



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La imagen como organizador del universo conceptual en Esquilo

El caso de la autoría del Prometeo encadenado. Vol 2

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



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ACUL	FILOSOFÍA Y LETRAS
Nº 50.335	SÁ
30 ABR 2004	DE
Agr.	ENTRADAS

TESIS
10-9-
V.2

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 2

Directora de Tesis: Lic. Elena Huber

Doctoranda: María Inés CRESPO

Buenos Aires, 2004

3. LA CONFORMACIÓN DE LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

3.1 EL SISTEMA DE IMÁGENES EN PROMETEO ENCADENADO

Según PETROUNIAS¹, Prometeo encarna la creación griega del mito de la actividad intelectual y agrega que tal vez la audacia del problema contribuyó a que las obras restantes de la trilogía se perdieran, y con ello la respuesta del propio Esquilo. En *Pr* quedan muchas preguntas sin respuesta. ¿Quería Zeus aniquilar al género humano o esto es sólo una presunción del Titán? ¿Se tomaba Zeus más “humano” en el transcurso de la trilogía o la concepción prometeica tal como aparece en *Pr* se mantenía? El secreto ¿continuaba siendo hasta el final un factor decisivo? La hazaña de Heracles al liberar a Prometeo, ¿manifestaba el perdón de Zeus o Zeus era sorprendido por la libre decisión de su hijo dilecto? Y así sucesivamente.

Todas las posibles respuestas a estas preguntas y muchas otras las hemos planteado en el Capítulo 1, por lo cual no sobrecargaremos aquí, como el δαίμων de *Pe*, el platillo del aparato erudito.

Digamos brevemente, antes de abordar el sistema de imágenes de la obra, que el poeta ha conformado un héroe trágico inmenso, tal vez como ningún otro del *CA*. En efecto, en Prometeo se conjugan la grandeza de espíritu y la ὕβρις, la rebeldía y el error, la transgresión del límite y el aparente sometimiento al destino, la libre voluntad y las determinaciones de la Μοῖρα: carácter, historia, genealogía, ubicación en una estructura significativa.

La presentación del Titán es profundamente ambigua: concita la más profunda συμπόθεια y al mismo tiempo invita al rechazo del “hombre medio”, el espectador del teatro de Dioniso. Con su acción, el Titán ha sobrepasado los límites (30), pero ha admitido su propia falta (266). Ha procedido así por su gran amor al hombre (123),

¹ PETROUNIAS (1976: 96).

pero su carácter no es irreprochable. Esquilo no sólo pone de manifiesto su amor a la humanidad, su φιλότης, sino también la obstinación o ἀσθαδία como característica central del carácter prometeico. Es su obstinación la que lo lleva al infortunio, como demuestra ante Océano. De este modo, mostrándole la desmesurada autocomplacencia con que Prometeo se jacta de sus beneficios al género humano, Esquilo logra que el espectador no se ponga totalmente del lado del héroe.

Sin embargo, y esto es lo central, su saber está limitado. A pesar de su previsión, la que está enraizada en su nombre (85-87) y le viene como herencia materna, le sobreviene algo inesperado, que es lo que más lo agobia: la humillación, el oprobio. La contemplación de la tortura de Prometeo merece nuestra completa simpatía por identificación: en el Titán encadenado estamos nosotros mismos, él es la imagen crudelísima de la condición humana.

Prometeo ha tomado para sí el tormento del hombre. Lo hace por amor, pero también por orgullo y deseo apasionado de competir con el más poderoso. Es astuto y persuasivo, hábil y generoso, pero la violencia de su carácter lo lleva a maltratar de palabra a amigos y enemigos por igual. Prometeo quiere hacer el bien y ser reconocido por ello, y ha luchado por su deseo sin preocuparse por las consecuencias. Ha desbordado la medida, es el héroe, y es culpable, y merece nuestro reproche y nuestra συμπόθειο: es una creación profundamente trágica.

Un dios generoso reparte dones a la humanidad. Esos dones están sintetizados simbólicamente en la luz de la llama, que es el despertar del intelecto y del lenguaje, del pensamiento y la técnica, del dominio de la naturaleza, de la cultura y el arte. Los dones de Prometeo provocan la separación definitiva del hombre del ámbito natural y lo sumergen en la cultura. Este paso implica, de manera central, la autoconsciencia de la propia finitud, y al mismo tiempo, el deseo de ir por sobre el límite, más allá, hasta el Olimpo y más. Pero la condición humana es finita y mortal: ninguna de las creaciones de la cultura puede impedir que cumpla su ciclo inexorable de nacimiento y muerte: ni la luz del intelecto, ni la astucia de la técnica, ni los ardidés de la retórica,

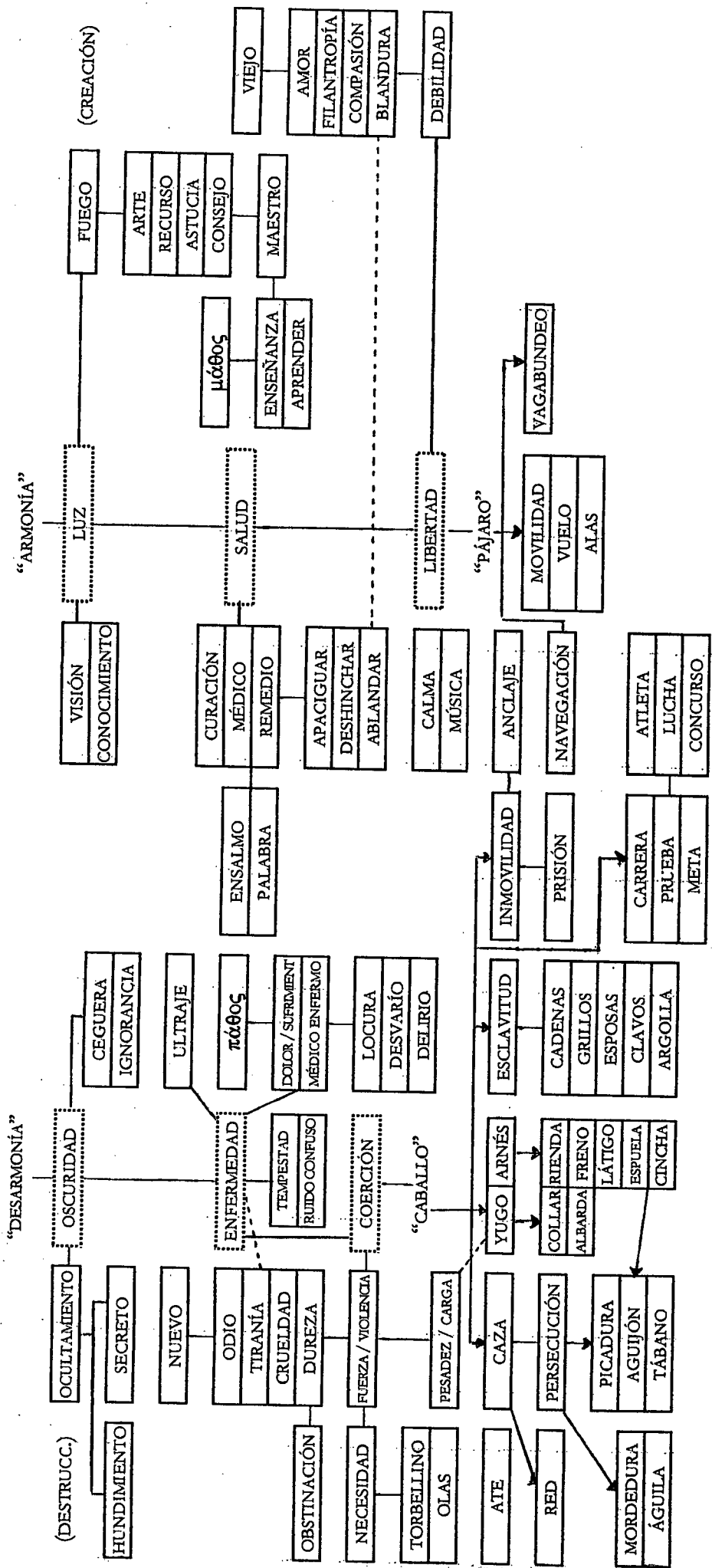
ni los ungüentos del sanador: ni siquiera las ciegas esperanzas (250). La propia naturaleza lo limita por todas partes: ES UN GARROTE QUE LO CONSTRIÑE HASTA AHOGARLO. Quien lo coacciona hasta la opresión final está más allá de su alcance. Y el hombre —que se cree un dios inmortal— no comprende que esa violencia sólo puede paliarse con métodos “homeopáticos”: sometiéndose suavemente al tratamiento y esperando el *apaciguamiento*, el *pacto*, la transformación creadora y superadora de los propios límites.

UN DIOS DEL INTELECTO CREADOR AMARRADO Y TORTURADO POR UNA FUERZA CONSTRICTIVA QUE LO AHOGA, COMO UN ANIMAL REBELDE A LA DOMESTICACIÓN; UN SANADOR IMPOTENTE PARA PROCURARSE CURA; UN PORTADOR DE LUZ CIEGO EN LA TEMPESTAD: ÉSA ES LA IMAGEN CENTRAL DE *PROMETEO ENCADENADO*.

En el caso de *Pr*, el eje sobre el cual se edifica el SISTEMA DE IMAGINERÍA de la pieza es la oposición binaria ARMONÍA ≠ DESARMONÍA. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio del lenguaje poético, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

La tematización de la desarmonía y sus consecuencias se despliega en *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES*, cuyos términos consisten igualmente en oposiciones binarias: **ENFERMEDAD ≠ SALUD, COERCIÓN ≠ LIBERTAD** y **OSCURIDAD ≠ LUZ**.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, ENFERMEDAD ≠ SALUD*, tiene un desarrollo cerrado en un *corpus* restringido. El centro semántico de este subsistema, su *illustrans* más importante, es la imagen del MÉDICO ENFERMO, y presenta sólo dos subsistemas secundarios.



El primer subsistema secundario está compuesto, en el polo de la **ENFERMEDAD**, por las series: 1) PACIENTE/ENFERMO/MÉDICO ENFERMO; 2) las acciones de CAER ENFERMO y COMPRIMIR/CONSUMIR/INFLAMAR; 3) en el plano psíquico LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO y sus cognados adjetivos o verbales; 4) el agente VENENO y 5) el carácter INCURABLE de la ENFERMEDAD. En el polo de la **SALUD**, las series opuestas correspondientes son: 1) en el plano del agente MÉDICO/SANADOR/CURADOR; 2) las acciones de SANAR/CURAR y APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR/ALIVIAR/APLACAR/MITIGAR/LIBERAR; en el plano auditivo, la ACCIÓN CURATIVA del MÉDICO también se desarrolla por medio del ENSALMO y la PALABRA; 3) en el plano psíquico CORDURA/RAZÓN; 4) los agentes REMEDIO/DEFENSA/UNGÜENTO/PÓCIMA /MEDICINA y 5) el carácter CURABLE de la ENFERMEDAD.

Las oposiciones de este primer subsistema desencadenan dos series imaginativas que no llegan a conformar un subsistema por sí mismo. En el polo de la **ENFERMEDAD**, está conformada por el amplio campo semántico del πάθος, que abarca desde términos generales como DOLOR, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO hasta términos específicos como CONVULSIÓN y ESPASMO. En el polo de la **SALUD** el resultado simbólico es el μύθος, que pertenece estrictamente, como derivado de la ENSEÑANZA, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El segundo subsistema secundario se despliega en el orden no humano, el COSMOS. En él, la **ENFERMEDAD** se manifiesta, en uno de sus aspectos, por medio de la conmoción de los ELEMENTOS (AIRE, AGUA, TIERRA Y FUEGO/SOL) de la NATURALEZA, que presentan un equilibrio aparente al comienzo de la obra. Esta conmoción se pone en acto por medio de la TEMPESTAD y el ruido confuso, el caos a nivel auditivo, la desarmonía absoluta. En el polo de la **SALUD** aparece la CALMA de la NATURALEZA y los ELEMENTOS, que se corresponde con la MÚSICA a nivel auditivo.

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, es el más rico y complejo de la obra. Cada uno de sus polos desarrolla varias estructuras o subsistemas secundarios que, al igual que el *SUBSISTEMA*

PRINCIPAL, oponen binariamente sus elementos constituyentes. En el polo de la **COERCIÓN** todas las estructuras subordinadas se nuclean alrededor de un centro semántico que actúa como *illustrans* y desencadena la imaginería: *el caballo, su aparejo y su campo de acción*.

El primer subsistema secundario está compuesto por la serie que se deriva de los elementos centrales del subsistema: el YUGO (COLLAR Y ALBARDA) y el ARNÉS (RIENDA, FRENO, LÁTIGO, ESPUELA y CINCHA). Cuando el *illustrans* fusiona la imagen del ANIMAL DOMESTICADO que se resiste a la constricción con la del ESCLAVO ENCADENADO, se despliega una segundo subsistema secundario conformado por CADENAS, GRILLOS, ANILLAS, CLAVOS, CUÑA y ARGOLLA.

El tercer subsistema secundario está integrado por una serie de *illustrantia* que imaginiza al *caballo* como participante de una COMPETENCIA ATLÉTICA, lo que desencadena la serie PRUEBA/CARRERA/META y, como derivados, lexemas que apuntan a la competencia de la lucha: CONCURSO/LUCHA/ATLETA.

Del segundo subsistema secundario se deriva, en el ámbito abstracto, el cuarto subsistema secundario, compuesto por la pequeña serie INMOVILIDAD/PRISIÓN/ANCLAJE, siendo este último *illustrans* representante de la imagen de la NAVEGACIÓN.

El quinto subsistema secundario despliega el motivo de la CAZA, que se resuelve en dos subseries: la RED (que, como es habitual en el *εΑ*, se adscribe a "ΑΤΗ como CAZADORA) y la persecución o cacería. Esta persecución empalma con el elemento ESPUELA del primer subsistema secundario, que aquí se resuelve en la serie PICADURA/AGUIJÓN/TÁBANO. La PICADURA (en el Episodio III) será luego MORDEDURA (en el Episodio IV), y servirá como prolepsis de la figura del ÁGUILA, que sin duda aparecía en las siguientes obras de la trilogía.

El sexto subsistema secundario, que se desarrolla casi por completo en sentido propio, y cuyos constituyentes son mayoritariamente lexemas pertenecientes a los campos semánticos marcados, se organiza, en el polo de la **COERCIÓN**, en torno del motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. Este subsistema origina dos series: la que corresponde a la NECESIDAD, que por razones semánticas —como veremos más

adelante- se relaciona con los *illustrantia* TORBELLINO/OLAS, y la serie que apunta, en el plano físico a la DUREZA, cuyo resultado psicológico es la OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA/ αὐθαδία, y en el plano afectivo se despliega como CRUELDAD/TIRANÍA y en el sentimiento de ODIOS. Todos los elementos del subsistema apuntan a señalar la categoría de NUEVO, que señala como *illustranda* a los jóvenes **dioses olímpicos**, con **Zeus** a la cabeza.

En el polo de la LIBERTAD, el animal que actúa como antítesis del *caballo* es el *pájaro*, cuya imaginización se transmite a todos los seres y objetos portadores de ALAS, capaces de MOVILIDAD y, de manera específica, de VUELO. Este polo de la oposición está mucho menos desarrollado que el polo de la **COERCIÓN**, por lo cual podemos organizar sus componentes en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario desarrolla específicamente el motivo del VUELO. La imagen recorre la obra desde el Párodos, con la aparición de las **Oceánides** en sus CARROS ALADOS (124-125), la posterior entrada de **Océano** en su CABALGADURA ALADA, probablemente un GRIFO (286-287), el VAGABUNDEO enloquecido de Ío que abre y cierra el Episodio III y el pequeño motivo de la NAVEGACIÓN, que aparece en sentido propio en el Episodio II, en el *Discurso de los Dones* (468).

El segundo subsistema secundario es el que corresponde, en el polo de la **LIBERTAD**, al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. A este motivo le corresponde la DEBILIDAD, que se manifiesta también, en sentido más connotado positivamente, como LIGEREZA/LIVIANDAD. que desencadena, en el plano físico, la BLANDURA, y en el afectivo, la COMPASIÓN/FILANTROPÍA y el sentimiento de AMOR. Todos los elementos del subsistema apuntan, en este polo, a retratar la categoría de VIEJO, que señala como *illustranda* a los dioses de la vieja generación, los **Titanes**, con **Prometeo** a la cabeza.

El **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, OSCURIDAD ≠ LUZ**, también se desenvuelve mayoritariamente en el campo de la marcación o connotación de los

illustranda, pero también presenta algunos *illustrantia*. Se despliega en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario se despliega en un campo restringido. En el polo de la **OSCURIDAD** presenta el motivo de la CEGUERA y su consecuencia en el plano intelectual, la IGNORANCIA. En el polo de la **LUZ**, los segmentos correspondientes son la VISIÓN y el CONOCIMIENTO. En el plano puramente ideológico, no en el sistema de imágenes, la CEGUERA/IGNORANCIA trae como consecuencia el $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, y la VISIÓN/CONOCIMIENTO, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$.

El segundo subsistema secundario presenta, en el polo de la **OSCURIDAD**, el motivo del OCULTAMIENTO, que genera a su vez dos submotivos: el del HUNDIMIENTO y el del SECRETO. En el polo de la **LUZ**, al ocultamiento se le opone el FUEGO, que ya no es el FUEGO CELESTE, sino el FUEGO traído a la tierra y que permite el desarrollo de las actividades propias de la cultura: las ARTES o $\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\alpha\iota$, producto del don de una divinidad poseedora de $\mu\eta\eta\tau\iota\varsigma$, la INTELIGENCIA PRÁCTICA que se manifiesta como RECURSO/CONSEJO y se va derivando semánticamente en ASTUCIA y luego en ENGAÑO/DOLO. En su papel de dios $\mu\eta\tau\iota\epsilon\tau\alpha$ o $\mu\eta\tau\iota\acute{\omicron}\epsilon\iota\varsigma$ (epíteto que, como sabemos, sólo corresponde a Zeus), una de las derivaciones es el proceso de ENSEÑANZA/APRENDIZAJE que Prometeo desarrollo como MAESTRO de su ALUMNA, la humanidad. En este sentido, el CONOCIMIENTO producto de ese aprendizaje, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, es un beneficio para el hombre, pero al Titán no le sirve para salvarse a sí mismo. Queda, por tanto, ubicado de manera ambigua en cuanto al eje **positivo/negativo** de la valoración.

Podemos afirmar, como HUGHES FOWLER², que la imagería de la obra “ilustra” no sólo a la situación dramática de Prometeo sino también la del resto de los personajes, actuantes o no, y la del contexto cósmico, representando simbólicamente el conflicto y falta de armonía que aqueja al cosmos entero.

² HUGHES FOWLER (1957).

Ahora bien, *desde el punto de vista estructural*, es necesario señalar que el grupo de imágenes que constituyen el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, se deriva del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **ENFERMEDAD ≠ SALUD**, en una relación de causa a efecto. De hecho, ambos sistemas de imágenes —la *MEDICINA* y la *DOMESTICACIÓN DE ANIMALES*— son el resultado presente de los principales dones otorgados en el pasado, las *τέχναι* enseñadas a los hombres por Prometeo, de modo que ilustran el principio de la *Lex Talionis*: Zeus otorga a Prometeo con marca negativa lo que Prometeo otorgó a los hombres con marca positiva: lo convierte en un MÉDICO ENFERMO y en un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO. Como ya hicimos notar en el *εΑ*, uno de los principios constructivos básicos de Esquilo es el *contrapasso*. Y esto lo hace como espectáculo, a plena LUZ, lo que provoca en el Titán el sentimiento de OPROBIO. El SOL, que también de modo estructural corresponde al FUEGO CELESTE robado por Prometeo, ILUMINARÁ el ULTRAJE al que es sometido, para luego hacerlo desaparecer bajo tierra, en eterna OSCURIDAD, como debería haber ocurrido con el género humano.

El patrón de los *TRES SISTEMAS PRINCIPALES* de imágenes de la obra deriva de los hechos pasados para crear un presente dramático, pero también se prolonga en el futuro: en efecto, muchas alusiones que se expresan por medio del patrón imaginativo anticipan la conclusión de la trilogía, profetizando la FUTURA ARMONÍA de los poderes en conflicto. Esto es así porque en la base de la imaginería se encuentran los conceptos de SALUD y ARMONÍA, como mezcla equilibrada de fuerzas, y de ENFERMEDAD como prevalencia de una fuerza, conceptos derivados del campo de la medicina que en la Atenas del siglo V se aplicaban igual e interactivamente a la teoría política y social³.

Sin duda el logro del equilibrio está por completo fuera de *Pr*. Al final de la obra asistimos al punto máximo de DESARMONÍA: casi a la conflagración universal. Pero recordemos que lo mismo sucede al final de *Ag*, y muy otro es el resultado tras la purgación de las pasiones, dos tragedias después.

³ HUGHES FOWLER (1957).

3.2 EL PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL: ENFERMEDAD ≠ SALUD

3.2.1 *El primer subsistema secundario: el MÉDICO y la ENFERMEDAD*

El registro de las imágenes del primer subsistema secundario es el siguiente:

1. ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
pues aún no ha nacido el que te aliviará. (27)
2. ἄκος γὰρ οὐδὲν τόνδε θρηνεῖσθαι·
Pues llorarlo no es ningún remedio. (43)
3. οἰοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλήσαι πόνων;
¿En qué medida son capaces los mortales de purgarte de estos trabajos?
4. ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.
Pues esta enfermedad, no confiar en los amigos,
es propia de la tiranía. (224-225)
5. Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.
Χο. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;
Πρ. τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.
Pr. Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.
Co. ¿Y qué clase de remedio encontraste para esa enfermedad?
Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)
6. καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας
κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίου
ἰπούμενος ρίζαισιν Αἰτναίαις ὑπο.
Y ahora, cuerpo inútil y extendido,
yace junto al estrecho marino
comprimido bajo las raíces del Etna. (363-365)
7. Πρ. ἐγὼ δὲ τὴν παρούσαν ἀντλήσω τύχην,
ἔστ' ἂν Διὸς φρόνημα λωφήσῃ χόλου.
Οκ. οὐκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γινώσκεις, ὅτι
βρῆης νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
Πρ. ἐάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσῃ κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βίᾳ.
Pr. yo por mi parte consumiré la suerte presente,
hasta que el espíritu de Zeus se libere de la cólera.
Οκ. ¿No conoces, acaso, Prometeo,
Que las palabras son médicos del temperamento enfermo?

Pr. Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
Y n consume por la fuerza un ánimo henchido.

8. Ωκ. ἐν τῷ προθυμῆσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
βρᾶς ἐνοῦσαν ζημίαν; διδάσκέ με.

Pr. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.

Ωκ. ἕα με τῆδε τῇ νόσῳ νοσεῖν, ἐπεὶ
κέρδιστον εὖ φρονούντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.

Oc. Pero en el procurarlo de buena voluntad y en intentarlo,
¿qué dañoses que exista? Enséñame.

Pr. Un esfuerzo excesivo y una imprudente credulidad.

Oc. Permíteme enfermar de esta enfermedad,

Puesto que es muy útil que el sensato parezca no pensar con sensatez. (381-385)

9. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

10. τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (478-483)

11. καὶ φλογωπὰ σήματα
ἔξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.

(...) y les hice ver con claridad

las señales de la llama, antes veladas. (498-499)

12. οἰστρηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὠδε τείρεις;

¿Y así atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)

13. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδιμήτου κόρης
τῆς Ἰναχείας, ἥ Διδὸς θάλπει κέαρ

ἔρωτι,

Y ¿cómo no oír a la doncella enfurecida por el aguijón,
a la hija de Ínaco, la que inflamó de amor
el corazón de Zeus,...? (589-591)

14. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
15. ἀλλά μοι τορῶς
τέκμηρον ὅ τι μ' ἐπαμμένει
παθεῖν· τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;
Pero determíname exactamente
lo que me resta padecer:
¿qué salida, o qué remedio de mi enfermedad? (604-606)
16. τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,
Nos informaremos primero acerca de tu enfermedad, (632)
17. ὥς ἂν τὸ Δῖον ὄμμα λωφήσῃ πόθου.
para que la mirada de Zeus se alivie del deseo. (654).
18. σύνθαλλε μύθοις ψευδέσιν· νόσημα γὰρ
αἴσχιστον εἶναί φημι συνθέτους λόγους.
no me reconfortes con palabras engañosas. Pues aseguro
que los discursos urdidos son la enfermedad más aborrecible. (685-686)
19. λέγ', ἐκδίδασκε· τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὺ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προὔξειπιστασθαι τορῶς.
Habla, enséñamelo; para los que están enfermos es grato
conocer de antemano y con certeza el dolor que les resta padecer. (698-699)
20. ἐλελεῦ, ἐλελεῦ,
ὑπὸ μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαί θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρῖει μ' ἄπυρος·
κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλιγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατῆς·
¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturba mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego.
Y el corazón golpea con terror mi pecho,
y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso

del frenesí, sin poder dominar mi lengua; (877-884)

21. θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
 el tridente, cetro de Poseidón. (924-925)
22. Ἐρ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ σμικρὸν νόσον.
 Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγέιν.
 He. Ya advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.
 Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)
23. τοιάδε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
 βουλεύματ' ἔπη τ' ἔστιν ἀκοῦσαι.
 τί γὰρ ἐλλείπει μὴ <οὐ> παραπαίειν
 ἢ τοῦδ' εὐχῆ; τί χαλᾶ μανιῶν;
 Tales consejos y palabras
 sólo se pueden oír de espíritus extraviados.
 Pues ¿en qué se queda atrás el ruego de éste
 para no ser locura? ¿En qué se aparta de sus delirios? (1054-1057)
24. τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
 κοῦκ ἔστι νόσος
 τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσα μάλλον.
 Pues aprendí a aborrecer a los traidores,
 y no existe enfermedad
 que desprecie m'pas que ésta. (1068-1070)

Ya al escoliasta le llama la atención el vocabulario médico de Esquilo y DUMORTIER⁴ le dedicó un libro. THOMSON⁵ señala la imagen de la νόσος y estima que la repetición de la metáfora trae consigo la esperanza de una curación futura. Ve que el rasgo tiránico en el carácter de Zeus tiene relación con este concepto. HUGHES FOWLER trata la imagen con todo detalle, e igualmente lo hace PETROUNIAS⁶. Pero debe recordarse que el gran incremento del saber médico en Grecia entra en acción después de Esquilo. Por tanto, no sabemos hasta qué punto los términos médicos que se registran en sus obras forman parte del reservorio del lenguaje corriente, en el que muchas palabras podían tener un significado médico derivado o secundario, o son

⁴ DUMORTIER (1935b).

⁵ THOMSON (1949 [1941]).

⁶ HUGHES FOWLER (1957); PETROUNIAS (1976: 98-108)

producto consciente de la absorción de una “jerga” científica. Tampoco sabemos en qué medida pueden haber llegado hasta él antecedentes —orales o ya puestos por escrito— del *corpus Hippocraticum*. Sí podemos afirmar que muchos de sus términos y descripciones aparecen más tarde en dicho *corpus*, y que de hecho los médicos utilizaban en gran medida vocablos del lenguaje corriente que luego pasaban a formar parte de la “jerga” médica particular⁷.

El MÉDICO era considerado en la antigüedad una personalidad destacada: era un δημιουργός, es decir, alguien que trabajaba para toda la comunidad⁸. A la formación médica pertenecían el conocimiento de la naturaleza tanto como el de la adivinación. El médico no sólo salva a los hombres de las enfermedades y de la muerte, sino que también enseña cosas de mayor significado para llevar una vida civilizada⁹. Y el agradecimiento de los hombres por los beneficios de la medicina se manifiesta por medio del culto a los médicos a través de Asclepio o a través de decretos de honor.

Ahora bien, el AMOR y la COMPASIÓN HACIA LOS HOMBRES formaban parte de los rasgos esenciales del BUEN MÉDICO. Sólo los ἰατροί no hacían diferencias entre hombres libres y esclavos. Y así se manifiesta Prometeo, con una de las virtudes esenciales del SANADOR, el οἶκτος, la COMPASIÓN. Y la compasión que siente el Titán de manera genuina revierte sobre sí mismo: el cosmos entero se compadece de él (Estásimo I). Sin embargo, esta COMPASIÓN resulta ineficaz, porque se manifiesta sólo en PALABRAS o a lo sumo en el COMPARTIR EL SUFRIMIENTO, como se verifica en el Éxodo con el hundimiento de las Oceánides; sólo Zeus tiene el poder de recurrir a la ACCIÓN. *Esta impotencia será la característica fundamental de la imagen*. El carácter despiadado de Zeus se prolonga en sus esbirros y enviados: Cratos, Bía y Hermes. Desde su punto de vista, Prometeo no es un MÉDICO, sino un CRIMINAL que debe ser castigado (τὸν λεωργόν 5: MALHECHOR PÚBLICO)¹⁰. Por lo tanto, en su esfuerzo por ayudar a los hombres, Prometeo se ha procurado a sí mismo SUFRIMIENTOS (267). La palabra πόνος (“TRABAJO”) es frecuentemente utilizada en

⁷ Cf. al respecto DUMORTIER (1935b: II-III)

⁸ I/XI 514-515; Od XVII 383-386.

⁹ Cf. Hp. VM 7.

contexto médico (“DOLOR”). De allí el importante lugar que el campo semántico del πάθος ocupa en la tragedia, como paradoja de la profesión médica del héroe: su padecimiento continuo de un dolor insoportable, no sólo físico, sino también —y principalmente— psíquico y espiritual.

La **imagen central** del subsistema aparece cuando el Titán se lamenta de que él ha podido ayudar a los hombres pero no puede ayudarse a sí mismo (469-471). De manera casi automática, el Coro proporciona un SÍMIL apropiado para la situación (472-475). El símil del Coro no tiene intención irónica, e induce al hijo de Japeto a narrar su más importante beneficio, la ciencia médica: por ello Esquilo construye a su alrededor todo un subsistema imaginativo para su tragedia. Aparecen entonces varios términos técnico-medicinales que son utilizados en sentido propio (478-483). Aquí se señala otra característica tradicional del Titán, su ASTUCIA (477). Según PETROUNIAS¹¹, una de las características del tratamiento esquileo del mito prometeico es la puesta en segundo plano del motivo de la μῆτις a favor del motivo de la MEDICINA.

En efecto, para salvar a los hombres de la muerte (235-236), Prometeo debió enseñarles todas las artes (107-111, 247-254, 447-506). El tradicional ROBO DEL FUEGO es señalado al comienzo (7-9) por Cratos como el delito central del héroe, pero este motivo retrocede paulatinamente en el transcurso de la tragedia a favor de otro motivo, el de la CURACIÓN (109-111, 252, 612). Puede ser que en opinión de los dioses sea el ROBO DEL FUEGO lo más importante, pero según el propio Prometeo su beneficio esencial, su salvación decisiva de la humanidad, es la enseñanza de la MEDICINA, junto con sus asociadas, la adivinación y la filosofía natural¹².

Este carácter central de la imagen se refuerza, entre otras instancias, por las siguientes:

1. De su madre, Temis-Gea, Prometeo conoce el secreto en el que ha depositado su esperanza de liberación (169-171, 519-525, 766, 873-876). Podemos asociar a este

¹⁰ Volveremos sobre este punto al comentar el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

¹¹ PETROUNIAS (1976: 101).

¹² Esta relación se establece en Hp. *Aër.* 1 y *VM* 20. Cf. el párrafo siguiente.

dato argumental la costumbre de los médicos de transmitir los secretos de su arte de padres a hijos¹³.

2. La ἐπωδή, canto mágico o *incantatio* es considerada muy útil como medio de curación (θέλξει, 172-173)¹⁴. Esta fuerza curativa de la palabra o del discurso era proverbial en la cultura griega, y Océano utiliza esta idea en una metáfora para aconsejar moderación a Prometeo (377-378).

3. Prometeo rechaza el consejo bienintencionado de Océano a través de un nuevo desarrollo de la misma imagen (379-380), cuyo aspecto médico se refuerza por medio de la elección de los lexemas μαλθάσσω (APLACAR, ABLANDAR, 379), σφριγάω (HINCHAR, HENCHIR, 380) e ἰσχαίνω (DESECAR, CONSUMIR, SUPRIMIR 380) se utilizan a menuda en contexto médico. Pero dado que Prometeo está él mismo enfermo de cólera, el κοῦρός, el *tiempo exacto* de la intervención quirúrgica no ha llegado para él. Ni Zeus ni el Titán se ablandan con ruegos (un eco aparece en 1008, también en una metáfora que utiliza el verbo μαλθάσσω). La esticomitía entre Prometeo y Océano comienza y termina con el verbo σώζω: 374 y 392, que sin duda Esquilo elige a causa de su significado secundario de PRESERVAR LA SALUD.

4. La enfermedad física y espiritual no pertenecía, para los griegos, a ámbitos separados (444). Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, manifiesta que su ENFERMEDAD consiste en un intelecto atravesado por la ἀυθαδία, la OBSTINACIÓN, mal que, durante el tiempo de la tragedia, se presenta como INCURABLE.

5. Una “enfermedad” característica de los mortales es la meditación sobre la muerte (248-250) y la consiguiente angustia psíquica de ella derivada. Las CIEGAS ESPERANZAS es un remedio eficaz para esta enfermedad, que podría aniquilar a los hombres. De allí la réplica admirada del coro, que las considera un μέγ' ὀφέλημα (251)¹⁵.

6. El consejo de Prometeo a los demás, es decir, que debe obrarse con sensatez, no encuentra en él ninguna aplicación (335-336). Pero esto se verifica en un *crescendo* dramático que culmina en el Episodio IV, en su escena con Hermes, y en el Éxodo.

¹³ Hp. *Iusi*.

¹⁴ Cf. *Od.* XIX 455-458.

De hecho, hay momentos en los que el héroe se comporta como un modelo de insensatez, contradiciendo uno por uno los llamados de Hermes a la prudencia y el buen juicio (999-1000, 1012-1013), pero no necesita mucho para comprobar que esto es imposible (977-978). En ambas frases del diálogo estíquico, se alimentan recíprocamente el valor real y el figurado del lexema νόσος y sus cognados, νόσημα y νοσέω. Por su parte, el verbo παρηγορέω (1001) ha sido elegido, con gran probabilidad, a causa de su significado secundario medicinal de MITIGAR UNA INFLAMACIÓN¹⁶. Antes de su salida de escena, Hermes está convencido de que la νόσος de Prometeo es, centralmente, de naturaleza psíquico-espiritual, y es, además, incurable (1054-1057), y utiliza para señalarlo el verbo παραπάω, DELIRAR.

7. Pero los sufrimientos de Prometeo son también de naturaleza física: se trata de un TORMENTO de extrema crueldad (237-238). Los TORMENTOS constituyen una violación de las condiciones normales, armónicas, saludables del cuerpo, por tanto una νόσος en sentido amplio. Sus dolores físicos y los de Atlas son descriptos como λύμη (148, 427), OPROBIO, MALTRATO, vocablo que tiene un sentido psíquico-emoivo pero que aparece también como término médico. Paradójicamente ἄλγος, lexema que en sentido propio designa el sufrimiento corporal, el DOLOR, es utilizado para hacer referencia al sufrimiento psíquico: la meditación sobre sus actos, el escuchar que ha errado (197-198, 262). En el Episodio IV continúa la oscilación entre la referencia a lo físico y lo espiritual (1014-1035, 1054-1057), y el sentido metafórico es el que cierra el subsistema al final de la tragedia (1068-1070).

8. El sufrimiento del héroe del que habla Hermes (965, 971, 1027) se acrecentará ulteriormente a través del tormento del águila (1021-1025). Heracles liberará a Prometeo de la enviada de Zeus, para lo cual se necesita un reemplazante (1027): el salvador será el centauro Quirón, MAESTRO DE MEDICINA Y MÉDICO, que ESTÁ INCURABLEMENTE ENFERMO, de modo que desea la muerte (1028-1029). De este modo, lo que era una imagen verbal (el SÍMIL central del subsistema, 472-475) se

¹⁵ Con respecto al tratamiento del motivo de la esperanza, sus semejanzas y diferencias con la tradición hesiódica y de la poesía elegíaca, cf. SAÏD (1985: 122-129) y GRIFFITH (1983: 133-134).

¹⁶ Hp. *Acut.* 58.

convertiría, en el desarrollo de la *Prom*, en mostración escénica de la imagen: el MÉDICO ENFERMO del símil de la Corifeo se transforma en *el personaje real de un MÉDICO ENFERMO*.

9. Pero en *Pr* no sólo Prometeo está enfermo: el género humano es física y psíquicamente débil. Pero la encarnación del sufrimiento de la humanidad es Ío, quien está FÍSICA Y ESPIRITUALMENTE ENFERMA y padece un sufrimiento que, a diferencia del del héroe, es un sufrimiento inmotivado, del que la joven es una víctima pasiva, que no tiene ningún orgullo obstinado de su propio sufrimiento. La doncella explica el desarrollo de su enfermedad (640-686) mientras Prometeo, como un buen médico al que el enfermo consulta, la aconseja y luego le predice el desarrollo de su mal (703-741). Ambos pasajes se inician con metáforas médicas por parte del coro: 632 y 698-699¹⁷. Algunos críticos como DUMORTIER procuran demostrar que Ío sufre de epilepsia, la *ἰεπὸ νόσος* de los escritos hipocráticos. Sin duda, su enfermedad es enviada por los dioses (596, 642, 682), o por Hera (592, 600, 704, 900); su causa es el amor egoísta de Zeus, quien es efectivamente responsable (736, 759). Por otra parte, permanecer mucho tiempo virgen no era una condición saludable para la medicina antigua (647-648)¹⁸, La novillita es descripta como fuera de sentido (596-597, 589, 681-682), y el TÁBANO-AGUIJÓN que la atormenta (que analizaremos más tarde), utilizado en sentido propio y figurado, la arrastra a la locura (567, 579, 598, 742, 877)¹⁹. La cura vendrá, al fin y al cabo, del propio Zeus (848-851). La primera parte de la escena de Ío se cierra con una metáfora médica (685-686), y al final de toda la escena sobreviene una irrupción de su enfermedad (877-884). Aunque muchas expresiones de Esquilo al respecto coinciden con las del *corpus Hipocraticum*, hay que recordar, como señalamos con anterioridad, que el pensamiento de Esquilo es todavía precientífico, por lo que Ío no es un caso médico desde el punto de vista técnico. Lo que sí subraya el tratamiento de la imagen en relación con la doncella argiva es la

¹⁷ Trataremos más extensamente el tema de la νόσος de Ío en el Capítulo 5.

¹⁸ Hp. *Virg.* 1, 10-37.

¹⁹ Σφάκελος (878) es glosado por el escoliasta como σπασμὸς τοῦ ἐγκεφάλου.

técnica de yuxtaponer, fusionar, encadenar los sentidos propio y figurado, técnica muy semejante a la de la *Ory* que se percibe claramente en *Pr*.

10. Zeus no representa ninguna excepción a la situación general insalubre del cosmos. El es un TIRANO (149-151, 186-187, 310, 324, 736), y la TIRANÍA misma es una νόσος para el estado (224-225)²⁰. El padre de los dioses está, además, enfermo de amor²¹ (590-591, 649-651, 654). Su venganza es igualmente una νόσος, la cólera (376), para la cual hay un REMEDIO (378). Y si Prometeo no revela su secreto, podrá sufrir πόνους peores que los del Titán (931).

Para Prometeo, que es el preservador de la vida de género humano, la imagen del MÉDICO es muy apropiada. Pero su ciencia médica no es suficiente para salvarse a sí mismo, ni para curar a Ío. Su eventual libertador vendrá desde afuera, como contracara y complemento de la novilla: varón, perseguido por Hera, destinado a viajar por el mundo en su rol civilizador, cargado de πόνουι humanamente imposibles. Heracles es característicamente llamado ὁ λοφήσων (27), y λοφάω significa LIBERAR, pero también, con frecuencia, tiene la acepción médica de “CONVALECER” o, más concretamente, “ALIVIAR, CALMAR, AFLOJAR”. Pero esta inversión del carácter negativo de todo el primer subsistema secundario sólo puede colegirse por la existencia de la profecía (187-192). En *Pr* toda la imaginería tiende a reflejar el pico de máxima desarmonía²².

3.2.2 *El segundo subsistema secundario: la NATURALEZA y los ELEMENTOS*

El registro de las imágenes del segundo subsistema secundario es el siguiente:

²⁰ Cf. al respecto las consideraciones del Capítulo 1.

²¹ Recordemos que el ἔρωσ no era, para los antiguos, una condición “normal” para la vida del hombre.

²² El registro de las imágenes del primer subsistema secundario incluye muchas otras instancias de la oposición ENFERMEDAD ≠ SALUD. Apuntemos para terminar los siguientes segmentos: 1) la alusión al vocablo técnico ἄκος, remedio, en boca de Cratos (43); 2) la utilización para aludir a Tifón del término médico ἰπούμενος (*Hp. Art.* 47); 3) la calificación, por parte de Prometeo, de los signos del fuego como ἐπάργεμα (498-499). Ἐπάργεμος significa, en sentido propio, “CATARATA, ENTURBIAMIENTO O MEMBRANA QUE VELA LOS OJOS”; 4) el tridente de Poseidón (924) y el tornado de 1045-1046 son calificados de νόσος.

1. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτόρ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
y disco del sol que todo lo ve, os invocó! (88-91)
2. τῆς πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα,
τοῦ περὶ πᾶσάν θ' εἰλισσομένου
χθόν' ἀκοιμήτῳ βεῦματι παῖδες
πατρός' Ὠκεανοῦ,
¡...descendientes de la muy fecunda Tetis,
y del que en derredor de la tierra va girando
con curso sin descanso,
hijas del padre Océano,...! (136-139)
3. εἰ γάρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν θ' Αἴδου
τοῦ νεκροδέγμονος εἰς ἀπέραντον
Τάρταρον ἦκεν,
Ojalá bajo tierra y al fondo del Hades
que recibe a los muertos, al Tártaro infinito,
me hubiera enviado (152-154)
4. αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
y el éter puro, sendero de las aves, (280)
5. [...] πῶς ἐτόλμησας, λιπῶν
ἐπώνυμόν τε βεῦμα καὶ πετρηρεφῆ
αὐτόκτιτ' ἄντρα, τὴν σιδηρομήτορα
ἐλθεῖν ἐς αἴαν;
¿Cómo te atreviste,
Habiendo abandonado la corriente que lleva tu nombre
Y la cavernas naturales de bóveda rocosa,
A venir a la tierra, madre del hierro? (299-302)
6. ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἀγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,
pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
El rayo que descende exhalando la llama, (358-359)
7. κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἡμενος μυδροκτυπεῖ
Ἕφαιστος, ἔνθεν ἐκραγήσονται ποτε
ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
-

τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευρούς γῶας·

Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (366-369)

8. τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
καίπερ κεραυνῶ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

Tal cólera hará bullir Tifón
con ardientes dardos de inabordable e inflamada tempestad,
aunque carbonizado por el rayo de Zeus. (370-372)

9. λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελῆς οἰωνός·

Pues el ave cuadrúpeda roza con sus alas
el anchuroso camino del éter; (395-396)

10. βοῶ δὲ πόντιος κλύδων
ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινός [δ'] Ἰαίδος ὑποβρέμει μυχὸς γῶς,
παγαί θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
στένουσιν ἄλγος οἰκτρὸν.

Y rugen entrechocándose las olas marinas,
y gimen las profundidades,
y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de límpidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

11. πυρί <με> φλέξον, ἢ χθονὶ κάλυψον, ἢ
ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν,
μηδέ μοι φθονήσης
εὐγμάτων, ἀναξ.

¡Enciéndeme con tu fuego, o sepúltame en tierra,
o dame como pasto de los monstruos marinos,
mas no me aborrezcas por mis plegarias, Señor! (582-584)

12. εἰ μὴ θέλοι πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν
κεραυνόν, δς πᾶν ἐξαίστώσοι γένος.
si no quería que el rayo de Zeus, semejante al fuego,
viniera a aniquilar nuestra estirpe toda. (667-668)

13. δς δὴ κεραυνοῦ κρείσσον' εὐρήσει φλόγα,
βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερὸν κτύπον,
θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδῶ.
el que encontrará una llama más poderosa que el rayo,

y un más podroso estruendo que superará al trueno,
y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
el tridente, cetro de Poseidón. (922-925)

14. πρὸς ταῦτα ριπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ,
λευκοπτέρῳ δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι
χθονίοις κυκάτω πάντα καὶ ταρασσέτω·
Entonces, sea lanzada la candente llama
y turbe y trastorne todo
con nieve de blancas alas y tronidos subterráneos: (992-994)

15. πρὸς ταῦτ' ἐπ' ἐμοὶ ριπτέσθω μὲν
πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος, αἰθήρ δ'
ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλω τ'
ἀγρίων ἀνέμων· χθόνα δ' ἐκ πυθμένων
ἀνταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι,
κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ βοθίῳ
συγχώσειεν τῶν οὐρανίων
ἄστρον διόδου, εἰς τε κελαϊνὸν
Τάρταρον ἄρδην ῥίψειε δέμας
τοῦμόν ἀνάγκης στερραῖς δῖναις·
πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.
Entonces, sea lanzado sobre mí
el rizo de fuego de dos filos,
sea exaltado el éter con el trueno
y con la tempestad de salvajes vientos,
y que una ráfaga sacuda la tierra
en las raíces mismas de sus cimientos,
y la ola del ponto arrase
con áspero ruido impetuoso
las rutas cruzadas de los astros celestes,
y que arroje por el aire mi cuerpo,
hacia el Tártaro sombrío,
con los torbellinos inflexibles de la necesidad; (1043-1053)

16. καὶ μὴν ἔργῳ κούκέτι μύθῳ
χθῶν σεσάλευται.
βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἑλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσιν· σκιρτᾶ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἀλλήλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα·
ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντῳ.
Y de hecho, no ya de palabra,
la tierra se agita.
Y muge el eco subterráneo
del trueno, y fulguran las incendiadas

espirales del relámpago, y los torbellinos
hacen girar el polvo; y saltan las ráfagas
de los vientos todos, unas contra otras,
declarando una lucha de soplos encontrados,
y el éter se turba confundido con el mar. (1080-1088)

17. ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθῆρ κοινὸν φάος ἐιλίσσων,
ἔσορᾶς ὡς ἔκδικα πάσχω.
¡Oh majestad sagrada de mi madre,
oh éter que haces girar la luz que alumbra todo,
me estáis contemplando: cuán sin justicia padezco! (1091-1093)

El segundo subsistema secundario, cuyo contenido consiste en imágenes de la naturaleza y los ELEMENTOS, es una de las estructuras en las que más se siente la ausencia de las restantes piezas de la trilogía. Los críticos que han estudiado el motivo, principalmente HERINGTON, se basan para sus afirmaciones en la comparación de lo que sucede con el motivo en la pieza conservada con su prolongación (antitética o complementaria) en las tragedias perdidas. De cualquier modo su propuesta, como la de tantos otros críticos, no permite transponer el plano de la mera hipótesis: HERINGTON afirma que Esquilo no podía ignorar el sentido dado a los elementos por algunos de los presocráticos, que eran sus contemporáneos. Por consiguiente, agua, tierra y éter juegan un rol primordial en la trilogía, dominando sucesivamente en las tres piezas con *Océano*, *Gaia* y *Ouranós*. Por sobre ellos y como elemento unificador, el *fuego*²³. Previamente ADAMS²⁴ había concebido los cuatro elementos como cuatro fuerzas que dominaban la acción y determinaban la estructura general del drama, lo que se verificaba desde la primera invocación del *kommós* (88-91), donde Prometeo apela al éter, el agua, la tierra y el sol-fuego. En efecto, es hijo de la **Tierra**, ha robado el **fuego** y en la pieza su apelación es comprendida por el **agua** en las personas de Océano y las Oceánides. En cuanto al **éter**, representa el campo de batalla cuyas armas son los οἰωνοί.

La naturaleza y los elementos aparecen en el *corpus* formando en muchas instancias parte de una estructura claramente diferenciada y articulada por medio de

²³ HERINGTON (1961: 239-250) y (1963b: 180-197 y 236-246).

una *gradatio*. La naturaleza no es un paisaje, sino un dato significativo. En segundo lugar, la naturaleza no se manifiesta como conjunto indiferenciado, sino que siempre es descripta analíticamente en sus elementos constituyentes. Los elementos forman en el cosmos parte de un todo armónico y jerárquico que sólo es distinguible por medio de una operación racional del hombre observador (filósofo). El poeta, por el contrario, visualiza el todo, y la pluralidad de la naturaleza (sus elementos) no hace sino señalarle la unidad que se oculta tras esa multiplicidad. La prueba de la unidad es el funcionamiento organizado del mundo, que el poeta remite al plan armonioso al que responden como causa primera (551).

Ahora bien, como anticipamos en el punto anterior, en el estado de cosas planteado en la obra, la ARMONÍA, el ORDEN de toda la naturaleza, están quebrados. Ya habían sido vulnerados por la toma del poder por parte de Zeus, y el sistema de Zeus es nuevamente herido por la intervención de Prometeo. A lo largo de la tragedia puede seguirse una progresiva pérdida de la armonía, desde el equilibrio calmo (y aparente) de 88-91 hasta la conmoción final de 1080-1093. Esta situación general malsana y su aumento progresivo es directamente proporcional al aumento de la *αὐθαδία* de Prometeo.

Dentro del cosmos, naturaleza y elementos se encuentran presentes en su realidad material, sea por medio del artificio escénico, sea por medio del discurso que los manifiesta como entidades sensibles, principalmente pasibles de sensaciones visuales y auditivas. El mundo físico es algo que se puede ver y oír, y la mayoría de los segmentos imaginativos que lo tienen como centro hacen hincapié en este punto. Pero la naturaleza no sólo es vista y oída, sino que, además, ve y oye. Los elementos son invocados como testigos, para que *vean* el espectáculo del castigo de Prometeo y *oigan* su lamento. Este rasgo –la naturaleza como interlocutora del héroe– aparece en el *kommós* y se intensifica en el Estásimo I, donde la naturaleza toda aparece casi como una entidad personal que, inmersa en la *συνπρόθεια*, acompaña a las Oceánides y a la raza humana en su lamento por la suerte del Titán. La cuestión alcanza su máxima

²⁴ ADAMS (1933: 97-103).

complejidad cuando los elementos se presentan en escena como manifestación de entidades divinas: Temis es la **Tierra** (209-210), las Oceánides y Océano, el **Agua**.

No obstante, a partir del Episodio III, en las largas resis en las que se describe geográficamente las regiones que Ío ha recorrido y recorrerá en su peregrinar, la naturaleza retoma su carácter habitual de escenario físico donde las acciones y pensamientos, positivos o negativos, se encarnan en los habitantes (humanos o no humanos, hostiles o amigables) de esas regiones. Por último, en el Episodio IV la animización de los elementos sólo se da como producto de la personificación metafórica (la “rebelión” de los vientos, por ejemplo: 1087). La naturaleza vuelve a comportarse como mero instrumento material de la entidad operativa situada en una jerarquía superior del cosmos: Zeus. Los elementos ya no tienen en sí mismos el motor de la acción: son receptores pasivos de la acción de otro: están subordinados a una voluntad ajena que los mueve. Sólo en los últimos versos, como si respondiera a una gran estructura en anillo, la naturaleza recupera el carácter sensible del *kommós*, al ser invocada como testigo del πάθος del héroe (1091-1093).

En la pieza, el desequilibrio de las fuerzas naturales es entendida como νόσος, palabra que se utiliza con el sentido de ENFERMEDAD ESPECIALMENTE MÉDICA, pero que se refiere también a un MAL de carácter más general: un desorden que debe ser curado. Ahora bien: como ya señalamos, Prometeo tiene una estrecha relación con la naturaleza, conoce sus secretos y esto recuerda la conexión de la medicina con la adivinación y la filosofía de la naturaleza. El conocimiento de las estaciones, así como el de las salidas de los astros, que Prometeo ha enseñado a los hombres (453-458) es, según Hipócrates, necesario para la medicina. Con esto, puede afirmarse que Prometeo posee y regala a los hombres un sistema completo de técnicas para la conservación de la vida, e la cual la posición dominante la tiene la ciencia médica. Esto es así porque la tarea básica del médico era la conservación o el restablecimiento de la armonía de la naturaleza del hombre, que está en correspondencia con la naturaleza entera. Prometeo, el MAL MÉDICO, al incidir sobre los planes de Zeus, ha herido la armonía de la naturaleza. Por eso, como analizamos en el párrafo anterior,

cuando el cosmos se presenta como testigo compasivo del πάθος del protagonista es porque éste se encuentra en desarmonía con su propia esencia: es un dios *sufriente y limitado*. Y cuando la naturaleza se describe en su accionar –iniciado por Zeus como agente último– éste consiste en la conflagración, la desarmonía y el choque de un elemento contra otro.

Con todo, el desequilibrio permite vislumbrar la posibilidad de la armonía, que se ubica en el pasado (como reminiscencia) y en el futuro (como profecía). La armonía verdadera alcanza su culminación en el Estásimo II, con la narración reminiscente de las bodas de Prometeo y Hesíone (554-559), que simbolizan la hierogamia del agua y de la tierra instrumentadora del fuego del cielo, y que se manifiesta en la armonía perfecta de la música y el canto, lo que remite a su vez a la armonía cósmica de las esferas²⁵.

Como ya señalamos, el concepto griego de SALUD se relaciona con una *isonomía* de poderes, y la ENFERMEDAD como una *monarquía* de un poder²⁶. El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* tiende entonces a anticipar la futura armonía o isonomía de las fuerzas en conflicto: Prometeo, pero también Zeus, se curarán de sus excesos: Prometeo se avendrá a ceder su αὐθαδία; Zeus depondrá su χόλος, aliviará a Ío de su tortura, se curará de su enfermedad tiránica e inaugurará una era de armonía universal,

²⁵ El SONIDO en todas sus manifestaciones, el RUIDO, la MÚSICA (como MELODÍA o como CANTO), la VOZ HUMANA en sus distintas modulaciones y, por supuesto, el SILENCIO se hallan presentes en la obra como motivo. Esto es así porque, para los griegos, la música es una fuerza omnipresente que reviste formas diversas, pero que siempre se ubica en el plano de la mimesis: la música “representa” en el orden de la vida humana el acontecer que la trasciende. De allí su importancia religiosa y ritual y su poder mágico e incantatorio (única instancia en que la hemos mencionado, por su relación con la medicina. No podemos extendernos en su estudio en esta ocasión. Señalamos los pasajes de mayor interés para el análisis (115, 124-126, 172-173, 355, 367-368, 431-432, 433, 574-575, 923, 993-994, 1048-1050, 1061-1062 y 1082-1083) y remitimos para ello a la bibliografía correspondiente. El tema de la música como reflejo de los estados de alma trágicos y como estructurador dramático ha sido estudiado básicamente por MOUTSOPOLOS (1959) y HALDANE (1965). En cuanto a su relación con la filosofía presocrática, remitimos a las consideraciones del capítulo 1.

²⁶ Cf. THOMSON (1979 [1932]: 11); HUGHES FOWLER (1957: 183-184).

con Δίκη como perfecta proporción. Pero al final de *Pr* todo es oscuridad: desajuste, lucha, desequilibrio. Todo el cosmos νοσεῖ²⁷.

3.3 EL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: COERCIÓN ≠ LIBERTAD

3.3.1 Idea básica: COERCIÓN

1. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολή Διὸς
ἔχει τέλος δὴ κούδεν ἐμποδῶν ἔτι·
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
Tiene cumplimiento efectivo, y nada os traba ya los pies; (12-13)
2. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεῶν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχεμέρω.
yo por mi parte no tengo coraje para atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
3. ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῆ χάλα·
Golpea más, aprieta, no aflojes de ningún modo; (58)
4. ἄραρεν ἦδε γ' ὠλένη δυσεκλύτως.
Este brazo al menos está indisolublemente sujeto. (60)
5. σήμηνον ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὄχμασεν.
Indícame quién te amarró en este precipicio. (618)

3.3.2 El primer subsistema secundario: YUGO YARNÉS

1. καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
2. καὶ τήνδε νῦν πόρπασον ἀσφαλῶς,
Y este otro abróchalo ahora con firmeza, (61)
3. ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστήρας βάλε.
Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)

²⁷ Con respecto al tema de la enfermedad en el imaginario ateniense del siglo V y su relación con las ideas políticas, cf. HOPE & MARSHALL (2000: especialmente 24-51).

4. χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.
Vete por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)
5. πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
Estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
6. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
θέμενος ἀγναμπτον νόου
δάμναται οὐρανόαν
γένναν,
Él, en cambio,
imponiendo siempre con rencor
su inflexible pensamiento,
doma al linaje celestial, (164-166)
7. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no darás coces contra el aguijón, (322-323)
8. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
Ἄτλανθ',
a otro Titán sometido
con estos ultrajes indisolubles,
al dios Atlas, (426-428)
9. κᾶζευξα πρῶτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν [...]
Y yo, el primero, uncí en el yugo a las bestias salvajes,
esclavas del collar y de la albarda, (...) (462-463)
10. ὑφ' ἄρμα τ' ἤγαγον φιληνίους
ἵππους, ἀγαλμα τῆς ὑπερπλούτου χλιδῆς.
y enganché a los carros
los caballos dóciles a las riendas, adorno de la rica ostentación. (465-466)
11. τίνα φῶ λεύσσειν
τόνδε χαλινοῖς ἐν πετρίνοισιν
χειμαζόμενον;
¿A quién diré que estoy viendo,
a aquel, sacudido por las tormentas
entre frenos de piedra? (561-562)
12. τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'
ἐνέζευξας εὐρῶν ἀμαρτοῦσαν ἐν πημοναῖσιν,
¿Por qué un día, oh hijo de Cronos,

me unciste en el yugo de estas desdichas? ¿De qué falta soy culpable? (578-579)

13. λαβρόσυντος ἦλθον, ζήρας>
ἐπικότοισι μήδεσι δαμείσα.

he llegado impetuosa,
domada por los rencorosos designios de Hera. (600-601)

14. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.

Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

15. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θεῖα γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.

Y yo, golpeada por el aguijón,
soy arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)

16. τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἠνίας μάχη.

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas. (1008-1010)

3.3.3 El segundo subsistema secundario: el ESCLAVO ENCADENADO

1. τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοισι τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
amarrar a éste contra la montaña
de elevados peñascos, a este agitador,
con grillos indestructibles de cadenas de acero. (4-6)

2. ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγω,
yo, obligado, a ti, abligado, con bronces indisolubles
te clavaré contra esta roca apartada de los hombres, (19-20)

3. οὐκουν ἐπεῖξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν,
¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas,...? (52)

4. βαλὼν νιν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
βασιτῆρι θεῖνε, πασσάλευε πρὸς πέτραις.
Luego de echárselas alrededor de las manos, golpea el martillo
con fuerza poderosa, clávalo contra las rocas. (55-56)

5. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀϋθάδη γνάθου
στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
6. ἔρρωμένως νῦν θεῖνε διατόρους πέδας·
Ahora golpea con vigor los grillos lacerantes, (76)
7. ὄτω τρόπῳ τῆσδ' ἐκκυλισθήσῃ τέχνης.
en cuanto a cómo te desenredarás de este artificio. (87)
8. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἐξηῦρ' ἐπ' ἔμοι δεσμὸν ἀεικῆ.
Tal ultrajante cadena ideó para mí
el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)
9. ὄρᾳτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν,
¡Vedme encadenado, dios desafortunado,...! (119)
10. κτύπου γὰρ ἀχῶ
χάλυβος διῆξεν ἄντρων
μυχόν, 133-134
Pues el eco del golpe del acero
penetró hasta el interior
de mis cavernas, (133-134)
11. δέρχθητ', ἐσίδεσθ' οἶω δεσμῶ
προσπορπατὸς τῆσδε φάραγγος
σκοπέλοις ἐν ἄκροις
φρουρᾶν ἄζηλον ὀχῆσω.
¡observad, contemplad con qué cadena,
incrustado en los altos peñascos
de este precipicio,
soportaré una guardia no envidiable! (141-143)
12. δακρύων σὸν δέμας εἰσι-
δύση πέτρα προσαι-
νόμενον
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις·
al contemplar tu cuerpo
agostándose
contra esta roca,
entre estos ultrajes atados con acero: (146-148)
13. δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας,
después de arrojarme salvajemente lazos indisolubles (155)

14. ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατεράϊς
 ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου,
 χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,
 Ciertamente el amo de los bienaventurados
 aún tendrá necesidad de mí, aunque ultrajado
 en estos sólidos grillos que aprisionan mis miembros (167-169)
15. οὐποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ
 καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων
 δεσμῶν χαλάσῃ
 ni yo, asustado de sus crueles amenazas,
 le señalaré esto jamás, hasta que no me suelte
 de estas salvajes cadenas (174-176)
16. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
 Τιτῶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
 Ἄτλανθ',
 a otro Titán sometido
 con estis ultrajes indisolubles,
 al dios Atlas. (426-428)
17. εὐελπίς εἰμι τῶνδ' ἐσ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
 λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
 Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
 en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)
18. [...] ὥδε δεσμὰ φυγγάνω
 entonces huiré de estas cadenas; (513)
19. γὰρ σφῶν ἐγὼ
 δεσμοῦς ἀεικείς καὶ δόξας ἐκφυγγάνω.
 Pues si lo resguardo,
 yo podré escapar de estas cadenas e indignas aflicciones. (524-525)
20. οὐ δῆτα, πλὴν ἐγωγ' ἂν ἐκ δεσμῶν λυθείς.
 No en verdad, excepto yo mismo, si es que llegara a ser liberado de estas cadenas. (770)
21. πρὶν ἂν χαλασθῇ δεσμὰ λυμαντήρια.
 hasta que se aflojen estas brutales cadenas. (991)
22. λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε·
 que me libre de estas cadenas: (1006)

3.3.4 El tercer subsistema secundario: la COMPETENCIA ATLÉTICA

1. δέρχθηθ' οἴαις αἰκείαισιν
διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
χρόνον ἄθλεύσω.
¡Observad en medio de qué agravios,
desgarrado, lucharé un tiempo
de infinitos años! (93-95)
2. πῆ ποτε μόχθων
χρῆ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι;
¿Por dónde deberá asomarse un día
la meta de estos tormentos? (99-100)
3. πῶ ποτε τῶνδε πόνων
χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
ἔσιδεῖν·
¿cuándo está determinado que,
arribado a puerto, veas la meta
de tus trabajos? (183-184)
4. οὐδ' ἔστιν ἄθλου τέρμα σοι προκείμενον;
¿Y no está preestablecido para ti la meta de la prueba? (257)
5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
6. ἦκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμεινόμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
Llego a ti, Prometeo, luego de haber alcanzado
la meta de una larga jornada, (284-285)
7. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἦρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
8. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δεῖξον, τίς ἔσται τῆ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
9. σύ τ', Ἰνάχειον σπέρμα, τοὺς ἐμοὺς λόγους
θυμῶ βάλλ', ὡς ἂν τέρματ' ἐκμάθης ὁδοῦ.
Y tú, semilla de Ínaco, por en tu ánimo mis palabras,
para conocer así la meta de tu jornada. (705-706)

10. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas,
hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
11. τὸ πᾶν πορείας ἦδε τέρμ' ἀκήκοεν.
Ella ya ha escuchado la meta total de su viaje. (823)
12. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
13. ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζῃ δρόμοις.
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)
14. τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
ἐπ' αὐτὸς αὐτῷ, δυσμαχώτατον τέρας·
Él mismo se prepara ahora contra sí
un rival semejante, un prodigio invencible; (920-921)
15. τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προσδόκα,
En nada aguardes la meta de tal suplicio, (1026)

3.3.5 El cuarto subsistema secundario: INMOVILIDAD, PRISIÓN, ANCLAJE

1. οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν,
ἰσόνειρον, ἅ τ' ὀφωτῶν
ἄλαδὸν γένος ἐμπεποδισμένον;
¿Acaso no observaste
el abatimiento sin fuerza,
semejante a un sueño, por el que la ciega raza
de los hombres tiene trabados los pies? (547-550)
2. καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βασιτάσει.
y sepultará tu cuerpo
y el abrazo de la roca te retendrá. (1018-1019)

3.3.6 El quinto subsistema secundario: CAZA Y PICADURA-MORDEDURA

3.3.6.1 Caza

1. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)
2. ἀλλ' ἐμὲ τὰν τάλαιναν
ἐξ ἐνέρων περῶν κυναγεῖ,
sino que a mí, desgraciada,
me da caza surgiendo de entre los muertos, (571-572)
3. ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους,
llegarán a la caza de bodas
imposibles de cazar; (858-859)
4. ἀλλ' οὖν μέμνησθ' ἀγὼ προλέγω,
μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
μέμνησθε τύχην,
Recordad entonces lo que os he predicho,
y cuando la Ate os dé caza,
no reprochéis a la suerte, (1071-1073)
5. κούκ ἐξαίφνης οὐδὲ λαθραίως
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.
y no de improviso ni en secreto,
seréis atrapadas por vuestra necedad
en la red impenetrable de Ate. (1077-1079)

3.3.6.2 Picadura

1. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no extenderás el miembro contra el aguijón [espuela], (322-323)
2. χρίει τίς αὖ με τὰν τάλαιναν οἶστρος;
¿Qué aguijón me pica nuevamente a mí, desgraciada? (566)

3. οἰστροηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὧδε τείρεις;
¿Y sí atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)
4. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης [...]
Υ ἄκόμο no oír a la doncella enfurecida por el aguijón, ... (589)
5. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
6. ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὄρατ', ἄξυστόμῳ
μύωπι χρισθεῖσ'
y llevando cuernos, como veis, y picada
por el tábano de agudo aguijón, (674-675)
7. οἰστροπλήξ δ' ἐγῶ
μάστιγι θεία γῆν πρό γῆς ἐλαύνομαι.
Y yo, golpeada por el aguijón,
son arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)
8. οὐδ' ὧδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα
πήματα λύμα[τα δείμα]τ' ἄμ-
φήκει κέντρῳ ψύχειν ψυχάν ἐμάν.
ni que tales sufrimientos, calamidades, horrores,
terribles de ver y de tolerar,
helarían mi alma con su aguijón de doble filo. (690-693)
9. ἐντεῦθεν οἰστροήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,
Desde allí mismo, aguijoneada, llegaste al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea, (836-837)
10. ὑπὸ μ' αὐτὸ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαι θάλπους', οἰστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος;
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturban mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego. (878-880)

3.3.6.3 Mordedura

1. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀβθάδη γνάθου
στέρνων διαμπᾶξ πασσάλειν' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
2. ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας·
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (368-369)
3. συννοία δὲ δάπτομαι κέαρ,
ὄρων ἑμαυτὸν ὧδε προυσελούμενον.
sino que remuerdo con inquietud mi corazón
al verme a mí mismo de tal modo ultrajado. (437-438)
4. τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι,
[donde] está la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
hostil a los navegantes, (726-727)
5. ἔξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας φύλαξαι, 803-804
cuídate de los perros mudos de Zeus,
de afilados dientes, los grifos, (803-804)

3.3.7 El sexto subsistema secundario: FUERZA-VIOLENCIA

3.3.7.1 Serie 1: la necesidad

1. πάντως δ' ἀνάγκη τῶνδέ μοι τόλμαν σχεθεῖν·
Pero me es completamente forzoso lograr el coraje de éstos: (16)
2. δρᾶν ταῦτ' ἀνάγκη, μηδὲν ἐγκέλευ' ἄγαν.
Me es forzoso hacerlo, no me presiones en demasía. (72)
3. τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.
[sabiendo] que la fuerza de la necesidad es inexpugnable. (105)
4. [...] ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
5. τό τε γάρ με, δοκῶ, ξυγγενὲς οὕτως
ἐπαναγκάζει,
Pues no sólo el parentesco, creo, así
me obliga, (289-290)

6. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ.
pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

7. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.
Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

3.3.7.1 Serie 2: la dureza-crueldad-tiranía

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν,
para que aprenda a amar la tiranía
de Zeus, (10-11)
2. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
tiene cumplimiento efectivo, (12-13)
3. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεὸν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχειμέρῳ.
yo por mi parte no me atrevo a atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
4. εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ.
pues es grave descuidar las palabras de nuestro padre. (17)
αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
τρύσει σ'
y sin cesar te agobiará el peso abrumador
del mal presente: (26-27)
5. ὀρθοστάδην, ἄπνιος, οὐ κάμπτων γόνυ
πολλοὺς δ' ὄδυρμους καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγξῃ· Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες·
ἄπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ.
en pie, insomne, sin doblar la rodilla;
y lanzarás muchos lamentos y gemidos inútiles;
pues el corazón de Zeus es incommovible:
y duro es todo aquel que gobierna desde hace poco. (32-35)
6. ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν.
Toda suerte es grave, excepto ser soberano de los dioses. (49)
7. ὡς σὺπιτιμητῆς γε τῶν ἔργων βαρύς.
porque es severo el que evalúa tu trabajo. (77)

8. σὺ μαλθακίζου, τὴν δ' ἐμὴν ἀνθαδίαν
 ὀργῆς τε τραχυτήτα μὴ 'πίπλησέ μοι.
 Ablándate tú, pero no me reprendas
 la obstnación y aspereza de mi temperamento. (79-80)
9. τίς ὦδε τλησικάρδιος
 θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
 ¿Quién entre los dioses es tan duro de corazón
 que se alegre en esto? (160-161)
10. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
 θέμενος ἀγναμπτον νόον
 Él en cambio, imponiendo siempre
 con rencor su inflexible pensamiento, (164)
11. ἡ παλάμη τινὶ
 τῶν δυσάλωτον ἔλη τις ἀρχάν.
 o, por algún medio,
 alguien le arrebatase su dominio inconquistable. (166)
12. σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
 δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾶς,
 Tú eres altivo, a tu vez, y en nada cedés
 ante amargas aflicciones, (178-180)
13. ἀκίχητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ
 ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνου παῖς.
 Pues el hijo de Cronos
 tiene inexorable carácter, e inflexible corazón. (184-185)
 οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ
 τὸ δίκαιον ἔχων Ζεὺς·
 Sé que Zeus es duro, y que decide por sí mismo
 lo que es justo; (...) 186-187
14. σιδηρόφρων τοι κάκ πέτρας εἰργασμένος
 ὅστις, Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾶ
 μόχθοις·
 En verdad tiene corazón de hierro y está hecho de piedra,
 Prometeo, quien no se compadece
 de tus males. (242-244)
15. εἰ δ' ὦδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
 ῥίψεις,
 Y si así profieres palabras duras y
 mordaces, (311-312)

16. ὄρων ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 al ver que gobierna
 un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos. (323-324)
17. [...] ᾄκτιρα, δάιον τέρας,
 ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον,
 † Τυφῶνα θούρον.
 me compadezco, monstruo terrible,
 de cien cabezas, sometido por la fuerza,
 al impetuoso Tifón. (352-354)
18. ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus. (357)
19. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυραίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)
20. ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
 ... οὐράνιον τε πόλον
 νώτοις ὑποστενάξει. †
 quien sin cesar gime sordamente
 bajo la poderosa fuerza que lo excede
 y la bóveda celeste sobre sus espaldas. (428-430)
21. ἄρ' ὑμῖν δοκεῖ
 ὁ τῶν θεῶν τύραννος ἔς τὰ πάνθ' ὁμῶς
 βίαιος εἶναι;
 ἤNo os parece
 que el tirano de los dioses es para todo
 igualmente violento? (735-737)
22. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
 μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
 Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas
 hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
23. ὄρας δ' ὅτι
 Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.
 mira
 que Zeus no se ablanda con los que son como tú. (951-952)
24. γνάμψει γὰρ οὐδέν τῶνδέ μ' ὥστε καὶ φράσαι
 πρὸς οὐ χρεῶν νιν ἐκπεσεῖν τυραννίδος.
 pues nada de todo esto me doblegará como para que diga

por obra de quién deberá caer de la tiranía. (995-996)

3.3.8 Idea básica: LIBERTAD

1. ελεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός.
Pues libre no es ninguno, excepto Zeus. (50)
2. σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῶ.
Y me precipité, descalza, en este carro alado. (135)
3. ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς.
sino que liberas tu boca en exceso, (180)
4. ἐξελυσάμην βροτοῦς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἕιδου μολεῖν.
liberé a los mortales
de descender destrozados al Hades. (235-236)
5. αἰκίζεταί γε κούδαμῃ χαλᾶ κακῶν.
Me atormenta y de ningún modo me libera de mis males. (256)
6. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
7. ἀνχῶ γάρ, ἀνχῶ, τήνδε δωρειάν ἐμοὶ
δώσειν Δί', ὥστε τῶνδέ σ' ἐκλύσαι πόνων.
Pues me enorgullezco, me enorgullezco de que Zeus me concederá
este don, de modo de liberarte de estas penas. (338-339)
8. ἀλλ' ἠσύχαζε σαυτὸν ἐκποδῶν ἔχων·
Pero no, quédate quieto y mantén tus pies fuera del asunto. (344)
αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente. (470-471)
9. εὐελπίς εἰμι τῶνδέ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)

10. ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει
 ἔρριψ' ἔμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στύφλου πέτρας,
 ὅπως πέδοι σκήψασα τῶν πάντων πόνων
 ἀπηλλάγην;
 En cambio, ¿por qué
 no me he arrojado ya mismo desde esta acerba piedra,
 de modo que, al estrellarme en el suelo, me liberara
 de todas mis penas? (747-750)
11. αὐτὴ γὰρ ἦν ἂν πημάτων ἀπαλλαγὴ
 Pues esa sería la liberación de mis penurias. (754)
12. τίς οὖν ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός;
 ¿Y quién es el que te liberará contra el deseo de Zeus? (771)
13. πῶς εἶπας; ἦ μὲν παῖς σ' ἀπαλλάξει κακῶν; 773
 ¿Cómo dijiste? ¿Acaso un hijo mío te liberará de tus males?
14. ἐλοῦ γάρ, ἢ πόνων τὰ λοιπὰ σοι
 φράσω σαφηνῶς, ἢ τὸν ἐκλύσουτ' ἐμέ.
 Elige entonces; te referiré claramente
 o el resto de tus faenas o quién me liberará. (780-781)
15. καὶ τῆδε μὲν γέγωνε τὴν λοιπὴν πλάνην,
 ἐμοὶ δὲ τὸν λύσουντα·
 y proclamale a ella el resto de sus vagabundeos,
 y a mí, el que te liberará. (784-785)
16. σποράς γε μὴν ἐκ τῆσδε φύσεται θρασυς
 τόξοισι κλεινός, ὃς πόνων ἐκ τῶνδ' ἐμὲ
 λύσει.
 En verdad, un hombre osado nacerá de esta simiente,
 célebre por sus flechas, quien me liberará
 de estos pesares. (871-873)

3.3.9 *Primer subsistema secundario: VUELO*

1. ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
 ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
 πράσσοντας·
 Es fácil para el que tiene el pie libre de males
 aconsejar y advertir
 al que lo pasa mal. (263-265)
2. καὶ νῦν ἐλαφρῶ
 ποδὶ κραιπνόστυτον θᾶκον προλιποῦσ'

αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
 Y ahora,
 dejando con ágil pie el rápido asiento,
 y el éter puro, sendero de las aves, (278-280)

3. τὸν πτερυγωγῆ τόνδ' οἰωνὸν
 γνώμη στομίῳν ἄτερ εὐθύνων·
 conduciendo esta ave de rápidas alas,
 con mi voluntad, sin frenos. (286-287)

3.3.10 Segundo subsistema secundario: COMPASIÓN-BLANDURA

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
 στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
 para que aprenda a amar la tiranía de Zeus
 y deje de lado su afición a los hombres. (10-11)

2. ἀλλ' ἔμπας [βίῳ],
 μαλακογνώμων
 ἔσται ποθ', ὅταν ταύτῃ ραισθῆ·
 pero un día, sin embargo,
 blanda será su voluntad,
 cuando así sea quebrantado; (187-189)

3. τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργῆν
 εἰς ἄρθμον ἔμοι καὶ φιλότητα
 σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἤξει.
 y después de abatir su cólera implacable,
 vendrá entonces impaciente, a mí, impaciente,
 a concretar pacto y amistad. (190-192)

4. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυραίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)

5. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ.
 pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

6. μίαν δὲ παίδων ἡμερὸς θέλξει τὸ μὴ
 κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυθήσεται
 γνώμην·
 Pero a una de las hijas la ablandará el deseo,
 para que no mate a su esposo, y debilitará
 su determinación: (865-867)

3.3.11 Tercer subsistema secundario: VAGABUNDEO

1. σήμηνον ὄποι
γῆς ἢ μογερά πεπλάνημαι.
Señálame a qué lugar
de la tierra la desdichada ha llegado errante. (564-565)
2. πλανῶ
τε νῆστιν ἀνά τῶν παραλίαν ψάμμων.
y, hambrienta,
me hace andar errante por la arena de la playa. (572-573)
3. ποῖ μ' ἄγουσι τηλέπλαγκτοι πλάναι;
¿Hacia dónde me conducen estos vagabundeos que se alejan errantes? (576)
4. ἄδην με πολύπλανοι πλάναι
γεγυμνάκασιν,
Demasiado me ha ejercitado
este errar sin rumbo, (585-586)
5. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἥρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
6. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δειξον, τίς ἔσται τῇ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
7. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
8. ἐντεῦθεν οἴστρησασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζει δρόμοις.
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)

El subsistema de imaginaria que representa la idea básica de **COERCIÓN** es el más evidente de la obra, y el que ha dado más lugar al estudio crítico²⁸, dada su relación con la trama y con los acontecimientos escénicos²⁹. Su relación con el sistema hipersemémico y el universo conceptual será el núcleo de nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO de la pieza, por lo cual comentaremos aquí la presentación de algunos de sus constituyentes.

En toda la obra reina una enorme tensión que deriva de la inmovilidad del héroe. Todo la acción se concentra en una situación inmutable y en la contemplación de un castigo infinito. En el escenario, PROMETEO está completamente INMÓVIL. En un intenso contraste visual, los RESTANTES PERSONAJES, por el contrario, se caracterizan por un INTENSO MOVIMIENTO. La mayoría de las figuras divinas se mueven rápidamente con ALAS o con MEDIOS DE TRANSPORTE ALADOS. Esta tensión escénica encuentra su correspondencia en el plano poético-significante por medio de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro del cual el portador central de la tensión y, por tanto, de la carga semántica global, es el primer subsistema secundario, y dentro de él, la imagen central del subsistema, el SÍMIL DEL POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1008-1010)³⁰. Esta serie imaginativa se presenta como tal desde el comienzo de la pieza, pero su sentido se va construyendo con la recurrencia a lo largo de toda la obra. Esta inmovilidad constrictiva simboliza, en primer término, la rebeldía y la ἀσθαδία del héroe, en segundo término, la tragedia de la condición humana y, por último, el estado de cosas propio de las viejas estructuras políticas y ético-religiosas previas a la *Weltanschauung* de la Atenas democrática. Sobre ello también volveremos en nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO.

²⁸ Remitimos a DUMORTIER (1935a: 56-70), con extensa lista de fuentes y autoridades antiguas, análisis del vocabulario y bibliografía de los siglos XIX y principios del XX; a HUGHES FOWLER (1957) para una primera interpretación global de su importancia estructural y a PETROUNIAS (1976: 108-114 y 367-369, con amplio aparato erudito.

²⁹ La relación entre los elementos de este subsistema y el procedimiento de mostración escénica de la imagen se estudiará en el capítulo 5.

³⁰ Las imágenes centrales de los dos primeros subsistemas principales son símiles. Volveremos sobre este punto en el ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

Lo primero que ven los espectadores es la acción de atar al preso al peñasco. El castigo de Prometeo recuerda una especie de crucifixión, el ἀποτυμπανισμός, que estaba reservado para enemigos públicos tales como los piratas. En esta ejecución, el penado era atado a un madero y, a causa de la inmovilidad, moría de una muerte lenta y dolorosa³¹. El criminal era castigado con este tormento (o por medio de un simple ahorcamiento) y era abandonado en un sitio alejado, donde se lo entregaba a las fieras y aves de presa. Sin duda Prometeo, puesto que es inmortal, no morirá (753, 933), a pesar de la cuña (64) que le atraviesa el pecho. Pero esta realidad no hace más que ahondar su sufrimiento, físico y espiritual.

La acción de ENCADENAR a Prometeo es acompañada por la mención de una serie de implementos relacionados con el YUGO y el ARNÉS del CABALLO. El fundamento visual de los subsistemas secundarios primero y segundo puede apreciarse, desde adentro del texto dramático, por el efecto que causa en Ío la contemplación del protagonista (561-562). Los elementos que hacen alusión a la sujeción de los animales domésticos son las πέδαι (6), GRILLETES, que eran utilizados tanto por hombres como por caballos³². En cuanto a la mención de Hefesto en 32 con respecto a que ya no podrá DOBLAR LA RODILLA, hay que tener en cuenta, por una parte, que en el siglo V la expresión equivalía a “descansar”. Pero hombres y caballos deben “doblar las rodillas” para dormir, y esto es precisamente lo que luego deseará el pájaro cuadrúpedo de Océano (395-396), y lo que Prometeo verá con la impotencia de la inmovilidad.

Todo el vocabulario utilizado por el poeta tiene el objetivo de hacer que el espectador organice la imagen mental de un POTRO SUJETO, a pesar de que lo que se está mostrando en escena es el remedo de un ἀποτυμπανισμός³³. Las CADENAS o ATADURAS (δεσμός, 52, 176, 770, 991, 1006) son un término de amplio uso y se relaciona con el significado especial de CINCHA³⁴, que en realidad aparecen con su

³¹ Sobre este suplicio, véase el análisis de CANTARELLA (1996 [1991]: 31-35) y ALLEN (2000: 200-201).

³² *Il.* XIII 34-37.

³³ Este mecanismo es analizado exhaustivamente en el Capítulo 5.

³⁴ *X. An.* 3, 5, 10.

lexema específico, *μασχαλιστήρες* en 71, para significar las BANDAS que corren alrededor del CABALLO y son sujetas al YUGO, y con posterioridad aparecen los FRENOS, *χαλινοί* (562, 672). Las ESPOSAS son *ψάλια* (54). En 61 aparece el verbo *πορπῶ*, ABROCHAR o AJUSTAR, y el sustantivo *πόρπαξ* es utilizado con respecto al caballo en el sentido de *correas para la cabeza con arreos*. Cratos utiliza en 74 el verbo *κirkῶ*, y *κρίκος* *κίρκος* es un ANILLO del YUGO con el cual se sujetan los caballos a una clavija al extremo delantero del pértigo del carro. Finalmente, Prometeo utiliza el verbo central del subsistema: *ἔνζευγμα* (108). Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar, de acuerdo con PETROUNIAS y en contra de las aseveraciones de DUMORTIER, que Prometeo no es simplemente un animal ya domesticado que se ofrece pacíficamente al yugo, sino un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL ARNÉS. La profundidad e intimidad de la imagen es el contraste entre la representación mental del potro que se resiste en vano con la visión del héroe exteriormente inmóvil.

La rebeldía de Prometeo se extiende a través de toda la obra. La humillación lo agobia, pero su *ἀθροδία* lo conduce a la *ὑβρις*. El potro se encabrita, es decir, no es capaz de contenerse, aunque reconoce las consecuencias de su comportamiento (103-107), y provoca, al mismo tiempo que la idea de orgullo y jactancia, como señalamos en *Se*, sentimientos de compasión, simpatía y amor en el espectador/lector³⁵, dado que Zeus es quien dirige sus las riendas. Tal vez el hecho de que el potro, a pesar de toda su recalcitrancia, finalmente es domado, lleva a ese espectador a concluir que también Prometeo será al fin doblegado.

Uno de los segmentos más significativos del subsistema es la afirmación de Océano en 323, donde se hace alusión al proverbio *πρὸς κέντρον λακτίζειν*, “cocear contra el aguijón” como metáfora de una oposición necia e inútil, y proviene de la acción desesperada del animal incitado con el aguijón o *κέντρον* (BASTÓN DE PÚAS que se utilizaba para azuzar a los caballos o bueyes) que salta contra éste. Por el contrario, su cabalgadura no necesita violencia para cumplir su labor: sólo la persuasión de la

³⁵ Se tiene too la impresión de temura y encanto, y aparece como *illustrans* de muchachos y jovencitas (Coef 794-796 Orestes).

voluntad de su amo (287). Para Prometeo, uno de cuyos beneficios a la humanidad es el uncir a los animales (462-466), en particular al caballo, no existe ironía más amarga que experimentar el yugo como castigo y el sometimiento al proceso de domesticación correspondiente, lo que, como hemos visto en el *εΑ*, obedece a la ley del *contrapasso*.

En el caso de Ío, además de visualizar a Prometeo como animal sometido al yugo (562), también se aplica la imagen a sí misma (578), en este caso en su carácter de animal bovino (588, 674, 743). Pero ella es la encarnación dramática de la imagen de la PICADURA, que se convertirá luego en MORDEDURA³⁶ para anticipar el motivo del águila que aparecerá en *PrL*, y que se desarrolla en los segmentos del quinto subsistema secundario.

En el polo de la LIBERTAD se destacan el motivo del VUELO³⁷ y la mención de las Oceánides como ἀπέδιλος³⁸, DESCALZAS, en 135, que destaca la mencionada idea básica de LIBERTAD, de la que gozan los que pertenecen al reino de Océano, opuesta a la COACCIÓN que sufren las víctimas de Zeus. El cosmos se encuentra polarizado entre PRISIÓN y LIBERTAD, entre COSNTREÑIMIENTO y MOVIMIENTO.

3.4 EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL: OSCURIDAD ≠ LUZ

Con el objeto de no extender en demasía nuestra presentación del material, restringiremos al mínimo el despliegue del TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, dado que por otra parte es, dentro de *Pr*, el que ofrece menor número de *illustrantia*. Remitimos a una bibliografía específica para su estudio detallado³⁹.

3.4.1 El primer subsistema secundario: CEGUERA-IGNORANCIA ≠ VISIÓN-CONOCIMIENTO

³⁶ Con respecto al tema, véase POLLARD (1948: 125-126).

³⁷ Cf. al respecto POLLARD (1948: 121-124).

³⁸ Cf. el tratamiento que a la imagen da THOMSON (1935: 38).

La serie imaginativa que opone los constituyentes **OSCURIDAD-CEGUERA-IGNORANCIA** ≠ **LUZ-VISIÓN-CONOCIMIENTO**, y su oposición ideológica derivada, **πάθος** ≠ **μάθος**, se despliega en los siguientes pasajes: 21-22, 24-25, 51, 53-54, 69-70, 85-86, 92-95, 101-102, 104-105, 115, 117-120, 140-141, 144, 146, 183-184, 186, 215, 231-233, 238, 241, 244-246, 248, 250, 259-260, 265, 273, 288, 293, 298-299, 302, 304, 307, 309, 323, 328, 352, 356, 358-359, 374, 377, 382, 427, 437-438, 441, 447, 451, 456-457, 460-461, 487, 499, 504, 540-541, 547-550, 553-554, 561, 567-569, 586, 607, 609, 612, 624, 645, 654, 659, 668, 674, 668-669, 678-679, 690-693, 695, 697, 706, 758, 776, 795-797, 800, 802, 804, 817, 824, 842-843, 876, 882, 895-896, 898-899, 903-904, 906, 909-910, 915, 926-927, 951, 957, 958-959, 986-987, 997-998, 1014, 1018-1019, 1028-1029, 1040, 1068, 1074, 1076, 1092-1093.

3.4.2 El segundo subsistema secundario: OCULTAMIENTO ≠ FUEGO, ARTES, ASTUCIA, ENSEÑANZA

Las series imaginativas que oponen los motivos del OCULTAMIENTO-HUNDIMIENTO-SECRETO al del FUEGO-ARTES/**τέχναι**-RECURSO/CONSEJO/ASTUCIA, con su derivación en el par ENSEÑANZA/APRENDIZAJE se despliega en los siguientes pasajes: 7, 10-11, 18, 22, 28, 45-47, 59, 61-62, 87, 96-97, 107-108, 110-111, 165, 172-173, 206-207, 254, 308, 322, 328, 335-336, 356, 358-360, 366-367, 371, 373-374, 382, 391, 457-458, 459-461, 467-470, 474-475, 477, 481-482, 497-498, 503, 505-506, 514, 521-524, 596-597, 610, 634, 649-650, 698, 878-880, 917, 944, 981-982, 989, 1011, 1019, 1043-1045, 1082, 1084

En cuanto al MOTIVO DE LA VISIÓN, apuntemos brevemente que el estudio de sus instancias permite establecer un patrón según el cual hay una relación directa entre VISIÓN y SUFRIMIENTO. Además de su aparición en la mención de las ciegas

³⁹ ROSEMEYER (1955: 225-260); TARRANT (1960: 181-187); BERNARDETE (1964: 128-133); FINEBERG (1975: 189-195); PETROUNIAS (1976: 114-123); LENZ (1980: 23-56); TARKOW (1986: 87-99); LARMOUR (1992: 28-37).

esperanzas (250), también aparece en un grupo de pasajes relacionados con la historia de Ío, y en algunas afirmaciones del Coro. La VISIÓN constituiría entonces un don con cualificación negativa, lo que se confirma por la serie de imágenes relacionadas con la percepción del propio espectáculo constituido por el protagonista, para quien la visión constituye un oprobio y una obsesión.

No obstante, la VISIÓN constituye una forma muy importante de experiencia, relacionada directamente con el SABER y el CONOCIMIENTO, con marcas positivas o negativas según el contexto y conectadas con la idea del πάθει μάθος. Por otra parte, la prominencia de la imagen de la VISIÓN es una plasmación del objetivo visual del teatro y de la significación visual de la presentación dramática; es por ello que la experiencia de la MOSTRACIÓN incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) por parte del espectador. En este sentido, *Pr* sería la primera obra griega conservada que con toda consciencia dirige su atención y utiliza la experiencia teatral en sí misma.

El eje sobre el cual se edifica el sistema de imaginería de *Pr* es la oposición binaria **ARMONÍA ≠ DESARMONÍA**. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos subsistemas de imaginería cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio de un lenguaje poético fuertemente connotado, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

Las *causas* de la desarmonía provienen de una intromisión en el plan que la divinidad tiene dispuesto para el orden del mundo (228-233). La intromisión es la ἀμαρτία de Prometeo, quien, aunque movido por su φιλάνθρωπία, ha contrariado los designios de Zeus, incomprensibles en principio por la crueldad que implican en una

lectura emotiva y subjetiva, pero encaminados hacia un *τέλος* que el autor asocia con una idea implícita, la *δίκη*⁴⁰.

El género humano, raza biforme, camina a tientas, cegado por la esperanza (248-251), por la cárcel sin límites del mundo. Un don de origen divino –no producto de la evolución–, el intelecto, le ha permitido el desarrollo del raciocinio, el pensamiento discursivo, la creación técnica (442-506). Estas cualidades simulan un dinamismo existencial (personal y colectivo) representado en la idea de progreso el cual, no obstante, es aparente. El hombre y su representante escénica, Ío, inmersos en la desarmonía de los órdenes del mundo, al igual que su mentor, Prometeo, se encuentran trabados (548-550), sumidos en el estancamiento. Este estancamiento es consecuencia de la *ὑβρις* y su producto, la *ἄτη*, que los transforma a ambos en animales encarcelados que luchan desesperadamente contra sus cadenas, (reales para Prometeo, virtuales para Ío) sin lograr comprender el sentido ni el porqué del castigo que se les inflige.

El *síntoma* de la desarmonía, que se manifiesta en todos los órdenes de la realidad, es la *νόσος*, la ENFERMEDAD que aqueja al hombre y al cosmos. En el hombre, la *νόσος* se expresa como *πάθος*, un *πάθος*⁴¹ que se concibe como inmotivado e injusto, y que tampoco se comprende en su *τέλος*. En el orden no humano, el cosmos, la *νόσος* se manifiesta en la DISCORDANCIA DE LA MÚSICA –símbolo por excelencia de equilibrio y armonía–, el sonido, el canto y el ruido⁴², por una parte, y, por otra parte, en la conmoción de los ELEMENTOS de la NATURALEZA (luego de un equilibrio aparente al comienzo de la pieza, pero ya traspasados por el

⁴⁰ La *δίκη* está ausente como lexema significativa en el *corpus* de la obra (sus apariciones -9, 30, 614; τὸ δίκαιον 187, ἔκδικα 1093- no reciben una marca connotativa muy relevante), pero puede reponerse analizando la vacancia semémica existente en el campo semántico al que pertenece, es decir, la oposición *νόμος/θέμις*. Retomaremos el tema en el capítulo 9.

⁴¹ Cf. 92 y 1093, paradigmáticos de la amplia extensión que adquiere este campo semántico a lo largo del desarrollo dramático.

⁴² Esta discordancia se manifiesta sémicamente, en casi todos los segmentos del campo, a través de rasgos subcategoriales negativos, denotativos o connotativos. Todas las marcas negativas se aplican al campo afectivo.

πάθος). El punto de encuentro entre el πάθος del hombre y el πάθος del orden cósmico es Prometeo.

Las *consecuencias* de la desarmonía se manifiestan en la desesencialización que sufre el hombre en su naturaleza y en la imposibilidad de comprender el sentido de su ser y de su sufrimiento. Esta desesencialización se manifiesta en la *objetualización* del sujeto humano, que se realiza por medio de la mirada divina, que convierte al hombre en "lo mirado" (903-904). Esa nueva entidad queda transformada en un ser +animado -racional, es decir, +animal. La consciencia de sentirse un animal acorralado, un ser limitado en su potencia intelectual, y de que ese espectáculo llena todo el espacio del universo trágico es motivo para el hombre de vergüenza y ultraje, un πάθος insoportable, al cual se suma la humillación de estar a expensas del poder (incomprensible en sus designios) que lo ha colocado en esa situación.

De este modo, el motivo de la VISIÓN -cuya consecuencia es para el griego el conocimiento- queda marcado con rasgos negativos: como objeto de ésta el hombre pierde su condición de sujeto y, cuando se comporta como sujeto y "ve", sólo alcanza un saber exterior y contingente, que no puede ser utilizado para cambiar la realidad ni comprenderla. Esta visión exterior está simbolizada en la *previsión* de Prometeo.

El hombre desesencializado, "*espectáculo deshonroso para Zeus*" (241), se encuentra TRABADO. Esta "traba" se da por medio del motivo de los PIES TRABADOS, dentro del más amplio de la COERCIÓN. Los pies trabados simbolizan la imposibilidad de "caminar". Esta imposibilidad se da en sentido propio para Prometeo, en sentido figurado en el caso de Ío y simbólicamente para todos los hombres. En efecto, puesto que está atado, Prometeo no puede moverse. Pero el *avanzar* (*gredior*) no se da simplemente como hecho físico. Para Prometeo su imposibilidad de avanzar es *exterior e interior*, ya que a la traba de sus pies se suma la traba de su espíritu, que retrocede en su potencia a medida que la obra se despliega. Confiado en su μάθος previsor exterior, el Titán se sume en la αὐθαδία y se aleja cada vez más de la comprensión de su πάθος.

También los pies de Ío -quien corre agujoneada por el tábano- se encuentran "trabados", en este caso por medio de un oxímoron semántico. Su carrera errante por el mundo no es más que un desplazamiento aparente en una cárcel sin límites. La traba de Ío remite simbólicamente a la condición general de la especie: el hombre avanza, como los fantasmas de los sueños, corriendo siempre en el mismo lugar. El hombre no "avanza hacia adelante" (*progređior*), puesto que, en el estado de cosas de esta primera pieza de trilogía, es incapaz de un progreso que vaya más allá de la habilidad material y técnica⁴³. Las τέχναι desarrolladas a partir del don de Prometeo conducen al mejoramiento material y social, a la "civilización", sólo en algunos aspectos, que no incluyen, de ningún modo, el conocimiento de sí. A este conocimiento se llega por el camino del πάθος, por la experiencia existencial del sufrimiento iluminador (*Ag* 177).

Finalmente, el instrumento por el cual la divinidad pone al "hombre" (Prometeo) en el sendero del autoconocimiento y la aceptación de su lugar en el orden del cosmos es la ἀνάγκη, la "fuerza constrictiva". La temática o estructura semémica de la COERCIÓN que sufre el sujeto humano, imaginizada a lo largo de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* por la imagen de la necesidad y su relación con el plano hipersemémico se estudiarán en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

3.5 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN LA PROMETÍA

Una lectura atenta de los fragmentos de la *Prom* que han llegado hasta nosotros⁴⁴ permite detectar la existencia de una serie de pasajes en los que se verifica la presencia de segmentos imaginativos en sentido amplio (constituyentes de campos semánticos marcados) o de figuras (imágenes en sentido estricto). Reproducimos a continuación exclusivamente los fragmentos que presentan imágenes, y cerraremos nuestro análisis con un breve comentario al respecto.

⁴³ Cf. al respecto nuestro ANÁLISIS SEMÉMICO, desplegado en el Capítulo 6.

1. ἵππων ὄνων τ' ὀξειᾶ καὶ ταύρων γένος
 δοῦς (sc. ego) ἀντίδουλα καὶ πόνων ἐκδέκτορα
 los machos de caballos y asnos, la raza de los toros
 tú los diste a manera de esclavos y sustitutos de los trabajos. (189a R)
2. ἤκομεν
 τοὺς σοὺς ἄθλους τούσδε, Προμηθεῦ,
 δεσμοῦ τε πάθος τόδ' ἐποψόμενοι
 Hemos venido
 a contemplar estos tus sufrimientos, Prometeo,
 y el sufrimiento (este) de tu cadena. (190 R)
3. φοινικόπεδόν τ' ἐρυθρᾶς ἱερὸν
 χεῦμα θαλάσσης
 χαλκοκέραυνόν τε παρ' Ὠκεανῶ
 λίμναν παντοτρόφον Αἰθιοπῶν,
 ἴν' ὁ παντόπτας ἥλιος αἰεὶ 5
 χρῶτ' ἀθάνατον κάματόν θ' ἵππων
 θερμαῖς ὕδατος
 μαλακοῦ προχοαῖς ἀναπαύει
 Y a la sacra corriente de fondo rojo
 del mar eritreo y,
 al lado del Océano, a la laguna que brilla como el cobre,
 que da sustento a los etíopes,
 donde sin cesar el sol que todo lo contempla 5
 su inmortal cuerpo y el cansancio de sus caballos
 alivia con las cálidas corrientes
 de su agua blanda ... (192 R)
4. *Titanum suboles, socia nostri sanguinis,
 generata Caelo, aspiciate religatum asperis
 vinctumque saxis, navem ut horrisono freto
 noctem paventes timidi adnectunt navitae.
 Saturnius me sic infixit Iuppiter, 5
 Iovisque numen Mulciberi adscivit manus.
 Hos ille cuneos fabrica crudeli inserens
 Perrupit artus; qua miser sollertia
 Transverberatus castrum hoc Furiarum incolo.
 Iam tertio me quoque funesto die 10
 Tristi advolatu aduncis lacerans unguibus
 Iovis satelles pastu dilaniat fero.
 Tum iecore opimo farta et satiata adfatim
 Clangorem fundit vastum et sublime avolans
 Pinnata cauda nostrum adulat sanguinem. 15
 Cum vero adesum inflatu renovatmst iecur,
 Tum rursus taetros avida se ad pastus refert.
 Sic hanc custodem maesti cruciatus alo,*

⁴⁴ Hemos utilizado la edición de RADT (1985).

Quae me perenni vivum foedat miseria.
Namque, ut videtis, vinculis constrictus Iovis 20
Arcere nequeo diram volucrem a pectore.
Sic me ipse viduus pestes excipio anxias,
Amore mortid terminum anquirens mali.
Sed longe a leto numine aspellor Iovis,
Atque haec vetusta saeculis glomerata horridis 25
Luctifica clades nostro infixata est corpori;
E quo liquatae solis ardore excidunt
Guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.
 Raza de los Titanes, aliada de mi sangre,
 Por Urano engendrada, vedme atado y sujeto
 A ásperas rocas, cual la nave en el mar rugiente
 Anclan por temor a la noche los marinos los marinos asustados.
 Me ha clavado así Zeus, el hijo de Cronos, 1
 Pero la orden de Zeus buscó las manos de Hefesto.
 Éste, con artificio cruel, clavándome estas cuñas,
 Mis miembros traspasó; por esa habiklidad atravesado
 Habito en este fuerte de las Erinias. 5
 Cada tercero, horrible día
 Con triste vuelo destrozándome con sus garras curvadas,
 El servidor de Zeus me desgarran en su feroz voracidad.
 De mi graso hígado harta y saciada en abundancia,
 Lanza un vasto graznido y, remontándose a lo alto, 10
 Con su cola de plumas se limpia de mi sangre.
 Y cuando el devorado hígado es renovado con el soplo del viento,
 De nuevo vuelve ávida a su negro banquete.
 Así alimento a este guardián de mi triste suplicio,
 El que vivo me ultraja con miseria eterna. 15
 Pues, como veis, sujeto por ataduras de Zeus
 No puedo apartar de mi pecho a esa ave carnífera.
 Así, sin recibir ayuda de mí mismo,
 Padezco un angustioso azote, con deseo de muerte,
 Buscando la meta de mi mal; 20
 Mas lejos de la muerte soy arrojado por voluntad de Zeus,
 Y esta ya antigua, crecida por centurias de horror,
 Esta miseria dolorosa clavada está en mi cuerpo,
 Del cual, líquidas por el ardor del sol, caen gotas
 Que descienden, de continuo, de las rocas del Cáucaso. (193 R)

5. εὐθείαν ἔρπε τήνδε. καὶ πρώτιστα μὲν
 βορέαδας ἤξεις πρὸς πνοάς, ἵν' εὐλαβοῦ
 βρόμον καταιγίζοντα, μὴ σ' ἀναρπάσῃ
 δυσχειμέρῳ πέμφιγι συστρέψας ἄφνω
 Sigue derecho ese camino: primero llegarás
 a los vientos del Norte; ten allí gran cuidado
 del bramido del huracán, no sea que te arrebatase
 con su soplo invernal, capturándote de pronto en su vórtice. (195 R)

6. ἄλλ' ἵππάκης βρωτῆρες εὐνομοὶ Σκύθαι

los bien gobernados escitas, que consumen queso de yegua (198 R)

7. ἤξεις δὲ Λιγύων εἰς ἀτάρβητον στρατόν·

ἐνθ' οὐ μάχης, σάφ' οἶδα, καὶ θούρος περ ὧν
 μέμψη· πέπρωται γάρ σε καὶ βέλη λιπεῖν
 ἐνταῦθ'· ἐλέσθαι δ' οὔτιν' ἐκ γαίας λίθον
 ἔξεις, ἐπεὶ πᾶς χῶρός ἐστι μαλθακός. 5

ἴδων δ' ἀμηχανοῦντά σ' οἰκτερεῖ πατήρ,
 νεφέλην δ' ὑποσχὼν νιφάδι γογγύλων πέτρων
 ὑπόσκιον θήσει χθόν'· οἷς ἔπειτα σὺ
 βάλλον διώξῃ ραδίως Λίγυν στρατόν

Llegarás así a la hueste sin temor de los ligures,

en donde, bien lo sé, aunque valiente, no vas a echar de menos la batalla:

pues está dispuesto que allí te falten las flechas,

y no podrás tomar del suelo piedra alguna, pues todo aquel lugar es blanda tierra.

Mas, viéndote en apuros, el padre [Zeus] te tendrá piedad, 5

Y elevando una nube con nevada de redondas piedras,

Dará sombra a la tierra: disparando con ellas

Fácilmente harás retroceder a la hueste ligur. (199 R)

- 1) **Fr. 189a R:** Sin duda el fragmento, atribuido a *PrL* por la mayoría de las autoridades⁴⁵, responde al relato de la domesticación de los animales salvajes del discurso de los dones de *Pr* 462-466. La mención de los ἵπποι, ὄνοι y ταῦροι remite, por tanto, a la imagen del YUGO y del ARNÉS del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 2) **Fr. 190 R:** En este breve pasaje encontramos la referencia a dos importantes lexemas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: el δεσμός (CADENA-ATADURA) y los ἀθλοὶ, PRUEBAS ATLÉTICAS que metaforizan los sufrimientos del héroe. El πάθος remite a uno de los motivos relevantes del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, ENFERMEDAD ≠ SALUD, y el participio ἐποψόμενοι remite al campo semántico de la VISIÓN, que estructura el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 3) **Fr. 192:** En este fragmento, que sin duda integraba una resis que abordaba los viajes de Heracles, encontramos, por un lado, la mención de ὁ παντόπτας Ἥλιος, que remite al motivo de la VISIÓN y, específicamente, a la mirada de la divinidad;

⁴⁵ RADT (1985: 304).

en segundo lugar, una *gradatio* interrumpida de los ELEMENTOS de la naturaleza (SOL-FUEGO y AGUA) y, por último, la referencia al “*cansancio de los caballos*”, κοιματόν θ' ἵππων, lo que alude, nuevamente, a la domesticación de los animales y por consiguiente, de manera indirecta, al YUGO y al ARNÉS.

4) **Fr. 193:** Este extenso fragmento, que conservamos en la traducción latina presente en las *Tusculanas* de Cicerón, es considerada una versión bastante ajustada del original⁴⁶. Listamos a continuación los sintagmas o lexemas que remiten al sistema de imaginería de *Pr*, acompañada en algunos segmentos de la traducción al griego de Scalígero⁴⁷, traducción que, tomada con las debidas precauciones, puede darnos la pauta de la similitud con el texto esquileo.

- ✓ *aspicite* (2): ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;
- ✓ *religatum asperis / vincitumque* (2-3): προσπεσσαλευμένον τρόπον σκάφους: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *navem ut horrisono freto / noctem paventes timidi adnectunt navitae* (3-4): ὁ νύκτα δευματούμενοι ναῦται προσορμίζουσιν ἐν τρικυμῖα: imagen de la NAVEGACIÓN;
- ✓ *infixit* (5): ὄχμασε: COERCIÓN;
- ✓ *hos ille cuneos fabrica crudeli inserens / perripit artus / transverberatus* (7-9): ὃς τήνδ' ἀράξας σφηνὸς αὐθάδη γνώθον ἄρθρ' ἐστρέβλωσεν, ὦ τάλας τεχνήματι πεπαρμένος
- ✓ *tristi advolatu* (11) ὁ πτηνός: imágenes de la COERCIÓN, el ARTE, el VUELO y el SUFRIMIENTO ;
- ✓ *aduncis lacerans unguibus* (11) γαμφοῖς σπαράσσων: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *pastu dilaniat fero* (12) λαφυστίασι με γνώθοις διατραμεῖ: imagen de la MORDEDURA;
- ✓ *clangorem fundit vastum* (14) σμερδὸν κεκληγῶς: imagen del SONIDO NO ARMONIOSO;
- ✓ 13-15: imagen pictórica.
- ✓ 16-17: imagen pictórica.
- ✓ *maesti cruciatus* (18) ἀνόγκης ἀλγεινῆς: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *me perenni vivum foedat miseria* (19) αἰωνεῖ με αἰκίζει κακῶ: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *ut videtis* (20) ὡς ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;

⁴⁶ GRIFFITH (1983: 293).

- ✓ *vinculis constrictus Iovis* (20): πρὸς Διὸς στερνῶν: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *diram volucrum* (21): πτηνός: imagen del VUELO;
- ✓ *pestes excipio anxias* (22): κήραξ ἐδεξάμην: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *terminum anquirens mali* (23): κακοῦ ματεύων τέρμα: imagen de la COMPETENCIA ATLÉTICA;
- ✓ *atque haec vetusta saeculis glomerata horridis / luctifica clades nostro infixæ est corpori* (25-26): imagen de la COERCIÓN y del SUFRIMIENTO;
- ✓ *solis ardore*: ἡλίου πυρί (27): imagen de los ELEMENTOS.

5) **Fr. 195 R:** Además del fraseo del fragmento, tan similar a los “consejos de viaje” de Prometeo a Ío, ténganse en cuenta el adjetivo δυσχεμέρω, que apunta a la TEMPESTAD con que termina *Pr.* Χεῖμα y sus cognados aparecen en la obra en 15, 454, 563, 643, 746, 838 y 1015.

6) **Fr. 198 R:** nueva alusión a la domesticación de los animales: ἱππόκης.

7) **Fr. 199 R:** En este fragmento se verifica la inversión semántica de la figura de Zeus, que acordando con la profecía de Prometeo (187-192), ABLANDA su espíritu. Aquí, la BLANDURA del suelo anticipa la PIEDAD del dios supremo, que es, además, nombrado como PADRE por Prometeo.

No nos quedan dudas acerca de la homogeneidad poético-significante y la coherencia del diseño estructural entre el sistema de imaginería de *Pr* y los segmentos presentes en los fragmentos del *cP*.

⁴⁷ RADT (1985: 313).

4. COMPARACIÓN ENTRE EL *CORPUS AESCHYLEUM* Y EL *CORPUS PROMETHEICUM*. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La primera observación que surge del cotejo de la descripción de los sistemas de imágenes de *cA* y *cP* es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginería es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentaremos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que se han denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan por su parte uno o varios *subsistemas secundarios* que se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/ semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el

mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética, y la retomaremos en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

Dentro de los *subsistemas principales*, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico y, por consiguiente, del universo conceptual esquileo. A partir de ellos puede establecerse la ecuación imagen = tema, estructura significativa = estructura significativa. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son la condensación de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* de manera extensiva y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, verificamos que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/ lector, generalmente al final de las piezas.

Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o

puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios. Todas estas características se hallan tanto en el *CA* como en el *CP*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera por completo semejante.

Tanto en el muestreo cuanto en el control se detectan imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema principal, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

Hasta aquí las conclusiones conciernen a las relaciones estructurales entre los sistemas de imágenes. ¿Qué sucede con el contenido de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginería presente en las tragedias?

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, sobre lo que volveremos en el Capítulo 9, podemos afirmar, tanto en cuanto al *CA* como al *CP*, que las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto* y, dentro de éstos, se desdican los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición textual de campos semánticos marcados, observamos una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, *psíquico-espiritual* y a lo *dívino* o *supradívino*.

Debemos ahora verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Los siguientes son *illustrantia* que se

repiten en más de una tragedia, pertenecientes, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera de sistema (no están estructurados desde el punto de vista semántico, lo que realizaremos en el Capítulo 9):

- ✓ LUZ/OSCURIDAD
- ✓ FUEGO
- ✓ YUGO/ARNÉS, CABALLO Y ELEMENTOS DERIVADOS
- ✓ LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO
- ✓ PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA
- ✓ DÍA/NOCHE
- ✓ VARÓN/MUJER
- ✓ ANCLAJE/NAVEGACIÓN
- ✓ PILOTO/TORMENTA/TIMÓN
- ✓ BARCO/PUERTO
- ✓ LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO
- ✓ VER/SABER/CONOCER/PENSAR
- ✓ CAZA/TRAMPA/RED (NECESIDAD)
- ✓ VIEJO/NUEVO
- ✓ MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO
- ✓ LAZO/RED/URDIR/TRAMAR
- ✓ DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR
- ✓ AGRICULTURA/FERTILIDAD
- ✓ ORO/RIQUEZA
- ✓ PIE/PATADA/SALTO
- ✓ CAÍDA/PESO
- ✓ CARRERA/META
- ✓ COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA
- ✓ VUELO/PÁJAROS
- ✓ TIERRA MADRE
- ✓ PASTOR/REBAÑO

- ✓ VISTA/OÍDO
- ✓ ESPADA/ESCUDO
- ✓ LANZA/ARCO/FLECHA
- ✓ MATRIMONIO/RITUA
- ✓ SACRIFICIO
- ✓ PERRO/PERRA
- ✓ LEONA/LEÓN
- ✓ LOBO
- ✓ CUERVO
- ✓ ARAÑA
- ✓ OVEJA/GANADO MENOR
- ✓ ÁGUILA – BUTIRE – HALCÓN
- ✓ PALOMAS
- ✓ CABALLO – POTRO
- ✓ SERPIENTE – VÍBORA – DRAGÓN
- ✓ TORO – VACA – BUEY – NOVILLA

De los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, ésta es la proporción en que se encuentran en las tragedias individuales:

Pe ----- 21 *illustrantia* (23%)

Se ----- 23 *illustrantia* (25%)

Su ----- 33 *illustrantia* (36%)

Or ----- 78 *illustrantia* (84%)

Pr ----- 46 *illustrantia* (50%)

Teniendo en cuenta que en el caso de la *Or* hemos considerado el *corpus* de tres tragedias de manera global (lo que disminuiría su porcentaje relativo si se lo consignara de manera individual), *Prometeo Encadenado* es, de entre el resto de las piezas conservadas, la que presenta mayor cantidad de *illustrantia* del repertorio común.

El punto central que se deriva del análisis efectuado es la constatación de que existe, tanto en la obra del autor que no presenta problemas de atribución cuanto en el cuestionado *Pr*, una serie de *illustrantia* que conforman lo que podríamos denominar un **REPERTORIO DE MOTIVOS** constante, que es fruto de una predilección estético-afectiva. Esta predilección estético-afectiva es el material concreto por medio del cual se "visualizan" y construyen los grandes temas de la producción esquilea (los sistemas semémicos), que se corresponden con los tópicos de su pensamiento (el sistema hipersemémico).

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia).

Lo que en un SISTEMA es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática (por ejemplo, en *Pr*, YUGO, ARNÉS Y DERIVADOS) puede tener una importancia idéntica en otra obra (como *Pe*), puede pasar a ser en otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario (como en la *Or*) y en otra ser apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico (por ejemplo, en *Se*).

Un ejemplo del cambio de relación que puede operarse entre los *illustrantia* es la metáfora del VUELO. En *Pr* pertenece al segundo subsistema principal, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, con valor sémico positivo. En *Su*, por el contrario, el VUELO es constituyente del subsistema secundario del ANIMAL PERSEGUIDO, y presenta una ambivalencia sémica: aparentemente positivo para el sujeto al cual se aplica (pájaros = Danaides), pero negativo en relación con el plano hipersemémico o ideológico, dado que el VUELO/HUIDA es símbolo de la ὄψρις de la mujer que rechaza el matrimonio. Por otra parte, no está en relación de oposición con su

elemento correspondiente en el polo opuesto de la bimetración (persecución), sino en relación de *causa/consecuencia*.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

ESTA CONDICIÓN DE REPERTORIO CON DIFERENTES ORGANIZACIONES INTERNAS QUE PARA EL AUTOR POSEEN LOS *ILLUSTRANTIA* ES UNO DE LOS FACTORES QUE PUEDEN CONVERTIRSE EN PRUEBA DE LA AUTENTICIDAD DE *Pr*.

Como veremos en el Capítulo 6, una similar organización a la de los *illustrantia* utilizados en la imagería presentan los *illustrantia*, es decir, los sememas que conforman los temas y motivos de las piezas y son objeto de la metaforización.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISIS FUNCIONAL

Síntesis

En este capítulo se encara 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 trata aquí de la estructura dramática, y de comprobar 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). El análisis funcional prueba la estrecha semejanza de la relación entre imaginiería y hecho teatral entre el *cP* y el *cA*, sobre todo la entre *cP* y *Or*.

1. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

En el capítulo 2 habíamos señalado que, dentro de las que definimos como funciones estructurales de la imagen, la función principal de la imaginiería presente en una obra teatral era la de unificar y resaltar distintas partes a través de los llamados "motivos recurrentes", y habíamos hecho una serie de consideraciones en cuanto a las posibilidades reales de "captación" de este mecanismo por parte del espectador. Podemos añadir ahora que, dada la pertenencia mayoritaria de los espectadores a lo que hoy en día se conoce como *cultural oral*, a pesar del uso creciente de la escritura en todos los ámbitos de la vida pública, y dado el entrenamiento de siglos en la utilización de la *memoria auditiva*, es muy probable que la captación de los "motivos recurrentes" fuera mucho más probable que lo que un espectador/lector moderno pueda siquiera concebir¹.

También remarcamos en el capítulo 2 que, como parte de la estructura dramática, los sistemas de imaginiería acompañan de distintas maneras el progreso de la acción, es decir, en el desarrollo agencial. Este tipo de estudio de las imágenes del

¹ En lo que toca al vasto tema de la oralidad y la escritura, cf., entre otros, LÉVI-STRAUSS (1964) [1962], HAVELOCK (1994) [1963], LLOYD (1987) [1966], GOODY (1985) [1977], ONG.(1987) [1982], HAVELOCK (1986), GONZÁLEZ GARCÍA (1991) y WISE (1998), con amplia bibliografía actualizada.

αΑ es uno de los favoritos de los especialistas: de hecho, gran parte de los trabajos sobre la imaginaria en las obras del poeta se centran en la relación entre imagen y estructura dramática. Consideramos redundante repetir en esta ocasión, como si fuese propio, un análisis lo suficientemente presente en la bibliografía sobre el tema. Por lo tanto, nos centraremos en la presentación de 1) la relación que se da entre imaginaria y TENSIÓN DRAMÁTICA, es decir, la aparición de lenguaje figurado en los momentos cruciales de la obra, como contrapunto lingüístico de los hechos que aparecen en escena; 2) la utilización de la imaginaria para la CREACIÓN DE UNA ATMÓSFERA IMPRESIVO-EXPRESIVA, es decir, por una parte, la apelación a la emoción del lector/espectador para acrecentar su συμπάθεια con el o los protagonistas y, por otra, la de servir de vehículo para la transmisión de la interioridad y la motivación de esos personajes y 3) la "mostración" escénica, esto es, la aparición en la escena de diversos *realia* presentes en el discurso imaginativo. Este último punto es central para nuestro objetivo de demostrar la homogeneidad existente entre el *αP* y el *αΑ*.

Incluso un programa tan acotado como el señalado en el párrafo anterior insumiría una extensión considerable, como hemos comprobado en las etapas iniciales de nuestro trabajo². Por consiguiente, nos concentraremos, en el caso de cada tragedia en particular, en aquellos puntos que consideramos más importantes para la meta trazada.

2. ANÁLISIS FUNCIONAL DE PERSAS

Para establecer la relación entre imaginaria y tensión dramática debemos considerar brevemente el tipo de acciones (externas e internas) que se desarrollan en la pieza.

La ACCIÓN EXTERNA de *Pe* se limita a la entrada de los personajes que, en su diálogo con el Coro, relatan los acontecimientos que suceden fuera de la escena. De hecho, no se verifica en la pieza ninguna peripecia, sino una mostración de las

² CRESPO (1990) y CRESPO (1992).

consecuencias de la ὕβρις de Jerjes en un marco de exaltada emotividad. La verdadera peripecia ha tenido lugar en el espacio y en el tiempo extraescénicos. Los Jefes de Coro³ son varios, por tanto la ACCIÓN INTERNA es una curva que debe medirse en todos ellos, quienes ocupan la escena sucesivamente. No hay, dramáticamente hablando, un personaje que pueda considerarse protagonista, aunque sí hay un héroe trágico: Jerjes⁴.

Con el trasfondo de estas particularidades de la acción, la elevación de la curva de tensión dramática, es decir, los puntos culminantes de esa acción, se corresponden más bien con la obtención de respuestas a preguntas e inquietudes desplegadas en los pasajes previos a la elevación de la curva, con lo que pueden ubicarse en la entrada de los personajes que vienen desde fuera del reino persa (*Mensajero, Jerjes*), precedidos por una expectativa *in crescendo*. Ambas apariciones se ven coronadas por una explosión patética del Coro.

Atosa es, en palabras de MICHELINI, el “tejido conectivo de la pieza”⁵, pero sus acciones no tienden a provocar tensión dramática, sino a colaborar en la atmósfera de inquietud *in crescendo* previa a los picos de máxima tensión. En cuanto a la *sombra de Darío*, su función esencial es colaborar en la decodificación del mensaje de la pieza, no en alimentar la tensión más que de manera “espectacular” en el momento de su aparición. La atención del espectador se centra en la etiología que sus palabras proporcionan para la acción, más que en sus acciones mismas que son, por otra parte, muy escuetas: aparecer y desaparecer de la escena.

Podríamos decir que la tensión dramática se corresponde con la estructura dialógica cuyo pico es la obtención de una información, y se libera en las resis posteriores a cada punto culminante.

¿Qué sucede con la frecuencia imaginativa en relación con la tensión dramática del desarrollo agencial de *Pe*? Si tenemos en cuenta las imágenes propiamente dichas, es decir, las que contienen *illustrantia*, comprobamos que son abundantes y

³ Tomamos este concepto de R. ADRADOS (1983: 122-611), dada su claridad.

⁴ MICHELINI (1982: 128-129).

⁵ MICHELINI (1982: 128).

crecientes en el Párodos, homogéneas y en cantidad media en los episodios y bajas en los Estásimos, sobre todo en el treno inserto en el Episodio II como epirrema (629-680), en el Estásimo II y en el *kommós* final. Cuando decimos homogéneas nos referimos a que tanto en el Episodio I cuanto en el Episodio II su modo de aparición en el texto es semejante: a largos segmentos sin incidencia de lenguaje figurado le siguen pasajes de acumulación de varias imágenes, que forman “racimos” imaginativos.

En realidad, si se compara la incidencia de esta manifestación de la imagen en *Pe* y en el resto del *CA*, se puede concluir rápidamente que *Pe* presenta el porcentaje más bajo. En efecto, el “peso” connotativo de la pieza radica en la profusión de macroestructuras descriptivas y narrativas enmerativas. Por otra parte, la marca estilística original de la tragedia se basa en las figuras de orden, las repeticiones y las acumulaciones sintácticas y semánticas, lo cual, por otra parte, se relaciona con el campo semántico de la cantidad, fundamental para el sistema semémico de la obra. Este motivo de la cantidad se despliega ampliamente en el Párodos, procedimiento habitual en Esquilo, y se difumina en el resto de la tragedia.

Pero los momentos de máxima tensión dramática no están acompañados por gran cantidad de imágenes: éstas se “arraciman” en los pasajes de *crescendo* de la tensión (la inquietud y el temor en aumento de los ancianos del Coro en el Párodos, el relato del sueño alegórico de Atosa en el Episodio I), la descarga de la tensión en las resis narrativas (sobre todo en el Episodio I, en la resis del Mensajero y su relato desgarrador de la derrota de Salamina y la penosa desbandada del ejército persa) y la necesaria explicación de la causa de la ὄβρις de Jerjes en boca de la Sombra de Darío en el Episodio II.

Por tanto, podemos afirmar que los momentos de concentración de imágenes funcionales en el desarrollo agencial corresponden más bien a la segunda variable que nos propusimos medir, es decir, la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En efecto, la mayoría de los racimos imaginativos acompañan los pasajes en los que lo que se intenta es, por una parte, reproducir en el espectador los sentimientos (sobre todo los relacionados con el terror, la piedad y el *pathos*) de los personajes sobre la escena y, en segundo término, dar lugar a una comprensión, entre intuitiva y reflexiva, de las causas de la desgracia persa, lo que se produce en las resis de Darío del Episodio II.

Cuando la tensión dramática vuelve a subir, por última vez, en el *kommós* final, el procedimiento que utiliza el poeta es el de poner en acto la última variable que deseábamos venir, el procedimiento de mostración de la imagen. La MOSTRACIÓN DE LA IMAGEN es un mecanismo de traslación de la imagen verbal, pronunciada por los personajes o por el coro, hacia la representación escénica de los elementos que conforman dicha imagen. Consiste en la utilización en "sentido metafórico" de una imagen determinada, un *illustrans*, que acaba por aparecer en escena, ante la vista de los espectadores, como objeto concreto o como objeto real mencionado en sentido propio, un objeto vital para los acontecimientos, pero referido a través del discurso de los personajes.

Esta mutación del *illustrans* en *illustrandum* (o el pasaje del sentido figurado al sentido propio) es un procedimiento de alto efecto dramático, ya que permite que el espectador tenga ante los ojos el mecanismo típicamente lingüístico que consiste, en primer instancia, en borrar los límites que separan al *illustrans* del *illustrandum* y, en consecuencia, fusionar los constituyentes semánticos de ambos términos. En el espectador se produce, entonces, un efecto de "doble visión": *significante* (*illustrans*, metáfora) y *significado* (*illustrandum*, objeto real) se presentan conjuntamente y producen una única impresión subjetiva.

En 910-1077, Jerjes asume la tarea de concretar la mostración de la imagen en el punto culminante de la pieza y en medio de una explosión patética: los ANDRAJOS que cubren su cuerpo funcionan, más que como *illustrans*, como símbolo visible del desastre del *poder político y bélico* del imperio persa, de su *riqueza y prosperidad*, y de la

felicidad individual de sus habitantes, imágenes desplegadas en el plano textual a lo largo de todo el desarrollo anterior.

La mención de la serie imaginativa de los vestidos, siempre costosos y lujosos, cumple la función, a lo largo de la pieza, de contribuir a la creación, en la mente del espectador/lector, de una atmósfera y una representación imaginaria de lo que es el "lujo oriental"⁶. Además, los trajes de los coreutas debían de corresponderse con lo que los espectadores imaginaban como habitual en los nobles de alto rango, los *πιστὰ πιστῶν* de la corte. Los trajes pueden haber sido espléndidos, lo que en sí mismo podría considerarse, de algún modo, como una mostración permanente, a lo largo de la obra del motivo de la RIQUEZA. A esto puede sumarse otra mostración del motivo: la vestidura de la reina y el ornato de la carroza con la que entraba en escena (150), probablemente seguida de varios sirvientes⁷, que para los espectadores atenienses debía de dar a entender no sólo el boato sino el orgullo de su situación. Su segunda aparición, a pie y sin rico atavío (598), como suplicante ante los poderes del mundo subterráneo, sin duda implicaría precisamente lo contrario. En cuanto a la vestidura de la Sombra de Darío, probablemente era lujosa, pero más bien tendía a resaltar su rango y dignidad (658-664).

En contraste con todo esto, los harapos de Jerjes, a los que se suma su orden a los Fieles de desgarrar cada uno sus propios vestidos, lo que probablemente realizaban en 1061, hacían que la audiencia fuera testigo, en un acto simbólico, del momento mismo en que la FORTUNA se convertía en DESASTRE. Un rey todopoderoso expresa su pena y humillación, pero también el castigo divino⁸ por la magnitud de su ὕβρις. De este modo, se torna evidente la razón de la preocupación, tanto de Atosa como de Darío, por el aspecto y el traje que vestirá Darío en su entrada en escena (833-836, 846-850), y alerta al espectador en cuanto a su importancia simbólica. Un traje limpio y nuevo podría representar que Jerjes aún posee la capacidad de imponer

⁶ THALMANN (1980: 267).

⁷ TAPLIN (1977: 79-80).

⁸ KITTO (1966: 104-106).

orden y disciplina a pesar de la derrota. Cuando el rey muestra en escena sus harapos, esto es signo de que el desastre es total.

La mostración escénica de la imaginería no alcanza en *Pe* un desarrollo orgánico, dado que sólo afecta a una serie metafórica en particular y concentra todo su efecto en una sola escena. Sin embargo, es un anticipo de lo que será un rasgo estructural en la *Orestía* y en la *Prometía*: la representación visual concreta de las ideas organizadoras de sus tragedias, y la consiguiente integración de estructura, dicción, tema y espectáculo.

3. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SIETE CONTRA TEBAS

El DESARROLLO AGENCIAL de *Se* es bastante similar al que señalamos para *Pe*. En efecto, la ACCIÓN EXTERNA está determinada por aquello que los personajes realizan de acuerdo con las noticias que reciben de los acontecimientos que ocurren fuera de la escena. De hecho, el centro de la pieza está ocupado por la larga descripción hecha por el Explorador de los jefes argivos que se apostarán frente a las puertas de la ciudad. Por tanto, la acción externa está casi restringida a las entradas y salidas de los personajes.

Más matizada es la ACCIÓN INTERNA, que se centra en las reacciones emotivas y las determinaciones existenciales del Coro y del Jefe de Coro, Etéocles. Etéocles es protagonista y héroe trágico, y el despliegue y contraste de su personalidad con la de las mujeres tebanas ocupa la primera parte de la pieza. En la segunda parte este contraste se atenúa, y el agón pasa de lo externo a lo interno ante la necesidad de hacer una elección trágica que determinará su destino y el de su stirpe.

La TENSION DRAMÁTICA acompaña la acción interna de Etéocles. No obstante, no depende exclusivamente del protagonista. Los puntos culminantes se ubican en el *crescendo* del Párodos, donde las mujeres tebanas cantan una exaltada plegaria a las divinidades tutelares; en el fuerte choque del Episodio I, donde la tensión es producto de la oposición de psicologías y concepciones del mundo (femenino y

masculino); en el Episodio II, ante la decisión trágica del héroe de enfrentarse con su hermano en un combate homicida; en el treno que supuestamente cantan Antígona e Ismene ante los cadáveres de Etéocles y Polinices y en el supuesto agón final de Antígona con el Herald⁹.

El movimiento dramático está más diversificado en la primera parte de la obra. Esto responde, por un lado, a la importancia agencial del Coro (que desaparece luego del Episodio II) y, por otro, a la variedad de matices emotivos de los personajes. Luego de la *περιπέτεια* de 653, las dos acciones principales (la partida de Etéocles a enfrentar su destino (Episodio II, 719) y la noticia de la salvación de la ciudad y del doble fratricidio (Episodio III, 795-796; 807-812), y si descartamos el final otorgado por la tradición, lo que implicaría la apertura de una nueva línea actancial que quedaría sin desarrollar al final de una trilogía¹⁰, sólo nos queda la doble lamentación femenina del Coro (Estásimo III, 822-960) y de las hermanas Antígona e Ismene (961-1004), lo que no implica un verdadero movimiento dramático.

En cuanto a la relación que se establece entre desarrollo agencial y estructuras compositivas, los picos de máxima tensión coinciden con el diálogo (estíquico o epirremático) (203-263, Episodio I; 677-719, Episodio II; 803-812, Episodio III) y con la plegaria incluida en el Párodos (108-180), que, al igual que lo que señalaremos para el *kommós* de *Pr*, es un diálogo en sentido amplio con la divinidad.

La frecuencia imaginativa es homogénea en los episodios entre sí y en los estásimos entre sí. En efecto, dejando de lado el Episodio IV (*vide infra*), los episodios presentan una frecuencia de imágenes semejante. Esta frecuencia es más alta que en *Pe*, y por cierto mucho más cercana a la de *Pr*.

En *Se* 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 en el Episodio II, que sólo se elevan en el epirrema y diálogo estíquico del final,

⁹ Estamos a favor de la atétesis del final de la pieza, lo que discutiremos más adelante.

¹⁰ Esta es una de las objeciones que la crítica ha presentado tradicionalmente en contra de la autenticidad del final de *Se*. *Vide infra*.

coincidiendo con la elección trágica de Etéocles. La curva correspondiente a las imágenes no presenta altos y bajos pronunciados, aunque son más abundantes en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) y al acercarse el final de la descripción de los héroes y sus escudos (584ss, Episodio II). Los Estásimos II y III presentan un promedio levemente más bajo que el Párodos y el Estásimo I, pero las cifras son homogéneas entre sí. Esta homogeneidad, como veremos, se corta abruptamente a partir de 1005, en el Episodio IV.

Ahora bien, la concentración de imágenes funcionales en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) responde, al igual que en *Pe*, a un procedimiento que ya podemos considerar como propio de la técnica esquilea: una presentación global de la estructura poético-significante en el primer cuarto de sus tragedias, a la que sigue una diseminación de los elementos de esa estructura en el resto de cada una de las piezas. Dentro de esta larga segunda sección, las concentraciones que habíamos llamado *racimos imaginativos* coinciden, otra vez, no sólo con picos de tensión dramática (como la breve escena que sigue a la peripéteia hasta el final del episodio II, 653-719), sino también con la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En *Se* son varios los pasajes en los que lo que el autor pretende provocar la *συμπάθεια* del espectador y que este efecto se logra por medio de las imágenes: las imágenes pictóricas visuales y auditivas del Párodos, que ilustran el terror del coro femenino ante la amenaza de los sitiadores, imaginizados como una amenaza masiva, indiscriminada, confusa. Al fragor de la violencia que proviene del afuera, de la realidad extraescénica, se une el sonido de las súplicas de las mujeres en su plegaria a los dioses tutelares. Por tanto, en el Párodos, la sobreabundancia de imágenes de expresión de la subjetividad apunta a la creación de una atmósfera de identificación (terror), de los espectadores con los personajes sobre la escena. El segundo pasaje donde se percibe la intención del poeta de crear *συμπάθεια* es el siguiente pasaje lírico, el Estásimo I. Aquí las mujeres tebanas utilizan la imaginería para pintar las consecuencias de la derrota sobre sus víctimas: la ciudad misma, los soldados

vencidos y, sobre todo, los del todo inocentes: mujeres y niños. La emotividad continúa, pero más contenida. Por tanto, la creación de atmósfera apunta en este caso a impresionar al espectador, más que a resaltar la expresión de la afectividad del Coro. La función impresiva resulta clara: se pretende crear en la audiencia un sentimiento de piedad por esas víctimas en particular, pero también posibilitar la reflexión más general, más universal, en cuanto a las consecuencias nefastas de toda guerra.

El último pasaje en que podemos detectar la utilización de la imagería para la creación de atmósfera es el Estásimo II. Este estásimo es la estructura compositiva que sirve de vehículo para reemplazar en el primer plano el campo semántico de la πόλις, con su imagería correspondiente, por el campo semántico del γένος-οἶκος, con su imagería propia, sobre todo la que tiene que ver con la maldición, la asignación por suerte, la tierra nutricia convertida en tierra funeraria y la conversión del *illustrandum* de la imagen de la nave del estado: la tormenta ya no es la amenaza argiva, sino el γένος de Edipo. A partir de la περιπέτεια hay una nueva atmósfera en la tragedia: el velo de la apariencia se ha corrido y ahora no es un rey defensor de su pueblo el que ha salido de la escena para entablar un combate singular: es un fratricida maldito, hijo del incesto, con un deseo sacrílego que lo arrastra a la perdición, y con él, a toda Tebas. La imagería participa, entoces, en la creación de una nueva atmósfera: duelo, maldición, una muerte que debía ser gloriosa y se ha convertido en matanza.

En lo que se refiere al procedimiento de mostración de la imagen, afirmamos que no se presenta en esta pieza. No hay rastros en su desarrollo de la aparición en la escena de ningún objeto real (ni hay una referencia a su presencia imaginaria en el discurso de los personajes) que se haya presentado previamente como *illustrans* de alguna imagen. Dado que el mecanismo de mostración es más habitual aun en el tramo final de las tragedias, y puesto que consideramos que el final conservado de la pieza es inauténtico, debemos establecer: a) que en el estado en que nos ha llegado, se no conserva rastros del mecanismo de mostración de la imagen: b) que

debemos dejar abierto un interrogante con respecto a si el final auténticamente esquileo incluía el mecanismo de mostración y c) que incluso el final inauténtico (1005-1077) desconoce el procedimiento. En principio, debemos apuntar que la existencia en sí del dispositivo de mostración no es una variable sine qua non para medir la autoría esquilea. En cambio, con mayor sobriedad, afirmamos que es bastante habitual y que, como veremos, puede extenderse a través de toda una pieza o presentarse de manera aislada, como mención breve.

4. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SUPPLICANTES

Como ya señalamos en el capítulo anterior, a pesar de la existencia de algunas fallas en la técnica teatral (como la inexplicable mudez de Dánao ante la llegada del rey Pelasgo en el Episodio I), la obra presenta una notable matización de los movimientos de la acción (externa e interna) con respecto a los puntos de máxima tensión dramática, lo que da como resultado una dinámica interna que no se refleja en la mera secuencia de peripecias escénicas.

La ACCIÓN EXTERNA, que gira nuevamente en torno de la entrada de los personajes en escena (Dánao, Pelasgo, Egipcios, Heraldos, Criadas), se acelera en el Episodio III con la llegada de los perseguidores de las Danaides, llegada que provoca un desarrollo rápido y dinámico de las actancias.

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, debe señalarse que la misma se concentra tanto en Pelasgo cuanto en las Danaides mismas, que se erigen, a pesar de su condición de Coro, en auténticas protagonistas. Sin embargo, el problema de la elección trágica propiamente dicha se presenta explícitamente en la persona de Pelasgo, lo cual provoca un doble conflicto dentro de la pieza: el rechazo excesivo de una divinidad (Afrodita) y la falta de equilibrio y adecuación de las doncellas con respecto a lo que se espera de ellas por su posición en el universo socio-político y religioso de Esquilo, por un lado, y el dilema de la elección entre dos males donde

embargo, esta primera aparición de las Danaides no implica cambios internos en ellas mismas, sino la presentación de un estado de cosas donde se percibe una línea constante y creciente de ansiedad y expectación. La tensión se dispara principalmente hacia el receptor, que a pocos versos de comenzar la obra se ve llevado a confrontarse anímicamente con el estado de alma de las fugitivas. Se trata, por lo tanto, del aspecto impresivo de la creación de atmósfera. A esta creación contribuye nuevamente la imaginería en la escena del dilema del rey Pelasgo; en este caso, la imaginería es el medio privilegiado de expresión de la angustia del soberano, enfrentado a elegir entre dos males, como si el poeta hubiese querido presentar en negativo y por anticipado, el dilema de Agamenón. La dificultad inmensa que implica la toma de decisión es expresada por la imagen marina. Una vez que la decisión ha sido tomada (480) la tensión se libera y el estado de ánimo del rey se equilibra¹¹; a partir de ese momento, ya no utiliza lenguaje figurado en el resto de la escena, excepto la mención de algunos constituyentes de campos conceptuales, pero en sentido propio. Por último, la escena del Episodio IV (825-910) en que las Danaides se enfrentan con la agresión verbal, que amenaza tornarse violencia física, del Herald de los Egipcios, es un punto culminante de acción interna, tensión dramática y atmósfera impresivo-expresiva. La desesperación, que casi roza la histeria, de las doncellas se expresa centralmente a través de las imágenes, la mayoría de ellas tendientes a metaforizar por medio de una serie de *illustrantia* animales al macho que amenaza la virginidad de las Danaides.

El mecanismo de mostración de la imagen aparece en *Su*. Como hemos señalado en el capítulo anterior, uno de los *illustrantia* de la metáfora marina, el BARCO, simboliza en el plano temático, es decir, tiene como *illustrandum*, el FALO como amenaza violenta contra la virginidad que las Danaides desean preservar. De allí que, cuando al comienzo del breve Episodio III¹² el rey Dánao, en su papel de vigía y ubicado en el punto de avanzada u observación señalado como πάγος en

¹¹ Cf. al respecto TARKOW (1970) [1976], 1-13.

se conjugan en extraña armonía la voluntad humana y el designio divino, por el otro.

Esta existencia de doble conflicto y doble protagonista se manifiesta en la curva de ACCIÓN INTERNA por el hecho de que sus picos corresponden: el primero a Pelasgo, (Episodio I, 407-477) el segundo a las Danaides (Episodio III, 734-763 y Estásimo III, 776-824) y el tercero alternativamente a Danaides (Episodio IV, 825-908) – Pelasgo (911-965) – Danaides (1052-1073).

Los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA corresponden a los movimientos anímicos previos a la decisión trágica de Pelasgo en el Episodio I. Luego de la presentación genealógica de las doncellas, que justifica su pedido de asilo “político”, lo que por su carácter descriptivo implica un remanso de la tensión, se pone en escena el dilema trágico del rey ante la amenaza de suicidio de las jóvenes. La decisión de Pelasgo libera la tensión y, luego del Estásimo I, comienza una nueva curva ascendente que no se detiene hasta la nueva intervención del rey, promediando el Episodio IV. El final de la tragedia es la oportunidad que el dramaturgo elige para plantear explícitamente el problema de la ὄβρις de las Danaides, y de este modo preparar al espectador para el desarrollo argumental de la segunda pieza de la trilogía, lo que genera un nuevo ascenso de la tensión, aunque sin el pico que implica la confrontación entre Pelasgo y el Herald.

Nuevamente se observa una gran homogeneidad en la frecuencia imaginativa a lo largo del desarrollo dramático, excepto en el Episodio I, que presenta un bajo promedio de imágenes. Es probable que el descenso del lenguaje connotado se deba a los desajustes que aquejan al pasaje desde el punto de vista dramático. En la segunda parte del episodio, a partir de la resis que se inicia en 407, la sucesión de las actancias ofrece una construcción más unitaria, y entonces la frecuencia imaginativa crece: la mayor parte de las imágenes funcionales del episodio se concentran en esta segunda parte.

En lo que se refiere a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva, la entrada del coro en el Párodos implica un *crescendo* constante de la emotividad. Sin

189, describe en imágenes pictóricas de gran intensidad dramática la llegada del barco insignia de los egipcios, las doncellas interpretan que la persecución, que conocen bien, ha llegado a su cumplimiento, a pesar de sus plegarias, y que su violación es inminente.

Dánao presenta una descripción gráfica de cómo la escuadra egipcia aparece gradualmente ante la vista. La técnica descriptiva es similar a la que el mismo anciano pone en acto en 180-183, cuando con otra imagen pictórica visual describe la llegada del rey Pelasgo con su séquito. La multiplicación de indicaciones del proceso sensible (ἀπὸ σκοπῆς ὄρω, 713; εὔσημον 714; οὐ με λανθάνει, 714; πρέπουσι, 719), que se prolonga en la personificación del barco mismo en 716-718, otorga a la escena un carácter sumamente vívido, casi de descripción cinematográfica, en la que cada sintagma implica una aproximación más cercana y nítida: NAVE INSIGNIA (τὸ πλοῖον 714), VELAMEN (στολμοὶ τε λαίφους 715), DEFENSAS LATERALES (παρὰρύσεις 715), PROA (πρῶρα 716), OJOS PINTADOS (ὄμμασιν 716), y la alusión a que hay un TIMÓN (οἴακος 717) que desde atrás del barco dirige su DERROTERO (ὀδόν 716) a la cual la proa OBEDECE CON DEMASIADA DOCILIDAD (ἄγαν καλῶς, 718). Luego de esta avanzada del falo mismo, aparecen los hombres, cuya descripción apunta a la descripción de “ellos” como “el otro”: MIEMBROS NEGRUZCOS (μελαγχίμους γυίοισι 719-720) que se destacan más aun entre sus vestiduras blancas (λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων 720). Por último, la aparición del RESTO DE LAS NAVES (τᾶλλα πλοῖα 721), las TROPAS (πᾶσα θ' ἠπικουρία 721), la aproximación a la costa de la NAVE CAPITANA (αὐτὴ ἡγεμών 722) y la única imagen auditiva: ya es audible el RUIDO DE LOS REMOS (παγκρότως ἐρέσσειται 723). Las oraciones son breves, lo que expresa apuro, impaciencia, excitación, de acuerdo con las indicaciones del contenido.

A pesar del llamado a la calma y a la confianza en la divinidad por parte de su padre (724-733), el resultado de la mostración es una violenta reacción emocional

¹² Acordamos con JOHANSEN (1980: III 70) y VÜRTHEIM (1967 [1928]: 150 y 201) en considerar lo versos 710-775 un episodio independiente, a pesar de los argumentos de TAPLIN (1977: 206-211).

por parte de las doncellas, expresada por medio de un dialogo epirremático (734-759) que se acrecienta en el Estásimo III y llega a su culminación en el Episodio IV. Enfrentadas con la amenaza de la fuerza bruta, están inermes y llenas de un terror salvaje, que se acrecienta con la salida de Dánao en busca de ayuda (775), ampliamente criticada por los comentaristas¹³.

Que el barco es el *illustrans* de la agresión fálica se hace evidente por la manera en que las Danaides retoman la imagen en el epirrema: por medio del adjetivo μάργον (741), lo que implica una agresividad furiosa y, según los comentaristas, lujuriosa. Se concentran en lo oscuro de la piel de los egipcios (sin tener en cuenta su propia tez), el signo más visible de su “otredad” (μελαγχίμω στρατῶ 745), a lo que se suman el azuloscuro de las proas de ojos pintados (κυανώπιδας νῆας 743-744) y los cuervos (κόρακες 751). Debe agregarse a esto la mención del δόρυ (δορυπαγεῖς, 743) *illustrans* que se desliza, como hemos señalado en el capítulo anterior, por diversos *illustranda*. En este caso, la mostración verbal de la imagen apunta a que esta MADERA BIEN AJUSTADA, COMPACTA, puede leerse como FALO ERECTO.

Finalmente, el barco y sus maniobras de anclaje en un puerto no seguro y durante la noche (764-772) es un pasaje en general mal comprendido por los críticos, que lo califican de irrelevante¹⁴. En realidad, esta imagen náutica opera como prolepsis mostrativa de lo que ocurrirá durante la noche de bodas de Egipcios y Danaides. La oscuridad de la noche, la que está cayendo en el momento preciso del final de la tragedia, (εἰς νύκτ', ἀποστείχοντος ἡλίου, 769), es la anticipación de la que caerá luego del matrimonio no deseado entre primos. Incluso si el anclaje ya se ha llevado a cabo (ἐν ἀγκύρουχίαις 766), es decir, aun si el acto sexual se ha consumado, si la tierra carece de puerto (ἀλίμενον χθόνα, 768), esto es, si la recepción del órgano masculino es rechazada, el desembarco no puede ser feliz (οὐδ' ἂν ἔκβασις στρατοῦ καλή 771-772), es decir, no habrá fecundación ni se cumplirá la ley de Afrodita, ya que el resultado del parto de la noche será,

¹³ TAPLIN (1977: 211-215) y JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 70 y 122-123).

precisamente, un dolor de parto (φιλεῖ ὠδῖνα τίκτειν νόξ (769-770), incluso para el piloto avezado (κυβερνήτη σοφῶ 770): los novios serán asesinados. La inclusión en la imagen extendida de esta breve metáfora del parto es la que justifica la interpretación propuesta, es decir, la ecuación entre BARCO QUE LLEGA A UN MAL PUERTO (*illustrans*) y ACTO SEXUAL (*illustrandum*) que, por ser decodificado -o efectivamente realizado- como violación, conduce a la muerte del agresor.

La última mostración de la trilogía se realizaba probablemente al final de la tercera tragedia, *Danaides* (buscar abreviatura). El Fr. 44R, que pone en la superficie del texto la explicitación de la imagen de la FERTILIDAD, en boca de Afrodita en persona, es el punto de convergencia de todo el mecanismo de mostración diseminado en *Su* y, probablemente, en *Egipcios*. Afrodita es el *illustrans* mismo de la imagen. No hay mostración más fuerte que ésta.

5. ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA ORESTÍA

En el caso de *Or*, la única trilogía griega conservada, tenemos la oportunidad de seguir el desarrollo de algunos mecanismos estructurales a lo largo de las tres piezas. Uno de ellos es el mecanismo estructural-funcional de la mostración de la imagen, que en las otras piezas del *CA* estudiamos en cada tragedia en particular. En el caso de *Su*, como acabamos de afirmar, era posible sugerir la prolongación y culminación del mecanismo en la que se considera la última pieza de la trilogía, *Danaides*.

En consecuencia, a continuación procederemos a analizar las dos primeras variables del análisis funcional, la tensión dramática y la creación de atmósfera, de manera individual en *Ag*, *Ch* y *Eu*. En el caso del mecanismo de mostración, lo analizaremos globalmente con posterioridad, en referencia a toda la trilogía.

¹⁴ Cf. JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 114).

5.1 Análisis funcional de *Agamenón*

El desarrollo agencial de *Ag* presenta una simetría casi absoluta de las tres subvariables que hemos estado estudiando. La ACCIÓN EXTERNA (entradas y salidas de los personajes y hechos efectivamente ocurridos dentro y detrás del escenario) es acompañada en sus altos y bajos por la presencia de una acción psíquica (ACCIÓN INTERNA) proporcional en los protagonistas y en el Coro. La simultaneidad del crecimiento de ambas acciones produce los picos de TENSIÓN DRAMÁTICA. Esta tensión, luego de una primera cima en el Párodos (en el cual los acontecimientos narrados se hacen presentes "escénicamente" ante el espectador/lector como tal vez en ninguna otra tragedia griega), desciende en el Episodio I y vuelve a ascender de manera uniforme hasta el final de la pieza, que concluye en un punto de máxima tensión. Esta simetría de las tres subvariables, en la cual se verifica una armonía perfecta de acción, tensión, dicción y pensamiento, es lo que hace de *Ag* una de las cumbres poéticas de la literatura occidental.

La FRECUENCIA DE IMÁGENES es bastante homogénea en sus proporciones relativas con respecto a las estructuras compositivas y en relación con el desarrollo agencial: acompaña los altos y bajos de ACCIÓN EXTERNA, ACCIÓN INTERNA y TENSIÓN DRAMÁTICA hasta el Episodio IV. A partir de éste y casi hasta el final de la pieza se detecta un mecanismo presente en *Pe* y que reencontraremos en *Pr*, esto es, un descenso del número de imágenes en favor de otros procedimientos estilísticos más acordes con el carácter de las acciones que se presentan en escena: la precipitación de los hechos y la agitación de los parlamentos de protagonistas y Corifeo hacen descender el nivel de presentación simbólica y privilegian la utilización de mecanismos retóricos y figuras de posición. Al igual que en *Pr*, la utilización de la imagería se retoma nuevamente al final de la pieza, en el que coinciden la máxima tensión y la floración plena del "lenguaje figurado".

En *Ag* la imagería contribuye de manera central a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva. El primer momento significativo es el final del

Prólogo (36-39), con la pronunciación de la imagen del buey que está asentado (con todo su peso) sobre la lengua del Vigía. La carencia de *παρησια* anticipa otros silencios ominosos, como el del final del Párodos, en que los ancianos del Coro se niegan a poner en palabras el momento del degüello de Ifigenia (248-249) y el de la propia doncella cuando se la amordaza para que no maldiga a su *γένος* (235-237). La imaginería se manifestará desde el Prólogo al servicio de la creación de un clima siniestro y agorero. De inmediato, las imágenes de rapiña y destrucción de los seres indefensos (50-54, 72-76, 111-120, 134-138, 140-143, 206-211) llegan a su clímax en el relato del sacrificio de Ifigenia (228-247), ella misma metaforizada como animalito inerme (*δίκον χιμαίρας* 232) ante el cuchillo que, más que el de un ministro del sacrificio (*θυτήρ γενέσθαι θυγατρός*, 224; *ἕκαστον θυτήρων*, 240), apunta a impresionar a la audiencia como cuchillo de carnicero.

Un segundo momento en que la imaginería actúa en el auditorio para componer un clima de agustia y expectación son las palabras finales de Clitemnestra en el Episodio II (600-614). En este caso, la atmósfera se crea por contraste, por medio del procedimiento que luego será habitual en Sófocles: la IRONÍA TRÁGICA. En efecto, la serie de imágenes encadenadas que pronuncia la reina antes de volver a palacio para preparar el recibimiento de Agamenón, imágenes todas que apuntan a caracterizar con valencias semánticamente positivas el papel salvador y protector del esposo y la fidelidad de la esposa, deben leerse en clave opuesta: el rey será incapaz de salvarse a sí mismo, la reina infiel será su ejecutora. El auditorio es preparado por esta imaginería siniestra para lo que va a suceder; el Corifeo, por el contrario, sólo logra aumentar su inquietud y su angustia: él sabe que ninguno de los *illustrantia* utilizados por la Tindárea corresponde a los *illustranda* que ella intenta dar a entender, sino a sus contrarios; sin embargo, el anciano aún no sabe cómo se van a desarrollar los acontecimientos. El pasaje que corresponde a los versos 895-905 del Episodio III es, en realidad, una *amplificatio* y una *variatio* del anteriormente mencionado, pronunciado esta vez ante Agamenón

en persona, lo que acentúa, por medio de la ironía, la creación de una sensación de desastre inminente.

El cuarto momento que podemos señalar en el que la imagería es utilizada para ejercer una impresión afectiva sobre el espectador/lector es la del *exemplum* alegórico del Estásimo III, esto es, la fábula que asimila a Helena a un cachorrito de león que se vuelve contra su amo protector (717-736). En primer lugar, la utilización de la imagería animal acentúa, por contraste, la comparación entre las figuras de la inocente Ifigenia (cabrita), la victimizada Troya (liebre preñada) y la culpable Helena; en un segundo plano de la imagen, la mención del animal poderoso y sanguinario por excelencia apunta en realidad a Clitemnestra, en una prolepsis de la serie de animales monstruosos y/o de carga semántica negativa con los que se la asimilará apenas antes -junto con Egisto- (1223-1225, 1228, 1232-1236, 1258-1260) y después del asesinato del rey (1472-1473, 1516, 1671). La atmósfera ominosa continúa creciendo. El último pasaje correspondiente a Clitemnestra antes de su crimen es el célebre encadenamiento de imágenes que cierra el Episodio III (958-974), que opera nuevamente alterando las valencias positivas y negativas de los *illustrantia* a través de la ironía trágica. Una última imagen -otra una víctima animal, esta vez las ovejas- actúa como coda de esta serie de racimos de imagería que contribuyen a crear una atmósfera aciaga (Episodio IV, 1056-1057).

Desde el punto de vista opuesto, el de la víctima, se desarrollará la imagería de Casandra en su *kommós*, (1090-1149) donde la mezcla del degüello de Agamenón, el de los hijos de Tiestes y el de la propia profetisa produce una impresión de horror inminente, incomprensible para el Coro, comprensible para el auditorio, que entra en συμπάθεια con la princesa troyana.

Una vez producida la muerte del rey (1343-1345) y la confesión triunfante de la reina (1372-1398), nada queda por sugerir de manera impesiva: todos los elementos para interpretar las acciones escénicas ya han sido suministradas, y la obra se cierra en un paroxismo de tensión y suspenso.

5.2 Análisis funcional de Coéforas

En *Cb* puede apreciarse una mayor heterogeneidad entre las tres subvariables que califican el desarrollo agencial: la ACCIÓN EXTERNA (los hechos escénicos), la ACCIÓN INTERNA (pisicológica) y la TENSIÓN DRAMÁTICA que de ella resulta. Esto es notorio a pesar de que en líneas generales las tres se acompañan en sus altos y sus bajos. La ACCIÓN EXTERNA, luego del remanso del *kommós* en el Episodio I, se acelera uniformemente hasta el final de la obra, por causas evidentes originadas en las peripecias de la trama. No obstante, la frecuencia imaginativa es baja en los episodios (si se los compara con los de *Ag*), y sólo aumenta al final de la pieza.

Es evidente que en este caso la frecuencia de imágenes se ha desprendido en parte de las curvas de ACCIÓN y TENSIÓN internas, y responde más bien a la parte de tensión que deriva del sucederse concreto de los hechos. Varias razones pueden apuntarse como explicación de este fenómeno. En primer lugar, el sistema imaginativo de la pieza no es independiente: proviene de y continúa la estructuración de *Ag* y la elaboración de un discurso simbólico que provoque impacto en el espectador/lector ya se ha realizado. En *Cb* las imágenes están más aisladas de su contexto: son, por tanto, de sencilla decodificación. La elaboración estilística del discurso en los episodios se concentra en los recursos retóricos y las figuras de posición; sólo los estásimos (y por supuesto el párodos) presentan un tejido más complejo de elementos significantes.

En segundo lugar, por formar parte de una trilogía, la pieza central concentra la mayor cantidad de actancias *en escena*. La sucesión creciente de actancias cada vez más "patéticas" es fundamental para el logro de los objetivos dramáticos. Sólo en los versos finales de la pieza -y ante la tensión resultante del enloquecimiento del protagonista- vuelve a primer plano la estructura significativa, pero lo hace principalmente por medio de la marcación de los campos semánticos.

Con respecto a la creación de atmósfera, en el Episodio I, luego del *kommós*, se suceden dos escenas en las que la utilización de la imagería propende a su utilización como recurso dramático, expresiva en la primera instancia, impresiva en

la segunda. En efecto, en la invocación final de los hermanos ante la tumba del padre (489-507) se suceden una serie de imágenes que apuntan a expresar el estado de alta tensión emotiva de Orestes y Electra. En primer lugar se retoman imágenes utilizadas en *Ag* para servir de *illustrantia* de la muerte del rey (RED, CAZA, TRAMPA), lo que retrotrae al espectador/lector al clima afectivo que antecede y sucede al crimen. En segundo lugar, se incorporan dos imágenes centrales de *Cb*, que pintan a los hermanos como víctimas (PICHONES, 501) pero a la vez como salvadores (CORCHOS, 506-507). En esta última imagen se añade un componente impresivo, ya que, por tratarse de un símil, incluye una invitación a la reflexión del receptor de la figura.

La segunda imagen es puramente impresiva: se trata del relato del sueño profético de Clitemnestra (527-534) y su posterior interpretación por parte de Orestes (540-550). Tanto uno como la otra cumplen la función, por un lado, de pintar el estado de alma de la reina en los instantes previos a su asesinato, mostrarla desesperada y consciente de su culpabilidad. Por otro lado, se logra afectar al espectador con una atmósfera impresiva de expectación y suspenso, que funciona como anticipación de que lo que se espera está por suceder. La acentuación de la idea de *contrapasso*, del $\delta\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\tau\alpha\ \pi\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$ de 313, es remarcada inmediatamente antes del Episodio II -en el que Orestes, obedeciendo las órdenes y amenazas de Apolo, cometerá matricidio- en la sección final del Estásimo I, 639-652. Esto se prolonga casi de inmediato en las dos imágenes encadenadas pronunciadas por Orestes al comienzo del Episodio II, la de la LUZ y la de la NAVERGACIÓN (660-662).

El último ejemplo de imaginería utilizado para la creación de climas escénicos es, en el breve Estásimo III, las breves imágenes encadenadas de la LUZ y de la caída de las ATADURAS DE LA ESCLAVITUD (961-962). A pesar de que superficialmente la imagen apunta a transmitir al espectador la atmósfera de júbilo que llena la casa de los Atridas, en realidad se trata de una apariencia. La paulatina caída de Orestes en un estado de enajenación mental por obra de las Erinias será puesto en palabras pocos versos después, y también por medio de imágenes, esta

vez, la del CABALLO DE CARRERA QUE SE DESPISTA (1021-1024). La mostración de la imagen, que es constante en esta última parte de la pieza, contribuye a transformar, en breve lapso, un falso júbilo en un nuevo dolor.

5.3 Análisis funcional de *Euménides*

En esta pieza el desarrollo agencial y sus peripecias explica en gran medida la manera de presentación de las imágenes. En oposición a lo que sucede en *Ch*, la ACCIÓN EXTERNA es abundante y acelerada en la primera parte de la pieza, con múltiples entradas y salidas de los personajes, favorecidas por los cambios de escena (templo de Apolo en Delfos, templo de Atenea en Atenas, Areópago) y de tiempo (por lo menos un año¹⁵ transcurre entre las actancias en Delfos y las que tienen lugar en Atenas), mientras que en el extenso Episodio III (el juicio del Areópago) la acción es prácticamente nula.

Por el contrario, la ACCIÓN INTERNA, que sigue el movimiento "psíquico" de las Erinias, presenta un patetismo creciente hasta que se resuelve en regocijo por el triunfo de Πειθώ en boca de Atenea. A esta acción se suma el devenir anímico de los protagonistas, principalmente la Sombra de Clitemnestra y Orestes. La TENSIÓN DRAMÁTICA de la pieza acompaña, por una parte, la aparición, amenazas y persecuciones de las Erinias, a las que se suma su descubrimiento por parte de la Pitia y el surgimiento de la sombra de Clitemnestra y, por otra parte, dos pequeñas cimas en el Episodio III: el anuncio del resultado de la votación y la μεταβολή de las ERINIAS en EUMÉNIDES.

En la tragedia final de la trilogía sucede algo semejante a lo que ocurre en *Ch*: el porcentaje de segmentos de imaginiería es notablemente desparejo si se comparan Estásimos y Episodios: en las escenas dialogadas el promedio de imágenes desciende en forma notoria. Esta heterogeneidad es más acentuada puesto que en

¹⁵ TAPLIN (1977: 377-383) propone un lapso de "meses"; SOMMERSTEIN (1996: 69-70) sin dar razones, propone un lapso de entre pocos días y pocos meses. Para el tema de los lapsos temporales en la trilogía, cf. DUCHEMIN (1967: 208-211), y sobre la problemática general ROMILLY (1968: 150ss.).

esta tragedia, en la que las Erinias son verdaderas protagonistas, los Estásimos I y II están aun más imbuidos de lenguaje simbólico.

Debe añadirse, además, que la carga de connotación está depositada en la primera parte de la tragedia: allí la concentración imaginativa acompaña los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA y, en menor medida, los de la ACCIÓN EXTERNA. En la segunda parte todas las subvariables descienden marcadamente: el poeta utiliza los recursos dramáticos y textuales casi con exclusividad al servicio del mensaje que quiere transmitir: el plano hipersemémico predomina sobre el semémico, y esto provoca lógicamente la disminución de los elementos significantes. En lo que toca a la creación de atmósfera, las imágenes no son utilizadas con este fin más que en dos pasajes: el ὕμνος δέσμιος del Estásimo I (304-396) y el epirrema que expresa las bendiciones de Atenea y de las Euménides en el Estásimo III (916-1020).

El clima creado por las imágenes en el Estásimo I (OSCURIDAD, CAZA, SACRIFICIO, ESCLAVITUD, VAMPIRISMO, PISADA) es por completo impresivo: apunta a provocar en el espectador el mismo sentimiento de terror que debe de inundar a Orestes en medio de la danza ritual de las Erinias. Lo opuesto sucede en el caso del Estásimo III. Las imágenes de LUZ, y FERTILIDAD de los ámbitos vegetal, animal y humano crean un clima de júbilo que es subrayado por el mecanismo de mostración de la imagen.

5.4 El mecanismo de mostración de la imagen en la *Orestía*

En *Or* el mecanismo de mostración de la imagen alcanza su concreción más ajustada y funcional a través de la magistral utilización que hace Esquilo de las imágenes de la CAZA y de la LUZ/OSCURIDAD, imágenes que atraviesan por completo las tres piezas de la trilogía. La imagen de la LUZ/OSCURIDAD es, quizá, el símbolo escénico más potente del teatro ateniense. En cuanto a la imagen de la CAZA en sus dos elementos principales, la RED y la PERSECUCIÓN, tiene gran importancia en la estructura significativa global de *Or*.

Dentro de la imagen general de la CAZA, la serie imaginativa que se concentra alrededor del *illustrans* RED se desarrolla a lo largo de todo *Ag*. El lexema RED (δίκτυον) es sólo el primero de sus *illustrantia*. Aparece al comienzo del Estásimo I (358), luego en la resis central de Clitemnestra en el Episodio III (868) y por último en boca de Casandra en el *kommós* del Episodio IV (1115). El Corifeo refiere el semema a Casandra por medio del lexema ἄγρευμα, RED DE CAZA o TRAMPA (1048), y Clitemnestra utiliza el semisinónimo ἀρκύστατα, MALLA DE RED (1375). Pero la primera mostración de la serie se produce cuando el espectador comprende que la RED no es más que un *illustrans* del *illustrandum* ALFOMBRA PURPÚREA, que aparece es escena en el agón y posterior esticomitía de Agamenón y Clitemnestra en el Episodio III por medio de una serie de *illustrantia* de distinto orden: πέτασμα (909), πορφυρόστρωτος πόρος (910), εἶμα (921), ποικίλα (923, 926, 936), ποδόψηστρον (926), ἄλουργή (946) y ὑφή (949). Luego de esta primera mostración escénica del *illustrandum* transformado en objeto real, dicho *illustrandum* ALFOMBRA/TAPICES se convierte en *illustrans* implícito de un nuevo *illustrandum*, TÚNICA/MANTO: πέπλοι (1126), εἶμα (1383), la TÚNICA que aprisiona a Agamenón en el baño. El desarrollo dramático llega a su punto culminante cuando Clitemnestra exhibe los cadáveres de Agamenón y de Casandra, y lo hace con el cuerpo del rey envuelto en la TÚNICA que lo ha aprisionado como una RED. Con sutil ironía, la reina nombra la RED específicamente como RED DE PECES, ἀμφίβληστρον ἰχθύων (1382), dado que, al caer en la bañera, Agamenón se ha convertido en un gran pez capturado en una redada, como los atunes de *Persas*. Ante esta segunda mostración de la imagen el mecanismo de simbolización se hace evidente para el espectador: el *illustrandum* TÚNICA/MANTO se ha convertido en *illustrans* de un último y definitivo *illustrandum*: MORTAJA. El último *illustrans* que aparece en *Ag*, correspondiente al mismo *illustrandum*, es ὕφασμα ἀράχνης, TELA DE ARAÑA (1492 y 1516).

En la siguientes piezas de la trilogía la RED se va deslizando a través de una serie de semisinónimos -también *illustrantia*- pertenecientes a su mismo campo semántico. La RED será ἀμφίβληστρον (492) y δίκτυον (506) en *Ch*, para culminar en

la última mostración de esta serie imaginativa: la de los VESTIDOS/MORTAJA que porta Píades fuera de palacio luego del asesinato de Clitemnestra y Egisto y que son metaforizados como μηχανήμα (981), δεσμός (981), πέδαι (982), ἄγρευμα (998), ποδένδυτος κατασκήνωμα (998), ἄρκυς (1000) y πέπλοι (1000). TELA DE ARAÑA (en *Cb* y *Eu*).

Dentro de la imagen de la CAZA, el segundo elemento que participa en el mecanismo de mostración es la serie imaginativa que metaforiza el momento de la PERSECUCIÓN de la PRESA. El motivo se presenta en el Párodos de *Ag* por medio de la imagen de las ÁGUILAS y la LIEBRE PREÑADA (114-120, 134-138), y reaparece por medio de significantes más representativos, como κύων, PERRA (1093), εὖρις, DE BUEN OLFATO (1093) y ματεύω, BUSCAR (1094), referida a Casandra. En *Cb* es utilizada al principio, como *illustrans* de Electra y Orestes en su condición de víctimas huérfanas del águila, aún demasiado DÉBILES PARA SALIR DE CAZA (247-251). La mostración de la imagen se insinúa en el final de la pieza, en primer término con la amenaza de Clitemnestra en los momentos previos a su asesinato, cuando advierte a Orestes sobre la presencia inminente de las Erinias, PERRAS RENCOROSAS, ἔγκοι κόνες (924), y luego del matricidio, con la referencia de Orestes a esas mismas ἔγκοι κόνες (1054), como *illustrans* de un *illustrandum* que el público no ve, pero que el personaje percibe como objeto real en la escena (1061). Pero esta serie imaginativa alcanza su máximo desarrollo en *Eu*, donde la mostración llega a la concreción al comienzo de la obra. En el Prólogo, las Erinias se disponen a perseguir a Orestes en escena, como PERRAS DE PRESA tras un CERVATILLO, νεβρός (111) que ha saltado de la RED, ἀρκύστατα (112). De inmediato, gimen su “grito de guerra”: “¡atrápalo!”, λοβέ (130). Ante la incitación de la Sombra de Clitemnestra, διώκεις θήρα, “PERSIGUES A LA FIERA” (131), “COMO UNA PERRA” ἄπερ κύων (131-132); ἔπου, μάραινε δευτέρους διώγμασιν, “SIGUE, AGÓTALO CON NUEVAS PERSECUCIONES” (139); ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ’ ὁ θήρ, ὕπνω κρατηθεῖς ἄγραν ὄλεσα “HA SALTADO DE ENTRE LAS REDES, Y SE VA LA FIERA. DOMINADA POR EL SUEÑO, PERDIÓ LA PRESA” (147-148), se lanzan tras Orestes, en una “caza” escénica que debe de haber sido un

espectáculo sobrecogedor. Las menciones continúan en 231, “CAZARÉ AL HOMBRE COMO UNA JAURÍA”, τόνδε φῶτα κάκκωνηγέσω. La demostración vuelve a efectuarse en 246-247: τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρόν / πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν, “PUES COMO A UN CERVATILLO HERIDO, SEGUIMOS EL RASTRO POR LA SANGRE Y LA GOTA”. Sin embargo, el pico máximo de la demostración de la imagen de la PERSECUCIÓN se produce en el Estásimo I, el ὕμνος δέσμιος 309-396, en que al son del canto mágico que pretende atar a Orestes en alma y cuerpo, las Erinias van haciendo su danza alrededor de Orestes en círculos concéntricos, cada vez más estrechos, en un movimiento envolvente que muestra en forma dramática el acecho a la presa indefensa.

La segunda imagen que es sometida al mecanismo de demostración es la de la LUZ/OSCURIDAD, en sus valencias positiva y negativa. Esta imagen ha sido estudiada de manera suficiente¹⁶. Apuntemos que la luz, representada por el *illustrans* ANTORCHAS, aparece en *Ag* como objeto real referido por los personajes ya desde el Prólogo, en boca del Vigía (21-23) y es el centro de la resis de la posta de hogueras en el Episodio I (281-314). En *Cb* está representado por la luz del amanecer que acompaña la muerte de Clitemnestra y Egisto (961). Por último, ya en *Eu*, la conciliación armónica entre divinidades olímpicas y ctónicas es saludada en Atenas por una procesión de antorchas (1005, 1022, 1025-1028, 1029, 1041-1042, 1044) cuya connotación es proporcionalmente inversa a la posta de hogueras de *Ag*. Esta escena iluminada a pleno al final de la trilogía corona el mecanismo de demostración, que alcanza aquí su máximo poder de simbolización.

¹⁶ GOHEEN (1955: 113-126); TARRANT (1960: 181-187); LEBECK (1963), PERADOTTO (1964: 388-393); HUGHES FOWLER (1967: 64-65); LEBECK (1971); RUSSO (1974), PETROUNIAS (1976: 244-254); GANTZ (1977: 28-38); TRACY (1986: 257-260); JARKHO (1997: 184-199).

6. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

Por su condición misma de fragmentos, es imposible considerar los que corresponden a la *Prom* en el análisis de este capítulo en lo que toca a su función en el desarrollo agencial y a la creación de atmósfera, dada la necesidad de interpretar la parte a la luz del todo. Por lo tanto, nuestro análisis del *cP* se limitará a *Pr* en el tratamiento de estas dos variables, y sólo consideraremos la trilogía, y de manera puramente conjetural, en nuestro abordaje de la mostración de la imagería.

La ACCIÓN EXTERNA de la tragedia ha sido reputada habitualmente por la crítica como inexistente. Se limita, en esencia, a la entrada y salida de los distintos personajes y, en el plano de las actancias, a dos picos ubicados al comienzo y al final: el encadenamiento del Titán (Prólogo) y su hundimiento, junto con las Océánides, en las profundidades del Tártaro, en el marco de la conmoción cósmica (Episodio IV).

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, el alza del grado de actividad emotiva coincide con el establecimiento de la relación dialógica entre Prometeo y sus distintos interlocutores: Océánides (Párodos), Océano (Episodio I), Ío (Episodio III), Hermes (Episodio IV). El proceso del diálogo provoca un impacto en el plano psicológico que se traduce en los altos y bajos de la expresión de pasión y sentimientos, acompañados por una influencia en el plano volitivo que implica el cambio o el mantenimiento de las determinaciones tomadas en la realidad anterior extraescénica.

La frecuencia de imágenes se corresponde con la ACCIÓN INTERNA y también con la TENSIÓN DRAMÁTICA. Sus puntos culminantes son la conclusión del proceso de encadenamiento (Prólogo, 82-85), la reacción ante la evidencia sensorial de seres alados, que incluye la creación de suspenso por la amenaza de la aparición del águila, que sólo se concretará en *PrL* (*Kommós*, 115-127), la aparición de Océano (Episodio I, 295-297), el rechazo de Océano y retirada de escena (Episodio I, 374-

396), el motivo del secreto y la consiguiente creación de suspenso (Episodio II, 520-525), la aparición y monodia de Ío (Episodio III, 560-588), la esticomitía previa a la segunda resis de Prometeo, en que se devela el secreto (Episodio III, 757-774), el ataque de Ío y su salida violenta de escena (Episodio III (Episodio III, 877-886), la aparición de Hermes (Episodio IV, 941-952), la amenaza de Hermes (Episodio IV, 1014-1029) y el hundimiento de Prometeo y las Oceánides (Episodio IV, 1063-1093). La frecuencia de imágenes acompaña casi punto por punto el parámetro, salvo en el Episodio IV, en que la precipitación de los acontecimientos, la agitación de los parlamentos y la cualidad de la relación Hermes-Prometeo (que pierde prácticamente la condición de diálogo por la incomunicación esencial de los hablantes) hace bajar el nivel de representación simbólica. Esta se recupera en la culminación de la pieza, con la macroestructura descriptiva que responde, como contracanto, al *kommós*.

El número de imágenes es bajo en las resis, sobre todo en los segmentos narrativos. En ellas las imágenes se ubican, como hemos señalado en el caso del *CA*, en “racimos imaginativos” y desaparecen en largos segmentos en los cuales es preponderante la aparición de los elementos correspondientes a los campos semánticos marcados, es decir, a puros *illustranda*. En suma, podemos concluir que la frecuencia de imágenes responde, en rasgos generales, a la relación que se establece entre éstas, la tensión dramática y el *πάθος*.

En cuanto a la utilización de la imaginería para la creación de atmósfera, la alta tensión emocional (que puede o no coincidir con la TENSIÓN DRAMÁTICA) y la frecuencia imaginativa tienen un paralelo casi perfecto: el *πάθος* del *kommós* (88-127) contribuye grandemente a crear una atmósfera de “expresión de la subjetividad” y a provocar impresivamente la identificación y la piedad del espectador/lector. Un objetivo paralelo se logra ante la contemplación de la danza y la audición de la monodia de Ío en el Episodio III (560-608), y lo mismo sucede ante la *συνπάθεια* del cosmos y del solidario Coro de Oceánides en el final (1063-1093). En los tres pasajes la incidencia de los segmentos imaginativos es muy significativa.

En cuanto a la mostración de la imagen, la relación entre la imagen verbal, pronunciada por los personajes, y la representación real de los elementos que la constituyen es en *Pr* un mecanismo complejo. En efecto, no sólo se realiza en escena el pasaje de *illustrans* a *illustrandum*, sino que también se pone en juego, en pasajes más o menos extensos, un dispositivo que, por ejemplo, en la *Or* se realizaba a lo largo de pocos versos: los personajes pueden verbalizar un *illustrans* cuyo *illustrandum* aparece simultáneamente en escena. En ambos casos, los personajes funcionan como "soportes" del proceso metafórico, e incluso son ellos mismos parte de la imagen. Analizaremos a continuación los dos mecanismos de mostración de la imaginaria.

A) ILLUSTRANS transformado en ILLUSTRANDUM

La primera imagen que se desliza al sentido propio y aparece en escena corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: la ESPUELA/AGUIJÓN. En el Episodio I, el aguijón es anticipado por Océano como *illustrans* de una metáfora *in absentia* de *illustrandum*. Al aconsejar a Prometeo que deponga su αὐθαδία, su obstinación autocomplaciente, le dice:

οὐκ οὖν ἐμοίγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς,
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no extenderás tus miembros contra el aguijón, (322-323)

Es decir, "no darás coces contra la espuela". El κέντρον contra el que se arroja Prometeo es el *illustrans* simbólico de un *illustrandum* que alude al poder de Zeus, que se manifiesta como un objeto *duro, penetrante, filoso y todopoderoso*: el rayo. La advertencia de Océano es una anticipación de lo que sucederá al finalizar el Episodio IV, cuando la ira del dios desencadene la tempestad y la acción de su rayo destruya la roca a la que Prometeo se encuentra amarrado, precipitándolo en el abismo del Tártaro.

Sin embargo, este κέντρον, *aguijón*, que el espectador ha percibido como imagen, se corporiza en el Episodio III ante la aparición de Ío. En efecto, el lexema aparece reiteradamente como objeto real referido sin metaforización, es decir, se ha

convertido en *illustrandum*, y hace alusión al TÁBANO que atormenta a la doncella transformada en novilla. Es dable suponer que los movimientos escénicos del personaje representaban, ante el espectador, sus esfuerzos para eludir la picadura del tábano. El *illustrandum* es mencionado siete veces a lo largo de la escena, por medio de los lexemas κέντρον, οἶστρος y μύωψ, cuyos sememas actúan como semisinónimos con el significado alternativo de *tábano*, *aguijón*, *punzada* y *picadura*. Los lexemas presentan un carácter real y concreto (566, 580-581, 589, 597-598, 673-675, 681-682, 878-880).

El AGUIJÓN hace alusión al poder de Zeus a través de una serie de lexemas que apuntan a semas de "agudo", "filoso" y "penetrante". Pero es evidente también que, en el contexto de la persecución amorosa de la que ha sido objeto Ío por parte de Zeus, el objeto real "aguijón" alude como *illustrans* de segundo grado a la potencia sexual masculina imaginizada como agresiva e imposible de evitar, es decir, al FALO. Así como en el Episodio I el viejo Océano (que se ha sometido al poder de Zeus) no necesita de frenos ni látigos para impulsar su cabalgadura (284-287), Ío, que actúa estructuralmente como su opuesto, es sometida *por la fuerza* por el dios a través de un objeto referente con el que el espectador ya se ha familiarizado como imagen, y que aparece ahora "mostrado" en escena con evidentes connotaciones sexuales.

El segundo ejemplo de un *illustrans* que se transforma en *illustrandum* por medio de su mostración en la escena es el motivo central del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, es decir, el que se relaciona con la oposición semántica ENFERMEDAD ≠ SALUD. Es la imagen del *médico enfermo*, que se insinúa en el Prólogo a través de las palabras de Cratos (43) y continúa claramente como *illustrans* en el Episodio I, en la intervención de Océano (377-378) y la consiguiente respuesta de Prometeo (379-380).

La metáfora se ve reforzada por la elección de los lexemas, ya que los verbos μαλθάσσω, σφριγάω e ισχαίνω se utilizan a menudo en contexto médico. Prometeo conoce la ciencia médica, puesto que él se la ha transmitido a los hombres, pero él mismo está enfermo de cólera, y el tiempo exacto para la intervención quirúrgica que lo salve, el καιρός, aún no ha llegado para él. La explicitación completa del motivo se

produce en el Episodio II, en boca de la Corifeo. Prometeo ha relatado una parte de los dones por él otorgados a la humanidad y concluye diciendo:

τοιαῦτα μηχανήματ' ἔξευρῶν τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
"Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente." (469-471)

Este pensamiento da pie a la comparación de la Corifeo, que le responde expresando, por medio de un símil extendido, la imagen central del *leitmotiv*:

πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαιεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὧς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὅποῖοις φαρμάκοις ἰάσιμος.
Padece un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo. (472-475)

La comparación es verbalizada como imagen por la Corifeo sin intención irónica sino, por el contrario, con una profunda *συμπάθεια*. En el parlamento inmediatamente posterior, al retomar su discurso de los dones, el Titán comienza relatando cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles para ese fin (476-483). Por medio de una asociación de ideas, ha tomado en sentido propio lo que la Corifeo ha expresado en sentido figurado. La *αὐθαδία*, la obstinación que enferma a Prometeo, no le permite percibir el sentido profundo de la imagen.

Ahora bien, la enfermedad que ha aparecido en el texto como metáfora, esta "enfermedad figurada", irrumpe súbitamente en escena en el Episodio III (560-588): es la *μανία* de Ío, que funciona como demostración explícita de la *αὐθαδία* de Prometeo. En este caso, la imagen no es sólo señalada como *illustrandum* en el discurso, como ocurría con el tábano, sino que es "actuada" en la escena. El parlamento de Ío es acompañado por un aparato gestual que incluye gritos, convulsiones y saltos. Toda la escena se desarrolla como una visita médica: luego de la

“consulta inicial” (604-608), Ío explica la génesis y el desarrollo de su νόσος (604-686)), y Prometeo, como un buen médico al que un paciente consulta, la aconseja y le predice la evolución (705-740) y el fin de la enfermedad (790-852). Ante un nuevo ataque, Ío abandona el escenario en el punto culminante de una crisis, y, al mismo tiempo que actúa, describe los síntomas de su μανία (877-884).

De este modo, la IMAGEN DE LA ENFERMEDAD se ha convertido en VERDADERA νόσος ante la vista del espectador.

B) ILLUSTRANDUM verbalizado como ILLUSTRANS

Este mecanismo es el más complejo por su explicitación verbal y escénica. El efecto de "mostración" de la imagen se produce en este caso porque se presentan en la escena una serie de *illustranda* (términos propios correspondientes a objetos reales) verbalizados como *illustrantia* (términos metafóricos). Se trata del motivo del ARNÉS DEL CABALLO, el más importante del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL, que manifiesta la oposición semántica COERCIÓN ≠ LIBERTAD.

El motivo comienza en el Prólogo, en la escena del encadenamiento, donde Cratos y Hefesto nombran los elementos que utilizan a medida que amarran al Titán. Las imágenes acompañan la actividad escénica, y responden a la particular manera en que Esquilo suele distribuir los términos connotados a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal asistemática y global de los elementos antes de que aparezcan organizados estructuralmente y como mostración simbólica.

En efecto, Prometeo es amarrado con LAZOS, CADENAS, GRILLOS y ESPOSAS, y así lo señalan Cratos y Hefesto al entrar en el escenario, cuando anticipan verbalmente las acciones que desarrollarán a continuación (3-6, 14-15, 19-20). Sin embargo, cuando ambos dioses ponen manos a la obra, estos *illustranda*, que el espectador *ve* en el escenario, son verbalizados como *illustrantia*, utilizando para ello los elementos que constituyen el YUGO y el ARNÉS del caballo:

οὐκ οὖν ἐπείξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν, ...
Cr.: ¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas...? (52)

- καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
 Hef.: También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
- καὶ τήνδε νυν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα...
 Cr.: Y a este otro, ajústale ahora la correa con firmeza,. (61)
- ἀλλ' ἀμφὶ πλευραες μανχαλιστήρας βάλε.
 Cr.: Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)
- χρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βία.
 Cr.: Véte por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)

Prometeo se muestra en la estructura de superficie (*illustrandum*) como un criminal condenado al ἀποτυμπανισμός, pero en la estructura profunda (*illustrans*), y por medio de la mostración escénica, como un ANIMAL SOMETIDO AL YUGO Y AL ARNÉS. Esta afirmación no es del todo evidente en la traducción de los lexemas al castellano, pero los lexemas griegos remiten todos a una utilización técnica en relación con el ARNÉS DEL CABALLO¹⁷. La forma en que debe imaginarse que aparecía el héroe ante los ojos del espectador se desprende de las palabras pronunciadas por Ío al verlo atado a la roca (560-562).

Luego de la escena del Prólogo, los personajes -principalmente Prometeo e Ío- utilizan los elementos constituyentes del motivo en sentido propio, salvo en el caso de los verbos ἐνζεύγνυμι (UNCIR) y δάμνημι (DOMAR), que aparecen como *illustrantia*. No obstante, la confirmación de la segunda lectura de la imagen, producto de su mostración escénica, se obtiene al finalizar la pieza, en el Episodio IV. Allí, en boca de Hermes, aparece verbalizado el fragmento más importante de la serie imaginativa, que consiste en el símil del POTRO RECIÉN ENJAEZADO:

τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς

¹⁷ ὀμάζω (4): κυρίως δέ ἐστιν ὀμάσαι τὸ ἵππον ὑπὸ χαλινὸν ἀγαγεῖν ἢ ὑπὸ ὄχημα. (Σ Apolonio Rodio, 1, 743).

πέδη (6): ἐνθ' ἵππους ἔστησε Ποσειδάων...ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας, ἀρρήκτους ἀλύτους. (Il XIII, 34-37). Cf. también Jenofonte, *De equitandi ratione*, 3, 5; 7, 13-14.

δεσμά (52): Cf. Jenofonte, *Anábasis*, 3, 5, 10.

ψάλιον (54): τὸ πρὶ τὸ γένειον (τοῦ ἵππου) διειρόμενον ψάλιον, τὸ δ' εἰς τὸ στόμα ἐμβάλλόμενον χαλινός. (Pollux 1, 148). ψάλια ἐστὶ κυρίως τὰ περιστόμια τῶν ἵππων. (Σ ad 54).

πορπάω (61): Cf. el sustantivo πορπάξ en Eu. *Rhesus* 381.

μασχαλιστήρ (71): μασχαλιστήρες οἱ κατὰ τῶν ἵππειῶν στηθῶν ἱμάντες. (Hesychius lexicographus); τὰ ὑπὸ τοὺς ὤμους τ'ν ἵππων μασχαλιστήρες. (Pollux, 1, 147).

κίρκωω (74): Cf. el sustantivo κρίκος en F. Passow, *Handwörterbuch der griechischer Sprache*, 1841-1857. Estas referencias han sido extraídas de PETROUNIAS (1976: 109 y 367).

ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς

πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἡνίας μάχῃ.

En nada te dejas conmover, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo,
te resistes y luchas contra las riendas." (1008-1010)

Cratos y Hefesto, meros instrumentadores de la voluntad del padre, verbalizan la imagen desconociendo la operación de doble visión que provocan en el espectador. Prometeo, la Corifeo, Océano e Ío tampoco son conscientes de la utilización y el sentido de la imagen, por estar subjetivamente involucrados en el πάθος que implica su concreción y objetivación. Sólo Hermes, que es la voz y el discurso del padre, es el encargado de explicitar el mecanismo de fusión de planos que se ha efectuado en el nivel semémico a través de una doble vuelta de tuerca operada en la relación entre personajes, *illustrans* e *illustrandum*.

Señalemos brevemente, para finalizar este punto, dos motivos que aparecen a lo largo de la obra como *illustrans* o como *illustrandum*. Se trata de los motivos del *ocultamiento* y de la *tempestad*. El motivo del *ocultamiento* se expresa, por una parte, a través de la mención del secreto profético de Prometeo, cuya revelación permitirá la permanencia de Zeus en el trono del Olimpo (522-524) y, por otra, a través del designio de Zeus de aniquilar a la raza humana hundiéndola en el Hades (231-236). La mostración del motivo del *ocultamiento* aparece en escena en el momento final de la tragedia en boca de Hermes (1016-1019), y sin duda se producía algún efecto escénico que, luego de la emisión del último verso por parte de Prometeo, imitaba su caída en el mundo subterráneo¹⁸. Por medio de su mostración, el autor pone ante la vista del espectador lo que habría sucedido si el plan de Zeus se hubiera cumplido: la raza humana habría desaparecido del campo visual, de la superficie del mundo, oculta para siempre en el espacio de la oscuridad (231-236). Prometeo no será destruido, pero sufrirá como castigo lo que al hombre esperaba como destino: el OCULTAMIENTO, la DESAPARICIÓN (1016-1019).

¹⁸ Cf. al respecto lo señalado en el Capítulo 1.

El motivo de la TEMPESTAD, también perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que aparece a lo largo de la pieza como metaforización de la desarmonía de los elementos de la naturaleza y del cosmos (370-371, 560-562, 642-643, 838, 883-886, 1015-1016, 1061-1062) se concretiza en el momento culminante por medio de una verdadera tempestad que provoca la conmoción de la tierra y el hundimiento de Prometeo y de las Océánides (1080-1088). Las imágenes del OCULTAMIENTO y de la TEMPESTAD son "mostradas" tanto por medio de las descripciones textuales (es decir, transformándose de *illustrans* en *illustrandum*) cuanto por los efectos de la puesta en escena. El efecto dramático de la experiencia de la concretización de la imagen alcanza su punto culminante al reforzar el aspecto visual de la experiencia dramática, que incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) del mensaje poético por parte del espectador.

6.1 La mostración escénica en el conjunto de la trilogía

Lo hasta aquí analizado se basa en el testimonio efectivo del texto. Sin embargo, la comprobación de que en la tragedia el plano de la imagen tiende a aparecer en la escena como objeto real de la representación o como referente en sentido propio en el discurso de los personajes puede extenderse como hipótesis al resto de la trilogía¹⁹, sobre todo a la pieza más segura en cuanto a su ubicación y posible argumento: *PrL*.

Dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN ≠ LIBERTAD, la mostración de más seguro efecto dramático debería de ser la LIBERA-

¹⁹ Con respecto a la reconstrucción conjetural de *PrL* y de *PrP* y a la ubicación de las piezas en la trilogía, cf. WELCKER (1824); GERCKE (1911: 164-174); KNIGHT (1938: 51-54); MULLENS (1939: 160-171); DAVIDSON (1949: 66-93); THOMSON (1949: 433-467); ROBERTSON (1951: 150-155); REINHARDT (1956: 241-283); FITTON-BROWN (1959: 52-60); HERINGTON (1961: 239-250) y (1963: 180-197 y 236-246); LLOYD-JONES (1969: 211-218); GROSSMANN (1970); PANDIRI (1971: 165-188); MOREL (1973: 121); PODLECKI (1975: 1-19); FINEBERG (1975: 224-235); TAPLIN (1975: 184-186); GRIFFITH (1977: 245-252); GARCÍA GUAL (1979: 129-161); WEST (1979: 130-148); CONACHER (1980: 98-119); GANZ (1980: 133-164); LENZ (1980: 23-56); STEFFEN (1983: 5-15); BOOTH (1985: 149-150); STOESSL (1988: 14-22); BROWN (1990: 50-56); WEST (1990: 51-72); FLINTOFF (1995: 857-867); LIBERMAN (1996: 273-280); WEST (1996: 121); POLI-PALLADINI (2001: 287-325).

CIÓN DE LAS CADENAS por parte de Heracles. El motivo tiene un amplio desarrollo en la tragedia conservada, tanto como campo semántico fuertemente connotado cuanto como imagen²⁰. La imagen del VUELO, EL PÁJARO Y LAS ALAS, también muy resaltada en el texto -puesto que todos los personajes excepto el propio Prometeo presentan una gran movilidad y capacidad de desplazamiento (115, 467-468, 856-858, 992-994)- anticiparía la aparición concreta del ÁGUILA que, en la segunda pieza, haría efectiva la segunda parte del castigo prometido por Zeus. La aparición del ÁGUILA también concretaría y "mostraría" la imagen de la MORDEDURA, ya presente en *Pr* como parte del núcleo semántico de la COERCIÓN y relacionada con la PICADURA y el AGUIJÓN analizados con anterioridad. Por último, una imagen no demasiado resaltada en *Pr* pero que debía de desarrollarse y "mostrarse" en *PrL* es la de la COMPETENCIA ATLÉTICA y el ATLETA O LUCHADOR (93-95, 183-184, 257, 262, 920-921), que sin duda aparecía representado por la entrada de Heracles y su concreción de la hazaña "atlética" por excelencia: la liberación de Prometeo.

Con respecto al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, el mecanismo de mostración de la imagería alcanzaría su punto máximo, ya que el símil del MÉDICO ENFERMO se corporizaría ante el espectador con la figura de Quirón, quien aparecería al final de la trilogía como UN MÉDICO EFECTIVAMENTE ENFERMO, dispuesto a deponer su inmortalidad e intercambiar su situación con la de Prometeo, tal como lo profetiza Hermes en el Episodio IV (1026-1029). Por último, y en un plano conjetural, puede postularse para el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, nucleado alrededor de la oposición LUZ/OSCURIDAD, la aparición en la tercera tragedia, *PrP*, de una PROCESIÓN DE ANTORCHAS, que pondría en el plano real el motivo del FUEGO CIVILIZADOR y al mismo tiempo mostraría la imagen del FUEGO presente a lo largo de toda la pieza conservada (7, 22, 109, 356, 368, 371, 498-499, 649-650, 878-880, 917, 1043-1044).

²⁰ Como *illustrans*: 146-148, 262, 425-428.

7. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS FUNCIONAL

Tomando en cuenta lo hasta aquí expuesto, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- ✓ La ACCIÓN EXTERNA es la subvariable que menos influye en la frecuencia imaginativa. En *Se* y *Su* se comporta de manera independiente, dado que la tensión dramática (y la subida consecuente de lenguaje connotado) se basa en el movimiento emotivo de los personajes y está prácticamente desprendida de los hechos de la escena (en ambas obras la acción que influye sobre la trama es con preponderancia *extraescénica*). En *Pe* la acción sobre la escena es prácticamente nula: se limita a la entrada y salida de los personajes. Casi lo mismo sucede en *Pr*, a excepción del encadenamiento del Prólogo y el hundimiento del Episodio IV. En el primer caso las imágenes acompañan la actividad escénica respondiendo a la particular manera en que Esquilo distribuye las imágenes a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal abarcadora de los sistemas y subsistemas de la pieza, antes de organizarse estructuralmente y aparecer en escena como mostración simbólica. En el final del Episodio IV, el hundimiento es un clímax multilateral: dramático, emotivo, ideológico y, en consecuencia, lingüístico-estilístico. En *Ag* y *Cb* las actancias influyen en la frecuencia de imágenes en la medida en que la acción sobre la escena acompaña o no a la acción interna y tensión dramática. Por último, en *Eu* el paralelo es mucho más exacto, con predominio de la imaginería en la primera parte (con movimiento escénico acelerado) y descenso de todas las subvariables agenciales -incluidas las imágenes como refuerzo estilístico y sistema significativo- en el largo remanso del Episodio III.
- ✓ En lo que toca a la ACCIÓN INTERNA, esta subvariable acompaña de manera global la frecuencia imaginativa. Sin embargo, su comportamiento independiente es llamativo en varias de las obras, sobre todo en la segunda parte de cada una de las piezas. Esto es en especial evidente en *Pe* y más aun en *Se* y *Su*, en estos dos

últimos casos por la estabilidad de la frecuencia imaginativa contrapuesta al gran movimiento anímico de los protagonistas. La ACCIÓN INTERNA y la frecuencia de imágenes se corresponden más estrechamente en *Ch* y *Eu*, y en *Pr* y *Ag* se asemeja con moderación a lo que ocurre con la TENSIÓN DRAMÁTICA.

- ✓ En *Pr* hay una coherencia casi absoluta entre TENSIÓN DRAMÁTICA y frecuencia imaginativa. Las curvas sólo se alejan en el Episodio IV, sobre todo durante el diálogo estíquico que se establece entre el Titán y Hermes. No obstante, podemos afirmar que esto se debe a que en dicho diálogo la tensión dramática creciente se expresa por medio de una lucha verbal que apela a la estructuración retórica del discurso y al juego punzante de argumentos y contraargumentos, mezclados con los agravios que ambos dioses se intercambian. Es exactamente el mismo fenómeno que se aprecia en *Ag*. En efecto, aunque en esta tragedia la curva de frecuencia de imágenes acompaña en líneas generales a la tensión que deriva del desarrollo de las actancias, en algunas ocasiones se manifiesta independiente. Esto ocurre en la última parte del Episodio IV y en el Episodio V de *Ag*, donde la caída de la curva es inversamente proporcional a la tensión resultante de la escena. Las causas por las que esto ocurre son las mismas que en *Pr*: esa tensión resultante y creciente se expresa mediante una lucha verbal que apela a la retórica en un diálogo donde predominan las figuras de orden, las repeticiones y acumulaciones. Tensión dramática y curva imaginativa se corresponden en *Pe*, *Se* y *Su*, con las salvedades ya especificadas en cuanto al final de *Se*. Hay coherencia, pero la correspondencia es menos exacta en *Ch* y *Eu*.
- ✓ Nuestro análisis comprueba que el mecanismo general de presentación de las imágenes en el desarrollo agencial es semejante en *todas* las obras, incluyendo, por supuesto, a *Pr*. Este mecanismo consiste en un despliegue inicial en Prólogos y Párodos y una concentración posterior de grupos de imágenes en los puntos de máxima tensión dramática. Es un procedimiento *típicamente esquileo*, que influye en

Sófocles (aunque en éste se presenta de manera menos preponderante en el entramado del texto) y se va difuminando en Eurípides²¹.

- ✓ La actuación de la imaginería funciona es determinante en la creación de una atmósfera expresivo-impresiva, contribuyendo a la identificación catártica del espectador y a la decodificación comprensiva del mensaje poético de Esquilo, es decir: la mostración de la imaginería apoya la comprensión emotiva y racional del receptor del mensaje.
- ✓ Los *illustrantia* de las imágenes del *cA* y también del *cP* se fundan habitualmente en la realidad de lo que sucede en escena. Esto aparece, con mayor o menor grado de plasmación dramática, en todo el *corpus* conservado;
- ✓ Los *illustrantia* tienden a aparecer como *illustranda* en el texto, es decir, se deslizan del sentido figurado al sentido propio en el plano discursivo;
- ✓ Este deslizamiento al sentido propio se traslada al discurso no sólo en menciones aisladas sino por medio de descripciones detalladas (por ejemplo, en la tempestad que cierra *Pr*).
- ✓ El punto máximo de concretización es el mecanismo de mostración de la imagen, donde se verifica no sólo el deslizamiento al sentido propio sino el cambio de código. La imagen se traslada de la mimesis discursiva a la mimesis dramática, y la metáfora aparece representada en escena por medio de la utilería, el vestuario, la escenografía y, podemos suponer, los efectos especiales.
- ✓ El mecanismo de la mostración es llamativamente semejante en *Pr* y en la *Or*. Este rasgo es uno de los tantos que acercan y relacionan ambas trilogías. La mostración parece ser entonces un mecanismo dramático que se ha desarrollado con lentitud pero con constancia a lo largo de toda la producción esquilea, y que ha evolucionado hasta alcanzar su culminación en los últimos años de producción poética. La relevancia y acabamiento que alcanza el mecanismo de mostración en ambas trilogías es un elemento más para sugerir una datación tardía de la *Prom*,

²¹ Esta última afirmación no proviene de un trabajo textual exhaustivo -como podrá imaginarse-, sino que es resultado de las lecturas frecuentes y de una percepción preparada para captar los mecanismos de funcionamiento de la imagen poética en todo tipo de textos.

muy cercana a la *Or.* Las visiones del mundo en ellas expresadas (que no son opuestas sino perfectamente coherentes en su estructura profunda) constituirían el testamento poético de Esquilo.

- ✓ Por último, el mecanismo de mostración de la imaginería es típicamente esquileo. Sólo en *Edipo Rey* la aparición de Edipo en escena luego de haberse cegado podría considerarse una mostración de la imagen de LUZ/TINIEBLAS desarrollada previamente para acompañar el motivo de la VISIÓN²². Pero este motivo y su mostración son un caso aislado dentro de los sistemas de imaginería del *corpus* sofocleo. Nada semejante puede advertirse en las obras de Eurípides. No existiendo ninguna otra noticia de un procedimiento semejante en la producción dramática del siglo V, sería muy difícil aceptar que un anónimo poeta tardío, imbuido del pensamiento sofisticado y conmocionado por el derrumbe ateniense producto de las guerras del Peloponeso, se hubiera apropiado con tanta precisión de la técnica de la mostración.
- ✓ El análisis de la técnica aquí realizado prueba, el grado de fusión que alcanzan en la tragedia de Esquilo el fondo y la forma, el estilo y el mensaje.
- ✓ El trabajo sobre la misma ha permitido obtener datos muy valiosos en lo que se refiere al *modus operandi* de la imagen en cada una de las tragedias. Esta información, aun sin haberse constituido en prueba abrumadora en favor de la autoría, ha contribuido a realzar una impresión general favorable: el mecanismo dramático responde, al igual que el proceder estilístico, a una *gestalt* particular e intransferible.

²² CRESPO (1991: 67-78).

CAPÍTULO 6 ANÁLISIS DEL SISTEMA SEMÉMICO

Síntesis

En este capítulo se estudia la configuración de TEMAS Y MOTIVOS en CAMPOS CONCEPTUALES, es decir, la configuración de los sistemas semémicos de las piezas del *cA* y el *cP*. Se presenta un extracto de los campos semánticos, así como el estudio individual de algunos de ellos, de modo de conformar un muestreo representativo. Luego del estudio individual se establecen los denominadores comunes y se prueba la homogeneidad estructural entre ambos *corpora*: a) los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen; b) la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural..

1. ACLARACIONES PREVIAS

Como es dable suponer, la presentación completa de todos los sistemas semémicos del *cA* más el *cP*, sus análisis pormenorizados y comparación bilateral excedería con creces los objetivos de nuestra tesis.

En consecuencia, este capítulo consiste en:

- ❖ un cuadro que resume la composición de los campos conceptuales de cada una de las obras;
- ❖ una presentación, en forma de muestreo representativo, de una estadística serial de algunos de los campos conceptuales de cada una de las piezas;
- ❖ el estudio de algunos de esos campos semánticos marcados;
- ❖ una síntesis conclusiva de la configuración general del sistema semémico.

Nuevamente, *Pe* es la obra privilegiada en cuanto a la extensión del análisis que presentamos.

Para los supuestos teóricos que sustentan el análisis y la definición de los términos técnicos, remitimos a lo expresado en el Capítulo 2. Recordemos que consideramos **campo semántico marcado o campo conceptual** al conjunto organizado de lexemas que cubre por completo cierta área de significado relevante para la determinación de la temática de un texto. Estos lexemas se encuentran realzados en la estructura textual por su distribución y repetición y por su inclusión, en un segundo nivel, como *illustranda* de las **imágenes**. Los *illustrantia* de las imágenes corresponden siempre a *illustranda* pertenecientes a los campos semánticos marcados.

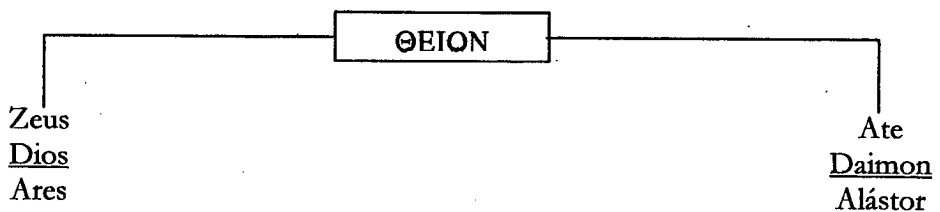
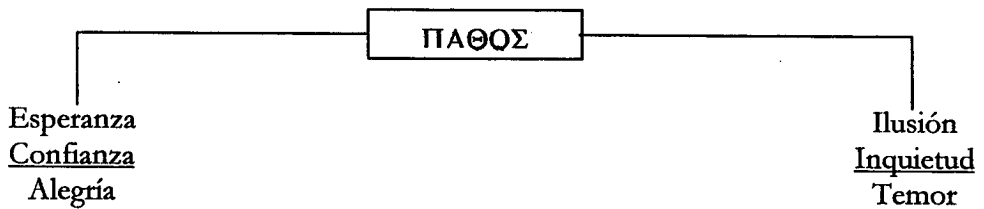
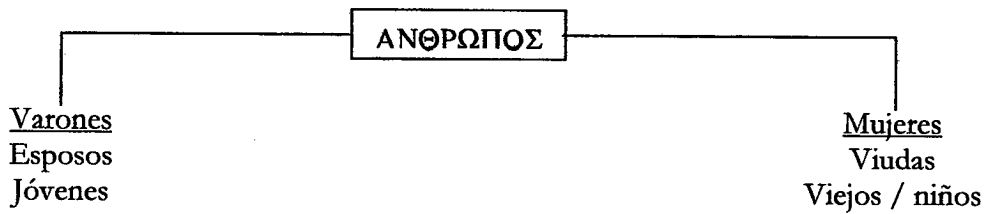
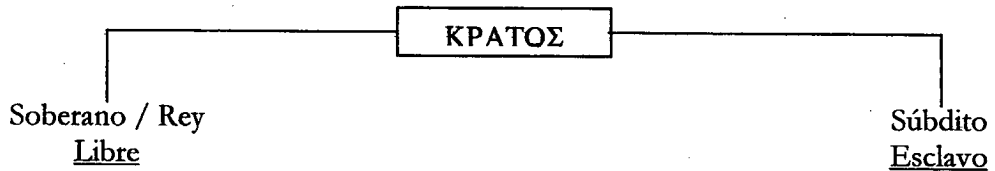
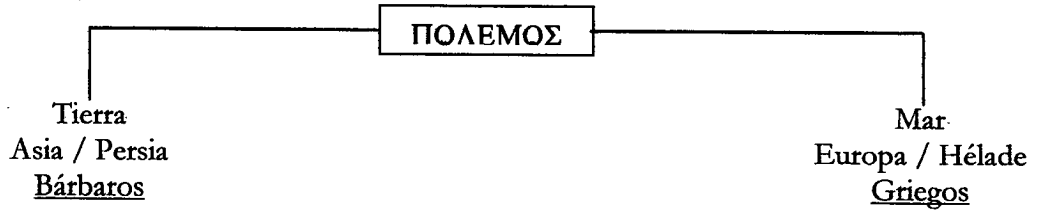
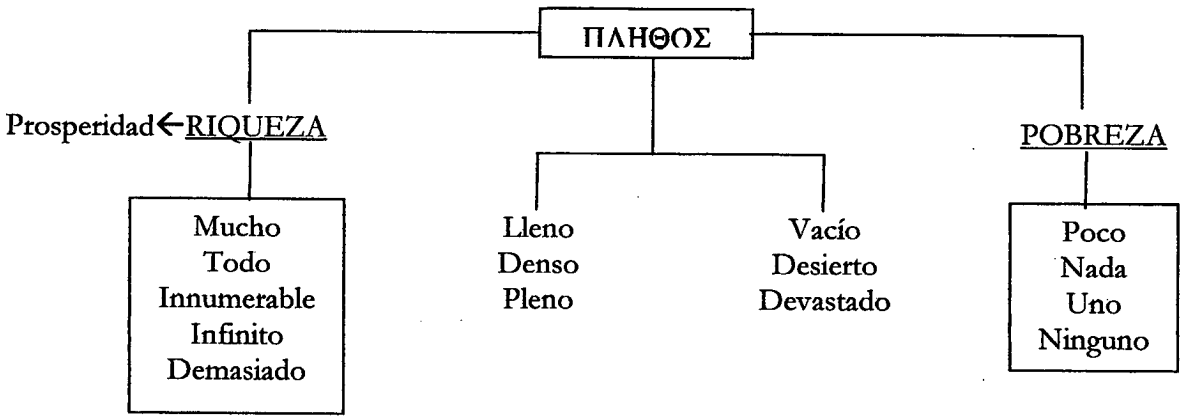
2. EL SISTEMA SEMÉMICO EN PERSAS

2.1 Los campos conceptuales de PE – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la CANTIDAD (ΠΛΗΘΟΣ). Es el más extenso de los campos conceptuales de la obra en cuanto al número de lexemas que a él se adscriben. Su objetivo es explicitar, por medio del refuerzo repetitivo, la inutilidad de lo cuantitativo si lo que se le opone es la superioridad cualitativa, tanto con respecto a la superioridad de los sujetos humanos que luchan por los valores semánticamente marcados como positivos (lo que se pone de manifiesto en el enfrentamiento de los ejércitos en Salamina) cuanto por el SALTO –cualitativo– que implica el favor de la divinidad.

Un primer haz semémico es el que opone los *pronombres indefinidos y adjetivos relacionados semémicamente con ellos*. Se ubica en las columnas exteriores del campo y presenta las cadenas opuestas MUCHO/TODO/INFINITO/INNUMERABLE/DEMASIADO y POCO/NADA/UNO/NINGUNO. El segundo haz semémico –las



columnas interiores del campo- consiste en la oposición bipolar de *adjetivos calificativos que apuntan semémicamente al semema de la cantidad*: LLENO/DENSO/PLENO ≠ VACÍO/DESIERTO/DEVASTADO. Dichos adjetivos, que al principio son semánticamente neutros o no marcados, van tomando en el transcurso de la obra rasgos connotativos emotivos, hasta que éstos se vuelven predominantes. Este campo conceptual apunta a remarcar la ideas de RIQUEZA, considerada primero positiva y equivalente en apariencia a la PROSPERIDAD, que es un semisinónimo que agrega una idea más totalizadora y abstracta de ÉXITO, CURSO FAVORABLE, más allá de lo puramente material y señalando un estado más permanente e integral de los hombres o las comunidades. No obstante, la RIQUEZA se manifiesta a la postre como encubridora de la desgracia y enemiga de la FELICIDAD y la PROSPERIDAD. Se genera por tanto una nueva oposición $\pi\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma \neq \delta\lambda\beta\omicron\varsigma$ que concluye por mostrar el verdadero resultado de la $\upsilon\beta\omicron\rho\iota\varsigma$: la POBREZA. La inversión semántica de los *ilustranda* que constituyen este campo conceptual se refleja en la imagen RICAS VESTIDURAS ≠ ANDRAJOS.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del EJÉRCITO (ΣΤΡΑΤΟΣ). Presenta un solo haz semémico en ambos polos opuestos: EJÉRCITO AGRESOR/MULTITUD/PUEBLOS ALIADOS y EJÉRCITO VENCIDO /TURBAMULTA/PUEBLOS EN RETIRADA. El lexema EJÉRCITO genera a su vez un submotivo consistente en el señalamiento continuo y altamente connotado de las jerarquías militares: JEFES/GENERALES/CAPITANES, tendiente a recalcar el concepto de ORDEN como opuesto al DESORDEN. Pero se trata sólo de un ORDEN o ACOMODAMIENTO EXTERNO, no una verdadera ARMONÍA. En un segundo nivel, este campo conceptual actúa como *concretización* del primero, ya que está constituido por el semema de la cantidad humana que se plasma en la utilización de sustantivos colectivos. El campo está sintetizado por los componentes antitéticos de la imagen ENJAMBRE ≠ CARDUMEN, que opera por medio de una *degradación* (en este caso, *animalización*).

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la GUERRA (ΠΟΛΕΜΟΣ). Tiene también gran incidencia cuantitativa y lo llena el campo de acción de la contienda y los elementos que caracterizan a los contendientes. Se originan así las series TIERRA/ASIA/ORIENTE/PERSIA/BÁRBAROS ≠ MAR/EUROPA/HÉLADE/OCCIDENTE/GRIEGOS. El primer opuesto (TIERRA ≠ MAR) marca los ámbitos de desempeño guerrero; las restantes, sus representaciones políticas e imaginarias como UNO y OTRO (ASIA ≠ HÉLADE; ORIENTE ≠ OCCIDENTE; GRIEGOS ≠ BÁRBAROS). Por su parte, el núcleo TIERRA desencadena la subserie CIUDAD/COMARCA/REGIÓN/PAÍS. Como imagen sintetizadora del campo, encontramos las armas características de los contendientes, la oposición ARCO ≠ LANZA.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PODER (ΚΡΑΤΟΣ), y cómo se manifiesta en el sujeto humano. De allí que lo formen sustantivos y adjetivos que denotan categorías políticas y jerárquicas: SOBERANO/LIBRE ≠ SÚBDITO/ESCLAVO. Así como el motivo de la CANTIDAD predomina en los parlamentos del Mensajero y del Coro, el PODER es el campo conceptual elegido por aquéllos que en la estructura política de la sociedad humana son sus representantes, los REYES, en este caso, Atosa y Darío. Estos componentes de sentido propio connotado se concretan en la imagen PASTOR ≠ REBAÑO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de HOMBRE (ser humano) (ΑΝΘΡΩΠΙΟΣ). Está compuesto por la subcategorización del GÉNERO HUMANO en *sexos* y *edades*. Así como en el aparente polo de la FORTUNA se ubican los VARONES/JÓVENES/ESPOSOS metaforizados como FLOR/PLENITUD, los representantes del DESASTRE serán sus opuestos: MUJERES/VIUDAS/VIEJOS/NIÑOS, que simbolizan la debilidad de la especie.

Los campos conceptuales hasta aquí mencionados presentan un desarrollo cuantitativo y extensivo. Los dos siguientes muestran una presencia más restringida e intensiva.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO (ΠΑΘΟΣ), que es la expresión generalizada de los SENTIMIENTOS HUMANOS. Estos sentimientos se oponen por medio de las series de sustantivos abstractos ESPERANZA/CONFIANZA/ALEGRÍA ≠ ILUSIÓN/ INQUIETUD/TEMOR. Estos sentimientos se expresan por medios sensibles, que incluyen los sentidos predominantes: DESCRIPCIÓN CINEMATOGRAFICA – VISTA ≠ LAMENTO/LLANTO – OÍDO, y son la consecuencia de las condiciones mentales y espirituales que operan en el hombre, sobre las cuales actúa la divinidad: εὐβουλία ≠ ὕβρις. Las consecuencias del actuar de la divinidad en cada uno de los casos se manifestarán como εὐφρων ≠ νόσος φρενῶν. En el plano del *illustrans* el campo conceptual es representado por las composiciones líricas que lo encarnan: PÉAN ≠ TRENO.

7. El SÉPTIMO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la DIVINIDAD o LO DIVINO (ΤΟ ΘΕΙΟΝ). y es el central para la transmisión del universo conceptual. Oponen las *manifestaciones de la divinidad* que se ponen en juego en la tragedia: ZEUS ≠ ATE; θεός ≠ κακὸς δαίμων, que indica su *categoría ontológica* y ARES ≠ ἀλάστορ, que marca el dios de la guerra que condujo a la victoria adecuada a las leyes divinas y al genio vengador que condujo a la ceguera y a la derrota militar. ZEUS y ATE, por su parte, desencadenan la serie imaginativa que ejemplifica los efectos de la acción de los dioses: CAZA/TRAMPA/RED y YUGO/ARNÉS. Como veremos, la Ate ofrece en su imaginización la misma configuración sistemática que en *Pr*.

2.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Pe*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los cinco campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *riqueza/prosperidad* (la CANTIDAD)
- 2) *lleno / vacío, devastado, desierto* (la CANTIDAD)
- 3) *joven, flor, plenitud / viejo* (el HOMBRE)
- 4) *soberano, conductor (jefes), libre, pastor / súbdito, esclavo, rebaño* (el PODER)
- 5) *multitud, ejército, pueblos* (el EJÉRCITO)
- 6) *sustantivos colectivos* (la CANTIDAD)

2.2.1 RIQUEZA / PROSPERIDAD

❖ Sustantivos

- πλοῦτος (162, 168, 237, 250, 751, 755, 842) - - 7
- ὄλβος (164, 252, 709, 756, 826) - - - - - 5
- θησαυρός (238, 1022) - - - - - 2
- χρήματα (166)
- ἄργυρος (238)
- χλιδή (608) Total: 17

❖ Adjetivos

- πολύχρυσος (3, 9, 45, 53) - - - - - 4
 - ἀφνεός (3)
 - χρυσόγονος (80)
 - χρυσεόστολμος (159)
 - ἀχρήματος (167)
 - εὐείμονος (181)
 - (οὐχ) ὑπεύθυνος (213) Total: 17
- TOTAL: 27**

2.2.2 LLENO / VACÍO

❖ Sustantivos

- ἀνάστασις (108)
- κενανδρία (730) Total: 2

❖ Adjetivos

- περσέπτολις (65)
- ἀπόρθητος (348)
- ἔρημος (734)
- μονάς (734)
- κενός (484, 804) ----- 2 Total: 6

❖ Verbos

- λείπω (128, 139, 159, 479, 480, 804, 961, 962, 985, 985) --10
- πίμπλημι (134) -----1
- πέρθω (178, 1056) -----2
- φθείρω (244, 272, 282, 451) -----4
- καταφθείρω (251, 345, 716, 729) -----4
- ὄλλυμι (255, 446, 461, 534, 670, 728, 1016, 1076) -----8
- ἀπόλλυμι (278, 328, 475, 551, 561, 652, 733) -----7
- ἐρεμώω (298) -----1
- ἐξαποφθείρω (464) -----1
- διόλλυμαι (483, 590) -----2
- ἐκενόω (549, 761) -----2
- στερέω (371, 580) -----2
- ἐκφθίνω (679, 927) -----2
- κενόω (718)
- ἀπολείπω (962)

Total: 48
TOTAL: 56

2.2.3 JOVEN/FLOR/PLENITUD ~ VIEJO

❖ Sustantivos

- πρεσβεία (5) ----- 1
- ἰσχύς (12, 149, 590) ----- 3
- ἄνθος (60, 252, 618, 925) ----- 4
- ἥβη (512, 544, 681, 733, 923) --- 5
- ἀλκή (594, 928, 953) ----- 3
- νεολαία (670) ----- 1
- ἄωτος (978) ----- 1 Total: 18

❖ Adjetivos

▪ παλαιός (17, 103, 158, 615, 703) -----	5
▪ ἀρχαῖος (141, 658, 696, 775) -----	4
▪ ἀκμαῖος (441) -----	1
▪ γεραιός (156, 264, 682, 704, 704, 832) ---	6
▪ γέρων (582, 732) -----	2
	Total: 18
	TOTAL: 36

2.2.4 SOBERANO-conductor-jefe-libre-pastor/SÚBDITO-esclavo-rebaño

❖ Sustantivos

▪ ἄναξ (5, 232, 378, 383, 443, 565, 762, 787, 874, 969) -----	10
▪ βασιλεύς (6, 23, 24, 44, 59, 144, 151, 234, 532, 629, 634, 855, 918, 929) ---	14
▪ ταγός (23, 324, 480) -----	3
▪ ὑποχος (24) -----	1
▪ ἔφορος (25) -----	1
▪ ἐφέπων (38) -----	1
▪ ἀρχων (36, 74, 329) -----	3
▪ ἐφέτης (79) -----	1
▪ ποιμανόριον (75) -----	1
▪ ὄρχαμος (129) -----	1
▪ βασιλεία (151, 623) -----	2
▪ ἄνασσα (155, 173) -----	2
▪ δεσπότης (169, 668, 668, 1049) -----	4
▪ ὑπήκοος (234, 242) -----	2
▪ ποιμάνωρ (241) -----	1
▪ δούλος (242, 745) -----	2
▪ χιλιάρχος (303) -----	1
▪ ἄπαρχος (327) -----	1
▪ ναύαρχος (363) -----	1
▪ πείθαρχος (374) -----	1
▪ τόξαρχος (556) -----	1
▪ ἄκτωρ (557) -----	1
▪ βαλλήν (657, 657) -----	2
▪ δυνάστης (675, 675) -----	2
▪ ἀνάκτωρ (651) -----	1
▪ μυριοταγός (993) -----	1
▪ ἡγεμών (315, 765, 640) -----	3
▪ μυριόνταρχος (314) -----	1
▪ δίλοπος (44) -----	1
	Total: 66

❖ Adjetivos

▪ βασιλείος (8, 66, 589, 661) -----	4
▪ δούλιος (50) -----	1
▪ ἐλεύθερος (593) -----	1
▪ πανταρκής (855) -----	1 Total: 7

❖ Verbos

▪ διώκω (84) -----	1
▪ ἐπάγω (85) -----	1
▪ κρατέω (102, 149, 338, 738, 750) -----	5
▪ ἐπισκήπτω (104) -----	1
▪ ἀνάσσω (96) -----	1
▪ προσπίτνω (152, 588) -----	2
▪ κοιρανέω (214) -----	1
▪ ἔπειμι (241, 828, 555) -----	3
▪ ἐπιδεσπόζω (241) -----	1
▪ ἐλευθερέω (403, 403) -----	2
▪ λύω (592, 594, 913) -----	3
▪ ταγέω (764) -----	1
▪ κρατύνω (900) -----	1 Total: 23
	TOTAL: 46

2.2.5 MULTITUD, ejército, pueblo, sustantivos colectivos

❖ Sustantivos

▪ στρατός (66, 92, 129, 158, 177, 235, 236, 241, 244, 255, 283, 345, 355, 384, 412, 439, 452, 466, 482, 501, 517, 534, 656, 716, 721, 728, 731, 748, 765, 773, 780, 797, 803, 1002, 1014, 1063) -----	37
▪ στρατιά (9, 25, 534, 858, 918) -----	5
▪ στίφος (20, 366) -----	2
▪ πλήθος (40, 166, 334, 337, 342, 352, 413, 429, 432, 477, 803) -----	11
▪ ὄχλος (42, 54, 956) -----	3
▪ ἔθνος (43, 57) -----	2
▪ λαός (92, 127, 279, 383, 593, 729, 770, 789, 1025) -----	9
▪ στράτευμα (117, 335, 423, 469, 720, 758, 791) -----	7
▪ γενεά (80, 912) -----	2
▪ ὄμιλος (124, 1029) -----	2
▪ γένος (146, 185, 324, 434, 516, 818, 1013) -----	7
▪ ἀνδροπλήθεια (235) -----	1
▪ ἀριθμός (339, 432) -----	2
▪ δεκάς (340) -----	1
▪ χιλιάς (341) -----	1
▪ στόλος (400, 408, 416, 795) -----	4
▪ βόλος (424) -----	1
▪ σμήνος (128) -----	1

▪ μυριάς (927) -----	1 Total:
99	

❖ Adjetivos

▪ πολύς (25, 46, 176, 184, 236, 244, 251, 269, 288, 330, 402, 459, 500, 509, 510, 513, 537, 707, 707, 724, 748, 748, 751, 780, 800, 843, 845, 925, 1023) -----	29
▪ πολυθρέμμων (349) -----	1
▪ ἀνάριθμος (40) -----	1
▪ πολύχειρ (83) -----	1
▪ πολυναύτης (83) -----	1
▪ λαοπόρος (113) -----	1
▪ κενάνδρος (119) -----	1
▪ πολύανδρος (9, 73, 533, 899) -----	4
▪ μέγας (223, 33, 37, 88, 119, 163, 300, 433, 723, 725) -----	10
▪ πολύγομφος (71) -----	1
▪ πάμμικτος (54, 903) -----	2
▪ γυναικοπληθής (121) -----	1
▪ ἄνανδρος (166, 289, 298) -----	3
▪ παμμιγής (269) -----	1
▪ πολυβαφής (275) -----	1
▪ πάννηχος (382) -----	1
▪ ὀλίγος (330) -----	1
▪ πολύπωνος (320) -----	1
▪ τοσουτάρημος (432) -----	1
▪ πλείσθος (284, 327, 490) -----	3
▪ πολυπειθής (547) -----	1
▪ παμφαής (612) -----	1
▪ παμφόρος (618) -----	1
▪ παναίολος (630) -----	1
▪ πανταλάς (637) -----	1
▪ πολύκλαυτος (674) -----	1
▪ πολύδακρυς (938) -----	1
▪ πανώλης (732) -----	1
▪ ὑπέρπολυς (794) -----	1
▪ παῦρος (800) -----	1
▪ πάνδυρτος (941) -----	1
▪ μεγάλατος (1016) -----	1
▪ βαιός (448, 1023) -----	2
▪ δίδυμος (1033) -----	1
▪ τριπλοῦς (1033) -----	1 Total: 80

❖ Pronombres

▪ οὔτε τις (14) -----	1
▪ πᾶς (58, 61, 75, 126, 219, 234, 246, 254, 255, 260, 273, 278, 282, 294, 339, 353, 363, 371, 378, 379, 383, 387, 391, 395, 398, 400, 405, 410, 416, 422, 449, 449, 458, 466, 496, 516, 552, 583, 600, 603, 670, 679, 699, 709, 713, 716, 718, 743, 749, 769, 771, 834, 860, 976, 979)---	55
▪ οὔτις (87, 242, 414) -----	3
▪ ἕκαστος (136, 381) -----	2
▪ ὅσον (167, 441, 508, 864) -----	4
▪ ἅπας (249, 464, 763, 785) -----	4
▪ οὐδέν (209, 278, 756, 842) -----	4
▪ μύριος (301, 981, 981) -----	3
▪ εἷς (313, 431, 327, 462, 975, 763, 251) -----	7
▪ τρισμύριος (315) -----	1
▪ πεντήκοντα πεντάκις (323) -----	1
▪ τριακὰς δέκα (339) -----	1
▪ τρεῖς (366) -----	1
▪ ἑκατὸν δις ἑπτὰ (343) -----	1
▪ δεκα (429) -----	1
▪ πρόπας (434, 548) -----	2
▪ τοσοῦτος (1015) -----	1
	Total: 92

❖ Verbos

▪ πλήθω (272, 420) -----	2
▪ πληθύω (421) -----	1
	Total: 3

❖ Adverbios

▪ ἄγαν (10, 215, 515, 520, 794, 827, 1026) -----	7
▪ οὐτί πω (179) -----	1
▪ οὐδαμῶς (240, 716) -----	2
▪ παγκάκως (282)	
▪ οὐδαμῆ (385)	
▪ μηδαμά (431)	
▪ μηδέπω (435)	
▪ οὐδαμοῦ (498)	
▪ παμπήδην (729)	
	Total: 16
	TOTAL: 290

2.3 El campo conceptual del ΠΛΗΘΟΣ

Según señala MICHELINI¹, la palabra *πλῆθος* es rara en el resto del *εΑ*, por lo que el número de veces que aparece en *Pe* es significativo. 8 de los 11 ejemplos aparecen en la escena del Mensajero, entre el final del catálogo de los muertos persas (331) y el comienzo del último discurso en esa escena (479). Afuera de *Pe*, sólo aparece en *Su* 469, también en contexto marino. Por tanto, el acento sobre *πλῆθος* coincide con la narración de los hechos de Salamina.

Otras instancias del lexema están constituidas por la mención en los anapestos de apertura (40), donde los marineros egipcios son llamados “*terribles e innumerables en multitud*”. El sentido tiene que ver con el significado: CANTIDAD, y de una masa de seres humanos. En 166 es también altamente significativo: ocurre en el discurso trocaico de la reina, que incluye una serie de temas de reflexión importantes para la obra que se establecen como generalizaciones morales (como el último discurso en troqueos de la Sombra de Darío). A la reina le interesa la relación entre *πλοῦτος* y *ἄλβος* (163-164). La LUZ no brilla sobre la POBREZA. Es como la *τιμή*, algo que tienen los RICOS. La MASA DE COBARDES sugiere que ambas mitades de la oposición pueden volverse idénticas, porque en Salamina, la fuerza del EJÉRCITO persa se convierte en una MASA DE COBARDES.

En la larga escena en trímetros del Mensajero, se subraya la ventaja numérica de los persas por la repetición de *πλῆθος* y sus cognados, y aparece la asociación habitual entre los ejércitos bárbaros y el concepto de MASA INDIFERENCIADA a pesar de su ENORME DIVERSIDAD. Esto se verifica en el catálogo (302-329)², que refleja la falta de identidad cultural³. Este ejército MULTITUDINARIO está unido y opuesto a su ÚNICO JEFE ONMIPOTENTE. Esto los enfrenta a los GRIEGOS, que NO SON ESCLAVOS DE NADIE (242).

¹ MICHELINI (1982: 88).

² Sobre la significación política del catálogo, véase GOLDHILL (1988:192-193).

³ No obstante, por sus reminiscencias épicas, podría tener también, además de intención peyorativa, un valor honorífico o de reconocimiento a la significación de la grandeza y diversidad del ejército. Véase BARRETT (1995).

La mayor cantidad de apariciones del lexema *πλήθος* aparece en la escena del Mensajero: 4 en 21 versos (331-352) que preceden la narración de la batalla (334, 337, 351-352). Todos los ejemplos son similares en significado: NÚMERO, MONTO, CANTIDAD, pero admiten también un significado secundario DE MAYORÍA, NÚMERO PREPONDERANTE, lo que sugiere la superioridad de número de los persas sobre los griegos.. En la narración del ataque en los estrechos (412-430) aparecen no sólo *πλήθος* sino sus verbos cognados *πληθύω* y *πλήθω*. A medida que progresa la masacre, EL MAR MISMO DESAPARECE BAJO EL FLUJO DE LOS MUERTOS HUMANOS. Esto lleva a la identificación de los muertos y moribundos con los peces, que son capturados EN GRAN NÚMERO para ser aporreados y carneados en los vados⁴.

Al final de la narración aparece *πλήθος* dos veces más, en 429 y 432, enfatizando que la multitud de males es equivalente a la multitud de muertos. Aparecen las palabras *στοιχηγορέω* (430), que significa “contar ordenadamente” e implica, sin establecerlo, el error estratégico de confiar sólo en el número, y *τοσουτάριθμον* (432), hápax esquileo que remarca en forma tautológica el acento en el número y la enumeración. El verbo *ἐκπλήσοιμι* (430) anticipa la repetición de *πλήθος* en 432. Su aparición en boca de la reina (477) cumple la misma función de recapitulación.

La aplicación del campo conceptual de la CANTIDAD a la marcación y acrecentamiento de la descripción del desastre de Salamina retorna en el discurso de la Sombra de Darío, en el último episodio de la tragedia (791). La expresión pleonástica da cuenta de la redundancia de un EJÉRCITO SUPERPOBLADO, cuyo NÚMERO impide el avance y hace que el aprovisionamiento sea un problema. El principio general del FRACASO DEL EXCESO es común a los errores tácticos cometidos tanto por mar cuanto por tierra.

Ahora bien, como señalamos en el capítulo 4, la idea de que los PELIGROS DEL ÉXITO están enraizados en la naturaleza humana misma están ampliamente

⁴ Existe una relación con *II XXI.218*, en que Aquiles ofende al Escamandro llenando su corriente con una multitud de muertos troyanos.

representados en el pensamiento griego arcaico y clásico, poético y filosófico, y se expresan habitualmente por medio de los términos ὕβρις y ἄτη, sus cognados y semisinónimos. La teoría de que la RIQUEZA es peligrosa para el que la posee aparece en el discurso final de Darío, una vez que el significado que está detrás del motivo del NÚMERO EXCESIVO ha sido explicado. La palabra clave πλήθος ya no está en la superficie textual, pero los conceptos que sembró están en todas partes. A la referencia al EXCESO EN LA ESTRATEGIA, ὑπερόλλους ἄγαν (794), corresponde la falta moral de Jerjes, τῶν ὑπερκόμων ἄγαν (827). Πλήθος sólo aparece lateralmente para describir el ejército de Mardonio (803).

Aquí el uso del lexema núcleo del campo conceptual marca un quiebre y un cambio de dirección. Lo que queda son las implicancias morales que serán desarrolladas en el último discurso, en que la imaginaria se deriva de las asociaciones del CRECIMIENTO EXCESIVO y la HIPERABUNDANCIA con la ὕβρις. La corriente de agua, desplazada durante muchos versos, reaparece con la mención del río Asopo, que nutre la llanura beocia cerca de Platea (806). Esta aparición del tema de la fertilidad conduce a la imagen central del pasaje, donde esa fertilidad aparece como pervertida y terrible (820-822), donde los *illustranda* de las operaciones de la agricultura son ὕβρις y ἄτη. La cosecha de ἄτη corresponde, sobre la tierra, al abandono de la abundancia de cadáveres persas en las aguas de Salamina. En ambos casos, la FALSA ABUNDANCIA incluye la ironía de que las muertes representan un mal inequívoco para los persas y un buen augurio para los griegos⁵. Subrayando la imagen del florecimiento de ὕβρις y la cosecha de ἄτη aparecen los verbos ὑβρίζω y ἐξυβρίζω. La SOBREABUNDANCIA DE RECURSOS conduce a una inversión semántica inevitable: la HINCHADA PLENITUD del poder persa tiene su necesaria COSECHA DE ἄτη.

Las imágenes tienen todavía un eco en el *Kommós* final. El δαίμων ha PODADO (ἐπέκειρεν, 921) al pueblo y el Coro se lamenta por la FLOR DE LA TIERRA

⁵ Cf. al respecto PETROUNIAS (1976: 27).

(926-927). Por último, en 1035, resume la pérdida de hombres diciendo que σθένος ἐκολούθη.

Como conclusión, podemos afirmar que el campo conceptual de la MULTITUD aparece a lo largo de la pieza como fundamento para la aparición de la imagen de la ὕβρις, sin ser parte de ella en sentido estricto. Su relación con la idea de PLENITUD y FLUJO ACUÁTICO, preponderante en la primera parte de la obra, cede su lugar y el concepto se dirige a preparar y reforzar una nueva imagen: la fértil cosecha de ἄτη.

3. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SIETE CONTRA TEBAS

El cuadro resumen de los campos conceptuales se presenta en la página siguiente.

3.1 Los campos conceptuales de SE – Presentación global

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la AUDICIÓN, central en la determinación de las *diferencias genéricas entre VARONES y MUJERES*. Del lado masculino quedan los lexemas relacionados con los sememas PALABRA y ORDEN (verbal). Del lado femenino, los opuestos de la PALABRA: el SILENCIO, el GRITO, el LLANTO y el CANTO (fúnebre). RUIDO y ALBOROTO son los modos en que el género femenino percibe (en forma negativa y agresiva) al género masculino.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del ESTADO MENTAL. En los extremos hallamos los lexemas opuestos SENSATEZ/PRUDENCIA/σωφροσύνη, correspondientes al género masculino, a las que se unen la MESURA/CONTENCIÓN y la VALENTÍA. Al género femenino le queda la INSENSATEZ/ἄνοια. Por otra parte, el ATAQUE EXTERNO de los soldados argivos

AUDICIÓN

- Silencio
- Grito
Llanto
Canto
- Ruido
Alboroto
- Palabra
- Orden

ESTADO MENTAL

- Sensatez
Prudencia
σοφροσύνη
- Mesura
Contención
- Valentía
- Cobardía
- Menadismo
Locura
- Κόμπτος
ὑβρις
ἀσέβεια
αἰσχύνη
- Insensatez
(ἄνοια)

TIERRA

- [Entierro]
Tumba
Túmulo
Sepultura
Fosa
- Herencia
Reparto
Lote
↓
Suerte
Siete
- Madre
Nodriza
Abuela
Paterno
Materno
- Región
País
Patria
- Tierra
Suelo
Nativo
Labrantío

FAMILIA / CIUDAD

- Casa
morada
- Familia
Estirpe
Linaje
- Ciudadano
- Ciudad
Ciudadela
Sede
Torre
Pueblo

GÉNERO

- VARÓN
 - Rey
 - General
Jefe
Capitán
 - Caballo
Gigante
Monstruo
- MUJER
 - Criatura
Potrilla
 - Cautiva
Esclava
Lecho
 - Muchacha
Virgen

NUTRICIÓN/SIEMBRA

- Cosecha
- Nutrición
Alimentación
Crianza
Educación
- Siembra
Semilla
Sembrado
Simiente
- Frutos
→Caídos
→Cortados
→Amargos
Raíz
Brote

es retratado por las series conceptuales κόμπος/ῥβρις/ἀσέβεια /αἰσχύνη y MENADISMO/LOCURA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la TIERRA. En su aspecto positivo de TIERRA NUTRICIA, desencadena la serie TIERRA/SUELO NATIVO/LABRANTÍO, y se despliega también, en sus connotaciones políticas, como REGIÓN/PAÍS/PATRIA. La TIERRA es MADRE/NODRIZA/ABUELA, y el SUELO, PATERNO/MATERNO. En su aspecto inverso negativo, la TIERRA es objeto de un REPARTO/LOTE de la HERENCIA, que se relaciona con el campo semántico de la SUERTE y el NÚMERO SIETE. Por último, la TIERRA FUNERARIA se abre en el motivo del ENTIERRO con los lexemas TUMBA/TÚMULO/SEPULTURA/ FOSA. Sobre su inclusión o no en el análisis general hablaremos más adelante.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la FAMILIA como concepto opuesto al de la CIUDAD: ΓΕΝΟΣ/ΟΙΚΟΣ≠ΠΟΛΙΣ. La CIUDAD se despliega en la serie CIUDADELA/SEDE/TORRE/PUEBLO, como refugio y razón de ser de los CIUDADANOS. Su campo semántico opuesto es el de la CASA/MORADA, que mediatiza a la FAMILIA/ESTIRPE/LINAJE.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, con sus sememas opuestos VARÓN ≠ MUJER. El VARÓN se despliega en tres series secundarias: como REY, como GENERAL/JEFE/CAPITÁN (marca positiva) y como CABALLO/GIGANTE/MONSTRUO (marca negativa). La mujer desencadena también tres series: MUCHACHA/DONCELLA/VIRGEN, CAUTIVA/ ESCLAVA/LECHO (metasememia metonímica) e imaginizada como CRIATURA/ POTRILLA.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la NUTRICIÓN y la SIEMBRA. Todo este campo, que en principio está marcado como positivo, sufre una inversión semántica para adquirir una fuerte connotación negativa. Se despliega en cuatro series: COSECHA, NUTRICIÓN/ ALIMENTACIÓN/CRianza/EDUCACIÓN, SIEMBRA/SEMILLA/SEMBRADO/ SIMIENTE y FRUTOS (CAÍDOS-CORTADOS-AMARGOS)/RAÍZ/BROTE.

3.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de algunos de los campos semánticos marcados principales de *Se*.

- 1) *ruido/ alboroto/ canto/ palabra/ grito* (la AUDICIÓN)
- 2) *sensatez/ insensatez* (el ESTADO MENTAL)
- 3) *varón / mujer* (el GÉNERO)
- 4) *tierra madre* (la TIERRA)
- 5) *ciudad* (FAMILIA/CIUDAD)
- 6) *nodriza/ nutrición/ crianza* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)
- 7) *siembra / fruto* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)

3.2.1. RUIDO/ALBOROTO/CANTO/PALABRA/GRITO

❖ Sustantivos

- φροίμιον (7) ----- 1
- οἴμωγμα (8, 1023) ----- 2
- δάκρυ (50, 964) ----- 2
- οἶκτος (51) ----- 1
- φθόγγος (73) ----- 1
- βοή (84, 269, 394, 487)-- 4
- οὔς (25, 84) ----- 2
- πάταγος (103, 239) ----- 2
- κτύπος (100, 103) ----- 2
- αὐτή (147) ----- 1
- στόνος (147, 900) ----- 2
- ὄτοβος (151, 204, 204)--- 3
- κόναβος (161) ----- 1
- κωκυτός (243) ----- 1
- φρύαγμα (245, 475) ----- 2
- ἀραγμός (249) ----- 1
- ὀλολογμός (268) ----- 1
- ποίφυγμα (280) ----- 1
- κλαγγή (381) ----- 1
- κώδων (386, 399) ----- 2
- σάλπιγξ (394) ----- 1

- μέλος (835) ----- 1
- ξυναυλία (839) ----- 1
- θρῆνος (863, 1064) ----- 2
- ὕμνος (867) ----- 1
- παιάν (635, 869) ----- 2
- γόος (657, 854, 917, 964, 967) ----- 5
- λόγος (847, 848) ----- 2
- λιτή (142, 172, 215, 320, 626, 640) - 6
- ἔπος (264, 443) ----- 2 Total: 56

❖ Adjetivos

- πολύρροθος (7)
- ἄναυδος (82)
- ὄπλοκτύπος (84)
- ὀρότυπος (86)
- ἀγάστονος (99)
- κωφός (202)
- ἄρματόκτυπος (204)
- ὀξύγοος (320)
- μειξόθροος (331)
- στόμαργος (447)
- μυκτηρόκομπος (464)
- αὐτόστονος (917)
- ἀχάεις (915)
- πάνδυρτος (969)
- ἄγοος (1063)
- μονόκλαυτος (1063)
- πάγκλαυτος (368) Total: 17

❖ Verbos

- ὑμνέω (7) ----- 1
- στένω (247, 872, 901, 901, 968) ----- 5
- βοάω (64, 89, 329, 381, 392, 468) ----- 6
- θρέομαι (78) ----- 1
- βρέμω (85, 350, 378) ----- 3
- καχλάζω (115, 761) ----- 2
- μινύρομαι (124) ----- 1
- αὐτέω (145, 384, 639) ----- 3
- κλύω (151, 171, 171, 239, 565, 626, 837) -- 7
- λάσκω (153) ----- 1
- λακάζω (186) ----- 1
- αὔω (186) ----- 1
- διαρροθέω (192) ----- 1
- κλάζω (205, 386) ----- 2

- άπύω (143, 206) ----- 2
- άκούω (38, 100, 100, 196, 202, 203, 245, 246, 246, 267, 581, 807) ----- 13
- παλινστομέω (258) ----- 1
- παιωνίζω (268) ----- 1
- καλέω (353, 579, 640, 698, 928, 223) ----- 6
- κατασθμαίνω (393) ----- 1
- έμβριμάομαι (461) ----- 1
- συρίζω (463) ----- 1
- έπαλαλάζω (497, 954) ----- 2
- αύδάω (531, 591, 678, 1042) ----- 4
- έπεξιακχάζω (635) ----- 1
- δακρύω (814) ----- 1
- άπολολύζω (825) ----- 1
- ίαχέω (868) ----- 1
- έπιμέλω (869) ----- 1
- φράζω (810) ----- 1
- φημί (851, 24, 428, 646) ----- 4
- κλαίω (872, 920, 1058, 1068, 656, 828)----- 6
- δακρυχέω (919) ----- 1
- λέγω (1, 28, 76, 273, 375, 1026, 202, 647, 261, 480, 581, 972, 986, 993, 526, 568, 451, 458, 632, 424, 555, 1012, 400, 895, 697, 609, 658, 489, 553, 742, 579, 713, 619) ----- 33
- εϋχομαι (216, 266) ----- 2
- σιγάω (232, 250, 252, 262, 263, 619) ----- 6 Total: 125

❖ Adverbios

- (μη) φιλοστόνωσ (279) ----- 1

TOTAL: 199

3.2.2. SOPHROSYNE / ANOIA

❖ Sustantivos

- θυιάς (498, 836) ----- 2
- φοίτος φρενών (661) ----- 1
- παράνοια (756) ----- 1
- δυσβουλία (802) ----- 1
- άνοια (402) ----- 1 Total: 6

❖ Adjetivos

- σώφρων (186, 568, 610) ----- 3
- μάταιος (180, 438, 442) ----- 3
- άγριος (280) ----- 1

- βλασίφρων (726) ----- 1 Total: 8

❖ Verbos

- βουλεύω κακῶς (223) ----- 1
- μαίνομαι (343, 484, 781, 935, 967) ---- 5
- ἀλύω (391) ----- 1
- βακχάω (498) ----- 1
- παραφρονέω (806) ----- 1
- φρονέω (807, 425, 550) ----- 3 Total: 12

❖ Adverbios

- σωφρόνως (645) ----- 1

TOTAL. 21

3.2.3. VARÓN / MUJER

3.2.3.1 VARÓN

❖ Sustantivos

- ἀνὴρ (42, 57, 114, 197, 200, 230, 257, 282, 324, 346, 346, 365, 397, 412, 432, 436, 438, 447, 464, 478, 502, 505, 509, 509, 519, 533, 544, 547, 554, 566, 568, 598, 602, 604, 605, 610, 612, 644, 647, 651, 677, 679, 681, 717, 770, 772, 794, 805) ----- 49
- ἄναξ (39, 131, 146, 372, 801, 921, 998) ----- 7
- ἀγῆνωρ (125) ----- 1
- γίγας (424) ----- 1
- ἀνδρόπαις (533) ----- 1
- ἄρχων (674, 674) ----- 2
- ἐπιστάτης (815) ----- 1
- στρατηγός (816) ----- 1
- πολέμαρχος (828) ----- 1
- ἀντίπαλος (417) ----- 1
- θαλαμηπόλος (359) ----- 1

Total: 66

❖ Adjetivos

- δυσευνάτωρ (292) ----- 1

3.2.3.2 MUJER

❖ Sustantivos

■ γυνή (195, 197, 200, 225, 256, 645, 712, 927, 1038) ---	9
■ παρθένος (109, 171, 536, 602) -----	4
■ κούρη (148) -----	1
■ θρέμμα (182) -----	1
■ εὐνή (364) -----	1
■ δμῶϊς (363) -----	1
■ ἐδώλιον (455) -----	1

❖ Adjetivos

■ ἀνασχετός (182) -----	1
■ γυναικείος (188) -----	1
■ (οὐχ) ὀμιλητός (189) -----	1
■ (οὐκ) εὐκηλος (238) -----	1
■ μοχθηρός (257) -----	1
■ πωλικός (454) -----	1 Total: 6

❖ Verbos

■ συνναίω (195) -----	1
■ (μὴ) ἄγαν ὑπερφοβέω (238) ---	1 Total: 2

❖ Adverbios

■ ἱππηδόν (328) -----	1
■ ἔνδον (201) -----	1
■ ἔξωθεν (201) -----	1
■ θύραθεν (68, 193) -----	2
■ εἴσω (232) -----	1 Total: 6
TOTAL: 99	

3.2.4. TIERRA MADRE

❖ Sustantivos

■ γῆ-γαῖα (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008) -----	17
■ μήτηρ (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032) -----	7
■ προμάτωρ (140) -----	1
■ χθών (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015) -----	12
■ τέκνον (16, 686, 785) -----	3
■ νέος (17) -----	1

▪ τέκος (203, 677) -----	2	
▪ χώρα (271, 777, 1048) -----		3
▪ πατρίς (585) -----		1
▪ πέδον (304, 733) -----		2
▪ αἶα (307) -----		1
▪ παῖς (311, 72, 929) -----		3
▪ τόκος (372, 407, 504) -----		3
▪ χέρσος (860) -----		1
▪ ἄρουρα (601, 754) -----		2
		Total: 62

❖ Adjetivos

▪ τεκνογόνος (928) -----	1
▪ ἄτεκνος (828) -----	1
▪ πάτριος (95) -----	1
▪ ἐγχώριος (413) -----	1
▪ γαῖαχος (310) -----	1
▪ πατρῶος (582, 1010, 1018, 648, 876, 945, 640, 668, 914) ---	9 Total: 14

❖ Verbos

▪ τίκτω (416, 437, 926) -----	3
-------------------------------	---

❖ Adverbios

▪ γῆθεν (247) -----	1
▪ μητρόθεν (664) -----	1 Total: 2

TOTAL: 81

3.2.5. CIUDAD

❖ Sustantivos

▪ πόλις (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 42, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075) -----	68	10
▪ πτόλις (338, 345, 483, 501, 561, 843) -----		6
▪ ἄστυ (345, 531, 47) -----		3
▪ δῆμος (199, 1006, 1044) -----		3
▪ πόλισμα (63, 120, 247, 342, 478) -----		5

Subtotal: 84

❖ Adjetivos

▪ πολίτης (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060) ---	9
▪ πολισοῦχος (69, 185, 271) -----	3
▪ πολιοῦχος (822, 312) -----	2
▪ φιλόπολις (176) -----	1
▪ ῥυσίπολις (130) -----	1
▪ ἀστός (7) -----	1
▪ οἰκιστήρ (19) -----	1
	Total: 18
	TOTAL: 102

3.2.6. NODRIZA/NUTRICIÓN

❖ Sustantivos

▪ τροφή (548, 665, 786) ----	3
▪ τροφός (16) -----	1
▪ παιδεία (18) -----	1
▪ τροφεία (478) -----	1
	Total: 5

❖ Adjetivos

▪ ἀρτίτροφος (333) -----	1
▪ ἀρτιτρεφής (350) -----	1
▪ ἐπιμαστίδιος (349) -----	1
	Total: 3

❖ Verbos

▪ τρέφω (19, 754, 792) -----	3
	TOTAL: 11

3.2.7. SIEMBRA/FRUTO

❖ Sustantivos

▪ καρπός (357, 600, 618) -----	3
▪ σπέρμα (474) -----	1
▪ ῥίζα (755) -----	1
▪ βλάστημα (533) -----	1
	Total: 6

❖ Adjetivos

- σπαρτός (474, 412) ----- 2
- ὁμοσπόρος (804, 820, 933, 934) ----- 4 Total: 6

❖ Verbos

- ἐκκαρπίζομαι (601) ----- 1
 - σπείρω (754) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 14**

3.3 Los campos conceptuales de la TIERRA y la CIUDAD y la autenticidad del final de Se

En el capítulo 4 estudiamos el PROBLEMA DE LA ATÉTESIS DEL FINAL DE LA PIEZA desde el punto de vista del **sistema poético-significante**. Ahora lo abordaremos a partir de los **campos conceptuales**.

Los campos semánticos marcados y el sistema de imaginería de *Se* se estructura alrededor de la oposición γένος/πόλις⁶. Dentro de los subsistemas dependientes de estos núcleos destacaremos aquí, también por cuestiones de extensión, sólo dos: el campo semántico que despliega el par bipolar nuclear mencionado, γένος/πόλις, y el de otra oposición, dependiente pero de gran relevancia: *tierra nutricia / tierra funeraria*.

El campo semántico de πόλις es el más resaltado dentro del sistema connotativo de la tragedia: el lexema mismo, sus sinónimos y semisinónimos y sus adjetivos derivados alcanzan 96 instancias, incluidas sus apariciones en el pasaje discutido: πόλις 68 veces (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 1042, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075); πτόλις 6 veces (338, 345, 483, 501, 561, 843), πόλισμα 5

⁶ Cf. CRESPO (1997: 285-294).

veces (63, 120, 247, 342, 478); ἄστυ 3 veces (345, 531, 47); δῆμος 3 veces (199, 1006, 1044); πολίτης 9 veces (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060); πολισοῦχος 3 veces (69, 185, 271); πολιοῦχος 2 veces (822, 312); ῥυσίπολις 1 vez (130); ἀστός 1 vez (7). Por su parte, los campos semánticos estructurados a partir del lexema γένος son los siguientes: γένος 8 veces (140, 474, 654, 801, 807, 813, 833, 955 –se excluyen las instancias en que significa “genus, species”-); γενεά 2 veces (952, 1069); δόμος 10 veces (49, 73, 232, 482, 700, 740, 851, 876, 895, 952); δῶμα 5 veces (336, 479, 648, 880, 995).

La tierra (*nutricia y funeraria*), con sus sinónimos, semisinónimos, adjetivos y adverbios derivados aparece 52 veces: γῆ/γαῖα 17 veces (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008); χθών 12 veces (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015); metaforizada como μήτηρ 7 veces (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032); χώρα 3 veces (271, 777, 1048); πέδον 2 veces (304, 733); ἄρουρα 2 veces (601, 754); προμάτωρ 1 vez (140), πατρίς 1 vez (585); αἶα 1 vez (307); χέρσος 1 vez (860); πάτριος 1 vez (95); ἐγχώριος 1 vez (413); γαῖόχος 1 vez (310); γῆθεν 1 vez (247); μητρόθεν 1 vez (664).

Pero además del relevamiento cuantitativo, interesa aquí analizar la *distribución y valoración positiva/negativa* de los lexemas. En la primera mitad de la pieza todos los componentes semánticos (tanto los lexemas marcados cuanto los segmentos imaginativos) están connotados positivamente. En la segunda mitad, se verifica la inversión semántica del eje positivo/negativo del sistema. El punto de inflexión semántico es la περιπέτεια, la inversión de la situación trágica que se produce cuando Etéocles, a través de un breve proceso psicológico, se somete a la maldición de la Erinia y decide enfrentar a su hermano en la séptima puerta, proceso que se despliega entre los versos 653 y 719. La distribución y frecuencia de los lexemas connotados acompaña esta περιπέτεια.

En efecto, señalábamos en el capítulo 4 que la inversión semántica se constata en todas las zonas del subsistema de imágenes que gira en torno de la relación *rey/ciudad*. En efecto, Tebas como tal se desdibuja en el texto, y cede su lugar a la

casa paterna, el γένοϛ maldito de los Labdácidas. La *ciudad* sale del centro del sistema y cede su lugar a la *estirpe*, γένοϛ metaforizado como οἶκος – δόμος. Así, el Coro constata el triunfo y la salvación de Tebas como *conquista de la morada familiar*.

¡Miseros, tomasteis por la fuerza la casa paterna! (876)

Del mismo modo, Etéocles deja de ser *rey y conductor de los ciudadanos cadmeos* (1-3, 39) para convertirse en *hijo de Edipo* (677)⁷. Por otra parte, el develamiento de los intereses dinásticos de Etéocles, más allá de su función de gobernante, se verifica aun con mayor claridad en su último parlamento (648-748), donde el lexema πόλις no aparece ni una sola vez.

En efecto, de los componentes del campo semántico de πόλις (100 en total), 85 aparecen hasta el Estásimo III y posterior θρήνος del Coro, que comienza en 822. La curva sufre una profunda caída en los siguientes 182 versos, hasta el 1005: sólo aparece 5 veces, para reaparecer en el pasaje atetizado en 10 oportunidades en 77 versos. Γένος y su campo semántico, fundamentales a partir de la περιπέτεια, donde se concentra el 60% de sus instancias, aparecen sólo una vez en los anapestos finales del Coro (1069). Con respecto al campo semántico de la *tierra*, mayoritario a partir de la muerte de los hermanos, aparece sólo 5 veces en el Episodio IV, 3 de las cuales son usos metonímicos de “patria, país”.

El segundo campo semántico marcado de *Se* que resulta relevante para nuestro análisis es el de la *tierra nutricia / tierra funeraria*. EN 1005-1078 NO APARECEN IMÁGENES RELACIONADAS CON ÉSTE CAMPO, LAS QUE SÍ SON FRECUENTES EN EL RESTO DEL CORPUS, Y SUFREN LA INVERSIÓN SEMÁNTICA YA SEÑALADA. Nos centraremos entonces en los constituyentes que conforman este campo semántico en el fragmento en cuestión. La *tierra*, que luego de la peripecia sólo aparecía en el texto como *tierra funeraria*, aparece aquí en 3 ocasiones sin ningún tipo de connotación: es un uso metonímico tan habitual que ha perdido casi por completo la carga connotativa: “tierra” se emplea como semisinónimo de

⁷ Κάδμου πολῖται (1); Καδμείων ἄναξ (39); Οἰδῖπου τέκος (677).

“patria, país”: ἐπ’ εὐνοία χθονός (1007), γῆς φίλαις κατασκαφαῖς (1008), Καδμείων χθονός (1015). Junto con χώραν (1049), no son más que variantes del campo semántico de la πόλις ya analizado. Ambos campos, que en la casi totalidad de *Se* se hallaban claramente diferenciados, se encuentran aquí confundidos. La connotación del campo se desplaza, en consecuencia, y sinecdóquicamente, a una parte de esa tierra, LA TIERRA QUE DEBERÍA RECIBIR LOS CADÁVERES DE AMBOS HERMANOS. Al menos eso esperaríamos, pero sorprendentemente, los términos del campo no hacen alusión ni una sola vez a esa *tierra fúnebre* que bebe la sangre derramada, a ese *lote* que los fraticidas compartirán en la muerte, a la única *herencia* que poseerán de su padre Edipo. Por el contrario, y por medio de una especie de metonimia del continente por el contenido, esta tierra funeraria es reemplazada por *la tumba, el túmulo, la fosa, el entierro y los honores fúnebres*, lexemas casi inexistentes en el resto de la tragedia, en la que no aparece preocupación por la ceremonia pública, la función simbólica y los deberes religiosos que ésta comporta, temática, eso sí, central en la *Antígona* de Sófocles: θάπτειν y κατασκαφαῖς (1008), ἄθαπτον (1014), ταφέντα (1021), τυμβοχόα (1022), ἐκφορᾶς (1024), συνθάπτειν (1027), θάψω (1028), θάψασα (1029), τάφον y κατασκαφάς (1038), καλύψω (1041), ἄθαπτος (1046), τάφω (1047), θάψω (1053), προπέμπειν ἐπὶ τύμβω (1059 ó 60), συνθάψομεν (1068 ó 69), προπομποί (1069 ó 70). Por cierto, de las únicas 3 ocurrencias de los lexemas en el resto del *corpus* (818, 835, 914), sólo el τύμβω de 835 hace alusión a la tumba o el túmulo funerario, es decir, a la marca simbólica de la sepultura. Su aparición es coherente con el contexto: es el preludeo del θρήνος de las mujeres tebanas, que informan que han compuesto un cántico, una melodía para cantar ante el túmulo funerario. Ταφή (818) y τάφος (914), indican más propiamente la sepultura, la excavación hecha en la tierra para depositar el cadáver, y luego, metonímicamente y de acuerdo con el contexto, puede pasar a significar “ceremonia fúnebre”, lo que es posible en todas las apariciones de los lexemas en nuestro pasaje controvertido, pero en absoluto pueden admitirse en los contextos antes mencionados.

Luego de esta análisis de la connotación presente en el Episodio IV de *S_e*, sólo nos queda concluir que la evidencia textual corrobora la hipótesis planteada en el capítulo. La heterogeneidad del pasaje discutido con respecto al sistema connotativo global de la pieza, tanto en la aparición, distribución y contenido de sus campos semánticos marcados cuanto en el carácter, estructura y funcionalidad de su imaginería, así como también la baja incidencia cuantitativa de ambas variables, lleva a concluir que existe un evidente problema de atribución en los fragmentos atetizados por la crítica.

Adherimos a la teoría de una revisión del texto de la tragedia para una reposición –probablemente unitaria, es decir, desgajada de la trilogía de la que formaba parte- que podría haber tenido lugar a fines del siglo V, influida por la atmósfera y la temática de *Antígona* y *Fenicias*.

4. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SUPLICANTES

4.1 Los campos conceptuales de SU – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PENSAMIENTO, en su oposición PENSAMIENTO HUMANO, que desencadena la serie lexémica de calificativos PROFUNDO/SALVADOR/UMBRÍO/INTRINCADO, y su serie opuesta, relacionada con el PENSAMIENTO HUMANO, con los sustantivos IMPOTENCIA/PREOCUPACIÓN/PENA INDISCERNIBLE/INTRANQUILIDAD. Una serie especial la constituyen las metaforizaciones de la omnipotencia de la espiritualidad del dios, nucleada alrededor del concepto de MIRADA, que desencadena la serie VISIÓN/OMNIVIDENTE/QUE TODO LO VE/SUPERVISOR.

PENSAMIENTO

DIVINO

pensamiento

profundo
salvador
umbrío
intrincado

"mirada"

visión
omnividente
que todo lo ve
supervisor

HUMANO

impotencia
preocupación
pena indiscernible
intranquilidad

MUJER / VARÓN

PURO / LIMPIO

remedio
puro
limpio
sangre

MATRIMONIO / FERTILIDAD

desgarro
lecho
boda
violencia
prometida
deseo
Cipris
juventud

segar
talar
brote
tallo
flor
fruto
espiga

semilla
simiente
sembrar
primavera

IMPURO / SUCIO

miasma
mancha
enfermedad
peste
sacrilegio

mujer
género femenino
hembra
doncella
virgen

varón
género masculino
macho
viril

TIERRA / MAR

tierra
suelo
región
país

puerto
encalladura
fondeadero
↓
piloto

nave
buzo
abismo
palo

mar
río
ola
oleaje
piélago
ponto
agua

PARIENTE / EXTRAÑO

padre
hijas
hijos
primos

familia
estirpe
sangre familiar
nobleza

extraño
viajero

GRIEGO / NO GRIEGO

ciudadano
pueblo
Argos
heraldo
votación
Consejo
asilo
destierro
decreto
persuasión
ciudad_
fortificada
torres

griego
compatriota
nativo
nobleza
próxeno
guía

suplicante

vino
caballo

cebada
[cerveza]
camello

fugitiva

extranjero
egipcio
bárbaro
libio
chipriota
amazona
Etiopía
indio
Nilo

fasto
adorno

esclavo
amo

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar VARÓN ≠ MUJER. Es el campo más importante de la obra, y se organiza en varias series. Las series centrales son las que presentan a los ejes de la oposición básica: MUJER / GÉNERO FEMENINO / HEMBRA / DONCELLA / VIRGEN y VARÓN / GÉNERO MASCULINO / MACHO / VIRIL. La segunda serie apunta a las concepciones imaginarias que las mujeres protagonistas tienen sobre su propio género y el de los varones, y las acciones que ambos generan: MUJER: PURO-LIMPIO / REMEDIO / LIMPIO / SANGRE; VARÓN: IMPURO-SUCIO / MIASMA / MANCHA / ENFERMEDAD / PESTE / SACRILEGIO. Por último, varas series conceptuales que apuntan a la caracterización del MATRIMONIO y su metaforización mas habitual, la de la FERTILIDAD. La primera señala la concepción del MATRIMONIO como ámbito privilegiado de la sexualidad: DESGARRO / LECHO / BODA / VIOLENCIA / PROMETIDA / DESEO / CIPRIS / JUVENTUD. La segunda y la tercera, son dos grupos de metaforizaciones del producto de las relaciones sexuales, típicas del imaginario de la época y muy usuales en el poeta de Eleusis: SEGAR / TALAR / BROTE / TALLO / FLOR / FRUTO / ESPIGA y SEMILLA / SIMIENTE / SEMBRAR / PRIMAVERA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar TIERRA ≠ MAR. Las series extremas desarrollan los sinónimos y semisinónimos de la oposición básica: TIERRA / SUELO / REGIÓN / PAÍS y MAR / RÍO / OLA / OLEAJE / PIÉLAGO / PONTO / AGUA. Las series intermedias incluyen las metaforizaciones relacionadas con este campo semántico: PUERTO / ENCALLADURA / FONDEADERO / PILOTO y NAVE / BUZO / ABISMO / PALO.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar PARIENTE ≠ EXTRAÑO. Es la oposición básica del campo, desarrollada en las series 1) PADRE / HIJAS / HIJOS / PRIMOS, 2) FAMILIA / ESTIRPE / SANGRE FAMILIAR / NOBLEZA y 3) EXTRAÑO / VIAJERO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar GRIEGO ≠ NO GRIEGO. Es la especificación del campo conceptual anterior en el ámbito político y del imaginario cultural. Del polo de la oposición GRIEGO

dependen varias series: CIUDADANO/PUEBLO/ARGOS/HERALDO/VOTACIÓN/ CONSEJO / ASILO / DESTIERRO / DECRETO / PERSUASIÓN / CIUDAD FORTIFICADA / TORRES; también en el ámbito estrictamente político aparece GRIEGO/COMPATRIOTA/NATIVO/NOBLEZA/PRÓXENO/GUÍA, SUPLICANTE y sus cognados y la serie metafórica VINO/CABALLO. En el polo opuesto NO GRIEGO encontramos tres series: 1) EXTRANJERO/EGIPCIO/BÁRBARO/LIBIO/CHIPRIOTA/AMAZONA/ETIOPÍA/INDIO/NILO; 2) FASTO/ADORNO y 3) ESCLAVO/AMO.

4.2 Los campos conceptuales de *Su* – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Su*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los seis campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *mancha* ≠ *sin mancha* (VARÓN ≠ MUJER)
- 2) *mirada de la divinidad* (PENSAMIENTO)
- 3) *tierra* ≠ *mar* (TIERRA ≠ MAR)
- 4) *pariente* ≠ *extraño* (PARIENTE ≠ EXTRAÑO)
- 5) *matrimonio/fertilidad* (VARÓN ≠ MUJER)
- 7) *varón* ≠ *mujer* (VARÓN ≠ MUJER)

4.2.1 MANCHADO (SUCIO, IMPURO, ENFERMO) /SIN MANCHA (LIMPIO, PURO, SANO)

❖ Sustantivos

- μίασμα (265, 473, 619) ----- 3
- ἄκος (266, 268, 367) -----3
- ἄγος (375, 376) ----- 2
- νόσος (587, 684) ----- 2

- λοιμός (659) ----- 1
- μίσαγμα (995) ----- 1 Total: 12

❖ Adjetivos

- άγνός (228, 364, 653, 696, 1030) ----- 5
- καθαρός (654) ----- 1 Total: 6

❖ Verbos

- μαίνω (225, 366) ----- 2
 - άγνεύω (226) ----- 1
 - έκκαθαίρω (264) ----- 1 Total: 4
- TOTAL: 22**

4.2.2 MIRADA DE LA DIVINIDAD

❖ Sustantivos

- όμμα (210, 409, 814)----- 3
- όψις (174, 1058) ----- 2 Total: 5

❖ Adjetivos

- πανόπτης (139, 304) ----- 2
- σκοπός (381, 646) ----- 2
- ό πάνθ' όρών (303) ----- 1 Total: 4

❖ Verbos

- έφοράω (1, 145, 531, 627, 811, 1030) ---- 6
 - όράω (104, 206, 210, 359, 813) ----- 5
 - καθοράω (1058) ----- 1
 - δέρκομαι (409) ----- 1
 - έπισκοπέω (402) ----- 1 Total: 14
- TOTAL: 23**

4.2.3 TIERRA/MAR

❖ Sustantivos (TIERRA)

■ γῆ - γαῖα (23, 75, 119, 130, 251, 266, 305, 309, 317, 537, 545, 553, 565, 609, 62, 674, 690, 704, 776, 834, 877, 890, 892, 900, 900, 902, 952, 1028) -----	--56
■ χθών (219, 243, 253, 263, 269, 285, 292, 325, 372, 425, 554, 583, 768, 778, 912) -----	15
■ χώρα (29, 238, 260, 1026) -----	4
■ χέρσος (32, 178) -----	2
■ πέδον (260, 477, 662) -----	3
■ αἶα (254, 547, 555) -----	3
	Total: 56

❖ Sustantivos (MAR)

■ ἄλς (36, 135) -----	2
■ πόντος (1007) -----	1
■ ὕδωρ (855) -----	1
■ θάλασσα (259) -----	1
■ λίμνη (529) -----	1
■ πέλαγος (470) -----	1
■ ποταμός (469) -----	1
■ κῦμα (127) -----	1
	Total: 9

❖ Sustantivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

■ ναῦς (834, 861, 861, 903) -----	4
■ ναύκληρος (177) -----	1
■ βάρης (836, 882, 873) -----	3
■ πλοῖον (714) -----	1
■ δόρυ (846, 852, 1007) -----	2
■ λιμὴν (471) -----	1
■ ἀμῖς (841) -----	1
■ ἀμάς (847) -----	1
■ εὐπλοια (1045) -----	1
■ μαύτης (503) -----	1
	Total: 17

❖ Adjetivos (tierra)

■ γάιος (826β, 835) -----	2
■ γαιοίοχος (815) -----	1
	Total: 3

❖ Adjetivos (mar)

■ ἀλίρρυτος (869) -----	1
■ ἀλμῆεις (844) -----	1
■ πολύρρυτος (843) -----	1

- κυμάτιος (546) ----- 1
- ὑπερπόντιος (42) ----- 1 Total: 5

❖ **Adjetivos (actividades y objetos relacionados con el mar)**

- νάιος (826α) ----- 1

❖ **Adverbios (mar)**

- ἄλαδε (886) ----- 1
 - πόντονδε (34) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 93**

4.2.4 PARIENTE-griego-vecino/EXTRAÑO-no griego-viajero

❖ **Sustantivos (parentesco)**

- γένος (16, 253, 274, 278, 323, 335, 388, 497, 533, 536, 584, 588, 593, 632, 741, 816) ----- 16
- πατήρ (11, 139, 177, 204, 319, 319, 485, 516, 519, 592, 711, 734, 738, 748, 756, 786, 811, 885, 970, 992, 1012, 1015) ----- 22
- μήτηρ (51, 141, 151, 539) ----- 4
- πρόγονος (44, 533) ----- 2
- ἴνις (43, 251) ----- 2
- πατραδέλφεια (38) ----- 1
- αἷμα (449) ----- 1
- γεννήτωρ (206) ----- 1
- παῖδες (176, 600, 980) ----- 2
- παῖδες Αἰγύπτου (9, 341, 387, 474, 906, 928) ----- 6
- παῖς (581) ----- 1
- τέκνον (739, 753) ----- 2
- γόνος (171, 313) ----- 2
- τέκος (348) ----- 1
- αὐτανέψιος (933, 984) ----- 2 Total: 65

❖ **Adjetivos (relaciones políticas)**

- ξένος (195, 202, 277, 500, 701, 917) ----- 6
- πρόξενος (419, 830, 919, 920) ----- 4
- ξέμιος (627, 627, 672) ----- 3
- φιλόξενος (926) ----- 1
- ἀστόξενος (356) ----- 1
- ξευικός (618) ----- 1

▪	ἀπρόξενος (239) -----	1
▪	ἀστικός (618) -----	1
▪	βάρβαρος (235) -----	1
▪	καρβάν (119, 130) -----	2
▪	κάρβανος (914) -----	1
▪	Ἑλληγ (914) -----	1
▪	ἀλλόθρους (973) -----	1
▪	(οὐ) Ἄργολίς (236) -----	1
▪	ἔπηλυσ (401) -----	1
▪	ἀνελληνόστολος (234) -----	1
▪	Λιβυστικός (279) -----	1 Total: 28

❖ Sustantivos (relaciones políticas)

▪	τόπος ἀφ' Ἑλλάδος (237) -----	1
▪	Ἑλλάς (243) -----	1 Total: 2

❖ Verbos (relaciones políticas)

▪	ξενόομαι (427) -----	1
---	----------------------	---

❖ Adjetivos (relaciones territoriales y parentales)

▪	ἐγχώριος (280, 482, 492, 517, 520, 705, 919) -----	7
▪	ἐπιχώριος (661) -----	1
▪	πάτριος (22) -----	1
▪	πατρῶος (326, 705) -----	2
▪	ἐγγεινής (331) -----	1
▪	γηγενής (250) -----	1
▪	γενέτης (77) -----	1
▪	ἐγγάιος (59) -----	1
▪	γαιονόμος (54) -----	1
▪	ἔνοικος (537, 611) -----	2
▪	ὄμαιμος (225, 402, 409, 474, 600, 651) -----	6
▪	ὀμόπτερος (224) -----	1 Total: 26
		TOTAL: 122

4.2.5 MATRIMONIO/FERTILIDAD

4.2.5.1 FERTILIDAD

❖ Sustantivos

▪	σπέρμα (141, 151, 275, 290) -----	4
---	-----------------------------------	---

▪ φυτόν (281) -----	1
▪ ὄπώρα (998, 1015) -----	2
▪ ὥρα (997) -----	1
▪ βοτόν (691) -----	1
▪ φέρμα (690) -----	1
▪ ἄωτος (666) -----	1
▪ ἄνθος (663) -----	1
▪ κάρπωμα (1001) -----	1
▪ οὐδας (1029) -----	1 Total: 14

❖ Adjetivos

▪ τεθαλώς (106)	
▪ ζώφυτος (857)	
▪ πολύγονος (691)	
▪ καρποτελής (688)	
▪ ἄδρεπτος (663)	
▪ φυτουργός (592)	
▪ φυσίζοος (584) Total: 7	

❖ Verbos

▪ κείρω (666)	
▪ μειλίσσω (1029)	
▪ θάλλω (857)	
▪ καρπώω (317) Total: 4	

4.2.5.2 MATRIMONIO/UNIÓN SEXUAL/GENERACIÓN HUMANA

❖ Sustantivos

▪ γάμος (9, 82, 106, 227, 332, 394, 799, 807, 1032, 1050, 1053, 1063) --	12
▪ λέκτρον (37) -----	1
▪ εὐνή (141, 151) -----	2
▪ ἄλοχος (61, 302) -----	2
▪ γαμετή (165, 175) -----	2
▪ ζώνη (457) -----	1
▪ μηχανή (459, 462) -----	2
▪ ξύζωμα (462) -----	1
▪ ἔρμα (580) -----	1
▪ τροφή (894)-----	1
▪ κοίτη (804)-----	1
▪ λόχος (677)-----	1

▪ εὐνάτωρ (665)-----	1
▪ τέκτων (594)-----	1
▪ πόθος (1039)-----	1
▪ Κύπρις (1034)-----	1
▪ ἀνάγκη Κυθήρεια (1031-1032) -----	1
▪ Πειθώ (1040)-----	1
▪ Ἀφροδίτη (1041)-----	1
▪ Ἀρμονία (1041)-----	1
▪ ἴμερος (1005)-----	1 Total: 36

❖ Adjetivos

▪ ἄγαμος (143, 153) -----	2
▪ ἀδάμοντος (143, 153) ---	2
▪ ἀδμής (149, 149) -----	2
▪ εὐτεκνος (275) -----	1
▪ εὐναιος (332) -----	1
▪ ἄθελκτος (1055) -----	1
▪ ἀλφεισίβοιον (855) -----	1
▪ γαμήλιος (805) -----	1
▪ πολύτεκνος (1028) -----	1
	Total: 12

❖ Verbos

▪ γεινάω (48) -----	1
▪ νεάζω (105) -----	1
▪ κτίζω (171, 1067) -----	2
▪ τρέφω (281) -----	1
▪ φιτύω (313) -----	1
▪ τίκτω (674, 707) -----	2
▪ θέλω (1055) -----	1
	Total: 57 TOTAL: 82

4.2.6 RELACIÓN VARÓN/MUJER

4.2.6.1 VARÓN

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ ἀνήρ (27, 142, 152, 364, 426, 477, 500, 528, 659, 719, 790, 912, 937) -----	13
▪ ὕβρις (81, 104, 426, 487, 528, 816, 845) -----	7
▪ πυθμήν (105) -----	1
▪ κέντρον (110, 448) -----	2
▪ ταῦρος (301) -----	1
▪ μύωψ (307) -----	1

▪ χλιδή (1003) -----	1
▪ βροτός (998, 999) -----	2
▪ θήρ (999) -----	1
▪ νίκη (951) -----	1
▪ κράτος (393, 763, 951, 1068) -----	4
▪ κόραξ (751) -----	1
▪ κύων (760) -----	1
▪ κνώδαλον (264, 762, 1000) -----	3
▪ οἶστρος (308, 541) -----	2
▪ δράκων (511) -----	1
▪ άρπαγή περωτών (510) -----	1
▪ ἔρως (521, 1002, 1042) -----	3
▪ βέλος (556) -----	1
▪ βοτόν (568) -----	1
▪ χάμψα (878) -----	1
▪ ἄραχνος (887) -----	1
▪ ὄφεις (895) -----	1
▪ ἔχιδνα (896) -----	1
▪ δάκος (898) -----	1
▪ άναρχία (907) -----	1
▪ βία (863, 943) -----	1
▪ κίρκος (224) -----	1

Total: 58

❖ Adjetivos que se le atribuyen

▪ κεντροδήλητος (563) -----	1
▪ μειξόμβροτον (568) -----	1
▪ βίαιος (813, 821, 830) -----	3
▪ άρσεινογενής (818) -----	1
▪ μάρπτις (826, 827) -----	2
▪ βλοσυρόφρων (833) -----	1
▪ δεσπόσιος (845) -----	1
▪ φοβερός (891, 901) -----	2
▪ ούλόφρων (750) -----	1
▪ δολιομήτις (750) -----	1
▪ δύσαγνος φρήν (751) -----	1
▪ μένος άνίερος (757) -----	1
▪ μεμαργώμενος (758) -----	1
▪ περίφρων (757) -----	1
▪ κυνοθρασής (758) -----	1
▪ μάταιος (762) -----	1
▪ άνόσιος (762) -----	1
▪ ἔχθρός (225) -----	1
▪ ὄρις (226, 226) -----	2

▪ άρσενοπληθής (30) -----	1
▪ Αίγυπτογενής (31, 1053)	2
▪ κερκήλατος (62) -----	1
▪ δυσπαράβουλος (107) -----	1
▪ μαίνολις (109) -----	1
▪ ἄρσην (487, 283, 393, 643, 951, 952) -----	6
▪ μάργος (741) -----	1
▪ ἐχώλης (741) -----	1
▪ δρακονθόμιλος (267) -----	1
▪ κεκτημένος (337) -----	1
	Total: 40

❖ Verbos que se le atribuyen

▪ σφετερίζομαι (38)	
▪ κηραίνω (999)	
▪ κρατέω (387)	
▪ βρυάζω (878)	
▪ ὑβρίζω (880)	
▪ δαμνημι (905)	
▪ ὑλάσκω (877)	
▪ βιάω (863)	
	Subtotal: 8
	TOTAL: 106

4.2.6.2.MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ γυνή (237, 280, 299, 458, 477, 514, 531, 570, 645, 676, 749, 913, 933, 944, 1051, 1068) -----	17
▪ στόλος (2, 29, 324, 461, 487, 933, 944, 1031) -----	8
▪ ἔσμός (30, 223, 684, 1034) -----	4
▪ φυξανορία (8) -----	1
▪ ἀηδών (62) -----	1
▪ παρθένος (480, 1003) -----	2
▪ τάρβος (736) -----	1
▪ δείμα (514, 738) -----	2
▪ βούς (18, 44, 170, 275, 299, 300, 303, 306, 307, 314, 569) -----	11
▪ φόβος (513, 786) -----	2
▪ ὀδύνη (563) -----	1
▪ ποιμνη (642) -----	1
▪ οὐκ ἄρης (749) -----	1
▪ λύκος (760) -----	1
▪ πελειάς (223) -----	1
▪ κόρη (188) -----	1

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- θηλυγενής (28)
- δυσμάτωρ (68)
- φιλόδυρτος (69)
- δειμαίνουσα (74)
- περίφοβος (736)
- γυναικείος (282)
- ἄνανδρος (287)
- δμῶϊς (337)
- ταρβούσα (773)
- λυκοδίωκτος (351)
- δάμαλις (351)
- δυσάνωρ (1063)
- ὑποχείριος (392)
- ἱππηδόν (431: adverbio atributivo)
- οἰστροδόνητος (573)

Total: 15

❖ Verbos que se le atribuyen

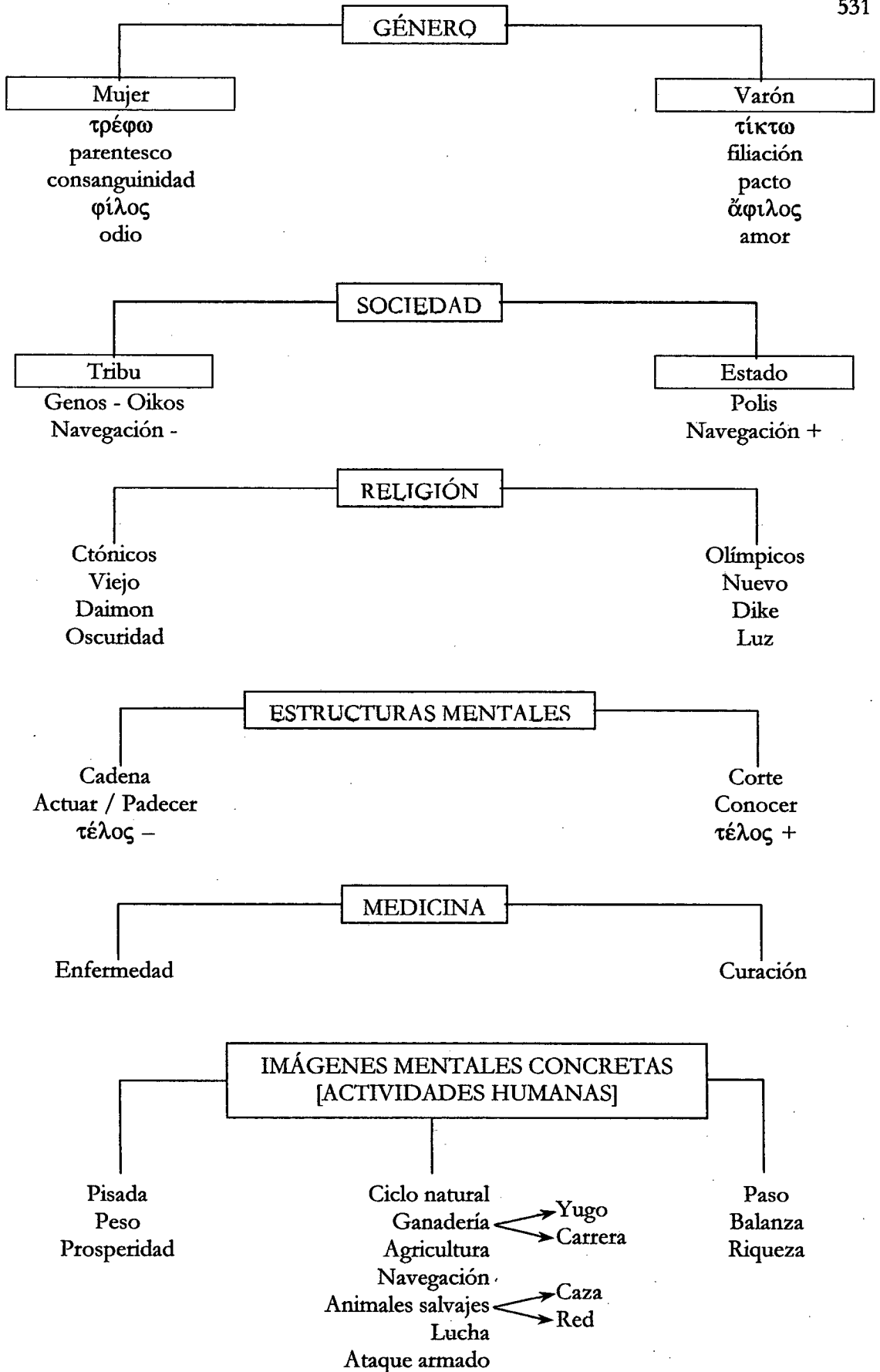
- μυκάομαι (353)
- ἀγάζω (1061)
- σωφρονέω (1013)
- ὀνοτάζομαι (10)
- φοβέω (734)

Total: 5

TOTAL: 75

TOTAL de *Six*: 181**5. EL SISTEMA SEMÉMICO EN LA ORESTÍA****5.1 Los campos conceptuales de la OR – Presentación global**

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.



1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, desplegado en los series conceptuales que organizan su oposición básica: VARÓN ≠ MUJER. La serie lexémica MUJER incluye las instancias *τρέφω*/PARENTESCO/CONSANGUINIDAD/*φίλος*/ODIO. La serie lexémica VARÓN incluye las instancias *τίκτω*/FILIACIÓN/PACTO/*ἄφιλος*/AMOR.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la SOCIEDAD u ORGANIZACIÓN SOCIAL, en su oposición ESTADO ≠ TRIBU. Presentan, en sentido propio, los lexemas opuestos *GENOS-OIKOS* ≠ *POLIS*, y, como metaforización, la actividad de la NAVEGACIÓN considerada semánticamente como **positiva o negativa**.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la RELIGIÓN, en su oposición básica DIOSES OLÍMPICOS ≠ DIOSES CTÓNICOS, que desencadena las series conceptuales VIEJO/*δαίμων*/OSCURIDAD y NUEVO/*Δίκη*/LUZ.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de las ESTRUCTURAS MENTALES, en su oposición básica CADENA ≠ CORTE. El semema CADENA origina la pequeña serie ACTUAR-PADECER/*τέλος* en su valencia negativa. Por su parte, el semema CORTE origina la serie igualmente breve CONOCER/*τέλος* en su valencia positiva.
5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la MEDICINA, en su oposición básica ENFERMEDAD ≠ CURACIÓN.
6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el conjunto de las IMÁGENES MENTALES CONCRETAS, todas referidas a las ACTIVIDADES HUMANAS, que sirven de *illustrantia* de las imágenes, pero también aparecen en *sentido propio*, como es típico de la poética esquilea. Las series de los extremos están relacionadas con la idea básica de la MATERIALIDAD y la LEY DE GRAVEDAD: 1) PISADA/PESO/PROSPERIDAD y PASO/BALANZA/RIQUEZA. La serie media se relaciona con ACTIVIDADES HUMANAS relacionadas con la NATURALEZA y la *interacción* que se da entre ella y el HOMBRE. Los dos últimos lexemas tienen que ver

con la relación agresiva HOMBRE/HOMBRE: CICLO NATURAL/GANADERÍA (YUGO-CARRERA)/AGRICULTURA/NAVEGACIÓN/ANIMALES SALVAJES (CAZAR-RED)/LUCHA /ATAQUE ARMADO.

5.2 Los campos conceptuales de la OR – Registro serial

A continuación presentamos el registro completo de los datos necesarios para el estudio del campo conceptual más importante de la *Or: Ag, Ch y Eu*: la oposición varón mujer. Se lo ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática. Las conclusiones, en cambio, se han extraído del análisis de once campos semánticos, todos fundamentales para la interpretación de la trilogía.

Los once campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *varón* ≠ *mujer* (el GÉNERO)
- 2) *parentesco* ≠ *filiación* (el GÉNERO)
- 3) *φίλος* ≠ *ἄφιλος* (el GÉNERO)
- 4) *olímpicos* ≠ *ctónicos* (la RELIGIÓN)
- 5) *luz-fuego* ≠ *oscuridad* (la RELIGIÓN)
- 6) *genos-oikos* ≠ *polis* (la SOCIEDAD)
- 7) *τέλος* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 8) *δίκη* ≠ *δαίμων* (la RELIGIÓN)
- 9) *actuar/padecer* ≠ *conocer* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 10) *peso/exceso/riqueza* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)
- 11) *patada/pisada/pie* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)

5.2.1 VARÓN ≠ MUJER

5.2.1.1 VARÓN

❖ **Sustantivos que se le atribuyen**

- * **άνήρ** (*Ag* 104, 315, 327, 351, 382, 417, 446, 530, 603, 612, 624, 642, 719, 804, 832, 855, 867, 896, 925, 972, 1006, 1019, 1251, 1319, 1319, 1367, 1400, 1414, 1461, 1466, 1544, 1547, 1581, 1608, 1613, 1626, 1627, 1643, 1654, 1668; *Ch* 90, 160, 169, 387, 433, 505, 556, 561, 595, 627, 628, 664, 666, 667, 673, 677, 687, 730, 736, 764, 794, 808, 850, 850, 894, 907, 920, 921, 984, 991, 1070, 1071; *Eu* 40, 46, 73, 118, 151, 211, 217, 225, 244, 296, 316, 368, 378, 449, 456, 560, 577, 617, 625, 635, 636, 647, 663, 740, 752, 757, 856, 911)**101**
- * **πατήρ** (*Ag* 135, 231, 244, 245, 1097, 1168, 1222, 1281, 1284, 1305, 1556, 1583, 1584, 1590, 1605; *Ch* 3a, 4, 8, 14, 19, 88, 92, 97, 106, 108, 130, 133, 139, 143, 164, 180, 200, 235, 240, 247, 256, 264, 273, 293, 300, 315, 329, 332, 346, 435, 456, 479, 481, 489, 491, 493, 495, 500, 540, 572, 762, 783, 829, 865, 905, 915, 918, 925, 927, 978, 981, 984, 1051; *Eu* 19, 89, 203, 455, 464, 513, 598, 602, 618, 620, 623, 640, 641, 649, 654, 666b, 717, 1002)**87**
- * **ἄναξ** (*Ag* 35, 42, 205, 509, 513, 523, 530, 599, 907, 961; *Ch* 431, 559, 1057; *Eu* 198, 544).....**15**
- * **φώς** (*Ag* 259, 398, 434, 753, 796, 919, 1262, 1665; *Ch* 615; *Eu* 231, 605).....**11**
- * **βασιλεύς** (*Ag* 114, 114, 518, 521, 783, 1346, 1489, 1513; *Ch* 360).....**9**
- * **δεσπότης** (*Ag* 1225; *Ch* 53, 82, 153, 157, 770, 875).....**8**
- * **ἄρσιν** [sust.] (*Ag* 260, 861, 1231; *Ch* 502; *Eu* 737).....**5**
- * **πρόμος** (*Ag* 200, 410; *Ch* 965; *Eu* 399).....**4**
- * **πόσις** (*Ag* 600, 604, 1108, 1405).....**4**
- * **σέβας** (*Ag* 54; *Ch* 157).....**2**
- * **άνδρών** (*Ag* 244; *Ch* 712).....**2**
- * **στρατηγός** (*Ag* 581, 1627).....**2**
- * **λέων** (*Ag* 1259; *Ch* 938).....**2**
- * **δεσπόσυνος** (*Ch* 942).....**1**
- * **χλοῦνις** (*Eu* 188).....**1**
- * **αίνοπατήρ** (*Ch* 315).....**1**
- * **άνάκτωρ** (*Ch* 357).....**1**
- * **πρόπολος** (*Ch* 358).....**1**

* φύλαξ (<i>Ag</i> 1452).....	1
* ἡγεμών (<i>Ag</i> 184).....	1
* κράτος (<i>Ag</i> 39).....	1
* κάρα (<i>Ag</i> 905).....	1
* φέγγος (<i>Ag</i> 602).....	1
* κοίρανος (<i>Ag</i> 549).....	1
* ταγή (<i>Ag</i> 110).....	1
* ταῦρος (<i>Ag</i> 1126).....	1
* ὄδοιπόρω διψῶντι πηγαῖον ῥέος (<i>Ag</i> 901).....	1
* κάλλιστον ἡμᾶρ εἰσιδεῖν ἐκ χειμάτος (<i>Ag</i> 900).....	1
* θάλπος ἐν χειμῶνι (<i>Ag</i> 969).....	1
* γῆ φανεῖσα ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα (<i>Ag</i> 899).....	1
* ὑψηλῆς στέγης στῦλος ποδήρης (<i>Ag</i> 897).....	1
* κύων σταθμών (<i>Ag</i> 896).....	1
* σωτῆρ ναὸς πρότονος (<i>Ag</i> 897).....	1
* μονογενὲς τέκνον πατρί (<i>Ag</i> 898).....	1
Total: 273	

❖ Adjetivos que se le atribuyen

* πατρῶος (<i>Ag</i> 210, 228, 503, 536, 540, 1277, 1582, 1589; <i>Cb</i> 1, 76, 126, 251, 284, 444, 445, 487; <i>Eu</i> 755, 758, 760).	19
* ἄθλιος (<i>Ag</i> 1605; <i>Cb</i> 978,981).	3
* βασίλειος (<i>Cb</i> 724, 1070).	2
* πτολιπόρωης (<i>Ag</i> 472, 783).	2
* φιλάνωρ (<i>Ag</i> 411, 856).	2
* εὐφιλής (<i>Ag</i> 34)	
* ἐκτέλεος (<i>Ag</i> 105)	
* μάχιμος (<i>Ag</i> 123)	
* πομπός (<i>Ag</i> 124)	
* δεισῆνωρ (<i>Ag</i> 153)	
* αἰνόλεκτρος (<i>Ag</i> 713)	
* φιλόμαχος (<i>Ag</i> 230)	
* φίλος (<i>Ag</i> 246)	
* τέλεος (<i>Ag</i> 1504)	
* ἄρχων (<i>Ag</i> 1583)	
* λυμαντήριος (<i>Ag</i> 1438)	
* ἀρχηγός (<i>Ag</i> 259)	
* [θρόνος] ἐρημωθεῖς (<i>Ag</i> 260)	
* σῶφρων (<i>Ag</i> 351)	
* ἀντήνωρ (<i>Ag</i> 443)	
* εὐδαίμων (<i>Ag</i> 530)	

- * ἀξιότατος (*Ag* 531)
- * αἰδοῖος (*Ag* 600)
- * ἥδιος (*Ag* 602)
- * ἐράσμιος (*Ag* 605)
- * φέρασπις (*Ag* 694)
- * τελείος (*Ag* 972)
- * ἄρσην (*Eu* 737)
- * ὁμοδέμνιος (*Ag* 1108)
- * ἀναστάτης (*Ag* 1227)
- * ἄπαρχος (*Ag* 1227)
- * εὐγενής (*Ag* 1259)
- * ναύαρχος (*Ch* 723)
- * γενναῖος (*Eu* 625)
- * ἄμαχος (*Ch* 54)
- * πολέμαρχος (*Ch* 1071)
- * παντόσεμνος (*Eu* 637)
- * εὐάνδρος (*Eu* 1031)
- * ἐπίσκοπος (*Eu* 740)
- * ἐμφανής (*Ch* 667)
- * ἀδάματος (*Ch* 55)
- * ἀπόλεμος (*Ch* 55)
- * τίμιος (*Ch* 556)
- * ὑπέρτολμος (*Ch* 594)
- * τυραννικός (*Ch* 479)
- * πολύανδρος (*Ag* 694)
- * κυναγός (*Ag* 694)
- * δυσδάμαρτος (*Ag* 1319)
- * εὐμενέστατος (*Ag* 1452)
- * σεμνότιμος (*Ch* 357)
- * μείλιγμα (*Ag* 1439)
- * θεῖος (*Ag* 1548)
- * εὐπρεπής (*Ch* 664)
- * στρατήλατος (*Eu* 637). Total: 77

TOTAL: 350

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κείμαι (*Ag* 1438, 1581)...2
- * θύω (*Ag* 1417)
- * τλήναι (*Ag* 1453)
- * ἄξια δράω (*Ag* 1527)

- * ἄξια πάσχω (*Ag* 1527)
- * πονέω (*Cb* 919) **Total: 7**

❖ Adverbios que se le atribuyen

- * ἀπομούσως (*Ag* 801)
 - * πατρόθεν (*Ag* 1507) **Total: 2**
- TOTAL: 9**

5.2.1.2 MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

- * γυνή (*Ag* 11, 26, 62, 260, 317, 348, 351, 402, 448, 483, 592, 602, 606, 614, 823, 861, 918, 940, 1296, 1318, 1318, 1401, 1407, 1438, 1453, 1454, 1470, 1500, 1625, 1636, 1644, 1661; *Cb* 11, 21, 46, 84, 90, 304, 388, 525, 596, 607, 664, 845, 920, 1048; *Eu* 47, 48, 211, 217, 617, 666b, 739, 1027).....**54**
- * μήτηρ (*Ag* 265, 1235; *Cb* 90, 141, 190, 240, 422, 430, 899, 922, 924, 985, 989, 1027, 1054; *Eu* 3, 122, 321, 322, 425, 460, 580, 587, 599, 606, 608, 624, 627, 653, 658, 663, 735, 745, 761, 844, 876).....**36**
- * κύων [ή] (*Ag* 607, 1228; *Cb* 924, 1054).....**4**
- * δράκων (*Cb* 1047, 1050).....**2**
- * ξύνευνος [sust.] (*Ag* 1116, 1442).....**2**
- * μίασμα (*Ag* 1645; *Cb* 1028).....**2**
- * ἀράχνη (*Ag* 1492, 1516).....**2**
- * τύραννος (*Ag* 1633)
- * μῖσος (*Ag* 1411)
- * κόρη (*Cb* 614)
- * καταισχυντήρ (*Ag* 1363)
- * δέσποινα (*Cb* 537)
- * ἡγουμένη (*Ag* 1363)
- * πέπλος (*Cb* 1000)
- * μύραινα (*Cb* 994)
- * ἐχίδνη (*Cb* 994)
- * φονεύς (*Ag* 1325)
- * ἄγρευμα (*Cb* 998)
- * κατασκήνωμα (*Cb* 998)
- * δίκτυον (*Cb* 999)
- * ἄρκυς (*Cb* 1000)

- * βασίλεια (*Ag* 84)
- * κόραξ (*Ag* 1473)
- * ἄλοχος (*Ag* 1499)
- * αἰχμή (*Ag* 483)
- * ἐχίδνη (*Cb* 249)
- * βλάπτων (*Cb* 328)
- * τυραννίς (*Cb* 973)
- * βοῦς [ῆ] (*Ag* 1125)
- * φονεύς (*Ag* 1231)
- * δάκος (*Ag* 1232)
- * κρατούσα (*Cb* 734)
- * γαμήλευμα (*Cb* 625)
- * λέων (*Eu* 193)
- * λέαινα (*Ag* 1258)
- * ἄγαλμα (*Ag* 741)
- * γαλάνη (*Ag* 740)
- * ξυναιτία [sust.] (*Ag* 1116)
- * ἀμφίσβαινα (*Ag* 1233)
- * Σκύλλα (*Ag* 1233)
- * ἄνθος ἐξάιρετον (*Ag* 954-955)
- * δώρημα στρατοῦ (*Ag* 955)
- * μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος (*Ag* 742)
- * δηξίθυμος ἔρωτος ἄνθος (*Ag* 743)
- * φύλαξ δωμάτων (*Ag* 914) **Total: 140**

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- * γυναικεῖος (*Ag* 594; *Cb* 3b, 36, 630, 878; *Eu* 856).....6
- * θήλυς (*Ag* 485, 1231, 1671; *Cb* 305, 502, 821).....6
- * μητρῶος (*Eu* 84, 230, 261, 325).....4
- * δυσφιλής (*Ag* 1232; *Cb* 624, 637)....3
- * δύσθεος (*Cb* 46, 191, 525).....3
- * πάντολμος (*Cb* 430, 597).....2
- * πατρόκτονος (*Cb* 974, 1028).....2
- * ἔγκοτος (*Cb* 924, 1054).....2
- * ἀνδρόβουλος (*Ag* 11)
- * πολυάνωρ (*Ag* 62)
- * γυναικόποινος (*Ag* 225)
- * νέα παῖς (*Ag* 277)
- * ἀνήρ σώφρων (*Ag* 351)
- * ἀλλότριος (*Ag* 448)

- * παιδνός (*Ag* 479)
- * κεκομμένος φρενῶν (*Ag* 479)
- * ἄγαν πιθανός (*Ag* 485)
- * ταχύπορος (*Ag* 485)
- * γυναικογήρυτος (*Ag* 488)
- * πλαγκτός (*Ag* 593)
- * πιστός (*Ag* 606)
- * ἔσθλός (*Ag* 608)
- * γενναῖος (*Ag* 614)
- * ἑλέναυς (*Ag* 690)
- * ἔλανδρος (*Ag* 690)
- * ἑλπτώλις (*Ag* 690)
- * δύσεδρος (*Ag* 746)
- * δυσόμιλος (*Ag* 746)
- * ἔρημος (*Ag* 862)
- * δορίγαμβρος (*Ag* 687)
- * ἀμφινεικῆς (*Ag* 687)
- * ἀφράσμων (*Ag* 1401)
- * παντότολμος (*Ag* 1237)
- * θρασύστομος (*Ag* 1399)
- * ἄτρεστος (*Ag* 1402)
- * παράνους (*Ag* 1455)
- * ἀνδρολέτειρα (*Ag* 1465)
- * μεγαλόμητις (*Ag* 1426)
- * μισητός (*Ag* 1228)
- * κοινόλεκτρος (*Ag* 1441)
- * πολέμιος (*Ag* 608)
- * ἱστοτριβῆς (*Ag* 1443)
- * δίπους (*Ag* 1258)
- * ἄνθος ἐξαίρετον (*Ag* 955)
- * ἀναίτιος (*Ag* 1505)
- * φίλήτωρ (*Ag* 1446)
- * ἄπαρχος (*Ch* 664)
- * [οὐκ] εὐσεβῆς (*Ch* 141)
- * [οὐκ] σώφρων (*Ch* 140)
- * φοίνιος (*Ch* 613)
- * κυνόφρων (*Ch* 621)
- * κτανοῦσα (*Ch* 189)
- * δάιος (*Ch* 429)
- * πατροκτονοῦσα (*Ch* 909)
- * γυναικόβουλος (*Ch* 626)
- * ἄτολμος αἰχμή (*Ch* 630)

- * ξύνοικος (*Cb* 1005)
- * σμοιός (*Cb* 1048)
- * μιάστωρ (*Cb* 944)
- * θεοστύγητος (*Cb* 635)
- * θηλυκρατής (*Cb* 600)
- * παιδολύμος (*Cb* 604)
- * δαείς (*Cb* 604) **Total: 84**

TOTAL: 224

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κτείνω (*Ag* 1260, 1543, 1646; *Cb* 888; *Eu* 96, 740).....6
- * πράττω (*Ag* 1380, 1467, 1658; *Cb* 440).....4
- * κατακτείνω (*Ag* 1613; *Cb* 602, 605, 923)...4
- * ἐπεύχομαι (*Ag* 1262, 1394, 1474).....3
- * βουλεύω (*Ag* 1614, 1627, 1634).....3
- * κομπάζω (*Ag* 1400, 1671).....2
- * ὄλλυμι [causat.] (*Ag* 1457, 1466).....2
- * τλήναι (*Ag* 1543; *Cb* 433).....2
- * παίω (*Ag* 1379, 1384)....2
- * μωμάομαι φρένος (*Ag* 277)
- * πορσύνω ἐχθρά (*Ag* 1374)
- * φράσσω ἀκρύστατα (*Ag* 1375-76)
- * λέγω εὐφρίνως (*Ag* 351)
- * αἴρεσσα κέαρ (*Ag* 592)
- * ἀβρύνω (*Ag* 919)
- * ἰμείρω μάχης (*Ag* 940)
- * μαίνομαι (*Ag* 1064)
- * δάκνω (*Ag* 1229)
- * ἐπιμαίνομαι (*Ag* 1427)
- * ἀποδικεῖν (*Ag* 1410)
- * παίνω (*Ag*. 1669)
- * μιαίνω (*Ag*. 1669)
- * περιστοχίζω (*Ag*. 1383)
- * ἔρδω (*Ag*. 1543)
- * αἰσχύνω (*Ag*. 1626)
- * δρώω κακά (*Ag*. 1654)
- * θήγω (*Ag*. 1262)
- * ἐπενδίδωμι (*Ag*. 1386)
- * σφάζω (*Ag* 1433)
- * καταθάπτω (*Ag* 1553)

- * δολόω (*Ag* 1636)
 - * κάθημαι (*Ch* 919)
 - * συγκοιμάομαι (*Ag* 1258)
 - * άνδροκτονέω (*Eu* 602)
 - * προδίδωμι (*Ch* 895)
 - * άνδρολατέω (*Eu* 221)
- Total: 56**

Adverbios que se le atribuyen

αΐσchrῶς (*Eu* 98)

TOTAL: 57

RESUMEN CUANTITATIVO

GENERAL

* VARÓN ≠ MUJER.....	640...12,8%
* PARENTESCO ≠ FILIACIÓN, τίκτω ≠ τρέφω, CONSANG. ≠ PACTO.....	234...8,3%
* φίλος ≠ ἄφιλος, AMOR ≠ ODIO.....	164...5,8%
* NUEVO ≠ VIEJO, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS.....	143...5,1%
* LUZ-FUEGO ≠ OSCURIDAD.....	237...8,4%
* γένος/οἶκος ≠ πόλις.....	354...12,6%
* τέλος.....	83...3,0%
* δίκη ≠ δαίμων.....	409...14,6%
* ACTUAR/PADECER ≠ CONOCER.....	267...9,5%
* PESO/EXCESO/RIQUEZA.....	169...6,0%
* PATADA/PISADA/PIE.....	109...3,9%
	2809 100 %

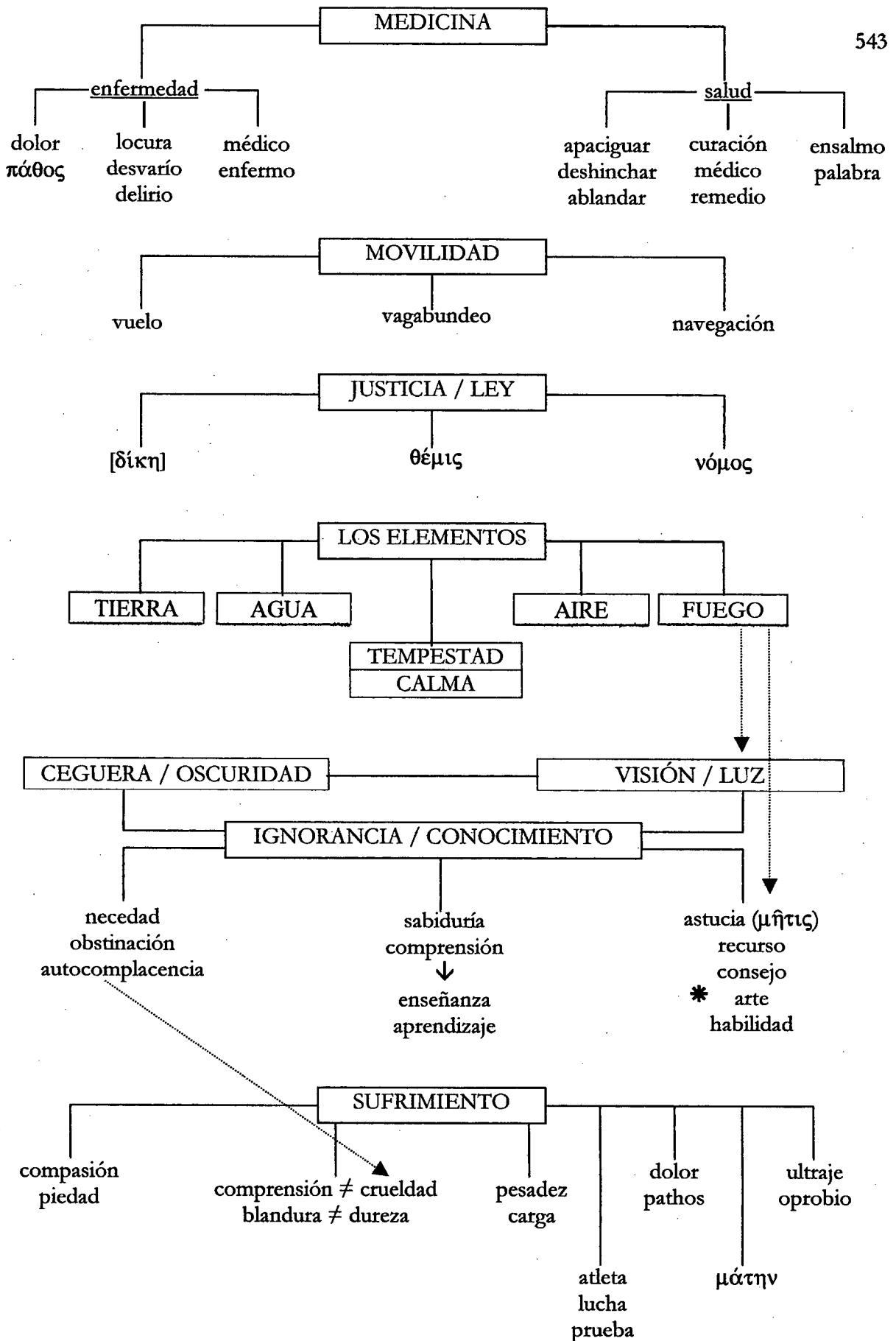
CATEGORÍAS MORFOLÓGICAS

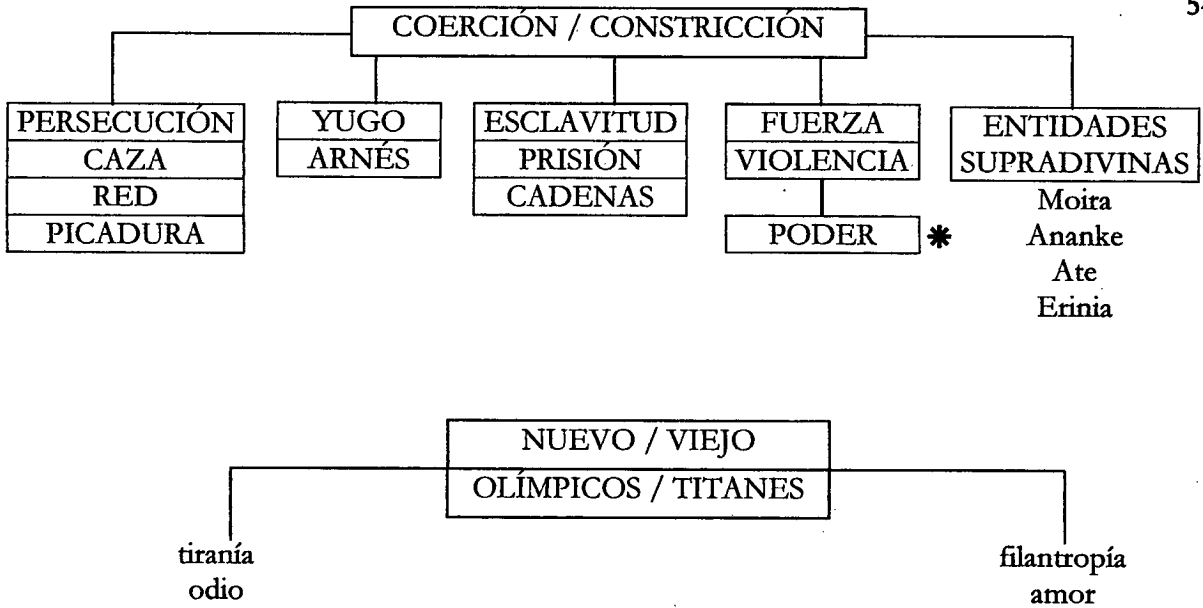
* <i>Lexemas nominales</i> (sustantivos, adjetivos).....	2168.....	77,1%
* <i>Lexemas verbales</i> (verbos, adverbios).....	641.....	22,9%
	2809	100 %

6. EL SISTEMA SEMÉMICO EN *PROMETEO ENCADENADO*

6.1 *Los campos conceptuales de Pr – Presentación global*

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.





1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MEDICINA**, desplegado en la oposición ENFERMEDAD \neq SALUD. Cada uno de los polos desarrollo tres series secundarias: la ENFERMEDAD, 1) dolor/*pathos*; 2) LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO; 3) MÉDICO ENFERMO; la SALUD, 1) APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR; 2) CURACIÓN/MÉDICO/REMEDIO y 3) ENSALMO/PALABRA.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MOVILIDAD** y desarrolla tres breves series: VUELO, VAGABUNDEO y NAVEGACIÓN, con sus cognados.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **JUSTICIA** y **LEY**, y sus diferentes apariciones en la pieza. Desarrolla los lexemas νόμος, θέμις y δίκη, esta última sólo a través de sus cognados.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los cuatro elementos: TIERRA, AGUA, AIRE y FUEGO. Como manifestaciones de la NATURALEZA aparecen como lexemas opuestos TEMPESTAD \neq CALMA. El FUEGO,

por su parte, se relaciona semánticamente con el semema LUZ del quinto campo conceptual (en su *aspecto material*) y con el lexema μήτις (en su *aspecto simbólico*).

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los pares opuestos CEGUERA/OSCURIDAD ≠ VISIÓN/LUZ. De ambas polaridades se deriva a su vez, por cuestiones etimológicas y culturales, que Esquilo (como Sófocles en *Edipo rey*) retoma y remarca, la oposición IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO, de donde se deriva de manera directa la serie SABIDURÍA/COMPRENSIÓN → ENSEÑANZA/APRENDIZAJE. Del polo de la CEGUERA/OSCURIDAD se deriva, en el plano abstracto, la serie NECEDAD/OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA; del polo de la VISIÓN/LUZ, la serie ASTUCIA (μήτις)/RECURSO/CONSEJO/ARTE/HABILIDAD. De manera individual, el ARTE se opone conceptualmente a un semema del séptimo campo conceptual, el PODER.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO. Con este motivo se relacionan varias series conceptuales: 1) COMPASIÓN/PIEDAD; 2) COMPRENSIÓN ≠ CRUELDAD / BLANDURA ≠ DUREZA; 3) PESADEZ/CARGA; 4) ATLETA/LUCHA/PRUEBA; 5) DOLOR/PATHOS; 6) μῦτην y 7) ULTRAJE/OPROBIO. De manera individual, la AUTOCOMPLACENCIA U OBSTINACIÓN (αὐθαδία) de **Prometeo** es el espejo semántico de la CRUELDAD y DUREZA de **Zeus**.

7. El SEPTIMO CAMPO CONCEPTUAL, el mas importante de la tragedia, está representado por el motivo de la COERCIÓN/CONSTRICCIÓN. De él se derivan las series metafóricas PERSECUCIÓN/CAZA/RED/PICADURA, YUGO/ARNÉS y ESCLAVITUD/PRISIÓN/CADENAS. En el plano abstracto se desempeña la serie FUERZA/VIOLENCIA y su derivado político, el PODER. Por último, todo el campo conceptual apunta a señalar el accionar de las entidades supradivinas: **Moirá, Ananke, Ate y Erinia**.

8. El OCTAVO CAMPO CONCEPTUAL está representado por los motivos paralelos NUEVO ≠ VIEJO y OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS. Desencadena dos breves series: TIRANÍA/ODIO y FILANTROPÍA/AMOR.

6.2 Los campos conceptuales de PR – Registro serial

A continuación presentamos el registro de una serie de seis campos conceptuales (mayoritariamente abstractos y utilizados en sentido propio) que corresponden a *Pr*. Los campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *dolor/πάθος* (el SUFRIMIENTO)
- 2) *odio ≠ amor* (NUEVO ≠ VIEJO)
- 3) *visión* (OSCURIDAD ≠ LUZ)
- 4) *saber/ conocer/ comprender* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 5) *enseñar/ aprender/ artífice* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 6) *recurso/ arte/ habilidad/ astucia* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)

6.2.1 dolor/πάθος

❖ Sustantivos

- πόνος (46, 66, 75, 84, 118, 183, 267, 282, 298, 326, 339, 425, 615, 684, 749, 776, 780, 872, 900, 931, 1027) ----- 21
- τύχη (106, 182, 272, 288, 302, 347, 375, 398, 554, 633, 637, 769, 1073) ---- 13
- πῆμα (99, 103, 263, 316, 413, 442, 472, 691, 745, 754, 1075) ----- 11
- πημονή (237, 276, 306, 346, 471, 512, 578, 587, 965, 1000) ----- 10
- μόχθος (99, 244, 314, 383, 541, 756, 913, 1026) ----- 8
- κακόν (162, 256, 303, 320, 744, 773, 926) ----- 7
- ποινή (112, 176, 223, 268, 563, 620) ----- 6
- ἄθλος (257, 262, 634, 702, 752, 934) ----- 6
- ἄλγος (198, 261, 435, 699) ----- 4
- δύη (179, 513, 525, 746) ----- 4
- συμφορά (391, 974) ----- 2
- ἄτη (886, 1078) ----- 2
- ἄχος (271)
- ἄχθος (350)
- μόχθημα (464)
- βλάβη (763)

- δυσπραξία (966)
 - πημοσύνη (1058)
 - πάθος (703)
- Total: 101**

❖ Adjektivos

- τάλας (108, 157, 469, 566, 571, 595) ----- 6
 - ταλαίπωρος (231, 315, 595, 623) ----- 4
 - άλγεινός (197, 238) ----- 2
 - οϊκτρος (238, 435) ----- 2
 - μογερός (565, 594) ----- 2
 - έπαχθής (49)
- Total: 17**

❖ Verbos

- πάσχω (92, 159, 238, 472, 606, 614, 625, 751, 759, 976, 1041, 1067, 1093) ---- 13
- στένω (66, 68, 397, 409, 432, 435) ----- 6
- πονέω (44, 342, 343, 343) ----- 4
- κάμπτω (237, 306, 513) ----- 3
- μογέω (275, 603) ----- 2
- συγκάμνω (414, 1059) ----- 2
- δυστυχέω (345, 508) ----- 2
- φέρω (104, 752) ----- 2
- οϊκτίζω (68, 684) ----- 2
- βλάπτω (196)
- κατοικίζω (36)
- θρηνέω (43)
- στενάχω (99)
- άλγύνω (245)
- όδύρομαι (271)
- άχθομαι (390)
- οϊκτείρω (352)
- πημαίνω (334)
- πράσσω κακώς (264)
- κακώω (976)
- έκμοχθέω (825)
- στενάζω (696)
- άποδύρομαι (637)
- συναλγέω (288)
- συμπονέω (274)

- ἀθλεύω (95) **Total: 53**
- TOTAL: 171**

6.2.2 odio ≠ amor

❖ Sustantivos

- φίλος (225, 246, 297, 304, 546, 611) ----- 6
- ἴμερος (649, 865) ----- 2
- ἔχθρα (388, 496) ----- 2
- ἔρως (591, 903) ----- 2
- φιλότης (123, 191) ----- 2
- πόθος (654)
- στέργηθρον (492) **Total: 16**

❖ Adjetivos

- ἐχθρός (37, 67, 120, 158, 864, 973, 978, 1042, 1042) ----- 9
- φιλόανθρωπος (11, 28) ----- 2
- φίλος (660)
- φίλιος (128)
- στυγητός (592)
- στυγάνωρ (724)
- ἀστεργάνωρ (898)
- βροτοστυγής (799)
- ἐχθρόξενος (727) **Total: 18**

❖ Verbos

- στυγέω (37, 46, 978, 1004) ----- 4
 - ἐχθαίρω (975)
 - ποθέω (785)
 - στέργω (11) **Total: 7**
- TOTAL: 41**

6.2.3 visión

❖ Sustantivos

- ὄμμα (69, 356, 569, 654, 795, 882, 903) -- 7
- ὄσσε (144, 399, 679) ----- 3
- θέαμα (69, 304) ----- 2
- θέα (241)
- θεωρία (802) **Total: 14**

❖ Adjetivos

- δυσθέατος (69, 690) ----- 2
- πανόπτῃς (91)
- θεωρός (118)
- γοργωπός (356)
- μυριωπός (568)
- μούνωψ (804)
- αἶστος (910)
- τυφλός (250) **Total: 9**

❖ Verbos

- ὁράω (69, 70, 92, 119, 238, 259, 307, 323, 352, 382, 438, 612, 674, 758, 896, 906, 951, 973, 997, 998) ----- 20
- εἰσοράω (141, 146, 184, 244, 245, 246, 427, 568, 695, 800, 899, 941, 1093) --- 13
- δέρκομαι (54, 93, 141, 304, 540, 547, 679, 843) ----- 8
- προσδέρκομαι (53, 796, 903) ----- 3
- καλύπτω (220, 582) ----- 2
- λεύσσω (144, 561) ----- 2
- αἰστόω (151, 232) ----- 2
- βλέπω (447, 447) ----- 2
- ἐκκαλύπτω (193)
- ἐξαιστόω (668)
- θεωρέω (118)
- ἐφοράω (958)
- προσοράω (553)
- προσβλέπω (215) **Total: 58**

TOTAL: 81

6.2.4 saber/conocer/comprender

❖ Sustantivos

- σόφισμα (459,470, 1011) ----- 3
- άμαρτία (9)
- εΰνοια (446)
- άννοια (1079) **Total: 5**

❖ Adjetivos

- σοφός (887, 936, 1038, 1039) ----- 4
- σοφιστής (62, 944) ----- 2
- δύσκριτος (458, 486) ----- 2
- δυσεύρετος (816)
- άσημος (662)
- νωθής (62)
- άνους (987)
- ξνους (444)
- προμηθεΰς (86) **Total: 14**

❖ Verbos

El verbo *μανθάνω* , una de cuyas valencias semémicas es la de “comprender”, “saber por haber aprendido”, se ha incluido en el campo semántico ENSEÑAR/APRENDER en todas sus apariciones, por considerarse que la valencia etimológica se encuentra presente con gran fuerza incluso en aquellos ejemplos que se traducen por SABER o COMPRENDER, dado que el “saber o comprender” que se expresa lexemáticamente en *μανθάνω* incluye como sema propio el ser consecuencia de un aprendizaje.

- οΐδα (188, 288, 328, 441, 451, 504, 607, 640, 824, 915, 1040, 1076) ----- 12
- επίσταμαι (265. 374, 840, 967, 980, 982, 1032) ----- 7
- γινώσκω (51, 104, 293, 309, 377) ----- 5
- άμαρτάνω (260, 260, 266, 578) ----- 4
- έξαμαρτάνω (945, 1039) ----- 2
- προεξέπίσταμαι (101, 609) ----- 2

Total: 32
TOTAL: 51

6.2.5. enseñar/aprender/artífice

❖ Sustantivos

- διδάσκαλος (110, 322, 272, 391) ----- 4

❖ Verbos

- μανθάνω (62, 273, 505, 553, 586, 609, 624, 624, 659, 701, 760, 926, 1068) --- 13
 - εύρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) ----- 7
 - έκμανθάνω (254, 706, 776, 817, 876) ----- 5
 - σημαίνω (295, 565, 618, 684, 763) ----- 5
 - έξευρίσκω (96, 460, 469, 503) ----- 4
 - διδάσκω (10, 196, 382, 634) ----- 4
 - έκδιδάσκω (698, 981) ----- 2
 - προσμανθάνω (697) ----- 1
- Total: 41**

6.2.6 recursos/artes/habilidad/astucia

❖ Sustantivos

- τέχνη (47, 87, 110, 254, 477, 497, 506, 514) ----- 8
 - μηχανήμα (469, 989) ----- 2
 - μηχανή (206)
 - παλάμη (166)
 - μήχαρ (606)
 - δόλος (213)
 - κλέπτης (946)
- Total: 15**

❖ Adjetivos

- άμήχανος (59)
 - δόλιος (549)
 - πάντεχνος
 - κλοπαίος (110)
- Total: 4**

❖ Verbos

- κλέπτω (8)

TOTAL: 20

6.2.7 Comentario

La primera observación que surge del registro de los campos semánticos marcados es la configuración dicotómica que presenta su configuración global. Esta dicotomía o bipolaridad se manifiesta tanto en el nivel cuantitativo como en el cualitativo.

La primera división bipolar puede establecerse entre el primer campo descripto (DOLOR/*PATHOS* y ODIO \neq AMOR) y los restantes. El DOLOR/*PATHOS* y el ODIO \neq AMOR se ubican en un espacio subjetivo-afectivo, mientras que la VISIÓN, el CONOCIMIENTO, el APRENDIZAJE y la HABILIDAD TÉCNICA Y MENTAL lo hacen en un espacio que, partiendo de lo subjetivo, tiende a desplazarse hacia lo objetivo-intelectual. Por otra parte, ambos términos de la oposición forman parte de un eje semémico que incluye rasgo subcategoriales +animado, +humano y, dentro de éstos, rasgos descriptibles como miembros de una figura nuclear abstracto-espiritual.

Podemos afirmar entonces que los campos semánticos marcados más importantes de la tragedia abarcan el espacio de la manifestación de la naturaleza humana en aquellos que la categoriza como esencia separada del resto de lo animado: la afectividad autoconsciente y el despliegue de la potencia racional. Cuantitativamente, ambas esferas se equilibran en una incidencia de alrededor del 50% cada una.

Dentro de la esfera afectiva podemos señalar también dos categorías sémicas: lo afectivo-pasivo (aquello que se experimenta como consecuencia de un suceder externo al sujeto que es causa de ese sentimiento) y lo afectivo-activo (aquello que se experimenta como un suceder interno del sujeto que se vuelca como consecuencia en el sujeto externo). La primera categoría está representada por el DOLOR/*PATHOS*, al segunda, por la oposición ODIO/AMOR.

Una segunda división surgida del análisis se refiere a la marca positiva o negativa de esta primera esfera de lo humano. El aspecto afectivo-pasivo está

representado de manera abrumadora por la marca negativa: el sentimiento que caracteriza lo humano es el SUFRIMIENTO, el PATHOS en su amplia gama de manifestaciones: TRABAJO, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO, DOLOR, TRISTEZA, PESAR, ANGUSTIA, AFLICCIÓN, DESDICHA, DESGRACIA, MALA FORTUNA, PENA. Los sentimientos opuestos (ALEGRÍA, GOZO, FELICIDAD) sólo aparecen como integrantes una lítote (ἀτερπῆ 31), con sentido irónico evidente (χλιδᾶν-χλιδῶ, 971-972) o en una estructura hipotética potencial (εἰ πράσσοις καλῶς, 979). En el aspecto afectivo-activo observamos la misma característica: preponderancia de la marca negativa (ODIO) sobre la positiva (AMOR). A pesar de que esto no es tan evidente en la proposición numérica (50% contra 50%), los segmentos que se adscriben a la marca positiva son apelativos convencionales (φίλος) o incluyen en sí rasgos que los encuadran en el deseo sexual (πόθος, ἕμερος, ἔρωσ) y no en el amor como categoría universal. La insistencia del autor en la marca negativa se verifica también en la creación léxica que realiza con los segmentos del campo: ἀστεργάνωρ, βροτοστυγῆς, ἐχθρόξενος, στυγάνωρ.

Otra particularidad del campo afectivo es la mayoritaria utilización que hace el poeta de unidades lexemáticas nominales (83%) sobre las verbales (17%). La preponderancia de lexemas nominales en el campo afectivo no habla de una mediatización del proceso verbal del sentimiento ni de una intención descriptiva, sino más bien de un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades del campo⁸. En el aspecto afectivo-pasivo, podemos apuntar no obstante un rasgo particular. El verbo que actúa como centro expansivo del campo conceptual, πάσχω, es utilizado en 13 oportunidades (su fuerza estilística y connotativa es de vital importancia, y es la última palabra de la tragedia [1093]). Sin embargo, el sustantivo correspondiente,

⁸ Como ya habrá podido colegirse, en el estudio de los campos semánticos connotados, tanto de *cA* cuanto de *cP*, no hemos incluido el análisis y conformación interna de cada campo (lo que implica la verificación y estudio de los contextos lingüísticos de aparición de los segmentos y su organización relativa).. Esto se debe a que se trata de un trabajo exclusivamente lingüístico de una considerable extensión. El objetivo de presentar los campos semánticos marcados es estudiar su entidad como modo de manifestación de la imagen en sentido amplio..

πάθος, se registra en una sola oportunidad (703), refiriéndose a los sufrimientos de Ío y en un contexto donde la tensión ha bajado. Esta “escatimación” del núcleo lexémico sustantivo del campo se verifica del mismo modo en la órbita racional. El sustantivo μάθος no aparece nunca en toda la tragedia. De hecho, sólo aparece una sola vez en todo el *CP*, en el τῷ πάθει μάθος de *Ag* 177). Esta técnica de alusión-elusión es sin duda consciente y apunta a procurar la búsqueda de respuestas al conflicto trágico por parte del espectador/lector. Dado que en *Pr* ese conflicto se presenta como insoluble, dado que el μάθος se muestra estéril, ya que su único fruto es la obstinación en la ὑβρις y la αἰθαδία, el μάθος no aparece como signficante: todo lo sugiere pero no se lo nombra. El CONOCIMIENTO Y APRENDIZAJE del hombre, como se apuntó más arriba, queda encerrado en un saber práctico contingente y exterior. Y ese saber no es sabiduría.

Dentro del espacio objetivo-intelectual se verifica la misma configuración bipolar. En primer término, se observa el pasaje de lo subjetivo-concreto a lo objetivo-abstracto en la extensión del campo semántico de la VISIÓN. La operación de los sentidos, el poner la realidad ante la vista es lo que posibilita el tránsito al proceso racional [el “saber por haber visto” es un rasgo nuclear del pensamiento griego que se verifica lingüísticamente en las raíces √*ῥιδ-* (οἶδα) y √*στα-* (ἐπίσταμαι), sobre lo cual no se dan mayores detalles por suficientemente conocidos). Ese proceso de tránsito hacia lo racional se completa con la actividad específica del campo ENSEÑAR-APRENDER. El hombre, sin embargo, no es agente del proceso. Un dios (Prometeo) ha enseñado al hombre a ser hombre, es decir, a desarrollar su potencia racional. El nacimiento del intelecto, por tanto, es obra de una fuerza externa –divina- que ha sacado al hombre de la niebla del estado animal. No habría entonces “progreso” sino más bien “milagro”, como señala REINHARDT⁹. A partir de este “milagro” se abre ante los ojos del hombre el ámbito de la actividad, que se manifiesta en la pieza en los dos últimos campos semánticos estudiados: el del RECURSO/ARTE/HABILIDAD/ASTUCIA, que hace referencia a una

actividad mental “inferior”, y el del SABER/CONOCER/COMPRENDER, que abarca la actividad propiamente intelectual.

Con respecto a la categoría morfológica de los lexemas de los campos, se verifica en este punto lo opuesto a lo señalado para el ámbito afectivo. Existe una gran preponderancia de verbos (67%) contra lexemas nominales (33%). El poeta ha remarcado sobre todo el proceso y la actividad, ya de por sí abstracta en el plano sémico, y ha soslayado los términos sustantivos correspondientes, que implican un grado de abstracción lingüística y mental aun mayor.

Toso el ámbito abstracto-espiritual está recorrido por la marca positiva. El hombre como ser racional autoconsciente es aparentemente exaltado por las resis de Prometeo en el Episodio II. Sin embargo, esta marca positiva sólo puede aceptarse en una lectura superficial del texto. En primer lugar, el hombre no es capaz de asumir la totalidad de lo que implica existir como ser pensante: la autoconsciencia racional completa incluye la seguridad del fin: la muerte es el horizonte del hombre, y sólo las ciegas esperanzas (250) ocultan la verdad. Para que el hombre pueda desarrollar su vida ha sido necesario el engaño. Y el engaño también es obra de un dios. En segundo lugar, si se toma a Prometeo como símbolo de la humanidad pensante y sufriente (lo que consituye una de sus posibilidades interpretativas, pero no la única), esa humanidad está atada al dolor. La exacerbación del dolor es su autoconsciencia, y una autconsciencia que desconoce las causas. La maestría del autor consiste en este punto en ocultar la marca negativa: el campo semántico de lo objetivo-intelectual queda aparentemente resaltado como positivo, y su cambio de signo se verifica por medio de otra categoría: la ambigüedad de la condición humana se expresará a través de la imagen del MÉDICO ENFERMO, así como su sujeción última a lo material, concreto y animal se expresará en la imagen del POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO.

⁹ REINHARDT (1949).

6.3 La oposición semántica κράτος/τέχνη en Pr

Para cerrar el análisis semémico del *εΑ* y el *εΡ*, estudiaremos el problema planteado en la obra por la oposición semántica κράτος/τέχνη con el objeto de integrarlo al cuadro más amplio del universo conceptual esquileo y su plasmación en una estructura poético-significante de referente ético-político insoslayable. Nos centraremos en el planteo general de la problemática, una enumeración de las variables textuales analizadas y las conclusiones extraídas de dicho análisis textual¹⁰.

En *Pr* la oposición semántica κράτος/τέχνη, que se despliega en la estructura dramática como la lucha entre Zeus y Prometeo, es un eje de gran incidencia en el sistema semémico de la pieza, y tematiza lo que en el sistema ideológico-hipersesemémico señalaremos como la polaridad MATERIA/ESPÍRITU o NATURALEZA/CULTURA. Alrededor de la oposición κράτος/τέχνη se desarrollan sendos campos semánticos constituidos por un serie de lexemas sinónimos o semisinónimos que aparecen preponderantemente como *illustranda* o sin formar parte de figura o imagen alguna. La importancia cuantitativa, la distribución y la carga semántica hacen que esta oposición se imponga como una de las "tensiones" fundamentales del texto.

Κράτος, el poder, es el lexema que nuclea a su alrededor todos los sememas que apuntan a caracterizar, en principio, el modo en que Zeus manifiesta su supremacía en todos los órdenes de la realidad: el mundo divino, el mundo humano, el cosmos. Su soberanía se impone precisamente por medio del κράτος, lexema que etimológicamente remite a la *fuerza física*, la *dureza* que permite vencer en la lucha, de allí su significado metonímico derivado de *poder*, *dominio*, que es habitual en época clásica¹¹. El κράτος hace entonces alusión a la forma en que Zeus llegó al

¹⁰ El análisis textual se ha realizado fundamentalmente sobre la edición de WEST (1990a). También se han tenido en cuenta las ediciones de WECKLEIN (1891), GROENEBOOM (1928), THOMSON (1932) y GRIFFITH (1983) y los comentarios de ROSE (1957-1958), LONG (1958), CONACHER (1980) y WEST (1990b).

¹¹ Cf. CHANTRAINE (1990: I, 578-579).

trono del Olimpo luego de someter a los Titanes, pero también a la forma en que ejerce su reinado. El lexema κράτος (12, 528, 948) y sus cognados, los verbos κρατέω (35, 149, 324, 519, 937, 939, 955) y κρατύνω (150, 403) y los adjetivos καρτερός (207, 212, 923)/κρατερός (167), κραταιός (428), ἐκρατής (55), παγκρατής (389), ἀκρατής (884), ἀκρατος (678), κρείσσων (902, 922) y κράτιστος (216), de gran desarrollo en el texto, manifiestan entonces este poder de Zeus, producto de la fuerza. Ahora bien, el κράτος, el dominio por la fuerza, reaparece en su valencia etimológica por medio de su duplicación en βία, la *violencia física*. Ambos, personificados como los esbirros de Zeus, abren la pieza. Βία (12, 15, 74, 208, 353, 357, 380, 592, 672) y sus cognados βίαιος (737) y βιάζομαι (1010) tienen amplia incidencia cuantitativa en el campo semántico estudiado. Βία es la concreción brutal del κράτος, y su accionar es puesto ante la vista de los espectadores a lo largo de toda la pieza: Zeus ejerce su κράτος "βία", sobre Prometeo, sobre Io y, debemos suponer, sobre cualquiera que se le oponga, dioses o mortales. La cualidad física de βία aparece explícitamente en δάμνημι (164, 426, 601, 861) , *domar, dominar* y δεσπόζω (208, 930), e implícitamente en ἀνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052) y sus cognados: ἐπαναγκάζω (671) y ἔσαναγκάζω (290), puesto que ἀνάγκη, la *necesidad, la coerción*, remite etimológicamente a la aplicación de una fuerza circular constrictiva¹². La ἀνάγκη¹³ se materializa, tanto en la escena misma cuanto en el sistema poético-significante por medio de la IMAGEN DEL YUGO, EL ARNÉS Y LAS CADENAS QUE ATAN AL TITÁN, cuya importancia para el análisis de la tragedia se ha estudiará en el Capítulo 9.¹⁴ El campo semántico del κράτος se completa, en su valor derivado de *dominio, reinado* con los lexemas ἀναξ (584) y su cognado ἀνάσσω

¹² Cf. CRESPO (1995b).

¹³ La ἀνάγκη, entidad supradivina a la que también Zeus está sometido forma, junto con la Moira y las Erinias un haz semémico de remarcable importancia, que estudiaremos en el Capítulo 9.

(202); ἀρχω (203, 927, 940) y sus cognados ἀρχή (167, 231, 757) y μόναρχος (324) y, por último, κοιρανέω (49, 958).

Pero no podemos cerrar la caracterización del κράτος de Zeus sin incluir en el análisis los epítetos que se le atribuyen. El más significativo es, por supuesto, τύραννος (222, 310, 736, 761, 942, 957), acompañado por su cognado, τυραννίς (10, 224, 305, 357, 756, 909, 996). El tirano, el monarca absoluto, aquel cuyo poder no está limitado por la ley, porque él en persona *es* la ley, es también quien llega al poder por medio de la violencia. Como tal, el tirano es τραχύς (35, 186, 311, 324, 726, 1048), *rudo, áspero*, y contagia su τραχύτης (80), su *asperidad*, a sus esbirros. Incluso el epíteto πατήρ (4, 17, 40, 53, 140, 531, 593, 636, 653, 656, 768, 910, 947, 969, 984, 1018), *padre*, en boca de súbditos dominados por la fuerza, cobra a lo largo de toda la pieza su valor etimológico indoeuropeo de *pater familias*, es decir, un valor social -el de jefe de un γένος-οἶκος- y no estrictamente parental.

Por último, baste señalar la relación existente entre κράτος y δίκη. En efecto, la δίκη, "el derecho, la justicia", la cualidad que caracteriza a Zeus en el resto de la obra esquilea, brilla aquí, literalmente, por su ausencia. Sus escasas menciones hacen referencia al castigo que Prometeo recibirá (9), o, directamente, a la injusticia de una situación cualquiera (30), al igual que sus cognados, ἔκδικος (1093) y δίκαιος (188). Zeus no posee la δίκη como cualidad, sino que "*él decide por sí mismo lo que es justo*" (186-88), τὸ δίκαιον. En cuanto a la ley, el νόμος (150, 403), es una ley que no se basa en la δίκη, ni tampoco en θέμις, la ley natural que es fundamento de toda justicia. "*Zeus impera (κρατύνει) ilícitamente (ἀθέτως) con leyes nuevas*" (νεοχμοῖς νόμοις)(150), "*impera con leyes propias / privadas*" (ιδίοις νόμοις κρατύων) (403). Este νόμος que impera sin θέμις ni δίκη es coherente con la presencia de

¹⁴ Cf. CRESPO (1995b).

Κράτος y Βία como asistentes de Zeus. Retomaremos la importancia de esta conformación del poder divino más adelante.

Analicemos a continuación el segundo polo de la oposición semántica, la τέχνη. La τέχνη es la habilidad de hacer algo en una determinada actividad, el *know-how*, la manera o el medio de ejecutar algo, de allí su traducción habitual por *técnica*, *arte* e incluso *ciencia*. La τέχνη es una capacidad propia de los seres -hombres y dioses- poseedores de μῆτις, "habilidad, astucia, intelecto práctico". Prometeo, el gran poseedor de μῆτις, es el διδάσκαλος por excelencia, aquel que enseña las τέχναι que permitirán a los mortales salir de su "estado de naturaleza" para crear la cultura. La capacidad de crear, de fabricar, depende en gran medida de la flexibilidad del pensamiento, de la posibilidad de manejar distintas variables a la vez y de la eficacia de su aplicación a una instancia particular. Τέχνη (47, 87, 110, 254, 437, 497, 506, 514), σόφισμα (459, 470, 1011), μηχανή (459, 470, 1011), πόρος (206) y sus cognados (πάντεχνος: 7; σοφός: 887, 936, 1038, 1039; σοφιστής: 62, 944; μεχάνημα: 469, 989; μῆχαρ: 606; ἀμήχανος: 5) resultan así semisinónimos de amplia incidencia en el texto, a los que se une δόλος (213), *la trampa, el engaño* para lograr un fin. Todos estos sustantivos están acompañados por el verbo εὐρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) y su compuesto ἐξευρίσκω (96, 460, 469, 503), que apuntan a la puesta en acto de la habilidad técnica. Pero los logros de la τέχνη serían estériles si el σοφός no tuviera la capacidad de transmitir su saber. El campo se completa, entonces, con el verbo διδάσκω (10, 196, 382, 634), sus compuestos y cognados (εκδιδάσκω: 698, 981; διδάσκαλος: 110, 322, 373, 391).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la familia de τέχνη en la tragedia con la caracterización del κράτος, el poder absoluto de Zeus? Para responder esta pregunta, debemos analizar muy brevemente el llamado "discurso de los dones" (442-506). Allí el poeta consigna, en primer lugar, la aparición del intelecto, el νοῦς (444), a partir del cual aparecen las habilidades que hacen del ἄνθρωπος un ser "cultural": la construcción de casas (451-453), el conocimiento del mundo celeste y

la astronomía (454-458), la matemática y la escritura (459-461), la creación artística en sentido estricto (461), la domesticación de los animales de labranza y, por lo tanto, la aparición de la agricultura (462-465), el dominio del transporte naval y terrestre (465-468), la medicina (478-483), la magia (484), la interpretación de los sueños y augurios (485-499) y la metalurgia (500-503).

Más allá de las discusiones de la crítica acerca del carácter "arcaico" o "sofístico", "milagroso" o "evolutivo" del discurso de los dones, importa aquí señalar cuál es el arte ausente en dicho discurso. En efecto, al comparar este fragmento de *Pr* con sus obligadas referencias intertextuales, la llamada "oda al hombre", es decir, el Estásimo I de *Antígona* de Sófocles (332-375) y el "mito de Prometeo" de *Protágoras* de Platón (320c-322e), se verifica que ambos textos, claramente evolutivos, culminan la enumeración de las τέχναι aprendidas por el hombre con el **sentido o consciencia moral** (αἰδώς) (*Ant* 367, *Prot.* 322c) y la **ciencia política** (τέχνη πολιτική).

El texto platónico incluye también la creencia en los dioses y la construcción de altares y estatuas (322a). Nada de esto encontramos en la tragedia esquilea. En un universo regido por el κρᾶτος absoluto y atravesado por la ausencia de δίκη, la inexistencia de alusiones a artes o saberes relacionados con el intercambio entre hombres y dioses (culto, sacrificio, ritual) y de los hombres entre sí (τέχνη πολιτική) habla de un modo primitivo de relación hombre/divinidad y hombre/mundo, consecuencia del sometimiento a la arbitrariedad de un poder violento y carente de autocontrol.

Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia nuclear que la existencia de la justicia, el respeto, el sentido moral y la medida cobra en el resto de la obra esquilea, cabe preguntarse por qué todos ellos están ausentes de los dones de Prometeo, fuera del dominio del campo semántico de la τέχνη. La crítica acuerda, en general, en que el don de la justicia sería otorgado a la humanidad por Zeus en persona, como parte de la gran reconciliación entre Prometeo, los dioses y los hombres al final de la trilogía. La siguiente pregunta es, evidentemente, cómo sería esto posible

sin una "evolución" del carácter de Zeus y una "resignación" por parte de Prometeo, posibilidad largamente discutida por los comentaristas y en la cual no entraremos aquí. En cambio, podemos aportar a esta discusión el resultado del análisis semántico. En efecto, una de las características ya señaladas de los campos semánticos y la imaginería esquileos en general y los aquí estudiados en particular es su adscripción aparente a la variable positivo/negativo, por un lado, y la atribución a un personaje de un haz de rasgos "positivos" contrapuestos en primera instancia a otro haz de rasgos "negativos" atribuidos a su antagonista. En esa primera instancia, Prometeo, el dios filántropo y sufriente, poseedor de la *μητις* y dador generoso de las *τέχναι*, parece reunir en sí todas las marcas positivas, mientras que el Zeus tirano y violento quedaría por completo adscrito al polo negativo de la oposición. Sin embargo, una de las características centrales del sistema semémico de la tragedia de Esquilo y que atraviesa por completo la estructura de su universo conceptual es la movilidad, la ambigüedad, la variación del eje positivo/negativo. En efecto, y como prueba el análisis de los campos en la pieza, Prometeo mismo es un personaje violento y desmesurado, deseoso de imponer sus propios puntos de vista, y ha puesto su *μητις* al servicio del *κράτος* de Zeus en su lucha contra los Titanes.

Del mismo modo, Zeus no sólo aplica la violencia física sobre Prometeo, sino que acude a un intento de persuasión por medio de su mensajero, Hermes. Es importante señalar que la utilización de la *πειθώ* es, para los griegos del siglo V, una de las características centrales de las relaciones comunitarias en general y de la vida política en particular, cuya importancia aparece remarcada una y otra vez en la obra de Esquilo, fundamentalmente en *Su* y en la *Or*. Es dable suponer, por consiguiente, que en el contexto más amplio de la trilogía tanto Zeus como Prometeo manifestarían la otra cara de su constitución semántica: *δίκη* surgiría naturalmente del espíritu del dios supremo y ello posibilitaría su don a la humanidad, como producto de la derrota del aspecto duro y violento de la naturaleza divina; Prometeo depondría su deseo de prevalecer por sobre la ley que

esa divinidad encarna, manifestaría el aspecto más luminoso de su μήτις, y se convertiría en protector de las artes y verdadero filántropo de una humanidad también reconciliada con la ley. En verdad, y como se verifica en el resto de sus tragedias, el universo conceptual esquileo parece indicar que las polaridades no son absolutas, que la oposición entre naturaleza y cultura encuentra un punto de acuerdo, una conciliación, como producto de la dolorosa experiencia de la lucha y el dominio de un polo sobre el otro. Y puesto que la historia humana es en Esquilo imitación de la divina, para integrar al hombre en el nuevo orden del cosmos olímpico, Zeus otorgará la δίκη como nuevo fundamento que posibilitará el surgimiento de la πόλις, puesto que este τέχνη, la suprema para los griegos, sólo puede ser regalada por aquél que, poseyendo μήτις, ha experimentado además la prueba del sometimiento a la Μοίρα.

Este es el modelo de organización social y política que, bajo la protección de Atenea, propone el dramaturgo al pueblo ateniense en el punto de inflexión histórica del siglo V.

7. COMENTARIO Y COFRONTACIÓN DE CA Y CP

Si nos centramos en los resultados cuantitativos del análisis serial de los campos semánticos, veremos la mayoría se despliega en proporción inversa al del sistema de imaginería en sentido estricto. En efecto, la proporción de campos semánticos marcados está en directa relación con el predominio del *illustrandum* sobre el *illustrans*, lo abstracto sobre lo concreto y lo objetivo sobre lo subjetivo. A medida que los elementos concretos y subjetivos, además del número de *illustrantia*, van aumentando su proporción en el *corpus*, desciende la importancia cuantitativa de los campos semánticos.

Una segunda observación que surge del análisis corresponde a la conformación de las categorías sémicas incluidas en los campos semánticos. A la

preponderancia del *illustrandum* sobre el *illustrans* (lo referencial, lo dado, sobre lo simbólico, lo creado) debe añadirse el sorprendente predominio de los lexemas concretos sobre los abstractos, aun en los casos en que el campo conceptual como estructura global apunte a la representación de problemáticas abstractas, como, por ejemplo, la constitución político-social en la historia griega.

El altísimo grado de concretización que presentan los campos semánticos dentro de la imagen en sentido amplio, aun en aquellos campos que apuntan a describir contenidos abstractos es una característica del sistema de la *Or*, sobre todo en *Ag*. Una derivación de lo anterior es el desplazamiento que presenta en su *corpus* el aspecto *objetivo-intelectual*. En efecto, los sememas que pueden subcategorizarse como pertenecientes a este campo quedan restringidos a un núcleo específico dentro del ya descrito como *abstracto*. Esto diferencia a la *Or* del estado de cosas presente en *Pr*. No obstante, plantaremos una salvedad al respecto en una instancia posterior de este comentario.

En lo que toca al plano *subjetivo-afectivo*, el registro de la *Or*, al contrario de lo que ocurre en *Pe*, *Se* y *Su*, presenta pocos campos conceptuales específicos. Sin embargo, esto no implica la preponderancia abrumadora de lo objetivo sobre lo subjetivo, puesto que dicho sema se encarna principalmente por medio de la connotación positiva o negativa que adquieren los lexemas y sus sememas constituyentes por medio del valor que les otorgan sus atributos, es decir, los adjetivos. Es a través de ellos que el poeta logra que los núcleos de sus campos semánticos marcados se tiñan de contenidos subjetivos y afectivos, tanto en lo que se refiere a la pintura psicológica de sus personajes cuanto a la caracterización semémica de los contenidos hipersemémicos que es su objetivo representar simbólicamente en su creación poética.

Una tercera observación corresponde a la constitución de los campos del *εA* de la proporción de las categorías morfológicas. Si se considera el *εA* en su totalidad, el predominio de los lexemas nominales sobre los verbales es abrumador. Este predominio de los lexemas nominales responde, por una parte, y como ya

señalamos en el caso de *Pr*, a un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades de los campos y su alto grado de semisinonimia, y, por otra parte, por una intención de mediatizar los procesos verbales, objetivándolos lingüísticamente a través de la presentación de sus productos y resultados. Esta intencionalidad descriptiva contribuye a la atmósfera general de objetivación, acentuada por el predominio de lo concreto y sensible por sobre lo abstracto e intelectual.

Al confrontar los resultados del análisis de los campos semánticos marcados del *cA* con los correspondientes al *cP*, pueden establecerse los siguientes puntos:

- ✓ Tanto en el *cA* cuanto en el *cP*, los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen;
- ✓ En ambos casos, la mayor cantidad de series conceptuales se encuentran en aquellos subsistemas principales en los que predomina el *illustrandum* sobre el *illustrans*;
- ✓ Lo mismo sucede si la relación se establece con el universo conceptual o sistema hipersemémico: el predominio del campo se verifica en aquellos campos conceptuales o semémicos que funcionan como significantes de problemáticas abstractas;
- ✓ DICHAS PROBLEMÁTICAS SUELEN REFERIRSE A CUESTIONES VINCULADAS CON LO ÉTICO-POLÍTICO, LO HISTÓRICO-INSTITUCIONAL, LO ANTROPOLÓGICO-SOCIOLÓGICO. LAS PROBLEMÁTICAS REFERIDAS A CUESTIONES FILOSÓFICAS Y RELIGIOSAS (LA CONDICIÓN HUMANA, EL PROBLEMA DE LA JUSTICIA Y DEL SUFRIMIENTO, LA NATURALEZA DE LA DIVINIDAD, LA RELACIÓN HOMBRE/DIVINIDAD) SUELEN ENCARNARSE SEMÉMICAMENTE EN IMÁGENES EN SENTIDO ESTRICTO DE ALTO GRADO DE CONCRETIZACIÓN Y DE CAMPOS SEMÁNTICOS (*ILLUSTRANDA*) RESTRINGIDOS;

- ✓ Los sistemas de imágenes de *Pr* y la *Or* son paralelos en su conformación estructural; lo mismo sucede en la organización de sus campos semánticos: en ambas se verifica la presencia de un primer subsistema principal que responde a un plano hipersemémico abstracto pero cuyos constituyentes semémicos (muy expandidos cuantitativamente) están representados por categorías objetivas y concretas; un segundo subsistema donde predominan las categorías abstractas y la plasmación de procesos mentales e intelectuales o relacionados con *el actuar específicamente humano*; y un tercer subsistema donde los campos semánticos se restringen en favor de la preponderancia de la imagen en sentido estricto o figura, los constituyentes presentan una gran preponderancia de las marcas semánticas de *concretización, animalización y objetualización* que, "paradójicamente" (es decir, a través de un proceso de oposición simbólica), apunta por contraste a los contenidos hipersemémicos de más alto grado de sublimación. En menor medida, también se encuentra en *Su* una configuración semejante, lo que apunta a una cercanía cronológica entre *Su*, *Or* y *Pr*;
- ✓ En *Pr* verificamos una importante proporción de campos semánticos marcados correspondientes a los planos *subjetivo-afectivo* y *objetivo intelectual*. En la *Or* estos planos se encuentran, como ya se indicó, desplazados a un campo restringido y específico. Esto se debe a dos razones. La primera responde a las distintas dimensiones de los textos considerados para el relevamiento. Puesto que en el caso de la *Or* el análisis se ha efectuado globalmente sobre el conjunto de las tres tragedias que la componen, es factible que las cifras obtenidas diluyan su importancia cuantitativa. La segunda razón tiene que ver con los contenidos temáticos de la obras respectivas. Dado que en *Pr* uno de los núcleos temáticos es el de la naturaleza del intelecto humano, la capacidad discursivo-raciocinante, sus alcances y limitaciones, además de la degradación del intelecto humano que se encarna en la astucia, el manejo de habilidades de orden inferior y del lenguaje (la retórica), temas todos que no están en el centro de la problemática

de la *Or*, es lógico que el hincapié que el poeta hace en estos aspectos se vea reflejado en el plano semémico;

- ✓ En lo que respecta a las categorías morfológicas, el predominio de los lexemas nominales por sobre los verbales es homogéneo en ambos *corpora*, aunque más acentuado en la *Or* que en el resto de ambos *corpora*.

Todo lo antepuesto lleva a concluir que la constitución de los campos semánticos presenta una estructura muy similar en el *cA* y en el *cP*. Lo que se verifica es una tendencia global a organizar tanto los sistemas de imágenes cuanto los campos semánticos marcados o conceptuales teniendo en cuenta parámetros semejantes, todos los cuales se han especificado en el análisis precedente. Por otra parte, como resulta evidente, la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural del capítulo 4, tanto en el *cA* cuanto en el *cP*.

8. Acerca de la funcionalidad relativa del sistema poético-significante y del sistema semémico

En el Capítulo 2 habíamos postulado que podría inferirse la importancia y cualidad relativas de cada modo de manifestación de la imagen en sentido amplio, y propusimos como hipótesis una distribución de funciones..

Luego del análisis precedente, y teniendo en cuenta el estudio inmediato que se llevará a cabo en cuanto a la imagen en sentido estricto, puede concluirse que:

- 1) Los campos semánticos marcados o connotados (o campos conceptuales) cumplen una función EXTENSIVA y apuntan a "señalar" los grandes tópicos del universo conceptual o plano hipersemémico a través de

la diseminación de elementos significantes (generalmente *illustranda*, pero también *illustrantia*) dentro del plano semémico. La MARCACIÓN que se efectúa a través de los campos es IMPLÍCITA, constituye un REFUERZO ESTILÍSTICO, su DISTRIBUCIÓN es UNIFORME a lo largo del texto -no se agrupa en picos- y produce PEQUEÑOS CORTES -pequeñas señales- EN LA ISOTOPIA DISCURSIVA.

- 2) Las **imágenes en sentido estricto**, es decir, las **figuras**, cumplen, por el contrario, una función INTENSIVA, es decir, condensan, materializan y ponen ante la emoción y la razón del espectador/lector los elementos significantes diseminados en los campos semánticos. Con frecuencia, las figuras cierran, realzan, o especifican la diseminación previa de lexemas que apuntan al mismo campo semántico. Las figuras son, en el texto de estudio, una MARCACIÓN LINGÜÍSTICA EXPLÍCITA, un HITO ESTILÍSTICO; se distribuyen formando PICOS DE MÁXIMA TENSIÓN y provocan un CORTE VIOLENTO DE LA ISOTOPIA DISCURSIVA. La apelación emotiva e intelectual se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización. El poeta recurre, como centros productores de imágenes, a esferas de la realidad fácilmente identificables por parte del destinatario, y en las que resulta posible reconocer (gracias al proceso de "doble visión" ya descrito y a la decantación de los elementos secundarios convergentes) las temáticas, ideas y *Weltanschauung* pertenecientes al autor que conforman el plano hipersemémico.
- 3) **Figuras y campos semánticos marcados** cumplen entonces, **FUNCIONES OPUESTAS Y COMPLEMENTARIAS**.

CAPÍTULO 7 – ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO

Síntesis

En esta capítulo se estudian cuantitativamente las imágenes como figuras en su carácter de segmentos unitarios. Para ello, se llevan a cabo los **relevamientos estilométricos** de cada una de las tragedias del *corpus*, aplicando una serie de subclasificaciones que dan cuenta de todos los modos posibles de constitución interna de la imagen y de cómo se relacionan entre sí dichos constituyentes. Es lo que hemos llamado una “gramática de la imagen”. Demostramos aquí que la incidencia cuantitativa en el *corpus* total, así como la distribución porcentual de los constituyentes de la gramática de las imágenes del *corpus Aeschyleum* es muy semejante a la gramática del *corpus Prometheicum*.

En los capítulos 7 y 8 -centrales para los objetivos de nuestra tesis- abordamos, dentro del sistema poético-significante, el estudio de las imágenes en sentido estricto -como figuras-, utilizando varios criterios formales de análisis estilístico que se aplicarán tanto al *CA* como al *CP*. En función de ello, dicho análisis ha sido organizado en dos secciones: la primera constituye un ABORDAJE CUANTITATIVO y se despliega en el capítulo 7; la segunda, un ABORDAJE CUALITATIVO, y se despliega en el capítulo 8.

1. EL ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO DE LA IMAGINERÍA

En el **Capítulo 1** hemos hecho diversas consideraciones acerca de los estudios estadísticos y cuantitativos aplicados a los textos clásicos en general y acerca de la ESTILOMETRÍA en particular, por lo que no volveremos sobre ellos aquí. Del mismo modo, en el **Capítulo 2** hemos explicitado la constitución de nuestras variables de análisis estilométrico: a) las que integran lo que denominamos la SINTAXIS DE LA IMAGEN y da cuenta de todos sus posibles modos de articulación interna y b) las que integran nuestra TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN: *imagen nuclearizada*, *imagen extendida* y sus subdivisiones.

En lo que respecta a lo que hemos denominado IMAGEN NUCLEARIZADA, las variables correspondientes a la **tipología de la imagen** son las siguientes: SÍMIL BREVE, METÁFORA *IN PRAESENTIA*, METÁFORA *IN ABSENTIA*, METONIMIA, SINÉCDOQUE.

Las variables correspondientes a la **sintaxis de la imagen** son las siguientes:

- a) sintagmas nominales (N): ECUACIÓN, NÚCLEO/APOSICIÓN, NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL (ESPECIFICATIVO, *πóθεν* ATRIBUTIVO, etc.), NÚCLEO/ATRIBUTO (incluida la HIPÁLAGE), UNIMEMBRACIÓN; b) sintagmas verbales (V): SUJETO/VERBO, SUJETO/VERBO con ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN, VERBO/OBJETO, VERBO/CIRCUNSTANCIA.

Se incluye también el registro de las IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES.

En cuanto a la IMAGEN EXTENDIDA, las variables utilizadas son: SÍMIL EXTENDIDO, *COMPARATIO PARATACTICA*, EXEMPLUM ALEGÓRICO, con sus respectivas subdivisiones (PARÁBOLA ALEGÓRICA, ÉCFRISIS ALEGÓRICA, EXEMPLUM MITOLÓGICO y SUEÑO/AUGURIO/PROFECÍA), RETABLO IMAGINATIVO (imagen compleja) e IMAGERN PICTÓRICA EXTENDIDA.

2. CUADROS ESTILOMÉTRICOS DEL CORPUS AESCHYLEUM

2.1 PERSAS

Para facilitar su lectura, el cuadro estilométrico se presenta en la página siguiente.

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
3,5 %	4	N	<u>Ecuación</u>	2	2	--	--	--
9,7 %	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	9	--	2	--
16,8 %	19	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	14	4	--	--
8,8 %	10	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	6	4	--	--
13,3 %	15	N	<u>Unimembración</u>	--	--	8	2	5
8,8 %	10	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	4	4	2	--
14,2 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	10	6	--	
17,7 %	20	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	13	3	
7 %	8	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	1	4	2	
	113		<u>Totales</u>	4	50	43	11	5
100%			<u>Porcentajes</u>	<i>3,5%</i>	<i>44,2%</i>	<i>38%</i>	<i>9,7%</i>	<i>4,4%</i>

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Persas*: 41.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Ecfrasis alegórica	<i>Exemplum mitológico</i>	Sueño/Augurio/Profecía		
---	---	---	---	---	2	4	11
---	---	---	---	---	<i>11,8%</i>	<i>23,5%</i>	<i>64,7%</i>

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Persas*: 81-86, 598-602, 745-748, 818-822.

COMENTARIO DE CUADRO

La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad

(METONIMIA y SINÉCDOQUE). Se trata de una característica típicamente esquilea.

Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías (*in absentia* – 38%- e *in praesentia* –44,2%- suma el 82,2% del *corpus*.

En cuanto a la clasificación de las metáforas (*in praesentia* / *in absentia*), las cifras evidencian un predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (44,2%, 50 segmentos) por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (38%, 43 segmentos). La proporción de SÍMILES es muy baja: 3,5%, 4 segmentos. De cualquier modo, esto no se corresponde con la importancia cualitativa de dichos símiles: los 4 son centrales para los subsistemas a los que pertenecen.

Al analizar la **sintaxis** de las imágenes, percibimos la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad. La presentación convencional de la metáfora (ECUACIÓN, APOSICIÓN) es muy baja: 13,2% del *corpus* total. El 25,6% (16,8% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 8,8% NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan las imágenes de complejidad media. Las metáforas de alta complejidad, es decir, aquellas en las que la transferencia metasemémica se produce por la falta del núcleo del *illustrandum* (UNIMEMBRACIÓN), entre SUJETO Y VERBO (incluidos el ANIMISMO y la PERSONIFICACIÓN) o entre el VERBO Y SUS MODIFICADORES, testifican su supremacía con el 61% del total. En el caso de *Pe*, predomina ligeramente la articulación VERBO/OBJETO, con el 17,7% del total.

Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el *illustrandum* está ausente de la estructura de superficie, es preponderante la aparición de diferentes elementos que se refieren al *illustrans* (por ejemplo, *el tertium comparationis*) transferidos a la cadena lexémica por sobre la UNIMEMBRACIÓN, es decir, la presencia aislada del *illustrans*.

Las figuras por contigüidad son exiguas (14,1%). Las SINÉCDOQUES, incluso, carecen en muchos casos de intencionalidad figurativa. Su carga connotativa es prácticamente inexistente. Las METONIMIAS son más significativas desde el punto de vista poético, pero pierden su relevancia en la apreciación global.

En lo que toca a la imagen extendida, en esta tragedia temprana (dentro de las conservadas) comienza lentamente a insinuar la importancia que tendrán posteriormente, por ejemplo, en *Ag. En Pe* sólo se presenta 17 segmentos, 11 de los cuales corresponden a IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS. Los RETABLOS IMAGINATIVOS –el tipo de imagen extendida característico del *usus scribendi* esquileo, casi su “marca de fábrica”- son sólo 4.

2.2 SIETE CONTRA TEBAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
12 %	15	N	<u>Ecuación</u>	10	4	--	1	--
11 %	12	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	12	--	--	--
12 %	15	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	11	1	2	--
14,5 %	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	14	2	--	--
12 %	13	N	<u>Unimembración</u>	--	--	13	--	--
4,5 %	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	3	2	--	--
14,5 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	13	3	--	--
12 %	13	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	7	2	--
4,5 %	5	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	3	1	--	--
	110		<u>Totales</u>	12	64	29	5	--
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	58%	26%	4,5%	--

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Siete contra Tebas*. 76.

El cuadro estilométrico de las IMÁGENES EXTENDIDAS se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA

Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
---	2	---	---	---	---	9	7
---	11 %	---	---	---	---	50 %	39 %

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Siete contra Tebas*: 14-19, 363-368, 412-416, 727-733, 735-739, 750-757, 758-761, 854-860, 954-960.

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Se*: 584-590, 602-609.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el cuadro correspondiente a *Pe*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía (95,5%) sobre las figuras de contigüidad (4,5%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*in praesentia* -58%- e *in absentia* -26%-) suma el 84% del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, la METÁFORA por ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, y constituye el 14,5 % del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, las cifras evidencian el predominio de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA*. En el caso de *Se*, el predominio es mucho más acentuado.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja en ambas piezas. En *Se* se detectan 12 segmentos (11%). En cuanto a su importancia cualitativa, verificamos lo mismo que en *Pe*: los SÍMILES contienen imágenes decisivas para la tragedia; por ejemplo, el contenido en 292-294.

- Con respecto a la **sintaxis** de las imágenes, volvemos a comprobar la preferencia del poeta por las METÁFORAS articuladas internamente con complejidad.
- La presentación convencional de la METÁFORA (ECUACIÓN, APOSICIÓN) asciende al 23% del total. Es bastante superior a *Pe*.
- Las METÁFORAS con grado de complejidad medio (NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL, NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan en *Se* el 26,5% del *corpus*, muy semejante a la cifra obtenida en *Pe*.
- La supremacía de las METÁFORAS articuladas de manera compleja no es tan absoluta, pero asciende a casi la mitad del *corpus*: 47,5% del total. Predominan las metáforas que incluyen ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN (14,5%), seguidas por la UNIMEMBRACIÓN (12 %) y la TRANSFERENCIA VERBO/OBJETO (también 12%).
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, que son menos frecuentes que en *Pe*, con gran homogeneidad de cifras en cuanto a la sintaxis interna de las imágenes: NÚCLEO/ATRIBUTO 14 segmentos; PERSONIFICACIÓN, 13 segmentos; NÚCLEO/APOSICIÓN: 12 segmentos, NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL: 11 segmentos. El resto de las articulaciones presenta cifras más bajas.
- Las figuras por contigüidad siguen siendo de muy baja incidencia: sólo 5 segmentos, todos constituidos por METONIMIAS. Sin embargo, presentan en algunos casos una construcción elaborada y se combinan con otras figuras para conformar *IMÁGENES EXTENDIDAS*. No se han registrado SINÉCDOQUES.
- Todos los elementos señalados apuntan a señalar la existencia de una gran homogeneidad entre los datos cuantitativos que proporciona el análisis estilométrico de *Pe* y *Se*.
- Con respecto a la alta incidencia cuantitativa de la IMAGEN PICTÓRICA BREVE (76 segmentos), es coherente con la importancia semántica y estructural del registro visual y auditivo en el sistema de imaginería de la pieza.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia, al igual que en *Pe*, no se registra un alto número de segmentos: sólo 18. Sin embargo, encontramos la aparición de la *COMPARATIO PARATACTICA*, con 2 segmentos, y aumenta el registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: 9 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* ascienden a 7. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.3 SUPLICANTES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<u>Totales</u>	<u>NV</u>		<u>Símil br.</u>	<u>Met Pr.</u>	<u>Met. Ab.</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinécd</u>
19%	19	N	<u>Ecuación</u>	6	12	--	--	1
10%	10	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	10	--	--	--
12%	12	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	11	1	--	--
16%	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	10	6	--	--
26%	26	N	<u>Unimembración</u>	4	--	15	7	--
2%	2	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	1	1	--	--
6%	6	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	4	2	--	--
9%	9	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	4	1	--
1%	1	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	1	--	--	--
	101		<u>Totales</u>	10	53	29	8	1
100%			<u>Porcentajes</u>	10%	53%	29%	8%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Suplicantes*: 50.

El cuadro estilométrico de las *IMÁGENES EXTENDIDAS* se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	3	--	--	--	--	6	6
6%	19%	--	--	--	--	37,5%	37,5%

SÍMIL EXTENDIDO de *Suplicantes*: 350-353

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Su*: 226-228, 281-289, 443-448.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el resgistro descriptivo de *Pe* y *Se*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad (91% contra 9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN PRAESENTIA* 53% e *IN ABSENTIA* 29%) suma el 82%.
- A diferencia de *Pe* y *Se*, las METÁFORAS que consisten en ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN no constituyen una articulación tan relevante: sólo el 6% del total del *corpus*.
- Continúan predominando los METÁFORAS *IN PRAESENTIA* (53%) por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* (29%), aunque de manera menos preponderante que en *Se*.
- La proporción de SÍMILES es similar a la de *Se*. En *Su* presenta 10 segmentos (10%). Los segmentos registrados son importantes para la estructura global, pero centralidad se ubica en el SÍMIL EXTENDIDO.

- Con respecto a la articulación interna de las figuras por analogía, comprobamos, al igual que en las piezas ya relevadas, la preferencia del poeta por la **articulación compleja** de los tropos.
- La presentación convencional de la imagen (ECUACIÓN 19%, APOSICIÓN 10%) es un poco más alta que en *Pe* y *Se*. De manera complementaria, resulta ligeramente más baja la proporción de imágenes de **complejidad articularia media**: 28% (12% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 16% NÚCLEO/ATRIBUTO).
- La **sintaxis imaginativa compleja** es la más baja de las tragedias estudiadas hasta el momento: 44% del total del *corpus*. Resulta, no obstante, casi la mitad de los segmentos. Dentro de este grupo predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMBRACIÓN, con un porcentaje del 26%. Dentro de las transferencias metasemémicas verbales predomina las que se efectúan entre VERBO Y OBJETO: 9%.
- Dentro de las figuras por contigüidad, la gran mayoría son METONIMIAS por UNIMEMBRACIÓN: 8%, contra sólo 1 segmento donde registramos una sinécdoque significativa desde el punto de vista de la connotación.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se destaca, dentro del número relativamente bajo de segmentos (16), la existencia de 3 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y la aparición de 1 SÍMIL EXTENDIDO. El registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: es más bajo que en *Se*: sólo 6 segmentos. Las IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS ascienden a la misma cifra: 6. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.4 AGAMENÓN

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		Símil br.	Met Pr.	Met. Ab.	Meton.	Sinécd
10,2%	48	N	<u>Ecuación</u>	22	23	3	--	--
15,5%	73	N	<u>Núcleo/aposición</u>	3	65	4	1	--
8,5%	40	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	36	4	--	--
20,8%	98	N	<u>Núcleo/atributo</u>	2	66	16	14	--
16,2%	76	N	<u>Unimembración</u>	4	--	66	5	1
10,6%	50	V	<u>Sujeto/verbo</u>	5	36	8	1	--
8,9%	42	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	42	--	--	--
6,2%	29	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	21	4	4	--
2,8%	13	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	7	4	1	--
	469		Totales	37	296	109	26	1
100%			Porcentajes	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Agamenón*: 112.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	4	2	3	3	1	21	10
2,2%	8,8%	4,4%	6,6%	6,6%	2,2%	46,6%	22,2%

SÍMIL EXTENDIDO de *Agamenón*: 49-54.

COMPARATIONES PARACTACTICAE de *Ag*:

PARÁBOLAS de *Ag*: 717-736, 1005-1016.

ÉCFRASIS de *Ag*: 72-82, 648-670, 895-903.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Ag*: 1040-1041, 1140-1149, 1629-1632.

AUGURIO de *Ag*: 113-138.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ag*: 193-198, 218-223, 355-360, 361-367, 374-380, 385-398, 459-470, 524-531, 640-645, 700-716, 764-772, 773-780, 813-817, 818-820, 824-828, 846-850, 965-972, 1001-1016, 1186-1197, 1388-1398, 1475-1486.

IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS de *Ag*: 10.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (94,3%) por sobre las **figuras por contigüidad** (5,7%). Como ya consignamos, se trata de una característica típicamente esquilea. Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías -*IN ABSENTIA* (23,2%) e *IN PRAESENTIA* (63%)- suma el 86,2% del *corpus*.
 - Con respecto a la clasificación de las METÁFORAS (*IN PRAESENTIA/IN ABSENTIA*), las cifras evidencian, al igual que en el resto de las piezas analizadas, el predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (63%, 296 segmentos) sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (23,2%, 109 segmentos). En el caso de *Ag*, el predominio es más acentuado.
 - La proporción de SÍMILES es en *Ag* igualmente baja que en *Pe*, *Se* y *Su*: 7,9%. Varios de los 37 segmentos registrados, incluyen imágenes centrales para los subsistemas de los que forman parte.
 - Al analizar la **articulación interna** de las figuras por analogía, percibimos, como ya es norma, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
 - La **presentación convencional** de la imagen (ECUACIÓN: 10,2%, APOSICIÓN: 15,5%) presenta registros similares a los ya consignados. El porcentaje de las imágenes articuladas con **complejidad media** (NÚCLEO/COMPLEMENTO
-

ADNOMINAL: 8,5%; NÚCLEO/ATRIBUTO: 20,8%) es ligeramente más alto que en *Pe*, *Se* y *Su*, con un total del 29,3%.

- Las METÁFORAS y SÍMILES de **alta complejidad estructural** testifican su supremacía con el 44,7% del total, muy semejante al de *Su*. En el caso de *Ag* predomina claramente la TRANSFERENCIA VERBAL: (SUJETO/VERBO sin PERSONIFICACIÓN: 10,6%; ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN: 8,9%, VERBO/OBJETO: 6,2%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 2,8%) y la UNIMEMBRACIÓN (16,2%). Aunque no las hemos consignado en el cuadro estilométrico, se registran 16 HIPÁLAGES (3% del total), que es un caso particular de transferencia metasemémica entre núcleos y atributos. Esta cifra de HIPÁLAGES indica un rasgo particular de la pieza, a pesar de la ausencia de relevancia estadística.
 - Como ya señalamos, las figuras por contigüidad son exiguas, al igual que en el resto del *corpus*. En casi todos los casos se trata de METONIMIAS. Sus 26 segmentos parecen muchos a la luz de *Pe*, *Se* y *Su*, pero debemos tener en cuenta que el texto de *Ag* es aproximadamente un 40% más extenso que el promedio del resto del *CA*. Dentro de las SINÉCDOQUES, hemos considerado sólo 1 segmento relevante desde el punto de vista de la posesión de intencionalidad figurativa.
 - A pesar de la superior extensión de *Ag* con respecto al promedio del *CA*, la proporción de segmentos imaginativos (469 instancias) supera ampliamente al número de *Pe*, *Se* y *Su*: en términos constantes, implica de cualquier modo más del doble de ejemplos. Esto es así porque *Ag* es una tragedia que, podríamos afirmar, se desarrolla casi constantemente en el plano poético-significante. Su grado de connotación textual es tan alto que no podemos encontrar más que 3 ó 4 versos seguidos de lenguaje sin figuración o imaginería pictórica. Su originalidad absoluta, incluso dentro de un *corpus* como el esquileo, lo coloca casi por encima de la estadística. Si sólo en ella
-

nos basáramos, tal vez encontraríamos en esta pieza rasgos “extraños” al uso esquileo. Por el contrario, afirmamos que en *Ag* el poeta llega a la culminación de una tendencia ya presente en el resto de su obra, que ni siquiera se mantiene en las restantes piezas de la *Or*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia presenta, como es de esperar dado su número de versos, una cantidad de segmentos mucho más alto que en el resto del *corpus*: 45 en total. Podemos afirmar lo mismo que en el párrafo anterior: de cualquier modo, su proporción supera lo esperable a raíz de la mayor extensión.

En primer término, *Ag* presenta ejemplos de todas y cada una de las subespecies de *IMAGEN EXTENDIDA*, incluidas todas las especies del *EXEMPLUM ALEGÓRICO*. El *SÍMIL EXTENDIDO* (los Atridas semejantes a buitres), el *AUGURIO* (el águila y la liebre preñada), una de las *PARÁBOLAS* (Helena asimilada al cachorro de león) constituyen imágenes centrales de la tragedia. También se destaca el número de *COMPARATIONES PARATACTICAE*. (4). Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* presentan una cifra llamativamente baja: 10 segmentos. Pero esto no es más que una apariencia. En realidad, la cifra está compensada por la amplia proporción de versos con imágenes en sentido estricto.

El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es, por supuesto, el más alto del *CA*: 21 segmentos. Estas imágenes altamente complejas, que incluyen hasta 5 *IMÁGENES NUCLEARIZADAS* simples **encadenadas, fusionadas o entrelazadas**, pertenecientes a diversos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* o secundarios, constituyen el rasgo estilístico más significativo de *Ag*.

2.5 COÉFORAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		Símil br.	Met Pr.	Met. Ab.	Meton.	Sinécd
13,3%	17	N	<u>Ecuación</u>	7	9	1	--	--
11%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	14	--	--
8,6%	11	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	8	8	--	--
14,8%	19	N	<u>Núcleo/atributo</u>	1	8	8	4	--
19,5%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	--	7	--
3%	4	V	<u>Sujeto/verbo</u>	3	--	1	--	--
14,8%	19	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	8	11	--	--
11%	14	V	<u>Verbo/objeto</u>	1	2	7	4	--
3%	4	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	--	4	--	--
	128		<u>Totales</u>	14	49	49	15	1
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	38%	38%	12%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Coéforas*. 68.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
--	2	--	--	3	2	12	5
--	8,3%	--	--	12,5%	8,3%	50%	21%

COMPARATIONES PARATACTICAE de *Ch*: 247 258

SUEÑOS ALEGÓRICOS de *Ch*: 523-534, 540-550.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ch*: 183-187, 276-290, 489-498, 585-593, 639-651, 660-662, 794-799, 808-818, 819-824, 946-952, 980-990, 1021-1025.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se apuntarán brevemente los mismos tópicos considerados con anterioridad:

- Absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (87%) sobre las **figuras por contigüidad** (12%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -38%- e *IN PRAESENTIA* -38%-) suma el 76% del *corpus*. Llamativamente, presentan el mismo número de segmentos cada una: 49.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la la transferencia metafórica por ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico y constituye el 14,8% del *corpus*.
- El hecho de que las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* no predominen sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* es un rasgo que diferencia a *Ch* del resto del *corpus* estudiado hasta el momento.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus*: 14 segmentos (11%) registrados. Las cifras correspondientes a este tipo de figuras se mantiene constante.
- Como es ya de rigor en el *CA*, varios de los símiles incluyen imágenes centrales para la estructura de sus respectivos subsistemas.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
- La **presentación convencional de la figura** (ECUACIÓN: 13,3%, APOSICIÓN: 11%) asciende al 24,3% del total. El comportamiento es muy similar al que se registra en el *corpus* ya analizado.
- La supremacía de las figuras de **articulación compleja** es absoluta: 51,3 % del total. En el caso de *Ch* predomina la TRASFERENCIA METAFÓRICA VERBAL: UNIMEMBRACIÓN: 19,5%; SUJETO/VERBO: 3%; SUJETO/VERBO CON ANIMISMO

- PERSONIFICACIÓN: 14,8%, VERBO/OBJETO: 11%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 3%. Este resultado es homogéneo con el resto del *corpus*.
- La UNIMEMBRACIÓN -el aislamiento del *illustrans*- ocupa, como es habitual, un lugar relevante por sí mismo: casi el 20% de los segmentos.
 - Las imágenes con **complejidad media** presentan un 14,8% para la articulación NÚCLEO/ATRIBUTO y un 8,6% para la articulación NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL. Se registran sólo 3 HIPÁLAGES.
 - Las figuras por contigüidad, con su 13% del *corpus*, presenta una proporción superior a la del resto del *CA*. 15 son METONIMIAS, y se registra 1 sola SINÉCDOQUE.
 - Todos los elementos antes señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
 - Algunas particularidades que se registran en cada una de las tragedias deben atribuirse a razones intrínsecas de cada pieza en cuestión, pero dichas particularidades no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática que se registra en **todo** el *corpus*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se vuelve en términos generales a las cifras consignadas con anterioridad a *Ag*: 24 segmentos, una cifra ligeramente superior a *Pe*, *Se* y *Su*. Podemos destacar la existencia de 2 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y de 3 *EXEMPLA* MITOLÓGICOS. No se registran *SÍMILES EXTENDIDOS*. Dentro de los *EXEMPLA* ALEGÓRICOS, el sueño de Clitemenestra y su posterior interpretación por parte de Orestes son de relevancia central para el *SISTEMA DE IMAGINERÍA* de la tragedia. El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es esperable: 12 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* son notoriamente bajas: sólo 5 instancias. Esto se debe, con toda probabilidad, a que es una tragedia en la que, a diferencia de lo habitual en Esquilo, predomina la acción por sobre lo conceptual-simbólico.

2.6 EUMENIDES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<u>Símil br.</u>	<u>Met Pr.</u>	<u>Met. Ab.</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinécd</u>
15,9%	16	N	<u>Ecuación</u>	5	11	--	--	--
10,9%	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	11	--	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	4	3	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	1	5	1	--
24,7%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	21	2	--
5%	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	1	1	3	--	--
7,9%	8	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	7	1	--	--
15,9%	16	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	7	8	1	--
5,9%	6	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	3	3	--	--
	101		<u>Totales</u>	8	45	44	4	--
100%			<u>Porcentajes</u>	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Euménides*.: 63.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
--	--	--	--	--	--	8	8
--	--	--	--	--	--	50%	50%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Euménides*: 107-113, 155-161, 244-251, 261-266, 372-380, 555-565, 727-733, 858-863.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se efectuará el mismo registro descriptivo que el realizado para el resto de *c4*:

- Absoluta preponderancia de las FIGURAS POR ANALOGÍA (96,1%) sobre las figuras por contigüidad (3,9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -43,5%- e *IN PRAESENTIA* -44,6%-) suma el 88,1% del *corpus*.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, aunque se nota una disminución relativa, y constituye el 7,9 % del *corpus*.
- La METÁFORA *IN PRAESENTIA* sigue predominando por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA*, como en la mayoría de las piezas estudiadas, pero su preponderancia no es muy significativa..
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus* estudiado: se registran 8 segmentos (7,9%).
- De los 8 segmentos registrados, 5 corresponden a una imagen central para la estructura del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* de la *Or*, específicamente al motivo de la PERSECUCIÓN, encarnado en la imagen de la *CAZA*.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la preferencia del poeta por la **estructura compleja** de los tropos.
- La **presentación convencional** de la figura (ECUACIÓN: 15,9%, APOSICIÓN: 10,9%) asciende al 26,8% del total. El comportamiento es en este caso ligeramente superior al que se registra en *Pe* (13,2%), *Se* (23%), *Ag* (25,7%) y *Ch* (24,4%), y se acerca a la cifra más alta del *corpus*, la de *Su* (29%),
- La **presentación compleja y elaborada** de las figuras es de todos modos predominante, al igual que en el resto del relevamiento efectuado: 59,4% del total. Predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMEBRACIÓN, con un porcentaje del 24,7%. Dentro de las TRANSFERENCIAS METAFÓRICAS VERBALES, predomina la metasememia entre VERBO Y OBJETO, con el 15,9%; en

segundo lugar se ubica el ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN, con el 7,9%, seguido por cifras bajas de SUJETO/VERBO (5%) y VERBO/CIRCUNSTANCIA (5,9%).

- Las imágenes de **complejidad media** son más bajas que en el resto de las piezas: 6,9% tanto para NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL cuanto NÚCLEO/ATRIBUTO.
- Como ya dijimos, las METÁFORAS *IN ABSENTIA* presentan un importante porcentaje en el *corpus* de *Eu* (43,5%), pero no se apartan tanto de los porcentajes correspondientes a las metáforas *in praesentia* (44,6%). Dentro de la **articulación interna**, ocupa el primer lugar la UNIMEMBRACIÓN (21 segmentos). Siguen en orden porcentual los *illustrantia* aislados con transferencia VERBO/OBJETO, con 8 segmentos.
- Las figuras por contigüidad representan el 3,9% del *corpus*. La proporción es semejante a la registrada en *Pe*, *Se* y *Su*, y se opone al porcentaje más alto presente en *Ch*. Los 4 segmentos corresponden a METONIMIAS.
- No se registran SINÉCDOQUES en el *corpus* de *Eu*.
- Todos los elementos señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag*, *Ch* y *Eu*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
- Las particularidades estructurales que se registran en *Eu* no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática y estilística que se registra en todo el *corpus* esquiado relevado.

En lo que respecta a la *IMAGEN EXTENDIDA*, con sus 16 segmentos, presenta una homogeneidad notable con el resto del *CA*. En lo que toca a sus subespecies, es la obra con menos categorías representativas: sólo RETABLO IMAGINATIVO (8 ejemplos, 50%) y 8 IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS (mismas cifras). La trilogía ha llegado a un punto de explicitación conceptual que el plano simbólico complejo retrocede de manera notable.

2.7 CUADROS ESTILOMÉTRICOS DE *PROMETEO ENCADENADO*

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<i>Totales</i>	<i>NV</i>		<i>Símil br.</i>	<i>Met. Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
10,3%	18	N	<u>Ecuación</u>	5	13	--	--	--
8%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	--	--	--
10,3%	18	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	16	2	--	--
20,1%	35	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	27	6	2	--
15,5%	27	N	<u>Unimembración</u>	--	--	16	8	3
7,5%	13	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	12	1	--	--
8,6%	15	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	15	--	--	--
13,2%	23	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	17	3	3	--
6,9%	12	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	10	2	--	--
	174		<u>Totales</u>	5	124	30	13	3
100%			<u>Porcentajes</u>	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Prometeo Encadenado*: 84.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
2	--	--	--	2	--	6	11
9,5%	--	--	--	9,5%	--	28,5%	52,4%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Prometeo Encadenado*: 397-401, 547-550, 690-693, 856-859, 860-864, 885-886.

SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr.* 472-475 y 1008-1011.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Pr.* 347-350 y 351-365.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- Nuevamente, el primer comentario que surge del análisis estilométrico es la preponderancia absoluta de las figuras por analogía (90,8%) por sobre las figuras por contigüidad (9,2%). Esta comprobación corrobora los datos aportados por la crítica filológica tradicional, que ha afirmado (sin aportar cifras muy exactas) la predilección de Esquilo por estas figuras. Esta alta incidencia del procedimiento analógico puede explicarse, además, por la característica creación léxica esquilea, la yuxtaposición de términos extraños o infrecuentes y la riqueza y poder de sugerencias asociativos de las IMÁGENES VISUALES, que presentan un alto grado de concretización. El resultado es paralelo al del *CA*.
- Dentro de las figuras por analogía, el predominio de la METÁFORA es concluyente. Sumando sus dos subcategorías, representa el 88,5% del *corpus* (71,2% de METÁFORAS *IN PRAESENTIA*; 17,3% de METÁFORAS *IN ABSENTIA*). Lo mismo sucede en el *CA*.
- Las METÁFORAS que utilizan una TRANSFERENCIA METASEMÉMICA ENTRE SUJETO Y VERBO manifestada como ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN ascienden al 8,6%, lo que implica un registro relevante por sí mismo, lo que lo acerca al del *CA*.
- Con respecto a la clasificación de las imágenes de acuerdo con la aparición o no del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie, las cifras ponen en evidencia la predilección del poeta por la METÁFORA *IN PRAESENTIA*, es decir, por la yuxtaposición, por medio de diferentes procedimientos articulares, de elementos del *illustrans* y de elementos del *illustrandum*. Los *illustrantia* son lexemas que presentan un rasgo sémico componencial +concreto en la inmensa mayoría de los casos. Esta preponderancia es mayor que en el *CA*, pero se acerca a las cifras de *Ag*, las más altas dentro de las 6 tragedias que lo componen (63% *IN PRAESENTIA*, 23,2% *IN ABSENTIA*).

- La proporción de SÍMILES es muy baja en el *corpus*: sólo el 3%, pero este resultado es homogéneo con el *CA*. Dentro de esta articulación imaginativa, que presenta 7 segmentos en total (5 BREVES y 2 EXTENDIDOS) los dos SÍMILES EXTENDIDOS son los que presentan las dos imágenes nucleares que desencadenan o resumen el PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES.
- Si se analiza la **articulación interna** de las figuras por analogía, la estadística prueba que el autor trabaja sus imágenes con un notable grado de complejidad. La **presentación convencional** de las figuras (ECUACIÓN, APOSICIÓN), en que el *tertium comparationis* suele inferirse sin demasiada dificultad) es porcentualmente mucho más baja que la de las presentaciones más complejas (10,3% y 8% respectivamente): constituyen el 18,3% del total. Es un índice ligeramente más bajo que el del *CA*, pero no tanto como el de *Pe*, que sólo ascendía en total a un 13,2%.
- Las imágenes de **complejidad media** también presentan un porcentaje global homogéneo con el *CA*: 30,4% (10,3% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 20,1% NÚCLEO/ATRIBUTO). Se incluyen en este último grupo 5 HIPÁLAGES, no representativas en las cifras globales pero llamativas por su extrañeza y calidad.
- Las metáforas **altamente complejas** en cuanto a su articulación, donde el *tertium comparationis* suele ocultarse bajo dos o incluso tres operaciones lógicas y analógicas, que incluye METÁFORAS SECUNDARIAS y EMPALMES, constituyen el 51,7% de los casos. Este resultado es absolutamente homogéneo con los datos del *CA*.
- Dentro de este grupo prevalece el procedimiento de TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL: 7,5% SUJETO/VERBO; 8,6% ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN; 13,2% VERBO/OBJETO y 6,9% VERBO/CIRCUNSTANCIA, lo que hace un total del 36,2%. Le sigue la UNIMEMBRACIÓN, con el 15,5% de las instancias.
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el núcleo del *illustrandum* no aparece en la estructura de superficie, es evidente la

preponderancia del procedimiento por el cual el *illustrans* aparece aislado, es decir, la UNIMEMBRACIÓN de la figura.

- En lo que se refiere a las figuras por contigüidad, la brevedad de su porcentaje en el *corpus* es acorde con lo convencional de su tratamiento. Las METONIMIAS (13 segmentos) no presentan una una elaboración tan destacada como en el caso de las METÁFORAS, y con respecto a las SINÉCDOQUES (sólo 3 segmentos), podrían considerarse casi como tópicos pertenecientes al sistema general de la lengua. Los resultados son por completo coherentes con los obtenidos en el análisis estilométrico del *CA*.

3. COTEJO DE LOS RESULTADOS DEL *CORPUS AESCHYLEUMY* **EL *CORPUS PROMETHEICUM***

Se presentan a continuación, en un cuadro unificador, todos los datos obtenidos por medio de la estilometría en cuanto a las cifras referidas a la TIPOLOGÍA DE LAS FIGURAS presentes en el *CA* y en el *cP*. En cuanto a la SINTAXIS DE LA IMAGEN, nos restringidores a conclusiones críticas.

Por razones de comodidad de la lectura, el cuadro de síntesis aparece en la página siguiente.

TRAGEDIAS	FIGURAS POR ANALOGÍA			F. CONTIG.	
	<u>Símil breve</u>	<u>Met. praesentia</u>	<u>Met. in Absentia</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinéc.</u>
PERSAS	3,5%	44,2%	38%	9,7%	4,4%
SIETE C/TEBAS	11%	58%	26%	4,5%	0%
SUPLICANTES	10%	53%	29%	8%	1%
AGAMENÓN	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%
COÉFORAS	11%	38%	38%	12%	1%
EUMÉNIDES	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	0%
PROMETEO E.	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

El análisis de los cuadros permite sacar interesantes conclusiones con respecto a la constitución estilística del *CA*, y también en relación con el problema de la autoría de *Pr*. Pueden establecerse los siguientes puntos:

- Las siete tragedias presentan una sorprendente homogeneidad general, tanto en lo que se refiere al tipo de figuras utilizadas cuanto en lo que toca a su articulación interna. Esa homogeneidad es cualitativa y cuantitativa.
- Las **figuras por analogía** son abrumadoramente mayoritarias. Las **figuras por contigüidad** son escasas, y esto constituye una de las características más llamativas del *CA*.
- Los SÍMILES poseen, dentro de las **figuras por analogía**, poca importancia cuantitativa. La mayoría de los ejemplos pertenecen a la categoría denominada SÍMIL BREVE. El SÍMIL EXTENDIDO, de tradición homérica,

presenta contadas apariciones. El mecanismo de la comparación, no obstante, aparece en la estructura profunda de una serie de *METÁFORAS IN PRAESENTIA*. Es la llamada *COMPARATIO PARATACTICA*.

- A pesar de no tener peso cuantitativo, los *SÍMILES* suelen incluir - generalmente no más de 2 ó 3 veces por tragedia- imágenes centrales para la comprensión de los sistemas y subsistemas de la pieza en cuestión.
 - La *PERSONIFICACIÓN* o *ANIMISMO* (y su contraria, la *ANIMALIZACIÓN* o *COSIFICACIÓN* de un *illustrandum* +humano, que no se ha relevado específicamente) es un mecanismo muy presente en ambos *corpora*, y su relevancia cuantitativa es constante y homogénea en cada una de las piezas.
 - Las *METÁFORAS -IN PRAESENTIA E IN ABSENTIA-* son la columna vertebral del estilo. Sobre esta figura se apoya la carga fundamental del esquema imaginativo de las piezas. Ocupa, en promedio, el 71% de las figuras relevadas.
 - La *METÁFORA IN PRAESENTIA* tiene una gran preponderancia sobre la *METÁFORA IN ABSENTIA* (6 piezas -incluido *Pr-* sobre 7). Esta preferencia por la mostración o no del *illustrandum* no parece responder a criterios externos (el cronológico, por ejemplo), sino más bien al grado de explicitación del entramado semémico de cada una de las obras.
 - Aquellas piezas que presentan mayor número de *METÁFORAS IN PRAESENTIA* incluyen, a su vez, un número escaso de *SÍMILES*. Es el caso de *Ag* y *Pr*.
- * En lo que toca a la *ARTICULACIÓN INTERNA* de las figuras, es abrumadora la preferencia del poeta por las **imágenes de estructuración sintáctica y semántica compleja**.
- * La **articulación simple** (*ECUACIÓN* y *APOSICIÓN*) es minoritaria en todo el *corpus*. Presenta una notable homogeneidad en sus cifras.
- * Las figuras de mediana complejidad se ven representadas por la articulación **NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL Y NÚCLEO / ATRIBUTO**. Su

homogeneidad cuantitativa es completa. La HIPÁLAGE, aunque con un promedio muy bajo, se hace presente en imágenes de gran relevancia semántica.

- * Casi el 70% de las figuras relevadas presentan una **articulación compleja**. Dentro de ellas, el la TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL es ligeramente mayoritaria, seguida por la UNIMEMBRACIÓN (la no aparición del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie).

Esta presentación sintética de las cifras exime de mayores comentarios. Resta considerar la única divergencia llamativa existente entre *Pr*, y el promedio del *CA* (si se deja de lado *Ag*, cuya homogeneidad con *Pr* es notable): la que deriva de la distancia entre la cuantificación de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y la de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*.

Debemos, por tanto, determinar la verdadera importancia de esta divergencias, y decidir si se trata de una de tantas particularidades debidas a razones de construcción interna o si estamos en presencia de un dato relevante en contra de la autoría esquilea.

En este punto es dable señalar que la justificación del análisis estilométrico radica en la detección de aquellas *constantes estilísticas* -las *marcas de estilo*- que, por su particular estructura, distribución y aparición sintomática, puede afirmarse que responden de manera preponderante a automatismos del proceso creativo.

La construcción estilística y semántica de un texto literario y, más aún, de un texto de alto grado de pregnancia poética, se deriva, por un lado, de la concepción ideológica del autor -el plano hipersemémico- y por otro, de la forma particular en que se plasman esos contenidos mentales en estructuras imaginarias y simbólicas - el plano semémico-. Resulta al menos arriesgado afirmar cuándo este proceso de "encarnación" lingüística de los contenidos mentales responde a un mecanismo consciente y cuándo a un automatismo inconsciente. Sin embargo, sí podemos sugerir que así como las fuentes productoras de imágenes (el repertorio de los *illustrantia*) dependen de una predilección subjetiva a medias consciente (sobre la

que volveremos), en cambio la estructuración de un sistema semémico responde a un acto creativo consciente.

Del mismo modo puede afirmarse que la elección de un tipo de figura que represente en cada instancia estructural del texto poético y en cada paso del desarrollo dramático a ese sistema forma parte de los mecanismos electivos que constituyen la τέχνη del creador. En cambio -y esto se torna determinante- la configuración interna que asumen las figuras -su articulación- está menos sujeta al dominio consciente. La tendencia de las figuras esquileas a plasmarse a través de mecanismos sintáctico-semánticos de alta complejidad es quizá la característica sobresaliente del análisis estilométrico efectuado sobre el *corpus*. Y ES PRECISAMENTE EN LOS RESULTADOS ESTADÍSTICOS DE LA ARTICULACIÓN INTERNA DE LAS FIGURAS DONDE SE PERCIBE LA MÁS ALTA HOMOGENEIDAD SISTEMÁTICA, NO SÓLO ENTRE LAS SEIS PIEZAS "AUTÉNTICAS" ENTRE SÍ SINO TAMBIÉN ENTRE DICHAS PIEZAS Y *Pr*.

De este modo, la divergencia entre las cifras de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y las METÁFORAS *IN ABSENTIA* existente entre el *corpus* "auténtico" y *Pr* no adquiere una relevancia suficiente como para afirmar la inautenticidad de la pieza, puesto que la elección de un mecanismo metafórico que privilegia la explicitación del *illustrandum* puede responder a una intencionalidad autoral que provenga de las características particulares de la obra -una tragedia de alto contenido filosófico y teológico donde la técnica de alusión/elusión no se aplica al plano estrictamente estilístico sino más bien al juego y a la circulación ambigua de las valoraciones.

En efecto, el sistema de imágenes de *Pr* no presenta un entramado en exceso complejo. La complejidad semémica está dirigida al momento de la recepción del texto por parte del espectador/lector, en el que éste debe dilucidar dónde se encuentra el "mensaje", cuál es la ideología y el universo conceptual que se ponen en juego detrás del cañamazo poético-significante. Tan complejo es este mecanismo de ambigüedad valorativa -de qué lado se ubica el sujeto de la enunciación (a favor o en contra de Prometeo, o ambas cosas), de qué lado el

Coro, cómo queda situado el espectador- que ha provocado no pocas controversias por parte de los eruditos a lo largo de más de dos milenios de crítica y hermenéutica, y dichas controversias han sido producto de garrafales errores de comprensión, es decir, del fracaso de la decodificación del sistema semémico.

Por otra parte, en *Pr* además de privilegiarse la constitución simbólica, también tiene gran relevancia el aspecto retórico-discursivo¹, y cómo los rasgos de la enunciación connotan con marcas positivas o negativas al enunciado. Las imágenes -complejas o sencillas- de *Pr* contribuyen a marcar y connotar el mensaje completo del texto, pero no es el único procedimiento que se utiliza para ello. Es un mecanismo muy similar al de, por ejemplo, *Su*, y opuesto al de *Ag*, donde el andamiaje completo del sistema semémico se apoya en la imaginería.

Como consecuencia de estos puntos, se infiere que no es la ligera diferencia de porcentajes de una de las variables de la CUALIDAD TIPOLÓGICA de las figuras (el predominio notable de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA*) la que debe tomarse en cuenta para abonar o no la autoría esquilea de la tragedia, debido a la intencionalidad que su elección conlleva (y, por tanto, sería fácilmente reproducible por un refundidor o imitador). Por el contrario, la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras, la SINTAXIS DE LA IMAGEN -por obedecer mayoritariamente a un automatismo inconsciente- demuestra ser una variable estilométrica adecuada para sumarse a la determinación de la autoría de la pieza.

POR CONSIGUIENTE, PODEMOS CONCLUIR QUE LA ESTADÍSTICA ESTILOMÉTRICA HA PROPORCIONADO EVIDENCIA IMPORTANTE PARA CONSOLIDAR LA PROPUESTA DE LA AUTORÍA ESQUILEA DE *PROMETEO ENCADENADO*.

¹ Cf. al resepto SALVANESCHI (1972).

CAPÍTULO 8 – ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Síntesis

En esta sección se estudia cualitativamente la configuración y articulación interna de los segmentos imaginativos, los diferentes valores de la elección de imágenes del proceso sensible, metáforas *in absentia*, metáforas *in praesentia*, metonimias, sinécdoques, símiles breves o extendidos, *exempla* alegóricos, retablos imaginativos y *comparationes paratacticae*. Se analizan también, con ejemplos de varias piezas, la incidencia de los *empalmes* o combinación de subsistemas en un mismo segmento imaginativo. Se estudia brevemente la interacción en la imagen poética y se aplican los criterios estilísticos de O. SMITH, quien los ha aplicado al estudio del *corpus* esquileo completo a excepción de *Pr*. Esta sección prueba, categóricamente, la similitud de procedimientos estilísticos en la articulación de la figura en ambos *corpora*.

Si entendemos por ESTILO el conjunto de rasgos formales que caracterizan (como un todo o en un momento particular) el *usus scribendi* de un autor¹, y si admitimos que la elección, utilización y organización de las figuras e imágenes permite establecer conjuntos de rasgos distintivos de un determinado grupo de obras o de un determinado autor, comprenderemos la importancia de presentar, aunque sea de manera breve, un muestreo de ANÁLISIS ESTILÍSTICO de las imágenes del *CA* y del *CP*, más allá de las cuantificaciones del ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO que abordamos en el capítulo anterior.

1. EL ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

Presentamos a continuación un breve muestreo de los distintos tipos de imágenes del *CA* y sus articulaciones internas, de modo de constituir un conjunto representativo. Dado que en la bibliografía se ha privilegiado el análisis y

¹ SEGRE (1988: 258-260). Hemos elegido, de manera por completo consciente, la más sencilla de las definiciones de "estilo". Para una profundización del concepto remitimos a las diversas posiciones sustentadas en DUCROT & TODOROV (1995 [1972]: 344-346); ENKVIST, SPENCER Y GREGORY (1976:45-47); PAZ GAGO (1993: 18-19, 26-31); BRADFORD (1997: 35-38) y GARRIDO MEDINA (1997: 121 y 128).

comentario de las imágenes correspondientes a la *Or*, hemos optado, por el contrario, por la presentación de un muestreo significativo de segmentos de *Pe*, *Se* y *Σu*, seguidos de una sola imagen –un SÍMIL complejo– de *Ag*. A continuación, proponemos una variedad de imágenes correspondientes a *Pr*.

1. 1 MUESTREO ESTILÍSTICO DE PERSAS

1.a) 81-86

κυνέον δ' ὄμμασι λεύσσω
 φονίου δέργμα δράκοντος,
 πολύχειρ καὶ πολυναύτης,
 Σύριόν θ' ἄρμα διώκων,
 ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-
 δράσι τοξόδαμνον ἄρη.

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,
 un Ares que triunfa con el arco
 contra varones famosos por su lanza.

Se trata de una extensa imagen pictórica visual, que se inicia con la mención de la correspondiente operación de los sentidos, y en la cual se cruzan en diversos empalmes los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* de la pieza, con preponderancia de imágenes de CONDUCCIÓN y de LUZ/OSCURIDAD y de los campos conceptuales de la CANTIDAD y el PODER. El pasaje se apoya en la yuxtaposición de lexemas nominales y la abundancia de compuestos polisilábicos. Los metros jónicos que constituyen la estrofa y la antistrofa proporcionan un ritmo solemne y marcial a la cadena fónica, lo que se corresponde cabalmente con el contenido de estos versos.

El contexto anterior de la imagen es otra imagen pictórica visual (74-80) que describe a Jerjes como conductor de los ejércitos y pueblos aliados (ἀρχων) y como soberano de origen divino (χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς). La imagen que le sigue, por lo tanto, especifica y concreta esta condición no humana de Jerjes por medio de la comparación con el DRAGÓN/SERPIENTE (el contexto no permite decidir claramente si se trata de uno u otro animal), la hipérbole de la CANTIDAD, la

descripción de la excelsa condición militar de los soldados y la riqueza del aparato real. La *dispositio* de los motivos mencionados coincide con la de los correspondientes a la antistrofa 1 en quiasmos concéntricos que conforman una simetría casi perfecta.

Los vv. 81-82, que apuntan a describir la condición suprahumana de Jerjes, se centran en la acumulación de lexemas pertenecientes al campo semántico de la VISIÓN, sin apelar a la figura etimológica sino por medio de una *variatio*. La metáfora se considera *in praesentia* puesto que el *illustrandum* (Jerjes) ha aparecido expreso en el contexto inmediato anterior. En su articulación, se trata de la subordinación del especificativo *illustrans* (δράκοντος) al *tertium comparationis* (δέργμα).

La aparición del *illustrans* es anticipada en 81 por el oxímoron semántico de los dos lexemas que ocupan el comienzo y el final del verso: κρύνεον ≠ λεύσσω. El primero puede ser subcategorizado, entre otros rasgos, como + OSCURO/SOMBRÍO, + OPACO; el segundo, como + CLARO, + BRILLANTE/ LUMINOSO. La acción de mirar del dragón es por consiguiente “clara”, “definida, despejada”; así como la visión de su figura sobre el carro produce en la imaginación del espectador/lector la idea de un espectáculo resplandeciente. Sin embargo, el contenido de la mirada es “oscuro, sombrío”, marca sémica que se refuerza con el atributo φονίου correspondiente al *illustrans*. Esta MIRADA OSCURA Y SANGUINARIA opera como anticipación de la inversión sémica que tendrá lugar a partir del relato del desastre: el rey “homicida” contemplará la matanza de sus propios soldados; la LUZ de la victoria se convertirá en la OSCURIDAD de la derrota.

En 83 se produce un empalme con el subsistema del PESO-CANTIDAD, por medio de la mención de las fuerzas agresoras (-ναύτας y -χείρ; éste último semema utilizado en su valencia de “*manus*”, “*cuerpo de tropas de infantería*”) y la repetición en los compuestos del adjetivo πολύς. Esta mención hiperbólica de la CANTIDAD acrecienta aun más la imagen de omnipotencia del rey, al transferirla del objeto directo al predicativo subjetivo, y convirtiendo a la inmensidad cuantitativa casi en

un atributo perteneciente a la esencia semántica de Jerjes. Esta transposición de los términos del objeto directo al predicativo subjetivo transforman al v. 83 en el *illustrans* de otra metáfora *in praesentia*.

El v. 84 cumple la función de poner en primer plano (y en el centro del verso) el sustantivo ἄρμα. El ἄρμα actúa casi como símbolo del PODER y la ostentación de la RIQUEZA. Este CARRO anticipa al que permitirá la entrada de la reina en 150. La noticia de la derrota se imaginiza, entre otras cosas, con la ausencia de carro en la nueva entrada de Atosa en el Episodio II (607) y, sobre todo, en la mostración de la imagen que implicará la entrada de este mismo ἄρμα, signo del desastre, en 908.

Los vv. 85-86 completan y cierran la imagen apelando, en primer término, a la metonimia τοξόδαμνον Ἄρη². Pero, por sobre todo, empalma el SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL por medio de los *illustrantia* ARCO ≠ LANZA, aquí representados por los adjetivos atributivos del objeto indirecto (δουρικλυτοῖς) y del objeto directo (τοξόδαμνον). Se trata de una segunda metonimia por transferencia del modificador verbal.

De este modo, la imagen visual iniciada en 81 concluye con la aparente descripción de la victoria de ASIA sobre su opuesto HÉLADE (τοξόδαμνον). No obstante, la mención de los δουρικλυτοὶ ἄνδρες vuelve a anticipar la posibilidad de su derrota.

1.b) 93-100

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ	Pero ¿qué hombre mortal podrá evitar
τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;	el engaño taimado de un dios?
τίς ὁ κραίπνῳ ποδι πηδή-	¿Quién será el que, con pie rápido,
ματος εὐπετέος ἀνάσσω;	dirija con dominio un fácil salto?
φιλόφρων γὰρ <ποτι>σαίνου-	Pues Ate, al principio amistosa y meneando la cola,
σα τὸ πρῶτον παράγει	desvía al mortal hacia sus tendidas redes,
βροτῶν εἰς ἄρκυας Ἄτα,	de donde no es posible

² WEST (1990) opta por la minúscula: ἄρη. Hemos optado por la mayúscula y, por lo tanto, mantener la así llamada "metonimia mitológica", es decir, el nombre propio del dios en lugar de su ámbito de acción.

τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνα- que el hombre mortal, aun evitándola,
 τὸν ἀλύξαντα φυγεῖν³. pueda sobrevivir.

Se trata de una imagen sumamente compleja, formada por varias metáforas encadenadas y que encierra el símbolo fundamental de la pieza. De la generalización (93-94) se pasa al enigma (95-96) y finalmente en la concreción (97-100). La primera metáfora consiste en la personificación del sustantivo ἀπάτη por medio de la atribución de un adjetivo (δολόμητις) en cuya figura nuclear se encuentran dos clasemas: + animado, + racional. La figura se logra por la transferencia del atributo, que en realidad corresponde al especificativo θεοῦ: el θεός es δολόμητις, no la ἀπάτη. La ἀπάτη es la consecuencia de la acción de la μῆτις divina. La distancia existente entre esa μῆτις y la del hombre comienza a poenarse en evidencia en 94 con la acumulación de ἀνὴρ y θνατός, pues ambos se oponen semánticamente a θεός. Por otra parte, al ubicar el fragmento inmediatamente después de 113, el editor interpreta que la intención del poeta es contraponer la ἀπάτη divina con las μηχαναί humanas, *illustrandum* cuyo *illustrans* es el PUENTE por un lado y el YUGO por el otro. Estos artificios humanos probarán su infinita pequeñez, y se terminarán manifestando como el instrumento del engaño de la divinidad.

La segunda figura presente en esta imagen capital es, formalmente, una metáfora *in absentia* cuyo *illustrans* aparece aislado: no se verifica bimembración alguna en la estructura de superficie. De hecho, se trata del símbolo del SALTO: πήδημα. El τίς de 95, por su posición anafórica con respecto al τίς (ἀνὴρ) de 94, parecería preguntar por el hombre capaz de acometer esa acción aparentemente nimia: saltar. No obstante, la respuesta a ese τίς no es un ser subcategorizable como + humano. El PIE DEL HOMBRE sólo es capaz de trasladarse por el PUENTE de la μηχανή; no posee el dominio (οὐκ ἀνάσσει), como aparentemente denota este lexema verbal correspondiente al campo conceptual del PODER. El ἀνάξ humano

³ Adoptamos por razones puramente pragmáticas la colometría de BROADHEAD (1960: *ad loc.*), para poder enfrentar la traducción con el texto original.

(Jerjes), por medio de la inversión semántica, se verificará que no tiene un poder más que limitado y falible: todo el aparato del poder, imaginizado reiteradamente por medio del exceso de la CANTIDAD, se probará inútil ante la acción de una entidad no humana, que en el análisis de *Pr* se caracterizará como supradivina, y que aquí debería considerarse más bien como una concretización actuante del poder divino: la 'Ατη. La 'Ατη es quien en realidad salta, y su SALTO es el ataque de una fiera cazadora.

El salto que no puede dar el hombre para evitar (ἀλύσκω) el ataque de la 'Ατη se concreta como tal en la última metáfora que constituye esta imagen (97-100). Se trata de una metáfora *in praesentia*, en la cual al *illustrandum* 'Ατη coresponde un *illustrans* que no aparece como tal en la estructura de superficie, sino por medio de la transferencia de los predicativos φιλόφρων y προσαίνουσα. La actitud seductora de la 'Ατη se concreta a través de actitudes animales. La 'Ατη engaña al hombre mostrándose como una perra amistoso que mueve la cola, para finalmente arrastrarlo hacia la TRAMPA DE LA RED (τὰ ἀκρύστατα). La RED y la 'Ατη se unen, *illustrans* e *illustrandum*, en 98, por medio de la aliteración ἀκρύστατ' 'Ατα.

Por tanto, la 'Ατη se presenta, en una segunda metáfora, como cazadora/perra de presa. El castigo de la divinidad se materializa por partida doble. Y este castigo es inevitable (οὐκ ἀλύσκω, οὐκ ὑπερφεύγω). Estos verbos, que reducen al hombre a una acción defensiva e impotente, se contraponen semánticamente con los verbos que se refieren a la entidad "divina": ἀνάσσω, παράγω, que implican el mando, el poder y la capacidad de dirigir.

El símbolo del PIE QUE SALTA se completa con la imagen de 515-516, así como la acción de 'Ατη se detalla en 1005-1007 y se espeja en las otras manifestaciones que castigan la ὕβρις: ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων (354).

1.c) 126-132

πᾶς γὰρ ἵππηλάτας	Pues todas las fuerzas de caballería
καὶ πεδοστιβῆς λεῶς	y la infantería que avanza a pie
σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ-	nos han abandonado, como un enjambre de abejas,
σᾶν σὺν ἄρχαμῶ στρατοῦ,	junto con el jefe del ejército,
τὸν ἀμφίζευκτον ἑξαμείψας	después de haber cruzado el cabo marino
ἀμφοτέρως ἄλιον	común a ambas tierras,
πρῶνα κοινὸν αἴας ⁴ .	unido de ambos lados como un yugo.

Se trata de una *IMAGEN COMPLEJA*, en la cual se suceden un *SÍMIL* y una *METÁFORA*, engarzadas en una red de lexemas pertenecientes al campo semántico de la *CANTIDAD*, por lo tanto, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

La imagen comienza con πᾶς, el pronombre indefinido predominante en la obra, que modifica a otros núcleos del tercer subsistema: el sustantivo colectivo λεῶς y el compuesto ἵππηλάτης, que se articula como *SINÉCDOQUE* del singular por el plural/colectivo. Estos colectivos son dos ejemplos de un campo semántico que se ha desplegado con gran amplitud desde el comienzo de la pieza, siempre utilizados en sentido propio. En este punto, ya al final del Párodos, el poeta resume e intensifica la imagen otorgándole un *illustrans* de la misma categoría (un colectivo) que concretiza, materializa y animaliza esta superabundancia difusa de la cantidad.

Lo hace por medio de un *SÍMIL BREVE*, σμῆνος ὡς μελισσᾶν. La comparación del στρατός (nombrado inmediatamente) con el *ENJAMBRE DE ABEJAS* se remite a Homero (*Il* 87-92). Pero lo central no es la fuente, sino las implicancias que la cultura media de los atenienses otorgaban a las abejas: orden, disciplina, incansable capacidad de trabajo, absoluta fidelidad a la reina-conductora, cantidad inmensa (calculaban de 80 a 90.000 animales por colmena) y la circunstancia de que, una vez dispersado, el enjambre no recupera jamás su unidad, y la dispersión produce la destrucción de los individuos. La disgregación puede originarse en la muerte, el error o la defección de la reina que lo conduce⁵. El *ENJAMBRE*

⁴ *Idem* nota anterior.

⁵ Cf. PETROUNIAS (1976: 2-4).

DISGREGADO es la imagen anticipada, la premonición del desastre militar persa. Lo implícito de la imagen (la devastación) se concentra en el verbo *ἐκλείπω*, que pertenece al subsistema secundario LLENO/VACÍO, y también la causa del abandono: así como el ejército (varones, FLOR DE LA JUVENTUD) ha abandonado al resto del pueblo persa, así también el rey (*ἄρχαμος*) ha abandonado a su pueblo⁶.

No obstante, estas apreciaciones sólo derivan de un análisis que contempla el desarrollo agencial completo. En este momento del Párodos, el rey –abeja reina– se ha lanzado sobre Grecia al frente de un conjunto poderoso, numeroso, organizado y fiel. De esta aparente imagen de poder y triunfo se deriva la segunda figura, la METÁFORA DEL YUGO.

Se trata de una construcción sintáctica compleja, que retoma la mención previa de 65-72, donde aparece la explicitación de la imagen por medio de la aposición de *illustrans* e *illustrandum* en una metáfora *in praesentia*: ζυγόν = σχεδία. En esta imagen anterior, donde el *illustrans* era reforzado por lexemas del mismo campo semántico utilizados en sentido propio (*πολύγομος*, *λινόδεσμος*), se produce una metáfora derivada que consiste en la animización del *πόντος* articulándolo como especificativo del lexema *ἀλχῆν*, “GARGANTA”. A su vez, *σχεδία* recibía un segundo *illustrans*: *ἄδισμα*, que cumplía la función de demorar la aparición en la estructura de superficie del *illustrandum* principal.

Puesto que todos los elementos de la imagen ya se han desplegado en 65-72, en 130-132, donde se retoma el motivo (que se cerrará en boca de Darío en 745-748), los elementos que el poeta dispone son mínimos. En efecto, sólo la transferencia del atributo *ἀμφίζευκτος* al sustantivo *πρών* produce en el espectador/lector la conexión con la imagen anterior, en la cual *ἀλχῆν* era el *illustrans* que le correspondía: aquí aparece el *illustrandum* (*πρών*) omitido en 72.

⁶ El subsistema de la cantidad, en empalme con el del orden/conducción, cierra su sentido figurado con un segundo *illustrans*, el del CARDUMEN DE ATUNES DESPEDAZADO, que aparece en boca del mensajero cuando relata el desastre de Salamina (424-426).

El encadenamiento de esta imagen con el SÍMIL de 126-129 remite, por un lado, al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en cuanto a que el ζυγόν pertenece al campo semántico de la esclavitud, que aparecerá en 745, reforzando la caracterización del ὄρχαμος (Jerjes). Por otro lado, la acción del rey de encadenar el Helesponto es el signo visible de su ὕβρις. Esta acción desmesurada, cuya descripción aparece en último término en la imagen, es en realidad la causa del desastre anticipado premonitoriamente con el símil del ENJAMBRE, que constituye el efecto de esa ὕβρις. Es un ὕστερον πρότερον articulado en el plano semántico.

Finalmente, el motivo del YUGO, que *stricto sensu* pertenece al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, actualiza en la imagen, pronunciada al inicio del drama, el tema de la incidencia del designio divino que castiga -venga- los actos humanos desmesurados.

1.d) 299-301

Αγ. Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος. Jerjes en persona vive y también ve la luz.

Βα. ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα Pronunciaste para mis moradas una gran luz
καὶ λευκὸν ἡμᾶρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου. y un blanco día después de la noche de negra túnica.

Estas imágenes ocupan totalmente el breve diálogo previo a la narración del mensajero del desastre de Salamina. Cumplen la función de retrasar las noticias verdaderas sobre los acontecimientos, provocando una pasajera explosión de alegría, que refuerza el sentimiento de esperanza. Pocos versos después esa esperanza probará haber sido sólo una ilusión, y será arrasada por el aluvión de muerte y destrucción que implicó la batalla para los persas. La sola salvación de la vida del rey, aunque es causa de felicidad para Atosa, se eclipsará ante el relato de la inmensa cantidad de vidas que se han perdido. De este modo, la imagen de la cantidad cambiará de signo en el plano semántico: la apariencia positiva se mostrará negativa, obedeciendo al mecanismo de inversión sémica que recorre toda la pieza.

La imagen está conformada por dos metáforas. La primera, pronunciada por el mensajero, es una figura ya convencional en los textos literarios, con diversos

antecedentes griegos épicos y líricos. Es también utilizada por los trágicos, y el propio Esquilo en *Ag* 677 y 1646 y en *Eu* 746 la usa en su texto. Es una metáfora *in praesentia*, donde el *illustrandum* (ζῆ) y el *illustrans* (φῶς βλέπει) están coordinados y constituyen, en apariencia, un pleonismo.

No obstante, esta inclusión del *illustrans* tiene dos objetivos. Por un lado, introduce una imagen visual perteneciente al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en el cual el par opuesto LUZ/OSCURIDAD opera en general como *illustrans* de la valoración positiva o negativa de los bandos enfrentados. La imagen visual será, además, la que el autor utilizará de manera preponderante en la macroestructura narrativa que sigue inmediatamente. Por otro lado, la aparición del *illustrandum* φῶς βλέπει desencadenada la verdadera imagen nuclear de este fragmento, que consiste en utilizar el mismo lexema (φῶς) también como *illustrans*, pero apuntando a un *illustrandum* diferente.

La imagen de 300-301 consiste en dos metáforas encadenadas por la coordinación. Ambas son metáforas *in absentia*, es decir, los *illustrantia* son los únicos que aparecen en la estructura de superficie. La primera operación metasemémica que se verifica en el segmento es una fuerte sinestesia, en la cual el verbo (εἶπας) concita el plano de la audición y los dos objetos directos el plano de la visión. La articulación de la METÁFORA está conformada, entonces, por la TRANSFERENCIA DE UN MODIFICADOR VERBAL.

Ya dentro del objeto directo, el poeta relaciona los lexemas por medio de un doble quiasmo. El primero entretete los dos núcleos del objeto con una estructura SUSTANTIVO/ADJETIVO/SUSTANTIVO: φῶς μέγα/ λευκὸν ἦμαρ. La homogeneidad de los elementos de la imagen, es decir, el núcleo sémico LUZ/BLANCO RESPLANDECIENTE, está dada por el primer núcleo y el segundo atributo. Esto lleva a concluir que una segunda operación metasemémica se da por el cruce sémico de los atributos: la figura aparece al destruir el sentido propio que implicaría la construcción del sintagma ἦμαρ μέγα καὶ λευκὸν φῶς.

Sin embargo, la transferencia de estos atributos posibilita el segundo quiasmo, y con él, la aparición en la estructura de superficie de la oposición bipolar LUZ/OSCURIDAD, que metaforiza *EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. En efecto, el segundo quiasmo se establece entre el segundo núcleo del objeto, su atributo y el *πόθεν* atributivo que cierra el verso. En este caso, la estructura es ADJETIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO/ADJETIVO: *λευκὸν ἡμᾶρ/νοκτὸς μελαγχίμου*. Adjetivos y sustantivos constituyen, cada uno con su opuesto, ejes semánticos antonímicos cuya eficacia semántica consiste en operar como anticipación del conjunto de imágenes visuales que serán las predominantes en la macroestructura narrativa siguiente (314-317, 357, 364-365, 377-378, 382, 284, 386-387, 428, 502-505). Esta segunda metáfora presenta, al igual que la de 299, una conformación semejante en *Ag* 900, y un antecedente en Simónides (Bergk 131).

Por último, restaría señalar cuáles son los *illustranda* con los que se relaciona el *illustrans* *φάος* en las metáforas analizadas. El *illustrandum* del primero es “βίος”, “ζωή”, y, por tanto, produce un empalme con la oposición VIDA ≠ MUERTE. Este empalme es eficaz puesto que la explosión afectiva de la reina tiñe toda la imagen y es el factor sobre el cual opera la tensión dramática, y que se expresa en el plano lexémico por medio del refuerzo del objeto indirecto.

El segundo *φάος* (300) tiene un *illustrandum* “ALEGRÍA, REGOCIJO, FELICIDAD/VICTORIA, LIBERACIÓN, SALVACIÓN”, opuesto al *illustrandum* de (“TRISTEZA, DOLOR, DESDICHA/DERROTA, PERDICIÓN”). Es un sentido figurado habitual en la épica (*Σ* 102, *P* 615, *Φ* 538; *π* 23, *ρ* 41). De esta manera, el segundo *illustrandum* provoca un nuevo empalme de campos conceptuales: la oposición ALEGRÍA ≠ TEMOR-TRISTEZA se relaciona directamente con la oposición básica del sistema, FORTUNA ≠ DESASTRE.

1.e) 515-516

ὦ δυσπρόνητε δαίμων, ὡς ἄγαν βαρὺς ἰOh penosa deidad, cuán en exceso pesado
 ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῷ γένει. con ambos pies, has saltado sobre toda la raza persal

Esta imagen es el cierre y el refuerzo de la analizada con anterioridad, ubicada en 93-100. El símbolo del SALTO (ἐνάλλομαι) aparece acompañado y reforzado por el lexema πούς; la fuerza del salto (y por tanto el daño infligido a la víctima) está subrayado por ἄγαν βαρὺς. El *illustrans*, como es habitual en Esquilo, aparece con la transferencia material y concreta. Además, la concretización se desplaza sobre el objeto pisoteado (γένος), que pierde su carácter colectivo y abstracto para, ante el desastre, personalizar e individualizar a cada uno de sus elementos: cada soldado del ejército, cada hombre del pueblo persa y de sus aliados.

Por otra parte, los lexemas conjugan en la imagen por lo menos cuatro campos conceptuales y varios subsistemas imaginativos: LA CANTIDAD, por medio del colectivo γένος y el indefinido πᾶς; EL PODER, por medio del adverbio ἄγαν, que se relaciona semánticamente con la ὕβρις del rey; LA GUERRA, a través de la mención de uno de los pueblos enfrentados (περσικός); y por último LO DIVINO, al nombrar al δαίμων κακός, esta vez con un atributo con mayor connotación afectiva, δυσπρόνητος.

La divinidad, la única capaz de dar el SALTO ADECUADO (que implica el castigo tanto espiritual como físico), animaliza y objetualiza a la víctima (inmensa en su cantidad, pero infinitamente pequeña en cualidad comparada con el poder del δαίμων), poniéndose en el mismo plano que la Ἄτη CAZADORA de la imagen anteriormente analizada, y convirtiendo su acción en una TRAMPA, y al hombre en la PRESA elegida por su φθόνος.

1. 2 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SIETE CONTRA TEBAS

2.a) Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια,
 ὅστις φυλάσσει πράγος ἐν πρόμνη πόλεως
 οἴακα νομῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω.

El poeta utiliza los primeros versos de la tragedia para poner en juego una de las imágenes más importantes de la pieza, fundamental para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* y de larga tradición en la literatura grecolatina. Es la metáfora de la *NAVE DEL ESTADO*, en la que los *illustrantia* *NAVE/PILOTO/TORMENTA* se corresponden con los *illustranda* *CIUDAD (PAÍS, ESTADO)/REY (GENERAL, JEFE)/PELIGRO (ATAQUE, ENFERMEDAD, CATÁSTROFE)*.

Se trata de una metáfora *in praesentia*, puesto que el *illustrandum* -πόλις- está expreso, y se articula sintácticamente por medio de la subordinación de dicho *illustrandum* como especificativo de un núcleo que constituye uno de los elementos del *illustrans*. Esta metáfora se caracteriza, sin embargo, por eludir la mención directa de ese *illustrans* -ναῦς-; en su lugar, aparecen en la estructura de superficie dos de sus constituyentes -partes de esa ναῦς-: πρόμνη (popa) y οἴαξ (timón), combinando el procedimiento metafórico con el sinecdóquico. Del mismo modo el poeta evita nombrar al *PILOTO* (*illustrans*) y al *REY/GENERAL* (*illustrandum*) que forman parte de este complejo imaginativo. Los reemplaza de la siguiente manera: el κυβερνήτης es primero presentado por el indefinido ὅστις, lo cual crea la sensación de generalización e indeterminación. Luego de que aparece el lexema πρόμνη, aparece subsiguientemente el sintagma participial οἴακα νομῶν, que restringe casi en su totalidad el ámbito de acción posible del ὅστις.

El *illustrans* se completa engendrando una nueva figura, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, en la cual se describe una de las acciones que se esperan de un κυβερνήτης: es una sinécdoque de la parte (βλέφαρα) por el todo (άνήρ). En

lo que respecta al *illustrandum*, su mención está reemplazada por los lexemas πολῖται (1) y πόλεως (2).

La imagen tiene amplia incidencia en la pieza, y aparecen en la estructura el resto de sus elementos constituyentes: TORMENTA/PELIGRO-ATAQUE (62-64, 112-115, 208-210, 283, 602-603, 652, 758-761, 769-771, 795-796, [1075-1077]).

2.b) 203-207

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού-
 σασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον,
 ὄτε τε σύριγγες ἐκλαγξαν ἐλίτροχοι,
 ἵππικοί τ' ἄπυον πηδαλίων διὰ στόμια
 πυριγενετᾶν χαλινοί.

Se trata de una imagen auditiva compleja y muy elaborada, que establece relaciones con varios subsistemas por medio de empalmes. En sentido estricto, pertenece al subsistema de la AMENAZA INTERNA, y constituye el modo predilecto de expresión por parte de las mujeres del Coro. La percepción de la realidad se da en lo femenino a través del sentido del oído. Como ya señalamos, la AUDICIÓN la caracteriza como género, así como la VISIÓN caracteriza a los masculino, lo que se simboliza en la escena central de la tragedia, las écfrasis de los escudos de los héroes.

El primer empalme se establece en 203 por medio de la invocación.

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος remite a la idea básica de LA CASA PATERNA. El signo negativo que recorre este subsistema sólo aparece en la superficie de la obra a partir de 653; en este momento del desarrollo dramático está aún implícito. Sin embargo, la yuxtaposición del γένος maldito con el verbo ἔδειςσας da la pauta de la coherencia del empalme, coherencia que no se ve empañada por la atribución del adjetivo φίλος.

El verbo ἔδειςσας está modificado por una construcción participial apositiva y por una proposición adverbial temporal. Cada una de ellas constituye una imagen auditiva que contribuye a la impresión de conjunto. La construcción participial está

formada por lexemas utilizados todos en sentido propio. Se menciona en primer término la operación de los sentidos (ἀκούσασα), y su objeto directo es una serie de elementos pertenecientes al mismo campo semántico. Todo el verso 204 tiene una fuerte connotación en el plano fónico, que se produce a través de la repetición del sustantivo ὄτοβος y de ἄρματόκτυπον.

*Οτοβος alude a un ruido retumbante, “estruendo”, “estrépito”: es un lexema onomatopéyico, y se relaciona con el “traqueteo” de las ruedas de los carros (ἄρματα). Κτύπος expresa, por su parte, el ruido producido por un golpe, y es también un lexema expresivo.

La primera parte de la imagen incluida en la proposición temporal continúa el sentido propio: se alude al mismo tipo de ruido por medio de otra combinación lexémica: es una *variatio* que ocupa todo el verso 205. Σύριγξ (“cubo de la rueda”) y ἐλίτροχος (“que hace girar las ruedas”) son los lexemas que producen el puente semémico con ἄρματα; el verbo κλάζω es el que concentra la imagen auditiva, poniendo en movimiento la sensación y dinamizándola al concretar los sustantivos en un proceso sensible activo. El lexema alude a ruidos articulados o inarticulados (como en este caso), pero siempre desagradables al oído. Es un sonido agudo y penetrante.

Los vv. 206-207 continúan la imagen auditiva, pero en ellos se lleva a cabo el pasaje al sentido figurado. El coordinante τε une a κλάζω el verbo ἄπύω (ἠπύω); en este caso, se trata de un sonido emitido por un ser animado, animal o humano. La forma intransitiva es metafórica. En el caso de 206-207 se trata de una animización del sujeto: στόμια, “bocado”. La transferencia operada por la animización se debe a la cercanía del adjetivo ἵππικός. La figura consiste en atribuir el verbo ἄπύω a los bocados y no a los caballos. En el especificativo de στόμια se produce el pase al sentido figurado explícito, por medio de una metáfora *in praesentia* articulada como aposición: χαλιῶδες πυριγενέτης = πηδάλιον ἵππικόν. La mención del πηδάλιον (timón, gobernalle), por otra parte, facilita la transición a la imagen siguiente, que consiste en una de las apariciones del motivo de la NAVE DEL ESTADO.

2.c) 333-335

κλαυτὸν δ' ἀρτίτροφους ὠμοδρόπους
 νομίμων προπάροιθεν διαμείψαι
 δωμάτων στυγεράν ὁδόν·

Esta imagen, perteneciente subsistema principal de LOS SITIADOS, cumple el objetivo de provocar la piedad y el terror del espectador/lector ante la visualización de los horrores de la guerra. Toda ella, formada por dos metáforas, la primera *in praesentia*, la segunda *in absentia*, intenta describir al género femenino como víctima pasiva e inerte. Así como las imágenes de la estrofa 2 (321-332) otorgan al *illustrandum* “mujeres” características de degradación-animalización, esta antistrofa 2 retoma la degradación de las víctimas por medio de *illustrantia* que les conceden una marca sémica de infantilización-vegetalización. El poeta aplica entonces una *amplificatio* y una *variatio*.

La primera metáfora ocupa el verso 333. Es una metáfora *in praesentia*, ya que el *illustrandum* “mujeres prisioneras” acaba de aparecer en el contexto anterior. Los *illustrantia* ἀρτίτροφος y ὠμοδρόπος están articulados como atributos transferidos, dada su función sintáctica de predicativos subjetivos. La yuxtaposición de ambos, unida al *homeoteleuton*, contribuye al efecto acumulativo que provoca la magnificación del objetivo buscado, que aparece en la cadena lexémica por medio del predicado nominal κλαυτὸν. El *illustrans* ἀρτίτροφος (“recién criado”, “recién nutrido”, “que todavía mama”), además de provocar la infantilización sémica del *illustrandum*, efectúa un empalme con la imagen de LA POLIS, en su caracterización como τροφός. Puesto que este *illustrans* de la πόλις tiene una carga semántica en extremo positiva, que se une al deber de piedad filial ante la TIERRA MADRE Y NUTRICIA, el *illustrans* ἀρτίτροφος adquiere secundariamente una marca negativa en cuanto al agente (LOS SITIADORES), que de esta manera son descriptos, 1º) como saqueadores sacrílegos e impíos, que arrancan los hijos de pecho de la madre tierra

y 2º) como destructores del orden cívico, puesto que desgarran la estructura política del estado.

El *illustrans* ὠμόδροπος, por su parte, además de operar como *variatio* y *accumulatio* y otorgar la marca sémica de vegetalización, produce un nuevo empalme, esta vez con el motivo de LA CASA PATERNA. Lo hace a través del subsistema secundario de la TIERRA FUNERARIA, sobre la cual se realiza una MALA SIEMBRA que sólo puede dar como resultada un FRUTO AMARGO.

El FRUTO AMARGO es, por un lado, ETÉOCLES, por otro, el HOMICIDIO FRATRICIDA y la DESAPARICIÓN DEL γένος. Pero en este Estásimo I, obrando como anticipación especular, el FRUTO AMARGO de esas acciones (futuras pero inminentes y con raíces en el pasado) es este “fruto cortado en crudo”, estas mujeres “arrancadas del árbol”. El fruto verde no puede producir buena semilla, lo que se relaciona con la desaparición del γένος maldito a causa de la esterilidad de sus miembros (sólo engendran muerte), y por otra parte apunta a la violencia sexual que se ejercerá sobre los *illustranda*, lo cual se conecta, igual que en el caso de ἀπίτροφος, con el sacrilegio y la impiedad.

Este aspecto de la connotación de la imagen está reforzado y explicitado por una segunda imagen, que ocupa los vv. 334-335.

En efecto, en estos versos que configuran una metáfora *in absentia* se alude a la forzosa iniciación de la vida sexual de esas niñas como esclavas y concubinas de los vencedores/raptos. Este *illustrandum* se expresa por medio de un *illustrans* aislado, sin bimetración: διαμείψαι δωμάτων στυγερὰν ὁδόν. El raptor (στυγερὰ ὁδός) es modificado por el especificativo δωμάτων. Una *lectio facillior* consiste en considerar “el odioso camino” como *illustrans* de un *illustrandum* “unión sexual, concubinato” (efecto) o “lujuria, deseo” (causa), en cuyo caso δωμάτων sería una metonimia del continente por el contenido (ἀνήρ).

No obstante, el sintagma νομίμων προπάραιθεν es el núcleo significativo de esta segunda imagen; el adverbio refuerza y explicita la marca sémica “antes de tiempo”, que aparecería en forma de *illustrantia* en los componentes ἀπι- y ὠμο- de

los adjetivos ubicados en 333. El lexema νομίμων (“usos, costumbres, leyes”) actúa, por su parte, como nuevo empalme con el motivo de LA POLIS: el hecho de someter a unas niñas a la vida sexual adulta es una acción contraria a las leyes humanas y divinas: el motivo del sacrilegio y de la impiedad vuelve a hacerse presente. Y es precisamente este motivo el que cierra el Estásimo con una imagen síntesis:

μαινόμενος δ' επιπνεῖ λαοδάμας
 μιαινῶν εὐσέβειαν Ἕρης.
 Y, enloquecido, resopla Ares, domador de pueblos,
 mancillando toda piedad (343-344).

2.d) 391-394

τοιαῦτ' ἀλύων ταῖς ὑπερκόμποις σαγαῖς
 βοᾶ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἔρων,
 ἵππος χαλινῶν ὧς κατασθμαίνων μένει,
 ὅστις βοῆν σάλπιγγος ὀρμαίνει μένων.

Esta imagen cierra la extensa descripción de Tideo, que ocupa como macroestructura lo vv. 377-394. En esta descripción los elementos destacados son sus gritos y su deseo de entrar en combate. El grito de Tideo se despliega en un amplio campo semántico: βρέμω 378, βοᾶω 381, κλαγγή 381, ἀντέω 384, κώδων 386, κλάζω 386, y ya dentro de la imagen aquí analizada: βοᾶω 392, βοή 394, σάλπιγξ 394. El deseo de lucha se expresa figuradamente por medio del campo semántico del furor: μαργάω 380, λίπτομαι [μάχης] 380, θείνω 381, ονειδῶ 381, φόβος 386, ὑπέρφρων 387, y ya dentro de la imagen, ἀλύω 391, ὑπέρκομπος 391, ἐράω [μάχης] 392.

Ambos campos semánticos acrecientan e intensifican sus marcas sémicas por medio de tres *illustrantia* a lo largo del pasaje. Los tres apelan a la concretización y materialización de las sensaciones (audición) y sentimientos (arrogancia, deseo de lucha) descriptos, y dos de ellos a la animalización del *illustrandum*.

El primero es un SÍMIL BREVE, δράκων μεσημβρινᾶϊς κλαγγῆσι (incluye una metáfora *in absentia*) (381). El segundo ocupa los vv. 384-386, y encadena una

imagen visual con una auditiva (ambas dinámicas), cada una de las cuales incluye una metáfora y se centra para operar la figuración en un elemento concreto de las armas defensivas del combatiente: casco y escudo. Es precisamente el agitar los penachos –crines- (χαίτωμα) del casco el elemento que anticipa la última imagen, que es un SÍMIL EXTENDIDO centrado en la descripción dinámica de un ἵππος (*illustrans*) equivalente a Τυδεύς (*illustrandum*).

Ya dentro de la imagen, 391-392 actúan como *illustrandum*. Los elementos que lo forman consisten en la unión en un mismo sintagma de los campos semánticos del GRITO y la ARROGANCIA, y presentan una contraparte *illustrans* en 393-394. El ἵππος *illustrans* es un CABALLO DE GUERRA, que concretiza el deseo de lucha (μάχης ἐρῶν) por medio del “resoplar contra (tascando) el freno” (κατασθμαίνων). Ambos sintagmas de la figura son paralelos en su estructura sintáctica: construcciones participiales apositivas. Los frenos (arnés), por su parte, son al caballo lo que la armadura es al soldado: en un segundo nivel, χαλινοί equivale a σαγιά.

Por su parte Τυδεύς ἀλύει, “está fuera de sí” por la inmovilidad (μένει) de la espera, marcada por el límite que implican las riberas del río, ὄχθαι ποταμίαι. El hincapié hecho por el poeta en la impaciencia de la espera se ve más realzado aún en el plano fónico por medio de la *repetitio* epifórica del verbo μένω, a la cual se suma la semejanza fonética de κατασθμαίνω y ὀρμαίνω, con lo cual se producen aliteración y apofonía. Corona este énfasis puesto en el sonido de la cadena significativa el *homeoteleuton* en quiasmo que se obtiene entre los cuatro términos: κατασθμαίνων μένει / ὀρμαίνει μένων.

El interés del poeta en destacar el plano fónico de la imagen se origina en el último campo semántico que une al *illustrans* con el *illustrandum*: el GRITO/AUDICIÓN. Al grito de Tideo (βοῶ) del *illustrandum* no le corresponde el relincho del caballo, que sería lo esperable para completar el paralelismo. El poeta propone una *variatio* semántica, y desplaza al ἵππος del rol de agente al de paciente, haciéndolo esperar un grito ajeno, el de la TROMPETA (βοή σάλπιγγος), lo que

acentúa la impresión de expectante pasividad. Que la trompeta “grite” otorga a éste último constituyente de la imagen un elemento *illustrans* extra: la animalización/personificación, articulada como metáfora *in absentia* (sin bimetración expresa).

La imagen pertenece a la serie imaginativa de LOS SITIADORES. Ejemplifica el proceso de degradación en su subsistema secundario del caballo, con la marca sémica específica de la animalización, y produce un empalme interno entre este subsistema secundario y el otro, cuyo núcleo reside en las manifestaciones afectivo-psicológico-espirituales de LOS SITIADORES: la serie del κόμπτος. Por otra parte, une en su descripción las imágenes visuales (propias de la percepción masculina) y las imágenes auditivas (propias de la percepción femenina) en un ejemplo cabal de maestría estilística.

2.e) 288-294

γείτονες δὲ καρδιάς
 μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
 τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν,
 δράκοντας ὡς τις τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεχάϊων δυσευνάτορας
 πάντρομος πελειάς.

Se trata de uno de los SÍMILES centrales de la pieza, que empalman los constituyentes opuestos del subsistema de LOS SITIADORES y del subsistema de LOS SITIADOS. La oposición bipolar PALOMA/SERPIENTE apunta a dos ejes sémicos: 1) obedeciendo al mecanismo de concretización y animalización, estos *illustrantia* describen por medio de la degradación de la esencia a aquellos elementos del sistema de fuerzas de la tragedia que se oponen al designio de Etéocles quien, por su parte, recibe *illustrantia* de marcas sémicas positivas + humanas que tienen por objetivo la sublimación de la esencia; 2) oponen los semas MASCULINO/FEMENINO por medio de figuras nucleares que, compartiendo la marca + animal, se diferencian en la valoración sémica. (MASCULINO = NEGATIVO; FEMENINO = POSITIVO), en el

comportamiento frente a la acción (MASCULINO = ACTIVO; FEMENINO = PASIVO) y en la actitud frente a lo humano (MASCULINO = AGRESIVO, SALVAJE (SERPIENTE); FEMENINO = DOMÉSTICO, AMIGABLE (PALOMA)).

Desde el punto de vista de Etéocles, la impresión general de la imagen tiende a describir la COBARDÍA femenina, la ἀνοια, la irracionalidad y la falta de dominio de sí; desde el punto de vista del propio Coro, describe a las víctimas inocentes de la guerra en general y de una guerra producto de la ὕβρις de un γένος maldito en particular; desde el punto de vista del espectador/lector, la imagen es un ejemplo de *pathos* que apunta a obtener la conmiseración y la piedad ante estas víctimas inocentes.

En cuanto a la construcción de la imagen, se trata de un SÍMIL EXTENDIDO que presenta tres niveles de figuración. En el primer nivel, la descripción de 288-290 se retoma en el símil a través de un proceso de concretización. En el segundo nivel, más complejo, a cada elemento de 288-290 utilizado en sentido propio le corresponde un *illustrans* en 291-294. En un tercer nivel se puede observar que incluso los constituyentes del *illustrandum* tienen la posibilidad de ser considerados como otro sistema de *illustrantia*.

En el primer nivel, el centro del elemento a ser imaginizado es el MIEDO, que se expresa por medio del sustantivo τάρβος y el sustantivo μέριμνοι. Son sustantivos connotados; el τάρβος apunta al miedo ante una amenaza y el efecto que ésta produce: susto, espanto; la causa de ese miedo aparece expresada en 290, en el acusativo de relación. Μέριμνοι alude a la preocupación, al pensamiento ansioso y obsesionado por un objeto x (se trata de un pensamiento inquieto; la aparición en el contexto de τάρβος actualiza esa inquietud como peligro). Estos sememas se concretan en el símil a través de los lexemas υπερδέδουκεν y πάντρομος. El sustantivo τάρβος se ha volcado en un proceso perceptible: υπερδείδω, “tener miedo extremo” (la raíz *dwei- implica un miedo objetivo y durable). Las μέριμνοι se han volcado en el efecto sensible del temblor: πάντρομος (τρέμω,

complemento semántico de δείδω, no se relaciona con el miedo en tanto que estado psicológico sino en tanto que efecto físico).

En el segundo nivel pueden analizarse las ecuaciones *illustrantia = illustranda*. Al *illustrandum* ἀμφιτειχῆς λεώς le corresponde el *illustrans* δράκοντες δυσευνάτορες. El τάρβος (sinécdoque de la parte [CORAZÓN] por el todo [MUJER]) se imaginiza como τις πάντρομος πελειάς. Pero dentro de la estructura del símil pueden percibirse otros matices semánticos: los lexemas λεχῶϊος y δυσευνάτωρ apuntan a los mismos marcadores sémicos señalados para la imagen de 333-335: infantilización (“nidada, pichones que están en el nido”) en τέκνα λεχῶϊα; forzamiento de la vida sexual en λεχῶϊος y δυσευνάτωρ. La doble alusión al “lecho” es evidentemente buscada y alude a los semas señalados por metonimia.

Por último, en el tercer nivel puede verificarse la complejidad del *illustrandum*: se trata en realidad de una PERSONIFICACIÓN. Las μέριμναι son “vecinas”, “viven cerca” (γείτονες). Esta personificación materializada en el atributo transferido, que actúa como *illustrans*, alude a “cercar, acechar”, que es el *illustrandum* sobreentendido. Esta amenaza que acecha sólo aparece expresa en sus efectos, en el τάρβος (“fuego”). A su vez, este τάρβος es “acrecentado”, “agrandado” por las preocupaciones. Este *illustrandum* no expreso, “acrecentar”, está colocado en el texto por medio del *illustrans* ζωπύρεω (ζα-δια-+πυρέω), “reanimar las brasas, atizar”, que opera como concretización dinámica. El καρδία en el que atiza el fuego del temor sería entonces el *illustrandum* del *illustrans* tácito “hogar”, único término que faltaría para completar la imagen.

De este modo, se verifica la finalidad del poeta: proporcionar en distintos niveles elementos que contribuyan a la concretización y dinamización de la imagen, de modo de facilitar el surgimiento de la συμπάθεια en el ánimo del espectador/lector.

1. 3 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SUPLICANTES

a) 105-110

βρότειον, οἷα νεάζει,
 πυθμὴν δι' ἄμὸν γάμον τεθαλῶς
 δυσπαραβούλοισι φρεσίν,
 καὶ διάνοιαν μαινώλιν
 κέντρον ἔχων ἄφυκτον, ἄ-
 τα δ' ἀπάταν μεταγνοῦς.

En esta imagen compleja se verifica un cuádruple empalme entre el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER) en su primer subsistema secundario, constituido por el motivo del MATRIMONIO/FERTILIDAD; el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PARIENTE/EXTRAÑO) en su explicitación de la apariencia de estos contrarios de la oposición básica; el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PENSAMIENTO HUMANO/ PENSAMIENTO DIVINO) en su caracterización del primer elemento de su oposición básica (PENSAMIENTO HUMANO) y nuevamente el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* pero en su subsistema secundario de la PERSECUCIÓN/FUGA.

El primer constituyente ocupa los vv. 105-106 con una metáfora *in absentia* de *illustrans* aislado, cuyos núcleos son los lexemas νεάζει y τεθαλῶς en el plano figurado y γάμον en el plano propio. Este ejemplo permitiría inferir que, en realidad, el motivo de la FERTILIDAD actúa en sí mismo como *illustrans* del motivo del MATRIMONIO.

El que florece es el “tronco de Belo” (el lexema TRONCO se ha usado en la versión castellana entre todas las traducciones posibles de πυθμὴν con el propósito de facilitar la comprensión de los cruces semánticos entre los subsistemas), engarzado en el *SEGUNDO SUBSISTEMA* pero representando al *PRIMERO* (105). La estirpe de Belo representa la *coincidentia oppositorum*: son parientes de sangre de las Danaides, pertenecen al mismo γένος. No obstante, su deseo de someterlas a los imperativos de Afrodita los hace ubicables semánticamente como EXTRAÑOS, EXTRANJEROS y ENEMIGOS. La fuerza y la potencia de la juventud, que se

encuentran como rasgos sémicos del verbo νεάζω, contribuyen en la caracterización figurada del polo VARÓN de la bimetración.

El tercer constituyente se despliega en 107-108, y se describe en sentido propio al PENSAMIENTO HUMANO limitado en lo objetivo pero desmesurado en su autoconsideración. La διάνοια está velada por el furor de lo irracional (μαινόλις), y el φρήν prisionero de la obstinación de la voluntad reflexiva (δυσπαράβουλος). En esta imagen se percibe la ambigüedad valorativa en el plano semántico: lo que desde el punto de vista de las Danaides es válido para sus primos, desde el punto de vista del autor y del espectador/lector es válido también para ellas, prisioneras de su propia ὕβρις.

Los vv. 109-110 cierran la imagen con un empalme metafórico perteneciente al TERCER SUBSISTEMA, donde el *illustrandum* es 108 (διάνοιαν μαινόλιν) y el *illustrans* 109 (κέντρον ἄφυκτον). El *illustrans* proporciona marcas de concretización y sexualización (κέντρον: AGUIJÓN/FALO) y anticipa sutilmente el resultado final de la huida aventurada de las Danaides: el matrimonio forzado (ἄφυκτον). Esta anticipación en el plano de la imagen se explicita en los últimos versos de la tragedia, en boca del Coro de Sirvientas (1043-1051). Las palabras de estos últimos versos pueden llevar a considerar κέντρον ἄφυκτον como *illustrans* de una segunda metáfora, cuyo *illustrandum* es esta vez “el pensamiento, el designio de Zeus”, el φρήν Διός (1049).

Toda la imagen está recorrida por el refuerzo fonético del plano semémico, sumando procedimientos de apofonía vocálica, *homoeoteleuton* y aliteración en cada uno de los versos del pasaje.

b) 350-353

ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομον,
 λυκοδίωκτον ὡς δάμαλιν ἀμ πέτραις
 ἠλιβάτοις, ἴν' ἀλκᾶ πίσυνος μέμυ-
 κε φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Se trata de una imagen ubicada por completo en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER), que se desarrolla casi por completo en el plano del *illustrans*, obedeciendo a los mecanismos de concretización y animalización típicos de Esquilo que se ponen en juego en *Su* en el primer subsistema secundario. Es un símil extendido donde la *ικέτις* actúa como *illustrandum* y la ternera (*δάμαλις*) como *illustrans*.

La mujer suplicante, antes de pasar al sentido figurado, completa su sentido propio con constituyentes del campo semántico de la FUGA (*φυγάδα, περιδρομον*). Estas atribuciones dinámicas de la suplicante funcionan como *tertium comparationis* que posibilita la introducción del *illustrans* concreto. En efecto, la TERNERA es perseguida por un LOBO (*διώκω* = campo semántico que actúa como puente), imagen de los Egipcios. La fugitiva (*φυγάς*) que corre de aquí para allá (*περίδρομος*) es semejante a la TERNERA QUE VA CUESTA ARRIBA (*ἀμ*) DE ROCAS ESCARPADAS (*πέτραις ἠλιβάτοις*).

Allí el plano lexémico incorpora una imagen auditiva de *illustras* homogéneo (*μέμυκε*, “muge”). La ternera muge con fuerza (*ἀλκῶ*), así como las Danaides se defienden con uñas y dientes de sus perseguidores. Las jóvenes confían (*πίσυνος*) ampliamente en su padre Dánao (boyero, *βοτήρ*), a quien llaman (*φράζουσα*) en defensa de su peligrosa situación (*μόχθους*).

La imagen, una de entre las muchas que pertenecen al mismo subsistema, cumple la función de lograr la *σμπάθεια* del espectador/lector. El mismo mecanismo que apela a la animalización de la víctima se ha verificado en *Se* y *PrV*.

c) 438-442

καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται·
ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν
πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμεφωται σκάφος
στρέβλαισι ναυτικάϊσιν ὡς προσηγμένον.
ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.

Este pasaje incluye el más importante de los empalmes entre el tercero y el cuarto de los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES*: PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO y TIERRA ≠ MAR. Se lleva a cabo por medio de la metaforización del PENSAMIENTO HUMANO, πέφασμαι (*illustrandum*) a través del *illustrans* ἐξοκέλλεται "encallar", con lo cual se otorga a ese PENSAMIENTO los semas de limitación, estancamiento e imposibilidad de cumplir con la propia esencia. Es una metáfora *in praesentia* cuya bimetración se relaciona por medio de una ECUACIÓN. La ACCIÓN DE ENCALLAR se continúa nominalmente por medio de una serie de *illustrantia* pertenecientes al mismo campo semántico desplegado en 440 y 441. Son partes de la ναῦς equivalente a φρήν que logran su efecto por acumulación léxica: σκάφης "QUILLA", γομφῶ "SUJETAR CON CLAVIJAS", στρέβλη "CABRESTANTE", ναυτικός aludiendo al *illustrans* no expreso.

La imagen describe en términos concretos el dilema trágico ἡ τοῖσιν ἡ τοῖς (439-440) y su carácter forzoso y decidido por el poder divino, ἀνάγκη. La *sententia* que cierra el pasaje (442) alude a la posible explicación de lo "trágico" y la posible resolución del conflicto que recorre la condición humana, y es equivalente al τῷ πάθει (λύπη) μάθος (καταστροφή) de *Agamenón*, de acuerdo con la *Weltanschauung* esquilea.

d) 764-772

οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή,
οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ πεισμάτων σωτήρια
ἐς γῆν ἐνεγκεῖν, οὐδ' ἐν ἀγκυρουχίαις
θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παραυτικά,
ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
ἐς νύκτ' ἀποστείχοντος ἡλίου. φιλεῖ
ὠδίνα τίκτειν νύξ κυβερνήτη σοφῶ.
οὔτω γένοιτ' ἄν οὐδ' ἄν ἐκβασίς στρατοῦ
καλή, πρὶν ὄρμῳ ναῦν θρασυθηῆναι.

La imagen proporciona un ejemplo de triple empalme: *TERCER SUBSISTEMA* (PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO), *CUARTO*

SUBSISTEMA (TIERRA ≠ MAR) y *SEGUNDO SUBSISTEMA* (VARÓN/MUJER).

Aparentemente se trata de una macroestructura descriptiva íntegramente desplegada en sentido propio, con la sola excepción de la metáfora *in absentia* ναῶν ποιμένες (767), la que, por otra parte, obedece al mero *ornatus*. No obstante, un análisis más detallado y el marco metodológico del sistema y los subsistemas permite descubrir en el texto una estructura profunda sumamente significativa.

El primer empalme se registra entre el PENSAMIENTO HUMANO (*illustrandum* no expreso) y las maniobras de ANCLAJE de una embarcación (TIERRA). El PENSAMIENTO HUMANO (barco que navega = pensamiento que avanza en su concreción) debe llegar al puerto de la decisión. Ese “puerto” es la TIERRA (εἰς γῆν), que proporciona “seguridad, salvación” (σωτηρίαν) de haber arribado a la decisión correcta con los medios adecuados (πεισμάτων). La capacidad reflexiva del hombre, al ponerse en movimiento, se lanza a un ámbito desconocido (MAR); es un ναυτικός στρατός. Pero atracar en el FONDEADERO (ὄρμος), en la decisión buscada, puede resultar un engaño (ὄκ θαρσοῦσι) producto de la ὕβρις, y la decisión ser equivocada y peligrosa (ἀλίμενον χθόνα), tomada en un momento desfavorable (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) y que producirá dolor y dificultades (ὠδῖνα τίκτειν) incluso al hombre mejor dotado intelectualmente (κυβερνήτη σοφῶ). Se trata de una extensa metáfora *in absentia*, que se desarrolla por completo en el plano del *illustrans*.

Pero se registra un segundo significado y un nuevo empalme a partir de la mención de la ἀλίμενος χθών (la tierra sin puerto, inhospitalaria), esta vez con la oposición semántica básica VARÓN ≠ MUJER. El *illustrans* registra una notable ambivalencia polisemémica.

Este cruce se verifica de la siguiente manera. La tierra inhospitalaria (MUJER, ÚTERO/VAGINA que no desea el contacto del VARÓN) debe recibir al barco (VARÓN, FALO/δόρυ) que llega a ella para concluir su ciclo natural (1: navegar/ATRACAR/DESEMBARCAR; 2: CRECER/COPULAR/PROCREAR). Tanto la acción figurada 1 cuanto la acción propia 2 son llevadas o serán llevadas a cabo por los

Egipcios en el transcurso de *Suplicantes*. La acción de COPULAR/PROCREAR les acarreará la muerte a todos ellos menos a uno, a causa del rechazo volitivo (ἀλιμενος) de las desposadas (χθών). La noche de bodas de los Egipcios-navegantes (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) engendrará (τίκτειν) su propia muerte (ὠδῖνα por oxímoron). Es precisamente la aparición en la estructura de superficie de estos dos *illustrantia* la que permite verificar el empalme y por tanto establecer la interpretación apuntada.

A pesar de la momentánea derrota de la conciliación de los opuestos (que es figurada como prolepsis en esta imagen), otro ὠδῖς será la consecuencia positiva para el único PILOTO PRUDENTE (κυβερνήτης σοφός = Linceo): es la posibilidad de engendrar un nuevo γένος, una nueva dinastía que reine en Argos de allí en adelante.

Puesto que toda la imagen es pronunciada por Dánao, debe tenerse en cuenta que el rey no es consciente de los significados que pone en juego: es un mensaje directo del autor al espectador/lector. La explicitación del primer empalme cierra la imagen (φρόνει, 773), subrayando la ambigüedad valorativa de la misma: las acciones de Dánao son producto de la ὕβρις, y su religiosidad (μὴ ἀμελεῖν θεῶν) permanece en la esfera de lo convencional y la inversión semántica.

1.4 ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE AGAMENÓN

En el Episodio IV de *Ag* (1072-1177: κομμός-) y luego de más de trescientos versos durante los cuales ha permanecido en silencio en escena –el silencio más largo del *corpus* trágico conservado-, la profetisa Casandra comienza su canto. Es un canto delirante, cargado de *pathos*, incomprensible para los ancianos del Coro, en el que llora la muerte de unos niños, la muerte de un rey, su propia muerte. El discurso no tiene significado alguno para el Corifeo: no es un λόγος, es un γόος, un lamento fúnebre⁷ cuyo efecto es la piedad y la συμπάθεια de los receptores. Esta “comprensión” le sugiere al Corifeo un símil: Casandra es como un ruiseñor que gime un trino de melodía amelódica, un canto que no es canto, un lamento del que sólo se comprende el nombre de un niño muerto: Itis. Casandra rechaza esta semejanza: el ruiseñor vive, ella va a morir bajo un arma de dos filos (1140-1149).

La funcionalidad de la imagen del pájaro en duelo es la de actuar como *illustrans* del lamento de la heroína trágica. Esta imagen, de larga tradición en la literatura griega, en cuyo contenido se verifican las mismas operaciones que se aplican a la caracterización genérica de las mujeres (naturalización-animalización, sometimiento a la emoción y a la ley de la sangre), es utilizada por los poetas trágicos de manera peculiar. En efecto, tal como señala Nicole LORAUX⁸, hay una incongruencia en la ecuación *heroína = pájaro en duelo*⁹ en la mayoría de las instancias textuales en que se la utiliza, de Homero a Sófocles. La incongruencia consiste en asimilar el duelo de una madre asesina -Procne- por su hijo -Itis- al duelo de una

⁷ Hemos estudiado la función del γόος y su relevancia textual e ideológica, así como las implicancias profundas de esta imagen en CRESPO (2002).

⁸ LORAUX (1995: 89-103).

⁹ La referencia mítica de la imagen es, por supuesto, la trágica historia de Procne –ruiseñor- y Filomela –golondrina-. La mención del ruiseñor puede ser explícita o implícita, de acuerdo con la fuente. Para un resumen de las variantes del mito y su relación con el ritual dionisiaco, cf. BURKERT (1983: 179-185).

doncella sin hijos -Antígona, Electra¹⁰-, de una concubina, también sin hijos - Cassandra-, de unas vírgenes que asesinarán no a sus hijos, sino a sus maridos -las Danaides¹¹-, de una esposa por su marido ausente -Penélope¹²-. La paradoja consiste, según LORAUX, en que el paradigma materno aparece en el caso de vírgenes y esposas, como si todas las posiciones femeninas, excepto la de madre, pudiesen expresarse por medio de un modelo de maternidad pervertida, el del pájaro en duelo. Nuestra lectura de esta asimilación permita ubicar la función del símil en la configuración de la oposición VARÓN \neq MUJER en la *Or*.

La ***IMAGEN DEL RUISEÑOR*** pertenece al motivo del SACRIFICIO ($\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ = MUERTE) del tercer subsistema secundario (CONSUMACIÓN \neq MUERTE) correspondiente al ***SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: JUSTICIA \neq VENGANZA***. Apunta a caracterizar a Cassandra como *víctima de un sacrificio pervertido*, en la línea semántica comenzada por los hijos de Tiestes, continuada por Ifigenia y que prontamente culminará con su asesinato junto y el de Agamenón.

Una primera característica del pasaje es que se trata de un SÍMIL. La ocurrencia del SÍMIL en lugar de la metáfora no es azarosa. La utilización del SÍMIL en el *α4* (y también, como veremos, en el *αP*), constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el “mensaje” al espectador/lector. En efecto, el uso del SÍMIL apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación intelectual. Se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor “reflexione” sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique¹³.

¹⁰ Soph. *El* 103-109, 147-152.

¹¹ *Su* 57-68, 111-116.

¹² *Od.* XIX 518-529.

¹³ Una visión algo distinta de la nuestra en GOHEEN (1951: 110).

Ahora bien, en este símil, además de la función impresiva, advertimos un alto grado de complejidad sintáctica, estilística y semántica, a lo que se suma una serie de problemas textuales que impiden unanimidad a la hora de interpretar el pasaje. No es esta la circunstancia apropiada para discutir dichos problemas. Baste señalar que hemos adoptado la lectura del pasaje de DENNISTON-PAGE, una lectura arriesgada¹⁴, por sobre las de FRAENKEL¹⁵ y WEST¹⁶, lecturas tradicionales.

Xo. φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-
φι δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν μόρον.

Ka. ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνοσ·
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

Co. “Estás con el alma poseída, arrastrada por el dios;
de ti misma clamas
una atónica tonada, como un gorjeante
ruiseñor insaciable de grito, γαγλ, cuando gime con alma desdichada
“Itis, Itis”, muerte por ambos padres floreciente de males.

Ca. ¡Ay, ay, vida del rruiseñor sonoro!
Lo rodearon los dioses de una forma alada
y de un dulce presente, excepto¹⁷ por el llanto.
A mí en cambio me espera un desgarró con arma de dos filos”.

Si analizamos la estructura del símil, comprobamos que la equivalencia de *illustrandum* -Casandra- e *illustrans* -ruiseñor- es casi perfecta. La profetisa aparece, iniciando la figura, en el sujeto desinencial de 2ª. persona (εἶ, θροεῖς) y reforzada por αὐτᾶς. El rruiseñor, por su parte, aparece cerrando el símil, en posición destacada al inicio del verso (ἀηδῶν). Al espíritu poseído (φρενομανής) de Casandra le corresponde el espíritu desdichado (ταλαίνας φρεσὶν) del pájaro en duelo. La

¹⁴ Consiste en la transposición, con el correspondiente cambio de caso, de βίον y μόρος a μόρον y βίος, en 1145 y 1146. Para la justificación, de impecable argumentación y ampliamente satisfactoria desde el punto de vista semántico, cf. DENNISTON-PAGE (1957: 173-176).

¹⁵ FRAENKEL (1950: I 160; III 521-524).

¹⁶ WEST (1990: 246-247).

¹⁷ Para el sentido de ἄτερ, “excepto, salvo, a excepción de”, cf. Pi. N VII 27, Pr 291, Soph. Ai. 645 y ROSE (1958: II 81).

esclava clama, canta gritando (θοεῖς); el ave es insaciable de grito (ἀκόρετος βοῶς). Para completar la primera parte del símil, a la atónica tonada de Casandra (νόμον ἄνομον), su canto que no es un canto, porque no tiene melodía -es decir, significado para los ancianos del Coro-, le corresponde el gorjeo del ruiseñor (ξουθά), que consiste, precisamente, en un tono interrumpido por el cierre de la garganta. La fusión de *illustrans* e *illustrandum* se da por medio del participio, “cuando gime” (στένουσα), reforzado por el género femenino y la doble valencia semémica del verbo, que significa tanto “gemir” cuanto “llorar”. Esta fusión se prolonga en el objeto interno del participio: “Itis, Itis”, y en la aposición de ese objeto “muerte por ambos padres floreciente de males”, donde el sustantivo “muerte” (μόρον) es, a su vez, una metonimia del tipo *abstractum pro concreto*. En efecto, el niño Itis ha muerto dos veces, “por ambos lados” (ἀμφιθαλή)¹⁸: ha recibido una primera muerte por parte de su madre, Procne, y ha muerto por segunda vez al comérselo su padre, Tereo. Estas “dos veces”, “por ambos lados”, retoman el ἀμφί del primer verso: Casandra clama “alrededor de sí misma”, “acerca de sí misma” (ἀμφι αὐτᾶς) una doble destrucción, una doble muerte. En efecto, la primera frase que pronuncia la cautiva luego de sus invocaciones y sus gemidos, habían sido dirigidas a Apolo destructor, de quien afirma en 1082:

ἀπώλεσας γὰρ οὐ μὲν ἴσθις τὸ δεύτερον.
 “Me matas fácilmente por segunda vez”.

Cassandra ha muerto ya, antes de comenzar la escena. Una vez, simbólicamente, a manos de un varón, Apolo, cuando éste no le quitó el don de la profecía, pero sí el de la persuasión, y así desnaturalizó para siempre su λόγος. La segunda vez será materialmente, y a manos de una mujer, Clitemnestra, apenas la escena concluya. Las dos muertes de Casandra y las dos muertes de Itis se dibujan

¹⁸ El adjetivo ἀμφιθαλής es un término semitécnico que alude a un niño “que florece por ambos lados”, es decir, que tiene vivos tanto a su padre cuanto a su madre. La mayoría de los editores y traductores despoja al lexema de su sentido propio y la interpreta simplemente como “rico, floreciente”. Esta simplificación empobrece el sentido del texto y no da cuenta de la connotación semántica del ἀμφί. Una traducción literal y completa rezaría: “muerte florecida por ambos lados (paterno y materno) con males”. Cf. DENNISTON-PAGE (1957: *loc.cit.*).

en una estructura en quiasmo: la muerte simbólica a manos de varón (Apolo quitando algo de la boca, Tereo incorporando por la boca) abrazan la muerte efectiva a manos de mujer, el degüello de Procne y el de Clitemnestra, que se verifica con un arma de doble filo (ἀμφήκει), y cierra con otro refuerzo semémico el motivo del *dos* al finalizar la estrofa.

Pero la trabazón semántica y estilística no termina allí. En efecto, el fragmento completo puede leerse como un quiasmo. Los primeros versos (1140-1142), así como el último (1149) corresponden a Casandra. En el centro, y dividido en dos partes –una en boca del Corifeo (1142-1145), otra en boca de la profetisa (1146-1148), corresponden al ruiseñor. El eslabón entre ambas partes es una antítesis cuyos miembros están en versos contiguos: μόνον (muerte, 1145), βίον (vida, 1146).

Debemos preguntarnos por el sentido del texto. El ruiseñor gime, en su inconexo lamento fúnebre, por el asesinato de un niño. Si el poeta asimila el ruiseñor a Casandra, ¿qué muerte debe expiar la profetisa? ¿Cuál es el niño al que no puede dejar de llorar? ¿Se trata, quizás, de los hijos de Tiestes, que, como nuevos Itis, han sido devorados por su propio padre, y a quienes la cautiva menciona en su delirio una y otra vez¹⁹? Podemos desechar esta posibilidad: Casandra no tiene ninguna culpa, ninguna relación, ni directa ni indirecta, con el crimen de Atreo. ¿A quién llora, entonces como un ruiseñor, como una madre asesina?²⁰ Porque si Casandra enfrenta en soledad la muerte, con espíritu libre, como una heroína, habrá una culpa trágica que ese mismo espíritu debe de cargar sobre sí, como las ínfulas de Apolo. La respuesta la tiene ella misma, profetisa cuyo saber nadie comprende.

¹⁹ Es la lectura de MCCLURE (1999: 95). Para una tercera interpretación, cf. SEGAL (1986: 349-350).

²⁰ Según THOMSON (1966) II 91-92, existe una tradición según la cual el ruiseñor, junto con el cisne y la golondrina, eran servidores de Apolo, tradición recogida por Himerio (*Or.*XIV 10) en su paráfrasis del peán a Apolo de Alceo. El símil se justificaría, entonces, porque tanto el ave cuanto Casandra sirven al dios. A este símil se unen las comparaciones de la princesa con la

En la esticomitía de 1202-1213, la joven y el anciano Corifeo hablan de un γένος divino que nunca existirá:

- Κα. μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδε ἐπέστησεν τέλει.
 Χο. μῶν καὶ θεός περ ἱμέρω πεπληγμένος;
 Κα. πρὸ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.
 Χο. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον.
 Κα. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.
 Χο. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμῳ ;
 Κα. ξυναιέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
 Χο. ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἤρημένη;
 Κα. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.
 Χο. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;
 Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.
 Χο. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.
 Ca.: El adivino Apolo me instaló en este servicio.
 Co.: ¿Acaso golpeado por el deseo, aunque dios?
 Ca.: Antes yo sentía pudor de hablar de ello.
 Co. En efecto, todos son delicados cuando las cosas van bien.
 Ca.: Pero fue un gran luchador, que resopló/exhaló su gracia sobre/para mí.
 Co.: ¿Llegasteis ambos, como suele ocurrir, a la obra de hijos?
 Ca.: Aunque consentí, engañé a Loxias.
 Co.: ¿Ya estabas tomada por la posesión divina?
 Ca.: Ya solía vaticinar a los ciudadanos todas sus desdichas.
 Co.: ¿Cómo entonces no fuiste dañada por el rencor de Loxias?
 Ca.: Cuando cometí esta falta, ya no persuadía a nadie de nada.
 Co.: A nosotros, al menos, nos parece que vaticinas con veracidad.

El pasaje es de interpretación controvertida, pero si escuchamos las palabras de Casandra²¹, la ambigüedad desaparece. La controversia radica en la traducción de τέκνων εἰς ἔργον (1207), “a la obra de hijos”, que la mayoría de los filólogos interpreta como “a la acción de engendrar”, es decir, un eufemismo por “a las relaciones sexuales”. Pero ¿es coherente con las características del dios Apolo suponer que entregó el don de la profecía a una mujer mortal a cambio de una promesa? El texto más bien indica que las relaciones sexuales efectivamente existieron, por eso la joven reconoce las cualidades de “gran luchador” (παλαιστῆς, 1206) del varón divino, que ha resoplado (πνέων) en la lucha amorosa sobre ella, y en ese mismo acto, le ha insuflado (πνέων) su don (χάρις²²), que en una primera

golondrina (χελιδόνας δίκην, 1050) y el cisne (κύκνου δίκην, 1444) en boca de Clitemnestra. Esta interpretación no invalida sino que refuerza nuestra lectura.

²¹ Cf. KOVACS (1987: passim) y su excelente análisis del pasaje.

²² El valor semántico de χάρις acentúa nuestra interpretación. En efecto, χάρις no es simplemente una “don”, una “gracia”, sino que implica un lazo firme de favores recíprocos, tanto

lectura remite a la adivinación, pero por el contexto puede interpretarse, también, como “simiente”.

En síntesis, Casandra no se ha negado al amor de Apolo: se ha negado a darle hijos, “como [sí] suele ocurrir”, en palabras del Corifeo, con la larga lista de mujeres mortales que han sido amantes del dios. Cómo se concretó la negativa, el texto no lo aclara. ¿Anticoncepción?, ¿aborto?, ¿asesinato? Los tres eran posibles en la Grecia del siglo V²³. Lo que sin duda se aclara, en nuestra interpretación del texto, es la asimilación de Casandra a una madre asesina, lo que, como compensación por su muerte trágica e injusta, y al igual que en el caso de Ifigenia, “compensa”, desde el punto de vista del imaginario patriarcal, la muerte de una potencial engendradora de hijos para la *polis*.

sociales como amorosos. Más aun, en un contexto erótico, χάρις significa “favor sexual” o “placer que se obtiene por las relaciones sexuales”. Es obvio que Casandra ha roto el pacto de reciprocidad sellado por la χάρις erótica. Cf. MACLACHLAN (1993).

²³ Además, es evidente que ha transcurrido un lapso de tiempo considerable durante el cual Casandra ha estado profetizando con éxito (cf. el imperfecto durativo de 1210). Sólo después de ese tiempo “cometió esa falta”, es decir, se negó a cumplir con la reciprocidad debida a la χάρις de Apolo: convertirse en madre, dando a cambio del favor sexual y del don de la sabiduría un niño de estirpe divina, un futuro héroe.

2. MUESTRO ESTILÍSTICO DE PROMETEO ENCADENADO

1. τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
Pues tu flor, la luz del fuego útil a todo arte, (7)

El *illustrans* se anticipa al *illustrandum*. En éste, la estructura se complejiza al incluir una metonimia del efecto por la causa: “la luz del fuego” por “el fuego”. El atributo πάντεχνος anticipa el valor del πῦρ que se ha jugado –por lo menos en superficie- en la realidad anterior extraescénica.

2. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
para que aprenda a amar la tiranía de Zeus,
y deje de lado su afición a los mortales (10-11).

Por medio de la transferencia del modificador verbal (objeto directo), la figura consiste en personificar la tiranía de Zeus (en lugar del término en sentido recto: el tirano Zeus), lo cual implica, por un lado, un grado mayor de abstracción del núcleo fundamental (τύραννος → τυραννίς) y una violenta antítesis (casi un oxímoron) en el plano del contenido semémico. El amor a lo negativo aparece como coerción insoportable; y la tortura que conlleva se prolonga en el contexto por la yuxtaposición de su opuesto: el amor positivo, la φιλανθρωπία.

3. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)

El término metafórico aparece en el Prólogo como uno de los últimos integrantes de la estructura secundaria del YUGO y del ARNÉS pertenecientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y su subestructura del motivo de la RED. Precisamente este motivo es al que se refiere el lexema ἀμφίβληστρα, “aquello que se arroja alrededor”, es decir, “red”. Es uno de los casos en que el *illustrans* hace referencia a un *illustrandum* concreto pero perteneciente a un campo diferente:

“cadenas”. El núcleo significativo del par opuesto COERCIÓN ≠ LIBERTAD aparece “mostrado”, pero recubierto por otro núcleo en la sememía discursiva.

4. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
 ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
 ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
 καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
 ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.
 δέρχθηθ' οἷαις αἰκείαισιν
 διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
 χρόνον ἀθλεύσω.

¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
 y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
 de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
 y disco del sol que todo lo ve, os invoco!
 ¡Contempladme, cómo padezco, siendo dios, por parte de dioses!
 ¡Observad en medio de qué agravios,
 desgarrado, lucharé un tiempo
 de infinitos años! (88-95)

La metáfora central de esta IMAGEN EXTENDIDA es una de las consideradas “sorprendentes” por la crítica tradicional. Por una parte, pertenece a una *gradatio* descendente en la que se enumeran los elementos: αἰθήρ (con *amplificatio* en πνοαί); ποταμῶν πηγαί (con *amplificatio* en ποντίων κυμάτων); γῆ y, cerrando el círculo en un súbito movimiento ascendente, ἡλίου. La impresión general de la imagen es de armonía, calma e intensa luminosidad: los elementos en perfecto equilibrio se enfrentan al *pathos* de Prometeo. La metáfora central presenta un *illustrandum* (ποντίων κυμάτων) que funciona como especificativo del *illustrans* (ἀνήριθμον γέλασμα). A esto se suma la hipálage que consiste en atribuir a γέλασμα un adjetivo que en sentido propio debe calificar a κυμάτων. La originalidad de la metáfora, que ha dado lugar a varias controversias entre los filólogos, consiste en la calidad elusiva del *tertium comparationis*. En efecto, éste puede hacer referencia, en principio, a dos analogías. La primera, en la esfera visual, alude a la blancura de la espuma de las olas, que se equiparan entonces con los dientes que se muestran en una amplia sonrisa. La segunda, en la esfera auditiva, hace equivaler el sonido de las

olas del mar a una infinita serie de risas. De ningún modo debe tomarse la imagen en sentido irónico. Por el contrario, la descripción inicial de la naturaleza se presenta como equilibrio y calma (aunque aparente), para subrayar la antítesis con la situación del protagonista y anticipar la aparición de las Oceánides.

5. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
 ἐξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ.
 Tal ultrajante cadena ideó para mí
 el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)

Se trata de una metonimia del instrumento por la acción. Δεσμός, “atadura, lazo, cadena” aparece por “castigo”. El atributo ἀεικῆς, “ultrajante, agraviante, indigno”, por referirse en sentido propio a un núcleo nominal abstracto, refuerza la antítesis concreto/abstracto presente en el sintagma.

6. οἶόν τέ μοι τάσδ' ἐστί. θνητοῖς γὰρ γέρα
 πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
 [...] Pues por haber proporcionado privilegios a los mortales,
 desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (107-108)

Se trata de una de las metáforas más frecuentes de la pieza. Corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y expresa en su cruce de abstracto (*illustrandum*) y concreto (*illustrans*) una de las constantes de la imaginería y, en particular, la animalización que conlleva la elección del *illustrans*. El YUGO y la ἀνάγκη (relacionados en este caso por la subordinación sintáctica), poseen rasgos subcategoriales comunes que permiten la producción de la metasememia, basada en una operación analógica e icónica al mismo tiempo. En cuanto al contexto de la imagen, ésta se encuentra “abrazada” por un quiasmo semántico fuertemente connotado: θνητοῖς/τάλας (miembros exteriores) γέρα/πορῶν (miembros interiores); los primeros ubicados en el campo del DOLOR/PATHOS (segundo subsistema); los segundos, en la estructura secundaria RECURSO/ARTE/ASTUCIA

(*TERCER SUBSISTEMA*). De esta manera, en un movimiento anular y sintético, la problemática íntegra de la tragedia se expresa en el plano de superficie por medio de un empalme conciso y logrado, con una imagen en sentido estricto que actúa como núcleo y dos imágenes *lato sensu* que refuerzan y matizan su significado.

7. νέοι γὰρ οἴα-
 κόνομοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου·
 νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς
 ἀθέτως κρατύνει,
 τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἀιστοῖ.
 Pues nuevos timoneles
 gobiernan el Olimpo;
 e ilícitamente
 Zeus impera con nuevas leyes,
 y aniquila ahora a los colosos de antaño. (148-151)

El constituyente οἴαξ del sustantivo compuesto está acompañado por νόμος. El resultado en el plano significativo es semejante a nivel denotativo: “timonel”, “el que rige el timón”. No obstante, a nivel connotativo la figura se carga semánticamente, al producirse un empalme entre el motivo de la NAVEGACIÓN y el motivo de la oposición νόμος/θέμις. La combinación de ambos motivos en una sola unidad lexemática se ve reforzada por la adición de un nuevo motivo, el de la oposición NUEVO/VIEJO y, finalmente, por el tema del PODER. La unión de los tres motivos se produce por medio de la unión de una metáfora (149) a la que se suman dos aliteraciones (νέοι -149-/νεοχμοῖς -150- y οἴακονόμοι -149- νόμοις -150) que se aliteran entre sí. Las cuatro unidades aliteradas añaden por pares el juego de la figura etimológica. Esta aparece nuevamente en κρατοῦσι (149) y κρατύνει (150). De este modo, la imagen subraya y unifica en el plano fónico la equivalencia de νέος y νόμος en el plano significativo. En el orden sintagmático, las unidades aparecen remarcadas κρατοῦσ' Ὀλύμπου; νόμοις Ζεὺς por lexemas adscribibles semémicamente al mismo campo semántico. La antítesis se verifica recién en

ἀθέτως (150) en su oposición con νόμος, πελώρια (151) en su oposición con Ζεὺς y Ὀλύμπου y en el πρὶν / νῦν de 151. Este último verso recolecta los motivos diseminados con la oposición mencionada, cerrando la imagen con un verbo de alto valor semémico: ἀιστώ. El verbo (α privativa + Fιδ-) significa “hacer o volver invisible”. De allí “hacer desaparecer”, destruir, aniquilar”, opciones que se utilizan generalmente en las traducciones. Sin embargo, al rescatar el valor etimológico del semema, se puede inferir que el “paso a la oscuridad”, “el no ser objeto de la visión de otro” es un suceso que se carga de una muy fuerte marca negativa. Esto corrobora, por un lado, la importancia del campo semántico de la VISIÓN en la pieza como rasgo positivo (la VISIÓN posibilita el CONOCIMIENTO) y también como rasgo negativo (la visión de un ser rebajado a la categoría de animal u objeto, y la consciencia que éste sufre de dicha visión son torturas aun más crueles que los padecimientos físicos). Por otra parte, la “invisibilidad” de lo destruido implica la caída en el Hades, el reino oscuro donde nada se ve ni es visto.

8. ἐμᾶς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος·
 δέδια δ' ἄμφι σοῖς τύχαις,
 πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
 χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
 εἰσιδεῖν·

Pero un miedo lacerante me mueve el corazón:
 y temo por tu suerte,
 ¿cuándo está determinado que,
 arribado a puerto, veas la meta
 de tus trabajos? (181-184)

El término técnico τέρμα (META en las carreras de caballos) aparece permanentemente en la tragedia como *illustrans* de un *illustrandum* siempre *in absentia*: “fin, término”. Forma parte del motivo del ATLETISMO, que aparece como estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL. Al mismo tiempo, reafirma el carácter animal, no humano, de los πόνου de Prometeo, al adscribirlo por la alusión del *illustrans* al ámbito de acción del CABALLO. Por otra parte, otra estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA se cruza en esta

imagen: el motivo de la NAVEGACIÓN, que en este caso funciona como participio apositivo que se transfiere como *illustrans* al sujeto σε. De esta forma, ambos motivos se fusionan como *illustrantia* de un mismo sentido propio: el reposo que llega como resultado de un movimiento previo extenso en el tiempo y en el espacio. El verbo κέλλω, “empujar a tierra”, “arribar a puerto”, utilizando en sentido propio o figurado pero siempre en un contexto que incluye la nave y la navegación, proviene de una raíz que incluye semas de “presión, impulso, empuje”. Esta llegada a la meta es entonces, también, producto de una presión, de una coerción. El lexema κέλσαντ', entonces, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, debe incluirse en el polo de la COERCIÓN, no en el de la LIBERTAD, a pesar del rasgo subcategorial de movilidad que así parecería indicarlo. Este es uno de los tantos ejemplos en que la valencia positiva o negativa de la imagen es ambigua, y adquiere una u otra marca de acuerdo con el contexto discursivo y el desarrollo agencial.

9. Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

Xo. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;

Πρ. τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.

Pr.: Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.

Co. ¿Y qué clase de remedios encontraste para esa enfermedad?

Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)

La articulación de la figura es doble: primero se organiza en torno de la transferencia de un atributo *illustrans* (τυφλός) a un núcleo *illustrandum* (ἐλπίς). El sentido recto habría sido: “las esperanzas que en (o entre) ellos habitan los vuelven ciegos”. Segundo, las ἐλπίδες han sido personificadas previamente (puesto que “habitan”, κατοικίζω), lo cual se da en el plano sintagmático al final del verso, es decir, en orden opuesto al lógico. La imagen de las CIEGAS ESPERANZAS es, además, un típico ejemplo en el cual el origen del *illustrans* nominal (τυφλός) es un lexema verbal previo *-illustrans*, como en este caso, o *illustrandum-* que desencadena la prosecución nominal de la figura: προδέρκεσθαι.

Todos los términos de la figura corresponden al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, donde la visión se vincula estrechamente con el conocimiento. Para el hombre, conocer su μόρος es un peso insoportable, un daño, una νόσος (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*). La única solución posible (φάρμακον) es anular parte de la potencia cognoscitiva, reemplazándola por un don ubicable en el plano irracional-afectivo: la ἐλπίς.

Prometeo, dador de la esperanza, está ENFERMO DE CONOCIMIENTO: su esencia visionaria es la ceguera trágica: haber cometido una ἀμορτία a conciencia (lo que implicó un bien y un mal) y no haber previsto el castigo desmedido del poder, que se presenta como instancia situada más allá del pensamiento (Zeus).

10. Xo. [...] ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pr. ελαφρὸν ὄστις πημάτων ἔξω πόδα
ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
πράσσοντας.
Co.: [...] Pero dejemos esto
de lado y procura alguna liberación de tu prueba.
Pr. Es fácil para quien tiene el pie libre de males
aconsejar y advertir
al que lo pasa mal. (261-265)

La metáfora que funciona como centro de la imagen del pasaje es la de 263: πημάτων ἔξω πόδα / ἔχει; pertenece a la estructura secundaria de la RED dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. El contexto que desencadena la imagen es el sustantivo deverbativo ἐκλυσιν de 262, cuyo especificativo, ἄθλου, incorpora el submotivo de la COMPETENCIA ATLÉTICA al miembro de la oposición binaria **COERCIÓN/LIBERTAD**. La mención de la “liberación” desencadena, por un lado, el adjetivo ελαφρός, que en este contexto aparece con su valor semémico de “fácil”, pero que conlleva el valor (ya utilizado, por ejemplo en 125 y que se utilizará en 278) de “ágil, ligero, leve”, es decir, “que tiene facilidad y libertad para desplazarse”, como aparece en el Párodos. Por otra parte, ambos lexemas comparten un rasgo subcategorial +abstracto. Pero por otro lado, la irrupción de la metáfora provoca la

convocatoria de rasgo +concreto πόδα y al cruce con el lexema +abstracto, πημάτων. “Tener el pie fuera de (ἐξω, “libre”) de males” es la equivalencia metafórica de la ἔκλυσις de 262. Además, el pie como *illustrans* funciona en el sistema como centro de atracción de imágenes, siempre relacionadas con el motivo de “aquello que puede ser trabado”, de gran relevancia semántica, como veremos más adelante.

11. οὐκ οὐκ ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς, ὁρῶν ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ’ ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no darás coces contra el aguijón
 al ver que gobierna un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos.(322-324)

Se trata de una metáfora *in absentia*, cuyos *illustranda* se abren en un abanico de posibilidades que abarcan de lo concreto a lo abstracto. Pertenece en principio al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN/LIBERTAD, y dentro de éste, a la serie estructural secundaria relacionada, por una lado, con el ARNÉS DEL CABALLO, y por otro, con el conjunto PERSECUCIÓN-PICADURA. Allí los lexemas concretos son κέντρον, μύωψ y οἶστρος.

En primer lugar, κέντρον significa *stimulus*, es decir, “picadura”, “pinchadura”. De allí, en el vocabulario médico, “aguja”, y en el militar, “dardo, venablo”. Con referencia a los animales, adquiere los valores de “aguijón, púa, espolón”. En el campo de las herramientas pasa a ser “punta, clavo, clavja”. Finalmente, referido a los animales domesticados por el hombre, toma la acepción de “espuela”. Como derivación abstracta, y sobre todo en plural, se registra el significado de “tortura(s)”.

El sintagma (οὐκ) πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς presenta entonces una variedad de posibilidades simbólicas. En principio, el contexto indica que se trata de una enseñanaza que ofrece Océano como διδάσκαλος. Además, su posición aislada con respecto al verso siguiente lo realza en su valor de γνώμη. Esta falta de

fusión entre imagen y contexto es característica de los parlamentos de los personajes secundarios.

Para evitar la polivalencia máxima, se podría verificar el valor del contexto sintagmático inmediato, es decir, el lexema κῶλον. (Con respecto a ἐκτείνω no hay dudas en cuanto a su acepción de “extender”). Dicho lexema aparece con su valencia habitual de “miembro” o, más exactamente, “pierna”. De tal modo la polivalencia permanece. Ningún valor de κῶλον puede restringir las posibilidades simbólicas de κέντρον.

No obstante, se percibe luego de la incorporación al contexto inmediato que ambos lexemas se ubican en un plano sémico equivalente: ambos incluyen una actitud dinámica y una configuración física semejante, “fusiforme”. Miembro y “aguijón” se enfrentan: pero no es el aguijón el que realiza el movimiento de penetración, sino el miembro. Las acciones se han intercambiado: el aguijón adquiere un clasema subcategorial +pasivo, y el miembro, uno +activo.

Teniendo en cuenta estas observaciones y volviendo a la polivalencia máxima antes apuntada, se puede observar la gama de posibilidad interpretativas que el lexema ofrece.

Si se toma la serie semémica “picadura, pinchadura, pinchazo”, el *illustrandum* de la imagen permanece ambiguo. ¿Contra qué se arroja Prometeo? Son las variables en las que el lexema adquiere un sema +concreto las que posibilitan la adscripción del *illustrans* a los distintos subsistemas de imaginaria de la tragedia.

- κέντρον = “dardo, venablo”: no perteneciente a subsistema. Prometeo se arroja a sí mismo contra el arma que puede “matarlo”.
- κέντρον = “aguijón, espolón”: primer subsistema principal. Prometeo, como reflejo anticipado de Ío, se arroja para ser picado por el tábano que lo/la atormenta.
- κέντρον = “punta, clavo, clavija”: *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo se clava y se empala voluntariamente a sí mismo.

- κέντρον = “espuela”: *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, como el potro recién enjaezado, se revuelve furioso y se clava a sí mismo las espuelas.
- κέντρον = “tortura”: *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, el médico que no sabe cómo curarse, se infringe a sí mismo la tortura y el ultraje.

Por consiguiente, la impresión general que recibe el espectador/lector de las valencias agresivas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* ha cambiado de signo. No es el κέντρον el que agrede a Prometeo. Es Prometeo quien se ha “enredado” (segundo subsistema), quien ha “perdido el rumbo” (segundo subsistema) y, prisionero o vagabundo en la cárcel sin límites de la ἀνοικία (tercer subsistema) se expone, extiende sus miembros (como Tifón, 363) contra el elemento filoso que lo atormenta y provocará su destrucción (provisoria): el rayo de Zeus, cuya llama ha robado producto de una ἀμαρτία tanto intelectual como moral, lo que desencadena la “falta trágica” del Titán.

El κέντρον contra el que lucha Prometeo (limitado e impotente) es el poder de Zeus, que se manifiesta como objeto duro, penetrante, filoso y todopoderoso: *rayo, aguijón, miembro viril* (episodio de Ío), *espuela*.

12. δς πᾶσιν ἀντέστη θεοῖς,
 σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόβον,
 ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,
 ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 (...) Él hizo frente a todos los dioses,
 silbando terror con sus fauces horrendas,
 y de sus ojos centelleaba un fulgor de mirada feroz,
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus;
 pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
 el rayo que desciende exhalando la llama,
 que lo abatió de su altanera jactancia. (354-357)

La imagen comienza con una metonimia del efecto por la causa. La figura consiste en reemplazar la expresión “el silbido de Tifón causa terror” por “Tifón silba terror”. La articulación de la figura se logra transfiriendo el *illustrans* (φόβος) al

verbo *illustrandum* (συρίζω). Nuevamente se observa en el sintagma la antítesis concreto/abstracto remarcada por el contexto, σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι: “con sus fauces horrendas”.

13. Ἡφαιστος, ἔνθεν ἔκραγήσονται ποτε
 ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
 τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γῶας·
 Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
 el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
 ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
 los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (367-369)

El segmento presenta dos animismos encadenados, productos de una primera metáfora *in absentia*: ποταμοὶ πυρὸς, “ríos de fuego” por “lava”. Los ποταμοί se animalizan (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y como tales δάπτουσι, “devoran” (motivo de la MORDEDURA) con ἀγρίαις γνάθοις, “fauces salvajes”. La articulación se logra a través de la transferencia del *illustrandum* objeto directo (369) a un núcleo verbal *illustrans*. La animización verbal (δάπτω) se prolonga nominalmente en γνάθος, “fauce”, agregándole una segunda animización (animal): ἀγρία, “salvaje”. En este segundo caso, la personificación se articula por medio de la transferencia de un atributo *illustrans* a un núcleo también *illustrans*. La imagen combinada, que provoca en el receptor la sensación de violencia y agresión desatadas, se continúa yuxtaponiendo en el verso siguiente que le sirve de contexto una fuerte antítesis impresiva: los lexemas καλλίκαρπος, λευρός y γύη poseen un componente semémico que apunta a lo estático, lo pacífico y lo armonioso, además de incluir la oposición de los elementos: agua + fuego ≠ tierra.

14. βοᾶ δὲ πόντιος κλύδων
 ξυμπίτων, στένει βυθός,
 κελαινὸς [δ'] Ἄιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
 παγαὶ θ' ἀγνωρῦτων ποταμῶν
 στένουσιν ἄλγος οἰκτρὸν.
 Y rugen entrechocándose las olas marinas,
 y gimen las profundidades,

y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de lípidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

El final del Épodo del Estásimo I es un ejemplo de macroestructura descriptiva que incluye varias imágenes simples, en este caso auditivas, que se estructuran en torno de dos elementos o fuerzas naturales por medio de una composición en anillo.

El núcleo de la IMAGEN EXTENDIDA es la personificación de los ámbitos del mundo por medio de verbos que incluyen rasgos subcategoriales +animado, +humano. Ninguna de las cuatro imágenes sucesivas presenta bimembración *illustrans/illustrandum*. También el *tertium comparationis* está ausente de la estructura superficial.

Los cuatro verbos se presentan en paralelismo: los miembros externos incluyen intrínsecamente el sema +humano, es decir, éste forma parte de la figura nuclear del lexema στένω. Los miembros internos del paralelismo poseen un sema +animado, y adquieren un clasema +humano, por influencia del contexto (βοάω, υποβρέμω).

En cuanto a los elementos naturales, responden en esta microestructura a la macroestructura del Estásimo: AGUA – TIERRA (ABISMO) – AGUA. El Estásimo comienza con el llanto de las Oceánides y se cierra con el llanto de las fuentes de los ríos. En el centro, toda la tierra y sus habitantes, en perfecta συμπάθεια, lloran la suerte de Prometeo. En el tramo final del Épodo se advierte la misma composición anular; en un movimiento descendente (431-433) y ascendente (434-435): el elemento AGUA (πόντιος κλύδων) y el ABISMO (TERRESTRE) en cuya concavidad se ubica el agua (βυθός); el MUNDO SUBTERRÁNEO (μυχός γὰς Ἄιδος) y el ascenso hacia el elemento AGUA (παγαλὶ ἀθγνορύτων ποταμῶν).

La desarmonía que implica el sufrimiento se refleja levemente en la naturaleza. Por el contrario, es la sensación de armonía simpatética la que prevalece.

La uniformación del sentimiento se logra, precisamente, por medio de la personificación de los elementos.

15. τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.

Xo. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεις φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὔρειν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Pr. τὰ λοιπὰ μου κλύουσα θαυμάση πλέον,
οἷας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμησάμην.
τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Pr. Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente.

Co. Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

Pr. Si me escuchas el resto te asombrarás más,
qué artes y recursos ideé.
Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes de que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (469-483)

Éste y el de 1007-1013 son los dos únicos ejemplos de SÍMILES EXTENDIDOS del cP. Como ya adelantamos, su importancia es capital para la composición del PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES, puesto que funcionan como deixis explícita de la imaginaria que se despliega a su alrededor.

En el caso del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, el SÍMIL propiamente dicho abarca 472-475. Se han incluidos segmentos del contexto anterior y posterior

para probar cómo opera el pasaje del sentido propio al figurado, y para verificar el aislamiento o fusión de la imagen con respecto a sus contextos.

En lo que se refiere al contexto anterior (469-471), el pasaje de contexto a SÍMIL se produce con suma delicadeza. Hay una serie de lexemas que actúan como “puentes”, todos utilizados en sentido propio y que pertenecen *AL PRIMER SUBSISTEMA* (τάλας, πημονής), y el *TERCER SUBSISTEMA* en su subsistema secundario del RECURSO/ARTE/ASTUCIA (μηχανήματα, έξευρών, σόφισμα). Incluso, y aunque el lexema pueda hacerlo sólo en sentido figurado, ἀπαλλαγῶ puede adscribirse al *SEGUNDO SUBSISTEMA* (“poner distancia, alejar” en sentido propio; “librar, liberar” en sentido figurado). Por tanto, la primera parte del SÍMIL se engarza en el plano de la imagen con todos estos elementos del contexto: πέπονθας αἰκῆς πῆμα fusiona el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del DOLOR/PATHOS con el πημονής de 471; ἀποσφαλεῖς φρενῶν (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, subsistema secundario del campo conceptual SABER/CONOCER), πλάνη (fusión con el *SEGUNDO SUBSISTEMA* en su motivo del VAGABUNDEO).

El coordinante δέ marca el comienzo de la segunda parte del SÍMIL, central para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. *Stricto sensu*, el *illustrans* es κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον πεσῶν, y el *illustrandum* ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος. Sólo con el subrayado podemos observar la influencia del campo semántico de las unidades lexemáticas del *illustrans* sobre los lexemas utilizados en el *illustrandum*. El sentido figurado de ἰατρὸς y νόσον se prolonga también en sentido figurado en φαρμάκοις y ἰάσιμος. El SÍMIL ejemplifica uno de los aspectos de la situación de Prometeo a lo largo de la pieza: la impotencia de su intelecto creativo. La comparación es expresada por la Corifeo con gran sobriedad de recursos: sólo los lexemas significantes y una profunda συμπάθεια. Ese sentimiento se traslada inmediatamente al espectador. Pero la estructura cerrada de SÍMIL permite una captación racional que muchas veces falta en el contexto de producción de las imágenes.

Lo verdaderamente llamativo del SÍMIL es su contexto posterior. Cuando la Corifeo calla, Prometeo retoma su discurso de los dones, y el poeta le “pone una trampa” a su personaje: hace que interprete en sentido propio lo que la Oceánide ha expresado en sentido figurado. Es así que el Titán comienza el relato de cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles a ese efecto. El campo semántico del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* se ve representado, por consiguiente, por una variedad de lexemas utilizados en sentido propio: ἐς νόσον πέσοι (478, paralelo al ἐς νόσον πεσών del SÍMIL), φαρμάκων (480, paralelo al φαρμάκοις del SÍMIL), ἀκεσμάτων (481) y νόσους (483), sin contar con los valores clasémicos que pueden relacionar los lexemas ἀλήξιμα, βρώσιμον, χριστόν y πιστόν con el campo semántico de la ENFERMEDAD. Por otra parte, los lexemas que actúan como “puentes” pertenecen al mismo campo semántico detectado en el contexto anterior del SÍMIL: pertenecen a la serie RECURSO/ARTE/ASTUCIA (477): τέχνας, πόρους, ἐμησάμην. La función del contexto posterior es entonces doble: 1) por una parte, alerta al espectador sobre el paso del sentido figurado al propio; por tanto, aísla el SÍMIL, y lo destaca como unidad significativa; 2) por otra parte, refuerza aun más la inutilidad de la ASTUCIA, la SABIDURÍA y el INTELECTO prometeicos: está descorazonado, desanimado (ἀθυμῆς), su mente vaga sin rumbo. La nube que oscurece mente y corazón no le permite percibir el sentido profundo de la imagen de la Corifeo. Prometeo ESTÁ ENFERMO.

16. [...] τόν τε μουνῶπα στρατόν
 Ἄριμασπόν ἵπποβάμον', οἱ χρυσόρρυτον
 οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου·
 (...) y del ejército de un solo ojo,
 el de los jinetes Arimaspos, que habitan
 junto al curso de corriente dorada del Plutón. (804-806)

Se trata de una doble sinécdoque del singular por el plural, que se logra por la transferencia del atributo μούνωψ de su núcleo natural, ἵπποβάμων, a στρατός. En

primer término se ubica el sustantivo colectivo con un modificador correspondiente a un miembro individual de la clase (o a todos ellos en plural). Luego se yuxtapone el miembro individual de la clase con su gentilicio (nueva sinécdoque). Finalmente, la relativa hace concordar el número del pronombre relacionante *ad sensum*, es decir, en plural, lo cual se expande al número del núcleo verbal. De esta manera, el poeta enfrenta los dos miembros lógicos de la sinécdoque, exponiendo en la estructura de superficie el mecanismo interno de la figura.

17. Πελασγία δὲ δέξεται θηλυκτόνῳ

Ἴ Αρει δαμέντων νυκτιφρουρήτῳ θράσει.

Y la tierra pelasia recibirá los [cuerpos] de los que fueron vencidos por un Ares que mata con manos de mujer con una audacia que vigila en la noche.(860-861)

El origen de esta imagen de alta complejidad es la metonimia Ἴ Αρης. De acuerdo con la edición de MURRAY, el lexema figura en mayúscula: se trata de Ares, el dios de la guerra. El uso metonímico habitual de reemplazar el campo de acción o dominio de la divinidad por el nombre de la misma es el que se utiliza en este caso. Dicho campo incluye una esfera que abarca lexemas tales como GUERRA, MUERTE VIOLENTA, HOMICIDIO, MASACRE, CARNICERÍA, GOLPE MORTAL, DESTRUCCIÓN, MATANZA. La metonimia se refuerza por medio del adjetivo compuesto θηλυκτόνος, “que mata por medio de una mujer”, “que mata con manos de mujer”. El segundo constituyente, -κτόνος, es quien funciona como *illustrandum* de la metonimia. Es, por otra parte, un hápax. La imagen se prolonga en una estructura sintáctica paralela (un instrumental), cuya función atributiva es ambigua o ἀπὸ κοινοῦ. En efecto, νυκτιφρουρήτῳ puede modificar a la raíz verbal de θηλυκτόνος (κτείνω) o al participio δαμέντων. (Este participio, aceptando la *lectio* de MURRAY, debe funcionar como sintagma concertado *ad sensum* con el sustantivo σωμαίων de 859). La articulación interna del sintagma es paralela a la de la metonimia inicial: un sustantivo abstracto modificado por un atributo en primera

posición consistente en un adjetivo compuesto que es, también, un hápax. En el plano semántico, la metonimia θηλυκτόνω' Απει es la consecuencia de la segunda estructura: νυκτιφρουρήτω θράσει; a su vez, ésta consiste en otra metonimia: lo abstracto por lo concreto: θράσος (audacia) por “acción audaz” o “persona audaz”. Paralelamente, el θράσος forma parte de otra figura concomitante: una PERSONIFICACIÓN. El atributo νυκτιφρούρητις, “que vigila durante la noche”, “que monta guardia nocturna”, actúa como *illustrans* transferido. Finalmente toda la imagen está recubierta por una sinécdoque del singular por el plural: los cuerpos serán recibidos por la tierra a causa de los homicidios cometidos por cuarenta y nueve mujeres audaces que han vigilado durante la noche.

La complejidad de la imagen –que no se adscribe en particular a ninguno de los subsistemas principales, sino que pertenece al ámbito general de la oposición básica del sistema de imaginaria, ARMONÍA/DESARMONÍA,- responde al carácter oracular de la profecía de Prometeo. El lenguaje críptico de 860-861 es “glosado, explicado” en el contexto de los versos siguientes: 862-863.

18. Ερ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ μικρὰν νόσον.

Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγεῖν.

Her. Yo advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.

Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)

La metáfora gira alrededor del núcleo sémico “enfermedad”, perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y juega con la figura etimológica acumulando tres lexemas de la misma raíz: νόσος, νόσημα, νοσέω. En este caso, la imagen se inicia nominalmente, continúa por medio de un verbo y concluye con un nuevo núcleo nominal. La relación con el contexto se opera por medio del participio de 977, μεμνηότα, del verbo μαινομαι, que incluye elementos componenciales que implican desequilibrio físico, emotivo y racional. Prometeo está “enfurecido, poseído” por una “enfermedad”. La νόσος de 977 incluye un clasema +indefinido. La metáfora del verso siguiente cumple la función de

especificar y restringir el semema: es un νόσημα, un “*vitium*”, y la misma marca negativa se expande al otro término de la ecuación, duplicado en sus dos lexemas componentes: ἐχθρός y στυγέω. La νόσος de Prometeo, si existiera, se ubicaría en el plano afectivo, con lo cual se cierra la polisememia abierta por μάϊνομαι. Por medio de la ecuación metafórica, el poeta incorpora dentro del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* una estructura secundaria del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: el par opuesto ODIO/AMOR. Es un caso típico de empalme o imagen combinada.

19. λέγων ἔοικα πολλὰ καὶ μάτην ἐρεῖν·
 τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
 ἐμαῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
 πῶλος βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.
 ἀτὰρ σφοδρῦνη γ' ἀσθενεῖ σοφίσματι.
 αὐθαδία γὰρ τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς
 αὐτὴ καθ' αὐτὴν οὐδενὸς μείζον σθένει.

Me parece que, aunque mucho diga, hablaré en vano:

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
 con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,

como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas.(1007-1013)

Este SÍMIL, el del POTRO RECIÉN ENJAEZADO, es el núcleo del sistema de imaginería correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: es su centro productor de imágenes. La alta cifra de segmentos relacionados con este motivo se ha desplegado a lo largo de la obra. Es no obstante casi en su desenlace cuando la imagen central se muestra con todos sus elementos ante los ojos y oídos del espectador/lector, y lo hace por medio de un SÍMIL.

En apariencia, el símil aparece aislado de su contexto, y esto tal vez sea así en una primera lectura. Sin embargo, podemos afirmar que las impresiones dominantes del SÍMIL —la TENSIÓN y la FUERZA, ambas inútiles— están representadas en el contexto por elementos del campo semántico de la FUERZA/DEBILIDAD, que corresponden justamente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Hermes introduce en 1007 el lexema μάτην (es respuesta al μάτην pronunciado por Prometeo en 1001). Lo VANO está puesto en ecuación con el campo semántico de

la palabra: la capacidad discursiva, propia de lo racional, ya no es actuante para con Prometeo (λέγων, ἐρεῖν). Prometeo está sordo como las olas del mar. Un rasgo categorial –humano, al que debe sumársele un rasgo +concreto +”duro” propio de lo cósmico. Prometeo no se deja conmover (τέγγη οὐδέν) ni se ablanda (μαλθάσση). Esto es producto de su sordera y de la dureza que en él se ha instalado como consecuencia de su αὐθαδία. A esta altura de la obra, y como señalamos en el Capítulo 6, Zeus y el Titán son las dos caras de una misma moneda. Pero mientras Zeus mantiene el κράτος, Prometeo ha cedido sus potencias intelectivas. Los rasgos –humano +objeto otorgados por el contrexto anterior se resumen en la animalización, sema nuclear del SÍMIL, que abarca 1009-1010.

En el SÍMIL propiamente dicho se observa el mismo modo de articulación interna que el correspondiente a 472-475, el del MÉDICO ENFERMO. El *illustrans* es δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς πῶλος y el *illustrandum* βιάζη καὶ πρὸς ἠνίας μάχη. Es evidente la influencia de los elementos lexemáticos del primero sobre el segundo, característico de la interacción imaginativa. En un SÍMIL tradicional, la estructura debería haber sido la siguiente: “así como un potro recién sometido al yugo muerde el freno y trata de desembarazarse de las riendas, así tú te resistes por la fuerza y luchas”. Sin embargo, el πρὸς ἠνίας se ha introducido en el *illustrandum*. En cuanto a la conformación lexémica de la imagen, TODAS SUS UNIDADES (las usadas en “sentido figurado” y las usadas en “sentido propio”) pertenecen a alguno de los motivos del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. Todas las del *illustrans* (más su cuña en el *illustrandum*) son la “figura nuclear” del motivo del ARNÉS DEL CABALLO. Las del *illustrandum*, βιάζη y μάχη, se corresponden al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. El participio δακῶν introduce, además, el motivo de la MORDEDURA. El SÍMIL se caracteriza por su impresión de extrema tensión y movimiento no dirigido, sin meta. En el plano morfológico, la antítesis entre deseo de libertad (*movimiento*) y sujeción (*inmovilidad*) se verifica en el equilibrio de lexemas verbales (δακῶν, βιάζη, μάχη) y lexemas nominales (στόμιον, πῶλος, ἠνίας).

El único adjetivo del símil (νεοζυγής) incluye un rasgo subcategorial +receptor de una acción, que se destaca aun más en la versión. En el desarrollo sintagmático se produce una mostración contraria al procedimiento corriente en las imágenes: en lugar de partir de lo general para luego especificarlo y concretarlo, el poeta “enfoca” *una parte del potro* –su hocico– en δακὼν δὲ στόμιον ; luego el *cuerpo entero del animal* en ὡς νεοζυγής πῶλος, y por último la *escena completa del animal en movimiento*: βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Concluido el SÍMIL, el espectador/lector ha podido reunir en un proceso intelectual-afectivo todos los elementos del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL diseminados a lo largo de la pieza.

El contexto posterior al símil se inicia con una fuerte adversación, ἀτάρ. No obstante, la fusión se produce por antítesis con la imagen y por paralelismo con el contexto anterior a través del lexema verbal σφοδρύνη: se retoma el motivo de la FUERZA/DEBILIDAD y se opone la “fuerza bruta”, la animalidad manifestada en el símil con la debilidad de la potencia creativa propiamente humana: βιάζει (violentarse)/σφοδρύνη (debilitarse), ésta última remarcada por el instrumental, donde se prolonga el motivo (ἀσθενεῖ), empalmado con un elemento del TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL (σοφίσματα).

La imagen total se cierra con una *sententia*, donde el poeta resume el proceso de debilitamiento de la razón (τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς) y su causa (la ἀυθαδία) (1012), y concluye con una estructura sintáctica compleja engarzada en dos figuras (anadiplosis y lítote), marcando el proceso de desencialización del protagonista. La ἀυθαδία lo ha llevado a una condición “menos poderosa que nada”, es decir, “más débil que cualquier otra”. Prometeo es οὐδέν, “una nada”. Su debilidad es absoluta. La ὕβρις ha destruido una por una todas sus armas: la reflexión, el intelecto creador, el amor, la heroicidad. De él queda una fuerza inútil que se revuelve contra la ἀνάγκη, que se aproxima como un monstruo alado, volando en círculos a posarse sobre su presa (275-276). El desenlace trágico (ya operado en el interior del

personaje) se manifestará en lo externo con un último significante: la conmoción cósmica. La obra está a punto de terminar.

20. [...] σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
 στάσιν ἀντίπνου [ἀποδεικνύμενα].
 ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντω.
 (...) y saltan las ráfagas
 de los vientos todos, unas contra otras,
 declarando una lucha de soplos encontrados,
 y el éter se turba confundido con el mar. (1085-1087)

Es un pasaje de la última macroestructura descriptiva de la obra, que, al igual que la anterior, presenta la naturaleza en movimiento. El contexto de este segmento, que abarca 1080-1090, muestra, al contrario de lo que ocurre en 431-435, una falta de *gradatio* de los elementos y una carencia de estructura sintagmática. Este desorden en la configuración discursiva refleja el desorden que impera en el mensaje discursivo: la NATURALEZA y los ELEMENTOS, en total **DESARMONÍA** que responde a la ἀβθαδία máxima de Prometeo, chocan, se conmocionan y se mezclan. Se produce la conflagración cósmica.

Uno de los aspectos de la conflagración es el enfrentamiento abierto, es decir, la lucha: en la PERSONIFICACIÓN más nítida del pasaje, los vientos “declaran una στάσις” de soplos encontrados. El sustantivo στάσις, “acción o efecto de estar de pie, levantado”, incluye en su haz semémico los valores de “lucha, levantamiento”, y de allí, “revuelta, sedición” (en contexto político). Todos ellos necesitan un clasema adicional +humano. Este sentido político dado a la conflagración final de la tragedia responde al λεωργός, “agitador, criminal que levanta al pueblo, enemigo público”, atribuido a Prometeo por Cratos en 5. El lexema στάσις se ubica en el quinto verso a partir del final. El paralelismo es claro: así como Prometeo se levantó contra el poder de Zeus utilizando a la humanidad, Zeus responde con su castigo utilizando los dominios de la realidad que le son propios: los elementos del COSMOS.

La PERSONIFICACIÓN que constituye la imagen está anticipada por el ANIMISMO que implica atribuir a los ἀνέμων πνεύματα el verbo σκιρτάω, "saltar", por medio de una transferencia de verbo *illustrans* a sujeto *illustrandum*.

3. LA INTERACCIÓN IMAGINATIVA EN PROMETEO ENCADENADO

En un importante artículo del año 1965, Ole SMITH²⁴ analiza concienzudamente la imagen esquilea desde el punto de vista estilístico, dando cuenta de su organización interna y de su relación con el contexto. En un breve párrafo completado con una nota al pie, aclara que *Pr* no ha sido incluido en la ejemplificación de su teoría por no considerarlo obra de Esquilo, y menciona las dificultades métricas como causa principal de la inautenticidad de la pieza. Promete volver a tratar el tema más adelante, pero no se ha hallado, hasta la fecha, ningún artículo del autor que retome el asunto de la autoría de *Pr* desde el punto de vista estilístico.

El objetivo de este apartado es, por consiguiente, presentar la tesis de SMITH - probada por el autor en el *CA*- y aplicar sus variables al texto cuestionado, de modo de comprobar si las prevenciones apuntadas se sostienen en el campo del análisis de la imagen.

La propuesta de SMITH puede resumirse en los puntos siguientes:

- a) Las imágenes esquileas tienden a continuarse o prolongarse²⁵.
- b) La imagen esquilea tiende a desarrollarse desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.

²⁴ SMITH (1965: 10-72).

²⁵ El mecanismo psicológico del creador es descrito así: "Cuando una vez alguna imagen ha ocupado la mente del poeta, permanece guardada en su memoria, y aunque nuevas sobrevengan, invade las siguientes oraciones y les comunica una nota singular", transcripto por SMITH a partir de KUMANIECKI (1935: 88)..

- c) Suele ser introducida con una idea verbal y continuada nominalmente.
- d) La técnica apositiva es una alternativa habitual de las secuencias imaginativas y se emplea frecuentemente para agregar nuevos rasgos a una imagen. La técnica aparece frecuentemente en los coros, pero no se restringe a ellos.
- e) En ambos casos, la conexión es la asociación.
- f) En algunas ocasiones, el movimiento estructural es el contrario: de lo nominal a lo verbal.
- g) A veces, la tendencia a la continuación y elaboración conduce a que la imagen se prolongue demasiado; en esas oportunidades, la línea de pensamiento debe ser retomada en una frase de síntesis expresa.
- h) Se verifican varios casos de *inconcinmitas*, es decir, el tratamiento asimétrico de patrones simétricos.
- i) La imagen puede prolongarse de un complejo de pensamiento a otro, aunque éstos estén lógicamente separados.
- j) Desarrollándola desde lo general hacia lo particular dentro del marco de la secuencia, Esquilo obtiene una conexión orgánica entre contexto e imagen. Las imágenes parecen brotar gradualmente del contexto, de modo que imagen y realidad resultan inseparablemente conectadas.
- k) Este principio estructural también se percibe en el empleo de homónimos, esto es, la utilización de palabras ambiguas para conectar la realidad y la imagen o para desarrollar una imagen dentro de otra. El lexema o grupo de lexemas ambiguos a partir de los que se desarrolla la imagen no necesita ser metafórico.
- l) La relación entre contexto e imagen es especial cuando se trata de símiles o comparaciones. En este caso, la introducción de la imaginería es expresa, pero Esquilo se esfuerza por crear una conexión entre contexto e imagen de modo de asegurar un desarrollo orgánico.
- m) Esta dependencia del contexto se verifica especialmente en la *comparatio paratactica* y también en el SÍMIL TRADICIONAL.

- n) En la *comparatio paratactica*, los motivos empleados como *illustrantia* se toman del contexto inmediato, produciendo una transición lógica del contexto a la imagen. Se mantiene, no obstante, una cierta falta de claridad en la expresión.
- ñ) El resultado de esta tendencia es la fusión de imagen y contexto y de *illustrans* e *illustrandum* en el tipo de SÍMIL BREVE.
- o) Hay dos tipos de fusión de acuerdo con la extensión del SÍMIL:
- 1) En el símil homérico (largo o extendido), el *illustrans* es influido por el *illustrandum*, de modo que se vuelve gradualmente parte de la historia principal, y resulta casi imposible separar las partes de la secuencia. La transferencia de rasgos sólo se da en ese sentido: *illustrandum* → *illustrans*.
 - 2) En el SÍMIL BREVE, introducido por ὥς o δίκην, el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans* y también resulta dificultoso separar ambos términos, debido al grado de fusión alcanzado. Esta articulación se encuentra en casi todas las instancias del símil breve.
- p) En Esquilo, cada ejemplo del tipo homérico exhibe fusión, lo que lo aparta de los poetas contemporáneos, que sólo muestran fusión en el SÍMIL breve.
- q) La estructura de la imagen estudiada no se limita a Esquilo, aunque un tipo es peculiar sólo en cuanto a él; también se encuentran en Píndaro, Sófocles y Eurípides.
- r) La extensión de los tipos de imágenes relevados en el estudio es más amplia en Esquilo que en cualquier otro poeta del siglo V comparable con él. Por tanto, es justificable considerar las particularidades observadas como típicas de Esquilo.

Procederemos entonces a aplicar la propuesta de análisis de SMITH al *corpus* de *Pr*, previa mención de algunas salvedades metodológicas:

- * Como señalamos en el Capítulo 7, *Pr* no presenta *comparationes paratacticae*. No obstante, no puede considerarse éste un argumento en contra de la autoría,

puesto que tampoco presentan *comparationes paratacticae* ni *Pe* ni *Eu*. FRIIS JOHANSEN²⁶ arguye que esto puede deberse a que *Pr* y *Pe* son tragedias principalmente narrativas, y al carácter legal de muchos de los discursos de *Eu*.

* Ni SMITH ni FRIIS JOHANSEN hacen planteos estilométricos, es decir, no cuantifican sus análisis. Los segmentos del ωA esquileo son considerados *ejemplos* de una determinada aseveración, con los cual el investigador *debe inferir* que se trata de un muestreo. No se presentan los casos que no corroboran la hipótesis de trabajo, por lo que se hace imposible probar el peso objetivo de sus conclusiones, a menos que decidiéramos realizar nuevamente todo el trabajo.

* Por tanto, no hemos considerado adecuado aplicar a *Pr* una cuantificación cuyas variables fueran las aseveraciones de SMITH, ya que no existen tablas del resto de las tragedias con las que esta nueva tabla pudiese confrontarse. Optamos, en cambio, por presentar un muestreo -una serie de ejemplos- de lo que ocurre con dichas variables en la obra cuestionada, de modo de aportar nuevos elementos de juicio para su consideración como integrante del ωA .

Las variables que estudiaremos y ejemplificaremos son las siguientes:

- 1) Desarrollo de la imagen desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.
- 2) Imagen introducida con una idea verbal y continuada en forma nominal.
- 3) Técnica apositiva.
- 4) En las imágenes muy prolongadas, resumen de la línea de pensamiento con una frase de síntesis expresa.
- 5) Homonimia.
- 6) Tratamiento de *illustrans* e *illustrandum* en los símiles.

²⁶ FRIIS JOHANSEN (1954: 28).

6.1) SÍMIL BREVE: el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans*.

6.2) SÍMIL EXTENDIDO: el *illustrans* recibe rasgos del *illustrandum*.

3.1 DESARROLLO DE LA IMAGEN DESDE TÉRMINOS GENERALES A EXPRESIONES MÁS VÍVIDAS Y ESPECÍFICAS

Esta forma de construir la imagen es permanente a lo largo de *Pr*, contenga ésta una figura o no. Véase la siguiente enumeración:

1-2, 31-32, 124-126, 148-151, 152-154, 304-307, 351-356, 420-424, 425-430, 447-450, 460-463, 465-466, 472-475, 500-502, 545-550, 554-559, 677-679, 690-693, 709-711, 726-727, 793-797, 798-800, 856-857, 878-886, 944-946, 1007-1010.

De hecho, es una característica en extremo general, que se remonta a Homero -generalmente con una estructura tripartita- y se prolonga hasta Esquilo. Tal como afirma SMITH, la prolongación y especificación de la imagen es un procedimiento presente en la literatura contemporánea a Esquilo, por ejemplo Píndaro, Sófocles y Eurípides, aunque en estos autores la extensión no llega a los extremos del *εΑ*, ni es tan frecuente. Por otra parte, esta técnica es la base de uno de los resultados estilísticos más propios del poeta, esto es, la fusión de imagen y contexto, en donde los límites entre una y otro no son fácilmente determinables. Ilustraremos esta afirmación con el análisis de los 878-886:

ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
 μανίαι θάλπουσ', οἰστρου δ' ἄρδις
 χρίει μ' ἄπυρος·
 κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
 τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην,
 ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
 πνεύματι μάργω, γλώσσης ἀκρατῆς·
 θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆ
 στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.

Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
 que perturba mi mente, y me punza el dardo
 de un aguijón no forjado por el fuego.
 Y el corazón golpea con terror mi pecho,

y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
 y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso
 del frenesí, sin poder dominar mi lengua;
 y turbias palabras golpean al azar
 contra las olas de una Ate abominable.

Se trata de un típico ejemplo de empalme, es decir, una secuencia imaginativa donde se cruzan dos o más subsistemas de imágenes. Cada una de las instancias se prolonga y especifica en *illustrantia* sucesivos. Cada uno de los ámbitos imaginativos (*illustrantia* o *illustranda*) tienden a sostenerse a través de dos o más segmentos, llegando a cinco en el caso de la imagen central del pasaje, es decir, la ENFERMEDAD, nuclear del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

En 878-79 se presenta una primera *descripción general* de la enfermedad de Ío, con un cruce concreto-abstracto habitual (verbo +concreto +sensible, θάλλω, *illustrans*; sujeto abstracto σφάκελος – μανία, *illustrandum*). En 879-80 la imagen se sostiene por medio de una transición hacia el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD) en su serie secundaria de la PICADURA. Todos los sememas involucrados (*illustrantia*): οἰστρος, ἄρδις, χρίει, aluden en forma directa al TÁBANO (*illustrandum*) y en forma indirecta a ZEUS (*illustrandum* de segundo grado). El atributo ἄπυρος es el que fusiona la imagen con su contexto -es decir, la imagen anterior- y, aplicado a ἄρδις, marca la diferencia entre este elemento punzante, que no necesita del fuego para lograr su propósito, y el elemento "real" que provoca la enfermedad: el RAYO (FALO) de Zeus, que *es* de fuego y causa el incendio interior de Ío. El v. 881 es un nuevo paso para prolongar y especificar la imagen, empalmando *fusionados* (en el caso anterior se *encadenaban*) los motivos de la ENFERMEDAD (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y de la AGRESIÓN FÍSICA (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, polo de la COERCIÓN).

El *illustrans* (verbo) exhibe como sema la *animalización* típica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que utiliza como puente el AGUIJÓN PUNZANTE para convertirse en PATADA. Este verbo se transfiere a un sujeto *illustrandum* (κράδιον). El CORAZÓN adquiere entonces un clasema +animado, +humano: es UN JINETE QUE

ESPOLEA, QUE COCEA EL PECHO (φρήν), convertido entonces en CABALLO. En esta primera interpretación el AGUIJÓN/RAYO/ZEUS, apoderándose del corazón de Io por medio de la μανία, lo domina y la reduce a la condición animal. Pero en una segunda interpretación de la metáfora, el κραδία de Io ES EL CABALLO, que PATEA, PIAFA, COCEA (otra valencia semémica de λακτίζω) contra el φρήν, que en este caso adquiriría un clasema +inanimado y se convertiría, metasemémicamente, en el ARNÉS, la "cárcel" del caballo, transferida a Ío. Siendo así, la animalización y el rasgo +irracional del personaje sería completo: la COERCIÓN no implica sólo la DOMA, sino la imposibilidad de concientizar la condición alcanzada.

En su éxodo, Ío llega al clímax de la mostración de la imaginería del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: toda ella es un ser animalizado: cuernos de vaca, domada como un potro, perseguida por el tábano, su razón nublada por la ἄτη.

Luego de un verso de transición, el 882 -aunque uno de sus elementos *illustranda* (τροχοδινεῖται) será sostenido y especificado en 885 como *illustrans*-, los rasgos de animalización e irracionalidad se detallarán aun más en 883-884 con una nueva imagen, correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo secundario de la COMPETENCIA ATLÉTICA. En 883 Ío afirma que es arrastrada "fuera de la carrera", es decir, fuera de la pista prefijada que el caballo tiene para correr. Este carácter concreto y exterior de la imagen (*illustrans*) se vuelve interior y abstracto ante la aparición del agente: λύσσης πνεύματι μάργω (*illustrandum*), donde se retoma el motivo de la ENFERMEDAD. La imagen llega a su punto más alto en la metáfora central y final: ésta se muestra como ejemplo del desequilibrio máximo (la **DESARMONÍA**, polo negativo de la oposición semántica básica de la pieza), y resuelve lo *irracional* por medio de la expresión de una metáfora compleja.

En esta última metáfora (885-886) retoma la imagen inicial de la ENFERMEDAD, con la que se cierra el segmento (ἄτης), especificando cuál es el tipo de locura que padece Ío: es la ἄτη, la ceguera enviada por la divinidad, y retoma también el empalme con el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través del

lexema παίουσ'. Λόγοι y εἰκη prolongan los nuevos términos incorporados en 884 (γλώσσης y ἀκρατής), y los novísimos términos (θολεροί y κύμασιν) completan el panorama de los ELEMENTOS: **fuego** (878, 879, 880), **aire** (882, 884) y **agua** (885, 886). Aparece en la estructura sintagmática un atributo concreto (θολεροί) transferido a un núcleo sustantivo abstracto (λόγοι). Como efecto de la falta de dominio (ἀκρατής) las palabras de Io son *turbias, revueltas, opacas*. Las palabras son contempladas como agua *turbia*: son ininteligibles. A partir de esta imagen nominal, el verbo παίω refuerza el sentido: las palabras turbias *golpean* (¿la mente?) "como olas", arrítmicamente, es decir, εἰκη, *al azar*. Sin embargo, en 886 la metáfora se vuelve sobre sí misma: las turbias palabras que golpean como olas lo hacen *contra las olas* (πρὸς κύμασιν). El agente elidido que funciona como *tertium comparationis* de 885 aparece en la estructura de superficie de 886 como receptor pasivo de la acción del verbo, y el verdadero agente funciona como especificativo del receptor: στυγνῆς ἄτης, donde nuevamente se cruzan un *illustrans* concreto (κύμασιν) con un *illustrandum* abstracto (ἄτης). El sentido propio desplegado es: "**mis palabras, turbias como olas revueltas al azar, golpean mi mente a causa de la ceguera abominable que me domina**". Este movimiento antitético de lo activo y lo pasivo (las palabras golpean la ἄτη y no al revés) es el mismo que aparece, por ejemplo, en la imagen del κέντρον (322-323). El objetivo del poeta es, en estos casos, reflejar los puntos máximos de dominio de lo irracional sobre lo racional (propriadamente humano), sobrepasado por lo arracional (en realidad, suprarracional) de la acción de lo divino: Zeus.

3.2 IMAGEN INTRODUCIDA CON UNA IDEA VERBAL Y CONTINUADA EN FORMA NOMINAL

22: σταθευτὸς δ' ἡλίου φοίβη φλογί

356: ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,

368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις

- 368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
- 370-371: τοῖόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
- 378: ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
- 397-399: στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ·
δακρυσίστακτον [...]
ῥέος
- 462-463: κᾶζευξα πρώτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν
- 472-473: πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
- 547-550: οὐδ' ἐδέρχθης
[...]
ἀλαδὸν γένος
- 566: χρίει τίς αὐ με τὰν τάλαιναν οἴστρος;
- 568-569 : τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν.
ὁ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμ' ἔχων,
- 574-575: ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὄτοβει δόναξ
ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον·
- 597: μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
- 698-699: ...τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὸ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προξεπίστασθαι τορῶς.
- 858-859: ... ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, ...
- 879-880: ... θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος·

1009-1010: δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

1023: διαρταμήσει σώματος μέγα βράκος,

1061-1062: μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.

1072-1079: μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
 [...]
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.

1083-1084: ... ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι,

Se trata, según SMITH, de un principio estructural del estilo esquileo. En efecto, y puesto que es un caso especial del punto anterior (generalización/especificación), puede afirmarse que dicho principio es constante a lo largo del *Pr*. Existen casos en que el procedimiento es el opuesto (ya lo detecta el estudioso en una serie de ejemplos del *CA*), es decir, una introducción nominal de la imagen prolongada verbalmente (un ejemplo en *Pr* es 124-126). Incluso puede darse una estructura quiástica: introducción verbal, dos especificaciones nominales y un remate verbal (*Pr* 1072-1079). No obstante, el "principio estructural" es sin duda mayoritario, tanto en el *CA* cuanto en *Pr*. Véase su funcionamiento en esta imagen de 397-401:

στένω σε τᾶς οὐ-
 λομένας τύχας, Προμηθεῦ·
 δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων
 ραδινῶν λειβομένα ρέος παρειᾶν
 νοτίοις ἔτεγξα παραῖς·

Lloro por tu suerte
 funesta, Prometeo;
 y vertiendo gota a gota de mis suaves ojos
 un arroyo de derramadas lágrimas,
 he mojado mi mejilla
 con sus húmedas fuentes.

En este clarísimo ejemplo del Estásimo I, la imagen surge de una idea verbal y se desarrolla nominalmente por medio de una serie de asociaciones y variaciones. La figura se desenvuelve en dos movimientos. El primero (397-398) expresa la acción verbal, el porqué de la misma y su destinatario. Aparece el yo lírico (στένω, 1a. persona) y el receptor del mensaje (Προμηθεῦ, invocación). El segundo (399-401), por medio de un procedimiento de asociación nominal, *describe* la acción verbal en su devenir (construcción participial apositiva: δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων ραδινῶν λειβομένα βέος y en su resultado (núcleo verbal y modificadores: παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς). La imagen completa es una combinación de sentido propio y sentido figurado de lexemas que pertenecen al campo semántico del *agua*, por lo tanto, se inscribe en la estructura NATURALEZA/ELEMENTOS, del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. La imagen aumenta su fuerza y poder de sugerencia por ser precisamente las Oceánides, las ninfas por excelencia del elemento acuático, las que pronuncian la imagen. Es un caso típico de "mostración": el llanto de las ninfas manifiesta la esencia de su ser, ser *ninfas del agua*.

La imagen propiamente dicha se despliega en el segundo movimiento. El devenir de la acción verbal comienza con un verbo en sentido propio, λείβω, "verter, derramar, libar". El objeto directo βέος, "arroyo", es el que introduce la metáfora y el que se comporta a su vez como *illustrans* de su atributo δακρυσίστακτον, *illustrandum* que retoma el sentido propio. El πόθεν ἀπ' ὄσσων ραδινῶν remarca el ámbito semántico y la delicadeza de la acción. El resultado de ésta comienza con la prolongación del sentido propio con el núcleo verbal τέγγω ("humedecer, mojar") y su objeto directo παρειά ("mejilla"), pero intercala nuevamente el sentido figurado por medio del instrumental con otra metáfora, παγά ("fuente"), remarcada con el epíteto νότιος ("húmedo"). Este último adjetivo funciona en realidad como modificador ἀπὸ κοινοῦ de todos los lexemas nominales de la imagen. El sintagma final παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς produce la fusión de ambos planos, el "propio" y el "figurado".

El carácter del verbo λείβω convierte toda la imagen en la escenificación de un ritual: el llanto de las Oceánides es una *ofrenda* que inicia el θρήνος de la humanidad por los sufrimientos de Prometeo que se desarrolla en el Estásimo I. Por tanto, y a pesar de usarse en sentido propio, funciona en realidad como *illustrans* de segundo grado.

3.3 TÉCNICA APOSITIVA

La técnica apositiva es otro de los rasgos de estilo utilizados por Esquilo para sostener y prolongar las imágenes. En este caso, la APOSICIÓN se emplea no sólo para especificar, sino también para agregar nuevos rasgos a la figura. El pasaje de lo general a lo particular deriva habitualmente en expresiones de gran fuerza pictórica. Véanse los siguientes ejemplos:

7: τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,

224-225: ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυρανίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.

280: αἰθέρα θ' ἄγνὸν πόρον οἰωνῶν,

358-359: ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,

460-461: ... γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.

606: ... τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;

726-727: τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·

803-804: ... ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας ...

856-857: ... οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,

924-925: θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν ἀίχμην τὴν Ποσειδῶνος,

1021-1022: ... Διὸς δέ σοι
πτηνὸς κύων, δαφεινὸς αἰετός,

Analizaremos como ejemplo un pasaje del Episodio III, 726-727:

τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
 ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·
 la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
 hostil a los navegantes, madrastra de sus naves; [...]

Esta metáfora apositiva, situada casi en su totalidad en la esfera del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD), se desarrolla en un plano asociativo nominal. La oposición básica del sistema subyace en la metáfora como estructuradora de la misma: *MAR* (elemento positivo) ≠ *TIERRA* (elemento negativo). Es una típica *METÁFORA IN ABSENTIA* con *illustrandum* elidido ("bahía"). No obstante, los términos de ese contexto que se filtran en la imagen (πόντου, ναύτησι, νεῶν) son los que provocan la sensación final de *fusión de planos* característica de Esquilo.

El πόντος (positivo) aparece en la superficie sintagmática junto con los otros dos términos que con él se relacionan; en cambio la TIERRA en su aspecto negativo se oculta bajo una doble *METÁFORA EXTENDIDA* en las oposiciones. La primera, γνάθος, subrayada por el atributo τραχεῖα, produce una primera ANIMIZACIÓN. La BAHÍA adquiere un rasgo +animal. El adjetivo ἐχθρόξενος hace ascender un grado la ANIMIZACIÓN, otorgándole una marca +humano que se exterioriza definitivamente en el *illustrans* μητριᾶ, "MADRASTRA", que toma una valencia negativa tanto por el contexto cuanto por la atribución folklórica tradicional que asocia a la madrastra con la bruja devoradora de niños. De este modo, el *illustrans* no resulta tan extraño ni sorprendente en este contexto: el *tertium comparationis* entre *mandíbula* (por

bahía) y *madrastra* es precisamente "*que come, devora, muerde*". Lo que la TIERRA traga es, además, uno de los dones otorgados por Prometeo a los hombres: LOS BARCOS Y EL ARTE DE CONSTRUIRLOS (467-468). El ser tragado por la tierra figura también, en la estructura profunda, como anticipación del hundimiento del Titán en el Tártaro.

3.4 FRASE DE SÍNTESIS

Una imagen puede desarrollarse y prolongarse de tal modo que llegue a adquirir un cierto grado de independencia. Suele ocurrir en los casos en que una serie de imágenes se continúan unas a otras, formando una cadena. Cuando esto ocurre, la independencia adquirida hace necesario retomar la conexión con el contexto previo a la introducción del segmento imaginativo. En la mayoría de los casos esa conexión se hace expresamente, a través de una frase o palabra de resumen, que incluye mayoritariamente un PRONOMBRE que recupera la secuencia lógica y la línea de pensamiento interrumpida por la imagen. Los ejemplos siguientes ilustran la utilización de esta técnica en *Pr*:

19-28: ἀκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῶδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ,

τοιαύτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου.

115-127: τίς ἀχῶ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής,
 θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη;

πάν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

351-372: τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκῆτορα

τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
 θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπινδου ζάλης,
 καίπερ κεραυνῶ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

688-695: οὔποτ' οὔποτ' ἠύχουν <ὠδε> ξένους
 μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοᾶν ἐμάν,

.....
πέφρικ' εἰσιδοῦσα πράξιν' Ἰοῦς.

723-728: ἐνθ' Ἀμαζόνων στρατὸν
 ἤξεις στυγάνορ',

.....
αὐταί σ' ὀδηγήσουσι καὶ μάλ' ἀσμένως.

920-927: τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
 ἐπ' αὐτὸς αὐτῶ, δυσμαχώτατον τέρας·

.....
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 πταίσας δὲ τῶδε πρὸς κακῶ μαθήσεται
 ὅσον τό τ' ἄρχειν καὶ τὸ δουλεύειν δίχα.

3.5 HOMONIMIA

Varios filólogos estudiosos del estilo han señalado que Esquilo emplea, en algunas oportunidades, un HOMÓNIMO para tender un puente entre la realidad contextual, la referencia, y la imagen que construye. Este rasgo estilístico puede considerarse como otra manera de desarrollar una imagen a partir del contexto, para crear una conexión entre imagen y contexto. La técnica de la homonimia no presenta una gran número de instancias (ni aun en el trabajo de SMITH, que presenta 6 ejemplos). No obstante, incluimos en este apartado 3 segmentos imaginativos del Prólogo de *Pr*, cuya eficacia estilística radica en el juego semémico de los homónimos.

26-27: αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
 τρύσει σ' ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.

54: καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.

74: χώρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.

Analizaremos en detalle el ejemplo de 26-27. El participio sustantivado del verbo λωφάω, núcleo de la imagen, se comporta como triple homónimo, apuntando en cada una de sus valencias semémicas a distintas series de *DOS SUBSISTEMAS PRINCIPALES*. En su primer semema, λωφάω significa "ALIVIAR, ALIGERAR, DESCARGAR" de un PESO. Por tanto, y en vista de su contexto [ἀχθηδών], es utilizado como *illustrans* del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del PESO/CARGA.

No obstante, λωφάω tiene un segundo semema específico de la terminología médica, donde su valor es "ALIVIAR (DE UN DOLOR O ENFERMEDAD), RELAJARSE, CALMARSE". En este segundo valor, el mismo lexema funciona como *illustrans* del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su polo de la SALUD. Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, necesitará un VERDADERO SANADOR, enviado por Zeus (Heracles), que lo curará de su ENFERMEDAD ESPIRITUAL.

Un tercer semema (el que generalmente se tiene en cuenta para las traducciones a lenguas modernas) consiste en otorgar un sema +abstracto al primero de los sememas especificados: la generalización consiguiente da como resultado el significado "LIBERAR, LIBERTAR". Con esto, la imagen remite al polo de la LIBERTAD del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro de su oposición básica. Por medio de esta técnica el poeta logra, al comienzo mismo de la tragedia, poner en la superficie semémica todo el entramado de su sistema.

3.6 SÍMILES

3.6.1 Símil breve

En el tipo de SÍMIL BREVE, usualmente introducido por un nexo comparativo (ὡς, ὅσπε, δίκην) o por adjetivos que incluyen la idea de semejanza o comparación, se percibe claramente la tendencia estilística a fusionar imagen y contexto. Las

partes del SÍMIL se interfieren de manera tal que resulta muy difícil separar *illustrans* de *illustrandum*.

En el SÍMIL BREVE el movimiento consiste en la transferencia de elementos del *illustrans* dentro del *illustrandum*. Este procedimiento se ve favorecido por la brevedad de los segmentos y la estrecha conexión sintáctica entre sus términos, lo que los lleva a integrarse en un complejo de significación. En los poetas trágicos contemporáneos, Sófocles y Eurípides, lo que se observa según SMITH es, sobre todo, *identidad* entre las partes del símil, no *fusión* de elementos. En Píndaro, en cambio, el procedimiento constructivo es muy semejante al exhibido por Esquilo.

En los siguientes ejemplos se puede apreciar con absoluta claridad que los SÍMILES BREVES de *Pr* presentan la misma técnica atribuida a Esquilo, es decir, el entremezclarse en la figura de *illustrans* e *illustrandum* por medio de la transferencia de rasgos.

452-453: κατώρυχες δ' ἔναιον ὡστ' ἀήσυροι
 μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.
 Y habitaban ocultos bajo tierra, como las ágiles hormigas
 en las profundidades sin sol de sus cavernas.

En este símil el procedimiento de fusión es evidente y se logra a través de dos instancias: 1) κατώρυχες pertenece semánticamente al *illustrans* (μύρμηκες), no obstante lo cual se ubica como predicativo subjetivo del *illustrandum*: es un modificador verbal transferido; 2) el ποῦ -ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις- modifica ἀπὸ κοινοῦ tanto al *illustrans* cuanto al *illustrandum* (ἄνθρωποι). La fusión es tan perfecta que es imposible distinguir si, *in origine*, se trataba de un sintagma perteneciente a uno u otro término de la comparación.

447-450: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,
 κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὄνειράτων
 ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον
 ἔφυρον εἰκῆ πάντα,
 Ellos, al principio, aunque veían, veían en vano,
 oyendo, no oían, sino que semejantes
 a las formas de los sueños, a lo largo de la vida

confundían todo al azar; [...]

En este ejemplo el procedimiento de fusión es aún más complejo. En efecto, el resultado se obtiene separando y transfiriendo los rasgos explicativos del *illustrans* al *illustrandum*. El *illustrans* ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι tiene antepuesta su especificación, βλέποντες, ἔβλεπον μάτην, κλύοντες, οὐκ ἤκουον, y éste se traba sintácticamente como predicado del *illustrandum*, οἱ. Por otra parte, el núcleo del *illustrans* se encuentra absolutamente entremezclado en la segunda parte del *illustrandum* (449-450), y esto se logra a través de la fuerte adversación del ἀλλά, que separa ambas secciones de la imagen total. El resultado es, por tanto, una estructura quiástica: *illustrandum* (οἱ) / *illustrans* (βλέποντες...ἤκουον) // *illustrans* (ὄνειράτων...) / *illustrandum* (τὸν μακρὸν ... πάντα), y una fusión de elementos donde el *illustrandum* y el *illustrans* no pueden aislarse como estructuras unitarias. Desde el punto de vista semántico, el *illustrandum* concluye absolutamente teñido por los rasgos del *illustrans*.

3.6. Símil extendido

Hemos realizado el análisis de los SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr*, donde el *illustrans* se ve "invadido" por detalles pertenecientes al *illustrandum*, en el muestreo estilístico de la tragedia. Remitimos a dicho análisis para comprobar la homogeneidad con respecto a las afirmaciones de SMITH en lo que toca al *cA*.

4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El ANÁLISIS ESTILÍSTICO efectuado ha conducido nuestra investigación a una importante conclusión parcial: *el modo de construcción de las figuras posee una indudable homogeneidad en el cA y en Pr*. Podemos señalar al respecto los siguientes elementos:

- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la función de las imágenes en sentido estricto es siempre intensiva. Su objetivo es condensar los elementos abstractos diseminados en los campos semántico-conceptuales y ponerlos ante la razón y la emoción del espectador/lector en forma de "unidades discretas".
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, esta apelación se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización, pertenecientes a esferas de la realidad muy cercanas al destinatario, y en las que resulta posible reconocer, gracias al proceso de doble visión, los *illustranda* que apuntan a los planos semémico (temas y motivos) e hipersemémico (universo conceptual).
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la altísima proporción de METÁFORAS que revela el estudio estilométrico indica que el autor construye su texto a partir de una "apropiación" de la realidad (la referencia), creando un plano semémico donde lo propio y lo figurado se entremezclan hasta identificarse. Este mecanismo es el que posibilita el planteo de la relación *significante/significado* entre los sistemas poético-significante, temático e ideológico, es decir, es lo que ha posibilitado el desarrollo de la tesis sostenida al comienzo de la investigación.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la FUSIÓN que se opera sobre el plano semémico es casi siempre **sensible**, y, dentro del campo sensible, predominantemente **visual** y **concreta**.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, las figuras -las imágenes en sentido estricto- manifiestan un alto grado de creación (*póiesis*) original. EL TRABAJO SOBRE EL

LENGUAJE Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS ES EL FUNDAMENTO SOBRE EL CUAL OPERA LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA.

- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la originalidad estilística -la marca de estilo- se exhibe principalmente en la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras. La construcción imaginativa es *sumamente* trabada y compleja. Los términos de METÁFORAS y SÍMILES -*illustrans* e *illustrandum*- se entremezclan íntimamente hasta lograr una fusión orgánica (la INTERACCIÓN IMAGINATIVA) sólo analizable *a posteriori* del momento de la recepción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el proceso de análisis muestra que el mecanismo interno de FUSIÓN es mayoritariamente sintáctico (elipsis de términos y transferencia de modificadores entre *illustrans* e *illustrandum*).
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la ambigüedad semántica que resulta en el campo de la denotación hace imposible la lectura del texto en sentido recto. No obstante, el plano hipersemémico "aparece" ante el espectador/lector por el mecanismo del palimpsesto: la *impresión* recibida en el momento de la recepción está tan atrevesada por el proceso de doble visión que la acumulación de imágenes significantes provoca indefectiblemente la manifestación de la "estructura profunda", es decir, un sistema hipersemémico (ideológico) que se "lee" en un "código" semémico marcado, connotado y metafórico.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el despliegue de la ARTICULACIÓN INTERNA de las imágenes exhibe una capacidad de construcción en el plano lingüístico que no siempre debe considerarse producto de una operación consciente. La creación de una imagen es a veces consciente (elección dentro de una tipología) y a veces infraconsciente (su articulación), pero siempre resultado de una visión del mundo que condiciona y matiza su contexto de producción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la tendencia esquilea a la prolongación de la imagen provoca la apertura en abanico de las posibilidades combinatorias: la gran cantidad de empalmes (entrecruzamiento de imágenes pertenecientes a distintos

subsistemas en una imagen mayor y compleja) es una característica intrínseca del estilo esquileo.

- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la predilección por la METÁFORA es cuantitativamente abrumadora. Se considera que esta elección es intencional en la medida en que refleja una convicción de lo que el arte trágico como modelización -estructura segunda- debe a su materia prima -el lenguaje-, en el que la relación entre denotación y referencia y su resultado significativo se debe a una construcción abstracta que opera sobre sus elementos constituyentes, es decir, un sistema, una estructura primera que posibilita la producción de "sentidos".
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la apelación al proceso intelectual del espectador/lector se produce sobre todo en los SÍMILES. En ellos se verifica la elaboración más racional y consciente del poeta con respecto a sus series imaginativas. A su vez, los SÍMILES funcionan como centros productores de imágenes. En segundo lugar, su utilización apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación de síntesis intelectual. La utilización del SÍMIL constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el "mensaje" al espectador/lector. Por tanto, se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor "reflexione" sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique.
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la aplicación de criterios cuantitativos -la estilometría- o cualitativos -la propuesta de SMITH en cuanto a la **interacción imaginativa**- ha resultado de suma utilidad porque nos ha permitido dejar por un momento de lado -metodológicamente- la interpretación del texto y concentrarnos en las llamadas variables "objetivas" que dejan menos espacio para la "intromisión" de

los aprioris del investigador. No obstante, esta aplicación no nos ha eximido del trabajo hermenéutico -semántico en sentido amplio- que ha sido resultado de la armonización de un abordaje "duro" del objeto de estudio con una labor de reflexión propia de la filología como disciplina humanística.

- ❖ Tanto en *LA* cuanto en *LP*, en las imágenes estudiadas hemos aislado elementos del plano semémico que, insertos en la figura, contribuyen a crear una atmósfera de lucha espiritual, de esfuerzo por explicar un estado de cosas y proponer nuevas formas de interacción con la realidad. El análisis semántico del punto siguiente intentará probar que dicha atmósfera obedece no sólo a la concreción dramática de un tema "trágico", sino a una concepción más amplia de la realidad, a una "visión del mundo" que incluye aspectos ideológicos (políticos, filosóficos y religiosos), y que responde en última instancia a un modo de insertarse en la historia por medio de una lectura de los hechos y las ideas que opera por el juego dinámico de los opuestos. Dicha "lectura del mundo" se verifica -consciente o infraconsciente- en el plano del lenguaje y, en este caso, en el de la creación poética.

CAPÍTULO 9 – ANÁLISIS SEMÁNTICO

Síntesis

En este capítulo, con el centro en la imagen como segmento unitario, se aplica un criterio semántico a través de un modelo de *análisis componencial* que permite, por medio de la determinación de las relaciones de metasememias, acceder a la ecuación entre sistema semémico y sistema hipersemémico. Se analizan en esta instancia las oposiciones sémicas fundamentales que aparecen en las estructuras del sistema semémico y del sistema poético-significante, y se determina la configuración de la matriz metafórica alrededor de la cual se organizan *illustrantia* e *illustranda*. Se prueba a continuación que dicha matriz metafórica responde a las “ideas” y “estructuras simbólicas” que constituyen los elementos del sistema hipersemémico que está en la base de la *Weltanschauung* esquilea. Este último criterio se inserta en una interpretación globalizadora de los elementos textuales ya desplegados en los análisis anteriores. Se trata, por lo tanto, de un *análisis semántico* que se incluye en una *hermenéutica del texto*.

1. Aclaraciones previas

A lo largo de nuestra investigación muchas han sido las referencias y las descripciones que incluían elementos de análisis semántico y sémico-componencial. El propósito de esta sección es explicitar este criterio de análisis, sistematizando y completando las observaciones anteriores. Este paso es central para los objetivos de nuestras tesis, pues sustentará la interpretación que se realice de la relación entre los tres sistemas presentados en el Capítulo 2 (poético-significante, semémico e hipersemémico), relación a partir de la cual condujimos la tarea.

El análisis semántico intentará probar si existe una matriz metafórica común, producto del proceso de metasememias que, verificándose en amplias zonas del o los sistemas (es decir, en varios de sus espacios sémicos), se conjugue con el plano hipersemémico, esto es, el mensaje y el universo conceptual que componen la *Weltanschauung* del autor.

Puesto que la *Orestía* puede ser utilizada como paradigma de *póiesis* esquilea, un segundo paso de este análisis consistirá en la comparación de los resultados obtenidos con los correspondientes a *Pr*, de modo de completar el recorrido del camino propuesto para responder la pregunta acerca de la autoría de la obra.

2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LA ORESTÍA. LA MATRIZ METAFÓRICA DEL SISTEMA DE IMÁGENES Y SU RELACIÓN CON EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO

Luego de la descripción e interpretación semántica del sistema de imágenes de la trilogía, que llevamos a cabo en el Capítulo 4, resta considerar cuál ha sido la MATRIZ METAFÓRICA que ha servido de organizadora de dicho sistema y que, por tanto, permitirá establecer la relación entre sistema semémico y sistema hipersemémico, entre temática e ideología.

El análisis efectuado ha conducido a la elección *DEL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* como ejemplo de nuestro método de trabajo. Esto se debe a que el conjunto de imágenes que se nuclean alrededor de la oposición **JUSTICIA ≠ VENGANZA** actúa como síntesis y punto focal de todo el sistema.

El carácter de síntesis y concentración estructural se debe a varias razones:

- 1) El *SEGUNDO SUBSISTEMA* se ubica en un punto medio entre la marca sémica absolutamente abstracta (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y la marca absolutamente concreta (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*), si se toma en cuenta el eje vertical.
- 2) Si se estudia el eje horizontal, positivo/negativo, se observa que la marcación valorativa del subsistema se da a través de los sememas opuestos y complementarios del mismo lexema, δίκη. Esta situación se verifica de manera paralela en el segundo subsistema secundario, donde el lexema que presenta sememas opuestos por su valoración es τέλος. En ambos casos, la connotación positiva/negativa es siempre dada a través de clasemas, es decir, semas contextuales. Esta apelación al contexto para connotar semánticamente la imagen, esto es, la carencia de rasgos distintivos -semas- que impliquen alguna valoración sustancial, provoca la ambigüedad característica de Esquilo cuando se trata de poner en la superficie su "mensaje" (el sistema hipersemémico que sustenta la creación poética). Es sólo luego de la

comprensión global del mensaje que el espectador/lector puede decodificar la particular configuración de la marca positivo/negativa.

- 3) También el primero y el tercero de los subsistemas secundarios presentan imágenes que carecen de semas diferentes que desambigüen el eje positivo/negativo. Todos los motivos -el SACRIFICIO, el MÉDICO/la ENFERMEDAD, la SANGRE SIEMPRE FLUYENTE, la CADENA/el CORTE- deben ser analizados en su contexto para que sea posible asignarles la valoración correspondiente. Esta circulación de las valoraciones causa que el subsistema presente un alto grado de cohesión semántica y una aparente falta de discriminación, claridad o distintividad.

Esto conlleva una consecuente dificultad para la decodificación de la estructura, que refleja la complejidad general de la organización semántica de la *Or*. En efecto, la valoración de las imágenes del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* es clara y distinta en el eje positivo/negativo, por ejemplo, cuando se describe a Clitemnestra como "Escila" o "anfisbena" (*Ag* 1232-1236) o a las Erinias como "jauría de sabuesos" (*Eu* 131-132), mientras que la comprensión del motivo de Ζεὺς τέλειος (*Ag* 973-974) o de Agamenón como MÉDICO CIRUJANO (*Ag* 848-850) implica un esfuerzo mayor de análisis e interpretación, que debe hacerse a la luz del sistema total.

- 4) el mismo paralelismo que se verifica entre la conformación sémica estructural de δίκη y τέλος (un *SISTEMA PRINCIPAL* se refleja estructuralmente en un sistema secundario) se repite cuando se considera al *SUBSISTEMA PRINCIPAL* en términos de *illustrans* e *illustrandum*. En efecto, así como el sistema global de imágenes actúa como *illustrans* de un *illustrandum* conformado por el sistema hipersémico, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* el primer subsistema secundario (MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE) actúa como *illustrans* del segundo subsistema secundario (CORTE ≠ CADENA), que funciona como *illustrandum* y el tercer

subsistema secundario (τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE) actúa como *illustrans* de todo el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (*illustrandum*).

Por todo lo expuesto, hemos considerado que la estructura y contenido de los motivos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* proporcionan los elementos para determinar la matriz metafórica del sistema total de la *Or*. No obstante, en este apartado estudiaremos también una zona acotada del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), la que corresponde al tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y al segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA), porque en ellos se concentra la estructura sémica del resto del subsistema que, en este caso, apunta hipersemémicamente a la explicitación de la cosmovisión religiosa del autor (así como en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se refleja el aspecto filosófico y en el *PRIMER SUBSISTEMA* el aspecto político-institucional).

2.1 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*¹

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se estructura alrededor de la oposición básica **JUSTICIA ≠ VENGANZA**. como ya señalamos reiteradamente, esta oposición se presenta dentro de un solo lexema organizador, δίκη, que se analiza en dos sememas opuestos y complementarios de acuerdo con su contexto: δίκη {"justicia"} y δίκη {"venganza"}. La ambigüedad del término y las diferentes acepciones que adquiere contextualmente a lo largo del desarrollo dramático organizan el sistema semémico. Pero la ambigüedad semántica no se verifica sólo por la valoración positiva o negativa que el discurso otorga al lexema, sino a una *operación metasemémica* que se opera *dentro* de la estructura misma del lexema.

Esta organización del plano semémico es el reflejo exacto del plano hipersemémico, es decir, del mensaje, de la *estructura significativa* de la obra. Esta construcción es paralela a la de *Pr* y a la de *Su*, esto es, a las tragedias cronológicamente más cercanas a la *Or*. se presenta un estado de cosas armónico donde se verifica un quiebre, una desarmonía, una falla que desencadena ὕβρις, culpa, desastre y muerte en todos los planos de la realidad. A esto se le opone una nueva fuerza, en principio visualizada como desconocida, amenazante y sacrílega y cuyo triunfo se logra con violencia, pero que luego prueba su necesidad y su

¹ Todas las referencias a la figura nuclear de los sememas, es decir, su "etimología", se basan en los artículos correspondientes de HOFMANN (1949), FRISK (1954-1972) y CHANTRAINE (1968-1980).

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.

Esta especulación acerca del sentido del acontecer del mundo -plano hipersemémico- se refleja semémicamente en la fórmula CORTE → CADENA → CORTE, ARMONÍA → DESARMONÍA → ARMONÍA, que se concreta en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de tres series simbólicas:

1) En el segundo subsistema secundario, por medio de imágenes que aparecen fundamentalmente como *illustranda* aludiendo al eje bipolar CADENA ≠ CORTE a través de los motivos del πάθος/μάθος, del δράω(-)/εὖ δράω(+) y de δαίμων/δίκη. La inmensa mayoría de las instancias toman la forma de elementos de campos semánticos marcados.

2) En el primer subsistema secundario, por medio de un grupo de imágenes que se presentan como *illustrantia*, ubicándose tipológicamente como figuras y que en conjunto actúan, recursivamente, como *illustrans* del subsistema anterior a través de los motivos MÉDICO/ENFERMEDAD, CIRUGÍA-CAUTERIZACIÓN/INFECCIÓN-CÁNCER, RESTAÑAR/GOTEAR-CHORREAR-REZUMAR.

3) En el tercer subsistema secundario, por medio de una nueva geminación semántica del sistema total, que hace que la ambigüedad de la δίκη se refleje en la ambigüedad del τέλος como *cumplimiento ritual* de esa δίκη. La ambigüedad se concreta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος-SACRIFICIO (-) y τέλος-EXORCISMO/PURIFICACIÓN/INICIACIÓN (+).

2.1.1 El segundo subsistema secundario: CADENA ≠ CORTE

La serie simbólica del segundo subsistema secundario se encarna en un eje bipolar cuya oposición básica consiste en la presentación "figurada" de dos tipos contrarios de acción humana: la acción que responde a una compulsión irracional,

que no se deriva de la reflexión, y la acción producto de la razón, la experiencia y el aprendizaje iluminador. Estos modos de la acción se ubican respectivamente en los ejes negativo y positivo.

Los lexemas correspondientes al eje negativo son los siguientes:

Πάσχω/πάθος	ποινή	δαίμων
Δράω	τίνω	δίκη (-)
Πράττω	ἄρά	μὴ κραίνειν
ἔρδω/ἔργον	ἀλάστωρ	μὴ τελεῖν

Del análisis componencial de los lexemas resultan los siguientes conjuntos de rasgos (semas, clasemas y metasemas):

Πάσχω, δράω, πράττω y ἔρδω (y sus sustantivos derivados) no incluyen semas negativos en su figura nuclear. Esos rasgos negativos son otorgados clasemáticamente por el contexto inmediato o por el uso generalizado en un *corpus* amplio y determinado (por ejemplo, el *CA*). Aunque en primera instancia πάσχω parece oponerse semánticamente al conjunto δράω/πράττω/ἔρδω, el análisis sémico permite concluir que, al margen de su especificidad, se ubican en la misma línea expresiva: el ACTUAR o el PADECER una acción implica un desconocimiento de los fines y los objetivos²; la acción obedece a la compulsión y a la repetición³, dentro de la cual no hay cabida para un *acto libre* que CORTE la CADENA⁴; la CADENA sólo puede ser cortada *desde afuera* del sistema⁵, y el único que puede hacerlo es un dios: Apolo/Atenea por el designio de Zeus⁶. La "PASIÓN", al igual que la ACCIÓN, carece de objetivos, pero, fundamentalmente, carece de motivación o causa

² Οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", *Ch* 1021.

³ ἄντιτον [...] τύμμα τύμματι τεῖσαι, "pagando por tu crimen, habrás de pagar golpe por golpe", *Ag* 1429-1430; πρὶν καταλήξει τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ, "antes de haber cesado la antigua aflicción, [surge] nuevo pus", *Ag* 1480.

⁴ Παθεῖν τὸν ἔρξαντα, "que padezca el que obró", *Ag* 1564; ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, "por tratar de manera inmerecida, inmerecidamente estás padeciendo", *Ag* 1527.

⁵ Por eso no es escuchado el deseo de Clitemnestra: πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει· μηδὲν ἄλλ' ἀτόμεθα, "y ya ha habido suficiente pena: no nos sometamos a otras", *Ag* 1656.

⁶ Μαθεῖν θεσμούς· εἰς τὸν αἰωνὴν χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", *Eu* 571; ταῦτα Ορέστην δρῶντα μὴ βλάβης ἔχειν, "que Orestes, aun habiendo hecho esto, no iba a sufrir daño", *Eu* 799; χάρματα δ' ἀντιδοῖεν, "que devuelvan gozo por gozo", *Eu* 984.

explícita para el que sufre la experiencia⁷. El πάθος es siempre, desde el punto de vista del que lo vive, *injusto por ininteligible*⁸.

Dentro de la serie del *actuar*, el lexema más utilizado dentro del segundo subsistema secundario es δράω. La elección cobra sentido a la luz de la figura nuclear del semema, que incluye como semas la *responsabilidad del agente* y la de dar origen a un *acto cargado de consecuencias*. El agente (Clitemnestra, Orestes, Erinias) es reemplazado metafóricamente por una serie de entidades +abstractas que se personalizan o no de acuerdo con las necesidades del que a ellas recurre, y son ἄτη, ἄρα, ποινή, ἀλάστωρ, δαίμων⁹ y δίκη. De hecho, el lexema organizador de la serie es ποινή. Sin embargo, y a pesar de que su figura nuclear incluye todos los semas que luego aparecen diseminados en el resto de los lexemas ("pena" → "castigo", "consistente en un precio de sangre", "provocado por un crimen", por lo tanto, "que conlleva una venganza"), no se lo ha elegido como *organizador estructural* de dicha serie. En efecto, obedeciendo al criterio de ambigüedad, el poeta ha derivado la representatividad semémica del eje al par δίκη/δαίμων, lexemas sólo definibles por el contexto, alrededor de los cuales aparecen ἄτη¹⁰, ἄρα y ἀλάστωρ, +/- abstractas, +/- personales, pero siempre negativas en su valoración intrínseca.

Por tanto, dentro del polo negativo del segundo subsistema secundario, se produce un doble desplazamiento semántico: la acción se reemplaza por el agente, y éste, por otro agente cargado de rasgos sémicos de generalidad y ambigüedad que se marcan y especifican sólo por el contexto.

Algo semejante ocurre con el eje positivo de la bimetración, cuyos componentes son los que siguen:

⁷ ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, "me duelen los actos y los sufrimientos y mi estirpe toda", *Ch* 1016.

⁸ ἐπάθομεν, φίλαι./ἢ πολλὰ δὴ πονοῦσα καὶ μάτην ἐγώ./ἐπάθομεν πάθος δυσαικές, ὦ πόποι./ἄφερτον κακόν, "¡Sufrimos, amigas!, ¡oh, mucho he padecido yo, y en vano! ¡Sufrimos un dolor incurable, al, dioses, un mal insoportable!", *Eu* 143-145.

⁹ Δαίμων... ἄτηρῶς τύχας ἀκόρεστον, "daimon insaciable de una suerte funesta", *Ag* 1484

¹⁰ ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει/μετακοιμισθὸν μένος Ἄτης, "¿Dónde irá a cumplirse, dónde cesará, adormecida, la cólera de Ate?", *Ch* 1075-1076.

Μανθάνω/μάθος	διδάσκω/διδάσκαλος
Οἶδα	πείθομαι/Πειθώ
γιγνώσκω	δίκη (+)
ἐπίσταμαι	εὖ δράω

Los lexemas de este eje apuntan al mismo conjunto de semas significantes: el resultado del ACTUAR y el PADECER (eje negativo) es un cambio cualitativo en el *interior* del sujeto, un movimiento en el plano del intelecto (pero sobre todo del espíritu) que se traduce en *conocimiento, saber, sabiduría*. En este campo específico, que se resume en el famoso πάθει μάθος (Ag 177), el autor ha privilegiado el APRENDIZAJE o el CONOCIMIENTO producto de una EXPERIENCIA CONCRETA, INTERNA y VITAL (μᾶθ-) ¹¹, relacionada a su vez con la raíz que apunta al principio activo espiritual (μεν-), por sobre los lexemas que apuntan al conocimiento de orientación estrictamente práctica que luego derivó a una aplicación al conocimiento científico (ἐπίσταμαι, ἐπί + ἴστημι) ¹², al conocimiento inductivo-deductivo (γιγνώσκω, γν-) ¹³ y, por sobre todo, al conocimiento perceptivo-intelectual (οἶδα, φιδ-) ¹⁴.

Sólo lateralmente aparece el motivo de la ENSEÑANZA, διδάσκω/διδάσκαλος (ῥδα-), relacionada con el planeamiento consciente de la adquisición del conocimiento, ya que el agente de dicha adquisición es la Persuasión (πείθομαι/Πειθώ), *bheid-, que expresa originariamente la noción de "tener confianza, creer en", es decir, el predominio de la moción espiritual por sobre la intelectual.

¹¹ Μαθεῖν θεσμούς ἐμούς...εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", Eu 571.

¹² ἐγὼ διδάσθεις ἐν κακοῦς ἐπίσταμαι, "yo, enseñado en la desgracia, sé...", Eu 276.

¹³ Γνώση γέρων ὦν ὡς διδάσκεσθαι βαρῦ, "aprenderás, aun siendo viejo, cuán pesado es ser instruido", Ag 1619; γνώση διδάσθεις ὁπὲ γούν τὸ σωφρονεῖν, "habiéndote instruido, aprenderás, aunque tarde, a ser prudentes", Ag 1425; οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

¹⁴ οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

Este proceso cognoscitivo-espiritual da como resultado paralelo un actuar positivo (εὖ δράω) que concluye encarnándose en la δίκη de valor positivo, la "Justicia"¹⁵.

Por consiguiente, puede afirmarse que en el segundo subsistema secundario la fórmula CORTE → CADENA → CORTE se encuentra representada en sus estadios segundo y tercero (CADENA → CORTE): no aparecen en la estructura de superficie los motivos y causas de la DESARMONÍA (primer CORTE), sino sus consecuencias y su resolución final¹⁶. Como se verá más adelante, dichas causas aparecen representadas en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El motivo de la CADENA aparece imaginizado por la *acción compulsiva* y el *sufrimiento inmotivado*, que se reciclan a sí mismos sin detenerse. El motivo del CORTE se simboliza a través del *conocimiento producto de un sufrimiento iluminador*, a causa del cual los rasgos +agente y +agentivo viran de la valoración negativa a la positiva (siempre por medio de los semas contextuales) encarnándose en la Δίκη y, más específicamente, en la **espada de Δίκη**, que provoca un CORTE tanto en el plano referencial cuanto en el plano semémico.

2.1.2 El tercer subsistema secundario: τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE

Como se anticipó, el tercer subsistema secundario gemina la configuración semántica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de la ambigüedad del lexema τέλος, que refleja la ambigüedad de la δίκη. Esta ambigüedad se manifiesta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος COMO MUERTE (polo negativo) y τέλος COMO CONSUMACIÓN (polo positivo).

¹⁵ Εὖ δράσαν, εὖ πάσχουσιν, εὖ τιμωμένην, "haciendo el bien, recibiendo el bien y siendo bien honrada...", Eu 868.

¹⁶ Χρόνος καθαίρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ, "el tiempo purifica todo al ir envejeciendo", Eu 286; σωφρονοῦντες ἐν χρόνω σωφρονοῦντες ἔν χρόνῳ, "por fin sois prudentes", Eu 1000.

El *τέλος* es un *illustrandum* abstracto que imaginiza la idea de FINALIDAD, OBJETIVO y CAUSA ÚLTIMA del plano hipersemémico¹⁷. Se refiere al DESIGNIO DIVINO al que tienden todas las acciones humanas en el plano moral, social e institucional¹⁸. Este *cumplimiento, ejecución, acabamiento, realización* conserva su valor neutro en uno de sus sememas, pero adquiere un valor religioso y cultural en otro de sus sememas, pasando a significar **rito, ritual, cumplimiento o ejecución de un ritual**, donde pasan a comportarse como semas distintivos los rasgos +perfección, +completud, puesto que el ritual representa una serie de acciones referidas al plano divino. Este semema "rito" se bifurca, a su vez, en un semema de valor positivo y otro de valor negativo: el **rito como "muerte"** (negativo) y el **rito como "consumación"** (positivo).

El *τέλος*-consumación aparece en los segmentos imaginativos marcado siempre por el contexto y haciendo alusión a tres consumaciones rituales de distinta especificidad: 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 Persuasión por designio de Zeus). Estas tres consumaciones marcan un CORTE con la situación existencial anterior, el PASAJE a un nuevo estado de cosas en el plano de la esencia humana o divina y, por último, el restablecimiento de la ARMONÍA perdida.

En el polo negativo el ritual que se lleva a cabo es un sacrificio: **BANQUETE RITUAL** → **CANIBALISMO**, **OFRENDA NUPCIAL** (προτέλεια) → **DEGÜELLO**, **INMOLACIÓN** → **ASESINATO**. La relación que se metaforiza es la del SACRILEGIO, el trastrueque de las sagradas leyes del ritual, que actúan como

¹⁷ Cf. HOLWERDA (1963: 337-363).

¹⁸ κύριον μένει τέλος, "señor permanece el cumplimiento", Eu 544.

illustrantia de la Ley del Padre. Esta perversión de los símbolos del orden divino es nuevamente revertida, precisamente, por uno de los aspectos del polo positivo del τέλος: el **EXORCISMO** del espíritu pulsional de las Erinias.

Dentro de la imagen del SACRIFICIO se produce una aparente ambigüedad semántica, si se toma en cuenta la remisión a la serie CORTE → CADENA → CORTE. En efecto, los sememas fundamentales del motivo del sacrificio (θυ-, con 25 apariciones en la *Orestía*) se resuelven, al especificarse, en dos series lexémicas de significado opuesto: 1) σφαγ-, "degüello" (12 apariciones), que imaginiza el CORTE adquiriendo un sema +concreto, y 2) σπένδ-/χε-, "derramamiento, libación" (6 y 15 apariciones), que imaginizan la CADENA.

Sin embargo, puesto que el τέλος-sacrificio se adscribe al polo negativo de la bimembración, el CORTE ilustrado por el **DEGÜELLO** no se refiere al consumado por δίκη, sino al producto de la ὕβρις humana, es decir, el "pecado original" de la raza, que pervierte la ARMONÍA del mundo, espejo de la ARMONÍA del orden divino. Por tanto, la ambigüedad semántica no es tal: se trata de la ilustración de los dos primeros pasos de la evolución de la comunidad, y dentro de ella, del hombre. El CORTE definitivo, que reinstaurará la JUSTICIA y la ARMONÍA, será imaginizado a través del conjunto de motivos del tercer subsistema secundario.

2.1.3 El primer subsistema secundario: MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE

Las imágenes del primer subsistema secundario cumplen la función de simbolizar, estrictamente como *illustrantia*, el motivo hipersemémico de la CADENA y el CORTE. La CADENA, es decir, la reproducción constante y perpetua de un determinado estado de cosas que no pueden detenerse en su devenir, que se desarrollan en un tiempo cíclico y obedeciendo compulsivamente a la Ley del Talión, se encarna en la imagen de una **ENFERMEDAD INCURABLE**.

De este modo, se produce un oxímoron semántico. En efecto, con el objeto de *reparar* un daño (la muerte violenta de un pariente consanguíneo), de *lavar* una afrenta al γένος, no se logra *curar la herida*, sino *reabrirla indefinidamente*. De allí la elección de lexemas cuyos sememas apuntan a dos tipos de rasgos sémicos: el fluir sin término y la imposibilidad de ser combatido.

El primer conjunto de rasgos están presentes, por su parte, en dos series: el de la *sangre derramada* (αἷμα) y el *pus* (ἰχώρ) que se funden metasemémicamente con el grupo de sememas relacionados con el *verter* y el *libar* -ρέω, χέω, σπένδω, λείβω, στάζω- y el del *veneno* (ἰός), que etimológicamente pertenece a la misma familia - "manar, fluir"- pero que está marcado semémicamente con el rasgo negativo que lo convierte en "fluido nocivo".

El segundo conjunto de rasgos (+imposible de vencer) se encarna sémicamente en la familia de ματ- ("inútil, vano") y en los preverbios negativos que se adjudican al campo semántico del *remedio* (ἄκος, φάρμακον, ποτόν) y la imposibilidad de detener las acciones que tienen que ver con el campo semántico del *dolor* (πόνος, πῆμα, βλάβη, ἄλγος, ἄχος, τραῦμα), que se resumen en la imagen de la *sangre de la herida imposible de restañar* (ἀσύστατος -Ag 1467- < σύστασις < συνίστημι).

Esta *enfermedad insaciable* (ἀκόρεστος, Ag 1117, 1143) sólo puede remitir sus efectos, paradójicamente, por la violencia, dando un golpe definitivo que cambie cualitativamente la condición cíclica de las acciones compulsivas e irracionales que responden al aspecto oscuro de la condición humana. Este golpe se encarna, en el primer subsistema secundario, en la imagen del *médico que cortará la tumoración y cauterizará las heridas*. Este médico, ἰατρός, forma una unidad semántica con παιάν ("curador, sanador"). Cada una de las unidades se relaciona semémicamente con las dos acciones que se realizarán. En efecto, ἰατρός es el médico que QUEMARÁ (καίω) o CAUTERIZARÁ la herida (< ἰάομαι, "curar, asistir", proveniente de ἰαίνω, "calentar"), mientras que παιάν es el "curador", el "sanador" que rechazará, que HARÁ CESAR (παύω) la enfermedad con su *golpe mágico* (παίω), siendo ambos temas

provenientes de la misma raíz (παφ-). Ese GOLPE RITUAL con el que Apolo sanador (Παιῶν) *separará* la ENFERMEDAD (νόσος) de la SALUD (ὑγιεία) se ilustra textualmente por medio de la imagen del *corte* (τέμνω) *del cirujano* en la imagen central del subsistema (Ag 848-850), y se alinea con el CORTE de la espada de Δίκη (Ag 1535, Ch 639-641, 647-648).

De este modo, el primer subsistema secundario es el único conjunto simbólico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* que funciona como *illustrans* del plano hipersemémico en su totalidad, sin ambigüedad semántica que radique en la existencia de varios sememas correspondientes a un mismo lexema.

2.1.3.1 LA ΔΙΚΗ COMO ORGANIZADORA DEL SUBSISTEMA

Resta considerar en este punto cuál es la función del lexema ΔΙΚΗ en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Puesto que es alrededor de este lexema que se desarrolla la estructura imaginativa, debemos analizar si existe un conjunto de rasgos significantes que, encontrándose presentes en la figura nuclear o entre los semas o metasemas de los distintos sememas de los subsistemas, funcione como *tertium comparationis*, es decir, como *matrix metafórica organizadora del plano semémico*.

Retomaremos, por consiguiente, el análisis semántico del lexema. Δίκη es un sustantivo relacionado etimológicamente con el verbo δείκνυμι¹⁹, "mostrar, designar, señalar, enseñar, indicar, marcar; dirigir, fijar, apuntar, ajustar, enderezar", y que incluye tres sememas principales:

¹⁹ El problema de la etimología probable de δίκη ha sido ampliamente tratado por la filología. Dentro de una bibliografía relativamente extensa, véanse principalmente HIRZEL (1907: I, 381); GONDA, (1929); PALMER (1945: 149ss); LATTE (1946: 63-76); KRETSCHMER (1952-1953: 2). Nuestra toma de posición etimológica *se basa* en las hipótesis de GONDA y PALMER, consideradas "probables" por CHANTRAINE. La afinación del concepto etimológico y la propuesta hermenéutica que de él se deriva son nuestras.

- 1) δίκη: {"regla, uso, costumbre"}
- 2) δίκη: {"manera, forma"}
- 3) δίκη: {"justicia"}

El lexema es utilizado alternativamente con sus tres sememas (y los que de ellos se derivan por metasememia) a lo largo de todo el *corpus* de la *Orestía*. Interesa centrarse en el tercer semema, {"justicia"}, que se deriva, lógicamente, del semema 1), {"regla, uso, costumbre"}.

La *justicia* implicada en δίκη 3 es *la que señala* (agente) y también *la señal, la orden, la instrucción* (producto de la acción), *lo derecho, lo recto, lo correcto*. δίκη es *una línea que marca una dirección*, un derrotero, un objetivo, y también *una línea marcada* como consecuencia de esa acción. δίκη, por tanto, es *una marca, el señalamiento de la división de lo que corresponde por convención*. Es *una línea convencional que divide y reparte*, es *el rasero que mide lo que corresponde a cada uno desde el punto de vista humano*. Es *una línea recta, ajustada, justa*, es decir, no es torcida, no desdibuja el límite. Es *el señalamiento de aquello que se ha obtenido*.

Este uso general y profano generó diacrónicamente una diversidad de sentidos particulares que, utilizados sincrónicamente y en el mismo texto, provocan la ambigüedad semántica y la estructura imaginativa de la trilogía. Los sememas derivados de δίκη 3 son los siguientes:

a) δίκη 3 {"justicia"}: + +concreto → δίκη 4 →
 +efecto por la causa
 (metasema por
 metonimia)

δίκη 4 {"justicia pronunciada",
 juicio"}

b) δίκη 4 {"juicio"}: + [+institucionalización] → δίκη 5 →

δίκη 5 {"proceso judicial"}

c) δίκη 5 {"proceso judicial"}: + + efecto por → δίκη 6 →
 la causa
 (metasema
 por

metonimia)

δίκη 6 {"castigo, condena"}

d) δίκη 3 {"justicia"}: + +animado → δίκη 7 →
 +personificación
 (metasema)
 +entidad suprahuma

Δίκη 7 {"la Justicia"}

e) Δίκη 7 {"Justicia"}: + +divinización → Δίκη 8 →
 (metasema por
 metáfora)

Δίκη 8 {"Justicia hija de Zeus"}

f) Δίκη 8	→	entra en competencia con	δαίμων
+divino			+divino
+señalador o			+poder distri
marcador de			buidor de lo
lo que a ca			que a cada uno
da uno co-			corresponde
rresponde			
δεικ-δικ			δαίωμα
			("partir, divi
			dir, distribuir)

δίκη
 +divino
 +señalador de
 lo que a cada → Δίκη 9
 uno corresponde
 +agente

Δίκη 9 {"Justicia distributiva"} → en sinonimia con
 Δαίμων
 νέμεσις

g) Δίκη 9 + +retribución → Δίκη 10
 [+neutro] del mal causado

Δίκη 10 {"Venganza, Daimon vengador"} → en sinonimia con
 ἄλᾶστωρ
 ^ Ἀλᾶστωρ

h) Δίκη 6 {"castigo"} + +concretización → Δίκη 11
 +retribución
 +efecto por la
 causa (metase-
 ma por metonimia)

Δίκη 11 {"precio, reparación, expiación"} → en sinonimia con
 ποινή

i) Δίκη 11 + Δίκη 10 = +abstracto → δίκη 12
 Se neutralizan (pier-
 den distintividad)
 los semas +divino y
 +concreto
 +retribución del
 mal causado
 +efecto por la
 causa (metasema
 por metonimia)

j) Δίκη 12 {"venganza"}

Este análisis sémico prueba que una serie de procesos metasémicos (metafóricos y metonímicos) posibilitan la concurrencia de varios sememas que, a pesar de su utilización contextual, provocan una casi constante ambigüedad semántica entre la marca positiva y la negativa, es decir, entre δίκη-justicia y δίκη-venganza. Esta ambigüedad da como resultado que cada personaje o cada contexto discursivo adopten uno u otro semema de acuerdo con: 1) el objetivo del creador de poner en evidencia la existencia de un plano hipersemémico donde δίκη es esencialmente doble y ambigua, por no provenir de un fundamento divino o supradivino (como θέμις), sino por depender para su marcación de criterios exclusivamente humanos.

Esta neutralidad de δίκη, esta esencia doble y ambigua, es producto, por una parte, de su figura nuclear (que no incluye la idea de que lo que se separa es "lo bueno de lo malo") y, por otra, del interés del poeta en utilizar un término lo suficientemente amplio como para posibilitar distintos grados de metaforización

y que se represente semémicamente un concepto que sintetiza uno de los temas nucleares de su *Weltanschauung*.

En lo que toca a su figura nuclear, ya se ha apuntado que δίκη proviene de δείκνυμι, "mostrar, designar, señalar". Vale recalcar que la δίκη es entonces *aquello que se designa, aquello que se muestra o señala, una dirección* y, al mismo tiempo, *aquello con lo cual se hace una señal, una línea marcada, una línea divisoria*. La δίκη es la línea convencional que determina lo que a cada uno corresponde desde el punto de vista humano. Por tanto, la *línea separadora*, en esencia objetiva y neutra, se vuelve subjetiva y marcada positiva o negativamente, de acuerdo con el criterio del hombre que la traza.

En base a esta definición derivada de la figura nuclear del lexema, el poeta hace alusión a un estado de cosas en el plano ideológico, en este caso, un sistema referencial de ideas acerca de lo que es la "justicia" en el mundo.

Puesto que por esencia la δίκη no puede señalar con objetividad aquello que es justo, se hace necesaria la intervención de otro plano de la realidad que restituya la objetividad de la demarcación, la neutralidad de la medida. La intervención de ese otro plano se realiza por medio de un *salto cualitativo*, pues Esquilo hace intervenir como árbitro el *designio de Zeus*. Este designio de Zeus es, precisamente, su τέλος. Ζεὺς τέλειος, todopoderoso, se apropia de δίκη y repara su contingencia (que se deriva de la propia falibilidad de la naturaleza humana, incapaz de distinguir lo injusto de lo justo) con otra demarcación, otro CORTE que destruye esa contingencia y restituye el designio armonioso originario, el τέλος al que tiende la realidad toda.

La intervención del τέλος divino hace que esa realidad vire en su dirección para tender a ese *punto de llegada*, a ese *cumplimiento* o *realización*. La δίκη es adoptada por Zeus como manifestación de *su propia esencia justa* ("hija de Zeus"), donde no será influida por la subjetividad humana, que puede convertirse en ἀμαρτία y ὕβρις. La δίκη orientada hacia el τέλος de Zeus pierde la ambigüedad semántica. No puede interpretarse como *venganza* (incluso puede

dejar de lado la reparación de la culpa heredada), porque ella hace cambiar la cualidad esencial de las entidades (humanas o divinas) que la reclaman.

La δίκη que tiende al τέλος incluye dentro de sí el *equilibrio* de los opuestos en un nuevo orden, que rechaza el *exceso* de la ὕβρις. La ὕβρις humana resulta entonces la máxima manifestación de la in-justicia en el plano hipersemémico, puesto que la *falta de balance* implica la pérdida de la simetría, el desdibujamiento de la línea divisoria de lo que a cada uno es debido, es decir, la DESARMONÍA de los ámbitos de la realidad. Explicitaremos esta relación entre δίκη, ARMONÍA y EQUILIBRIO en el punto siguiente.

2.2 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL

En este punto analizaremos las relaciones existentes entre plano semémico y plano hipersemémico en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, de manera de completar el estudio de los lazos que unen el sistema de imágenes, la temática y el universo conceptual de la trilogía. Puesto que el *TERCER SUBSISTEMA* es el más extenso del *corpus*, hemos elegido los dos subsistemas secundarios que presentan rasgos sémicos claramente empalmados con los del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, para así dar cuenta del proceso de metasememia que ha permitido el desarrollo de la estructura total.

Como adelantamos al comienzo de este apartado, en las imágenes del tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y del segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA) se concentra la estructura sémica de todo el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), que apunta a reflejar, dentro del universo conceptual, la cosmovisión teológica del autor. En el plano semémico el subsistema expresa con máxima connotación y refuerzo 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 humana da origen a los diferentes subsistemas secundarios, y se expresa por medio de *illustrantia* de altísimo grado de **concretización**.

El espacio sémico de la trilogía ocupado por la realidad subcósmica, esto es, por el hombre, se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han perdido (han cercenado) dos de sus atributos esenciales: la racionalidad y el reconocimiento de la existencia de un orden que los excede y cuyas leyes deben obedecer. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales (nucleares o contextuales) **+animal, +irracional**.

Dentro del tercer subsistema secundario, EQUILIBRIO ≠ EXCESO, la serie que concentra la carga sémica más importante es el motivo del PESO dentro del polo negativo del EXCESO que ocupa, por otra parte, una extensión notable dentro de la trilogía.

El hombre, sus acciones y sentimientos son imaginizados, a raíz de su ὕβρις, como *esencias materiales y concretas*. Esto es producto de la degradación de su naturaleza, lo que, sumado a los rasgos +animal, +irracional, provoca la anulación de todo rasgo sémico que apunte a lo abstracto-espiritual. Todo lo que compete al hombre dominado por la ὕβρις y propulsor de una violencia "estructural" incluye la metaforización que lo transforma en **GRAVOSO, PESADO, AGOBIANTE**. La corporalidad se transforma en una **CARGA INSOPORTABLE**. La consecuencia de este estado de cosas es el *sometimiento a la "ley de la gravedad"*: el hombre *cae y se hunde*, alejado del EQUILIBRIO entre cuerpo y espíritu, la σωφροσύνη y de la posibilidad de sublimar sus pasiones.

Esta perversión de lo humano provoca la **exarcebación de su condición material y concreta** que, sin límite ni τέλος, incide agresivamente sobre la realidad, pervirtiéndola. Se engendra entonces una CADENA de acontecimientos negativos que provoca la multiplicación de la materia, el peso, la

perversión y la muerte (que se metaforiza en la imagen de la *sangre siempre fluyente*). Esta multiplicación de una **materia perversa, ilimitada**, se imaginiza por su parte en la metáfora de la *riqueza/opulencia*, que causa finalmente la ruina de sus poseedores. Por último, esta materialidad sin *λόγος* (irracional) ni *τέλος* busca compulsivamente su propia satisfacción, lo cual se simboliza por medio de las imágenes del *chupar, morder, devorar y saciarse*. Lo que el autor recalca una y otra vez es que se trata de una *materia insaciable*, puesto que está sujeta a la ley de la repetición.

Sin embargo, este estado de cosas responde a una causalidad: la CADENA de la materia perversa se ha originado en un CORTE previo (ya presentado en la estructura del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*): el quiebre de un orden preexistente aunque desconocido para el hombre. Ese orden anterior al estadio conocido (la CADENA) ha sido quebrado por una actitud connatural a lo humano: una tendencia al desborde y a la falta de reconocimiento del límite. Este “pecado original”, este CORTE con una naturaleza equilibrada en sus potencias (plano hipersemémico, cosmovisión religiosa) se imaginiza semémicamente en el segundo subsistema secundario a través de la bipolaridad **PASO ≠ PISADA**, cuyo núcleo sémico fundamental es el **pie** y las acciones que éste realiza.

En efecto, el **pie** es un semema que, en la simbología tradicional, representa, por oposición topológica, la *cabeza*, es decir, el *espíritu*. Las acciones del **pie** imaginizan, por tanto, la actividad de la potencia espiritual, tanto divina cuanto humana. El *pie divino* es descrito en imágenes como opuesto a todas las características intrínsecas del hombre: la divinidad *camina*, su paso es *leve, recto, constante, invisible e infatigable*, todo lo cual metaforiza su *esencia sublime y espiritual*, y su *acción segura, recta y permanente*.

El equilibrio fundamental de la naturaleza divina contrasta con gran fuerza con la **pisada** humana, caracterizada por la *pesadez*, la *tosquedad* y la *violencia*. El **pie del hombre** lleva a cabo *acciones violentas* que simbolizan la *rebelión contra la ley y el límite*, es decir, contra el *orden sagrado*. Por tanto, el **pie humano** es un **pie**

violador, un espíritu que violenta los designios de lo trascendente. La consecuencia es la *impiedad*, la ἀσέβεια, que se manifiesta en la *pisada sacrílega* y la *patada contra el altar de Dike*. Se trata, de manera casi equivalente, de la estructura simbólica básica del sistema de imaginería de *Persas*, en que estudiamos la oposición simbólica básica entre el **PUENTE** y el **SALTO**, ejecutados, respectivamente, por el *pesado y torpe pie del hombre* y el *pie ligero pero mortífero de la divinidad*.

Volviendo a esta imagen en el texto de la *Orestía* (*Ag* 383-384, 789; *Ch* 640-642; *Eu* 537-540) representa, precisamente, el rechazo de *aquello que a cada cual le corresponde por designio de Zeus* (δίκη) y, en consecuencia, la pérdida del temor reverencial hacia *lo otro*, la divinidad. Si δίκη es una línea que marca la separación de lo que corresponde al hombre por ser hombre (someterse a la ley y la justicia que proviene del plano "trascendente"), *patear su altar* es **CRUZAR EL LÍMITE**. Lo mismo significa *caminar sobre la alfombra purpúrea*. No obstante, ese cruce -*pecado original, perversión del espíritu*- no provoca la libertad ni el crecimiento interior del hombre sino, por el contrario, lo sumerge en la "ley" del caos, el desorden, la repetición y la compulsión a la satisfacción de pasiones ya traspasadas por la perversión: poder, venganza, lujuria, odio, asesinato: la **CADENA** del δρῶν sin τέλος.

Este "nuevo orden" -más bien un desorden- está imaginizado semémicamente en el polo negativo del **PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL**. Es el **CAOS**, lo **PRIVADO**, los **DIOSES CTÓNICOS**, la **TIERRA** y lo **FEMENINO**, que está representado por medio de semas -espiritual, -racional. Sobre todo en la caracterización de lo **FEMENINO** y lo **MASCULINO** se encarna una concepción dicotómica donde los pares opuestos señalan el **VIEJO ORDEN** (la representación semémica de la **CADENA**) y el **NUEVO ORDEN** (en rigor, la armonía esencial y originaria que deberá ser restablecida):

NATURALEZA/CULTURA
 OBJETO/SUJETO
 MATERIA/ESPIRITU
 CAOS/ORDEN
 PRIVADO/PÚBLICO
 DESARMONÍA/ARMONÍA
 CADENA/CORTE
 PAR [acción-reacción]/IMPAR [dialéctica]
 PULSION/LEY
 ILIMITACIÓN/LÍMITE
 FERTILIDAD/CREATIVIDAD
 REPRODUCCIÓN/PRODUCCIÓN
 INSTINTO/RAZON
 COERCIÓN/LIBERTAD

Esa armonía esencial, ese orden quebrado que instaurará nuevamente la divinidad por medio de un nuevo CORTE (violento en principio) y respondiendo a la piedad por el destino del hombre y a su intrínseca justicia, es la explicitación más clara de la cosmovisión teológico-filosófica de Esquilo. Sus causas -la ὄβρις- y consecuencias -el agobio de la materia- constituyen el punto focal alrededor del que se estructura la imaginería y el plano semémico del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

3. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE *PROMETEO ENCADENADO*

Para posibilitar el ANÁLISIS SEMÁNTICO de Pr, las imágenes pertenecientes a los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* fueron clasificadas para su estudio mediante un criterio de división sémica. Luego de analizarse la configuración general de los espacios semánticos en los que se dividía el sistema completo, se arribó a la elección de los rasgos subcategoriales de marca positiva o negativa ± humano, ± animado, y dentro de ellos, el espacio sémico -humano + animado. Intentaremos probar si la figura nuclear registrada por medio del proceso metasemémico o producto de marcas semánticas denotativas y distintivas (que, como se comprobará, da como resultado un haz de rasgos +concreto, +animado, + animal, -humano) se conjuga con la figura nuclear correspondiente al núcleo sémico *ἀνάγκη*, y puede remitir por tanto a una relación causa-consecuencia entre los planos semémico e hipersemémico, entre temas y universo conceptual.

Presentamos a continuación el *corpus* completo sobre el cual aplicamos el análisis componencial: es el conjunto de imágenes que se han considerado fundamentales para la sistematización semántica y que incluyen los motivos del *yugo*, el *arnés*, la *caza*, la *picadura*, la *carrera*, la *prisión*, la *navegación*, la *movilidad* y el *vagabundeo*, todos dependientes de la ya mencionada oposición **COERCIÓN/LIBERTAD**.

En todos los casos relevamos la aparición del motivo de la *ἀνάγκη*. Los motivos derivados de la estructura *fuerza-violencia* y sus opuestos, la *dureza* y sus opuestos, sólo se consignan en esta sistematización cuando se empalman con la imagen preponderante. No registramos sus apariciones libres, que son de vital importancia, por ejemplo, en el Episodio I.

El relevamiento componencial se ha efectuado sobre los siguientes segmentos del Pr:

4-6, 13, 14-15, 16, 19-20, 50, 52, 54, 55-56, 58, 60, 61, 64-65, 71, 72, 74, 76, 81, 87, 93-95, 96-97, 100, 103-105, 108, 112-113, 119, 135, 141-142, 148, 154-155, 163-

165, 168-169, 175, 178-180, 182-184, 235-236, 256, 257, 262, 263-265, 275-276, 278-279, 284-285, 286-287, 316, 322-323, 326, 339, 344, 365, 425-428, 462-465, 465-466, 470-471, 508-510, 512-513, 514, 515-516, 517-518, 524-525, 547-550, 562-563, 565, 566, 571-573, 577, 578-579, 580-581, 585-587, 589, 591-592, 597-598, 600-601, 618, 622-623, 655-656, 666, 670-672, 674-675, 681-682, 690-693, 701-702, 706, 737-738, 749-750, 752-754, 755-756, 769, 770, 771, 773, 780-781, 784-785, 788, 819-821, 823, 828, 836-838, 855-856, 858-859, 872-873, 880, 881, 884, 898-900, 902-903, 906, 926-927, 931, 934, 936, 964-965, 991, 1006, 1009-1010, 1015-1016, 1019, 1021-1025 1026, 1050-1051, 1072, 1078-1079: εἰς ἄπέραντον...ἀνοίας²⁰.

3.1 Estructura y sistematización del espacio estudiado

El relevamiento semántico de las imágenes correspondientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* nos ha permitido reconocer la utilización funcional de las categorías semánticas y los semas subcategoriales a lo largo del desarrollo agencial.

En efecto, la preponderancia absoluta del *agentivo* en la primera parte de la tragedia (Prólogo, Kommós, Párodos) se desplaza hasta focalizarse en el *objeto*, el *agente* y el *paciente* a partir de la segunda parte (Episodio III en adelante). Esta preponderancia es debida al efecto de "mostración" de la imagen, en el cual se presentan en escena *illustranda* verbalizados como *illustrantia*. El resultado es un haz

²⁰ Por razones de espacio, omitimos el análisis extensivo de cada uno de los lexemas. Las categorías semánticas atribuidas a los lexemas analizados han sido: *agente*, *paciente*, *objeto* y *agentivo*. Los semas subcategoriales que resultaron del análisis fueron los siguientes (se incluyen los metasemas transformados en semas por transferencia metafórica): ANIMADO, ANIMAL, HUMANO, DIVINO, SUPRADIVINO, PERSONAL, RACIONAL, ANIMIZADO, ANIMALIZADO, OBJETUALIZADO, MASCULINO, TODOPODEROSO, LIBRE, LIBERADOR, OBSTINADO, EXCESIVO, ESFORZADO, DOMESTICADO, SUFRIENTE, VIOLENTO, INERME, ULTRAJANTE, ÁGIL, FUERTE, INMOVILIZADO, AGRESIVO, ESENCIALIZADOR, SIN RUMBO, CONCRETO, DEFINIDO, LIMITANTE, DURO, METÁLICO, TRABA, CONSTRICTIVO, CONSTREÑIDO, FORMA CIRCULAR, MOVIMIENTO CIRCULAR, HIRIENTE, DESTRUCTIVO, MÓVIL, AGUDO, FUSIFORME, PUNZANTE, PENETRANTE, AMENAZANTE, PERSECUTORIO, INEVITABLE, LIMITADO, PERSEGUIDO, DOLOROSO, PUNZADO, POSITIVO

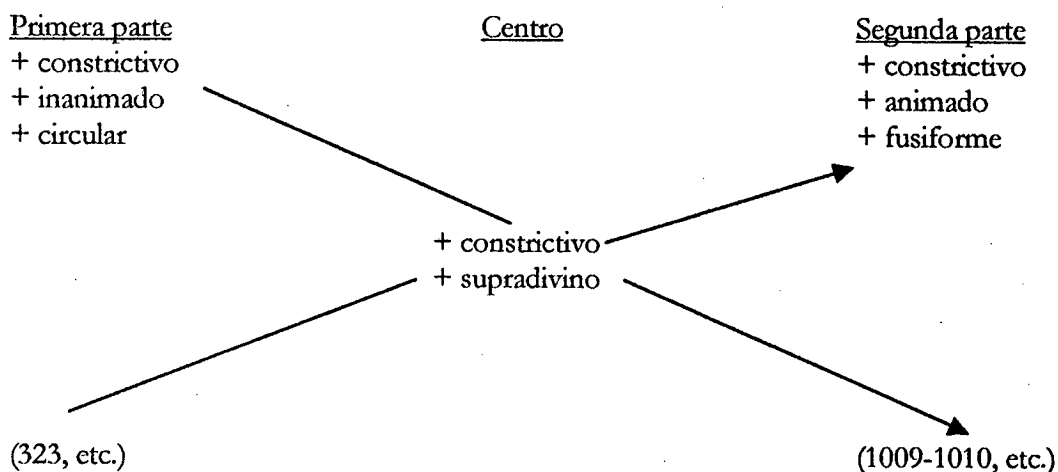
semémico de alto grado de *concretización*, que se complementa con rasgos de *constreñimiento* y *movimiento o conformación circular*, unido a la *dureza* y a la *fuerza/violencia* que se advierte como rasgo clasémico en cuanto a la circunstancia modal de la acción. En esta primera parte del *corpus*, el *paciente* es siempre Prometeo. Por transferencia metasémica, en la mayoría de los casos metafórica, el paciente adquiere rasgos de *animalización* y *objetualización*.

Hacia el centro de la pieza se hace evidente la incidencia de imágenes centradas en el motivo de la *necesidad*. Los semas preponderantes se repiten, pero comienza a aparecer el carácter *supradivino* como fundamental para la interpretación semántica general.

En la segunda parte de la obra, ante la aparición de Ío, el motivo *concreto* del *constreñimiento duro y circular* vira hacia semas que configuran un haz de rasgos centrados en la *persecución*, la *penetración* y la *conformación fusiforme*. La imagen del *yugo/arnés* ha sido reemplazada por la imagen del *tábano/aguijón*. Así como el motivo del *tábano/aguijón* es presentado en la primera parte y alcanza su máximo desarrollo en la segunda, el motivo preponderante de la primera se va dispersando y debilitando en la segunda. En efecto, el *constreñimiento circular* ocupa la primera mitad de la pieza y el *constreñimiento punzante* abarca toda la última parte.

Sin embargo, las imágenes centrales de cada uno de estos motivos se encuentran cruzadas en el desarrollo agencial: la metáfora del κέντρον (323) anticipa en la primera sección el desarrollo de la segunda; la imagen del POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1009-1010) retoma semánticamente el motivo de la primera parte, dando cierre al tema ampliamente documentado en ella. De esta manera se produce un cruce de rasgos semánticos a lo largo del desarrollo dramático.

En el centro, el denominador común de ambos sememas, el *constreñimiento*, está dado por el sema adicional otorgado por el motivo de la *necesidad*.



Del mismo modo se comportan otros dos rasgos sémicos que acompañan a los anteriores. Nos referimos al motivo de la *limitación* y la *inmovilidad*, aportado desde el comienzo de la pieza por el lexema δεσμός, y su contrario, el de la *ilimitación* y la *movilidad sin rumbo*, aportado por el lexema πλάνη (ambos con sus variantes lexemáticas). En efecto, la anticipación del tema del *vagabundeo* se verifica en la primera parte (275-276) y se despliega en la segunda; por el contrario, el tema de las *cadenas* se concentra en la primera parte y se difumina en la segunda. Allí se registran expresiones sintagmáticas cada vez menos connotadas del motivo ("liberarse de las cadenas"). La misma difuminación se registra en la primera parte con respecto al motivo del *vagabundeo*.

El rasgo sémico +constrictivo, central de todo el subsistema, se manifiesta además a través de otros dos sememas o motivos, el de la *red* (asociado a la *caza*) y el de los *pies trabados* (también asociado a la *caza*, y además a la *prisión*). Ambos apuntan al tema de la *persecución* y de la *trampa* y, en última instancia, al de la inmovilidad esencial de la condición humana.

Acompañando a los rasgos +constrictivo +concreto y +limitado, el haz sémico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* presenta otro rasgo de suma importancia: el que consiste en la *animalización* del sujeto +humano o +divino. La aparición del rasgo se verifica a lo largo del desarrollo agencial de la misma manera que los analizados anteriormente. La *animalización* comienza insinuándose metasemémicamente por medio de la transferencia metafórica que se opera en los

agentivos de la escena del encadenamiento. El Titán se muestra en la estructura de superficie como un criminal empalado, pero, en la estructura profunda, como un animal sometido al yugo y al arnés.

En la segunda parte de la pieza, ante la irrupción de Ío, la *animalización* del sujeto personal (+humano en este caso) se efectúa por medio de la mostración escénica (naturaleza biforme), subrayada por las imágenes engarzadas en el discurso y sus semas fuertemente connotados.

La importancia del proceso de *animalización* se verifica por último en el símil del potro, que apela, como ya indicamos, a la captación racional del motivo por parte del espectador/lector.

La preponderancia del motivo y su haz sémico se verifica en la imagen de la *caza*. Se insinúa en el Prólogo (81 y 87) por medio del sema +constrictivo presente en el lexema *red*. Se desarrolla en el episodio de Ío, perseguida doblemente por Argos y por el tábano. En el Episodio IV, ya sobre la conclusión de la tragedia, se pondrá en evidencia que la verdadera *cazadora* que lanza su *red* sobre la presa es la ἄτη (1072-1073 y 1078-1079), al igual que sucedía en *Persas*.

El espacio sémico de la pieza ocupado por el hombre se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han sido cercenados en uno de sus atributos esenciales. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso de *desencialización* es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales +animal, +irracional. En el plan divino no estaba contemplada la perduración en la existencia del "hombre" (231-233). Ío y Prometeo pierden semémicamente sus rasgos +humanos. Ambos, además, fluctúan entre la clarividencia (la comprensión del τέλος) y la ceguera proporcionada por la ἄτη (que conduce a una acción irracional). En Ío esto se manifiesta por el ataque de su νόσος; en Prometeo, por el crecimiento de su αὐθαδία.

3.2 La matriz metafórica y la figura nuclear del espacio

Luego del estudio de los rasgos subcategoriales de los sememas que forman parte del espacio sémico +animado -humano (imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*), corresponde analizar la *figura nuclear* de los lexemas involucrados en esas imágenes, incluyan éstos rasgos distintivos y denotativos o marcas connotativas compartidas con los componentes de su campo -sentido propio-, e incluso si dicha figura nuclear se conforma como tal a través de la transferencia metafórica (metasémica).

La *figura nuclear* de un semema, su "núcleo semántico irreductible", y tal como definimos en el Capítulo 2, consiste en aquellas características intrínsecas y distintivas que constituyen su "definición". Dentro de esta "definición" es posible aislar ciertos *semas comunes* a diferentes sememas ubicados en un plano más esencial o sustancial que el de la subcategorización. A partir del registro de dichos semas comunes es posible acceder a la *matriz metafórica*, es decir, el conjunto de rasgos que, como fuerza centrípeta, ha funcionado como núcleo de atracción de los *illustrantia* del *corpus* estudiado. La *matriz metafórica* es el *tertium comparationis*, aquel elemento que se observa como rasgo común de *illustrans* e *illustrandum*.

Los lexemas que se analizarán a continuación²¹ pertenecen, dentro de la oposición básica del subsistema, al polo de la **COERCIÓN** en su estructura secundaria del *yugo*, el *arnés* y la *caza*.

* δεσμός (6, 52, 97, 113, 141, 155, 176, 509, 513, 525, 770, 991, 1006).

Sustantivo deverbativo proveniente de δέω, al que se suma el sufijo denominativo -σμός, que otorga un clasema +concreto. Significa, en principio, "cualquier instrumento que sirve para atar", por tanto, "lazo, atadura". Adquiere, de

²¹ Para la determinación de la figura nuclear de los sememas se hace indispensable acudir a la etimología. El análisis toma como base, nuevamente, los estudios de HOFMANN (1949), FRISK (1959-1972) y CHANTRAINE (1968-1980). La interpretación de los datos es, por supuesto, nuestra.

acuerdo con sus diferentes contextos, significados más acotados o restringidos. A partir del primer semema registrado se deriva un haz semémico que incluye las posibilidades de "cable", "amarra" y "correa". No obstante, en la mayoría de sus apariciones el contexto hace surgir el significado de "cadenas", sobre todo cuando el lexema se presenta en plural. Esto puede verificarse sintagmáticamente por las menciones de cualidades o rasgos +metal en el contexto inmediato. Por último, el haz semémico incluye, por un proceso metasémico de transferencia metonímica, el significado de "prisión".

El lexema presenta un importante grupo de formas alargadas en -ω, como por ejemplo:

* δεσμώτης (119)

Este adjetivo es la única aparición de las formas mencionadas en el *corpus*. Ambos lexemas provienen de:

* δέω (15)

Verbo que proporciona la raíz del campo semántico estudiado, proveniente del indoeuropeo $de\partial_1-$ / $d\partial_1$, que se manifiesta en griego con la alternancia $\delta\eta-$ / $\delta\epsilon-$. La instancia con vocal alargada da lugar a $\delta\acute{\iota}\delta\eta\mu\iota$, en presente atemático con reduplicación que CHANTRAINE considera creado a partir de una posible analogía con $\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$. Semánticamente se remite al indoeuropeo * $de-y\bar{o}$, donde el semema significa "ligar, atar, encadenar", presentando el mismo haz registrado en el caso de su sustantivo derivado.

Es evidente que en la acción de "atar" el *movimiento circular* es un rasgo intrínseco indispensable para la conformación de la figura nuclear. En el caso de que, dentro del haz semémico presentado, la opción ofrecida por el contexto sea la de "cadenas" o "encadenar", los rasgos que se añaden son +dureza, +metal.

* ἀδαμαντόδετος (148)

Adjetivo compuesto de δέω + ἀδάμας,-αντος, "metal muy duro", "acero". En este lexema se reúnen todos los rasgos de la figura nuclear considerada. A esto se suma el hecho de que ἀδάμας se relaciona etimológicamente con δάμνημι, indicando, primero como término mágico y luego como término técnico, "aquello que no se puede domar", "aquello que no se puede doblegar" (α privativa + δάμασ-).

* δάμνημι (164)

Verbo de raíz indoeuropea *dm-, que se manifiesta en griego como δάμα-. Lleva infijo nasal en el presente y sobre el tema de aoristo (δάμασ-) se forma δαμάζω. El verbo significa "someter por un acto de coerción", de donde se aplica en general al contexto animal con el sentido de "domar". El haz semémico se amplía con matices más generales y abstractos, como "dominar", y más concretos, como "domesticar".

En este caso, el verbo suministra a la figura nuclear el sema +coercitivo y el clasema +paciente animal.

* ὀχμάζω (4, 618)

Se trata de un verbo denominativo proveniente de -οχος, sufijo adjetivante que significa "que tiene, que mantiene". De allí que el verbo signifique "fijar, aprehender". Por su parte, el sufijo proviene de ἔχω, de raíz √σχ-, "mantener, sostener", pero con el sentido originario de "tener, poseer, retener".

Además del sentido de *constricción* que aporta a la figura nuclear, debe tenerse en cuenta que la raíz √σχ- es la misma que se encuentra presente en ἰσχύς, indicando la "fuerza física", el "poder de retener o someter por medios concretos". Este rasgo se suma (la constricción es física y por medios violentos) a la figura nuclear.

* ζυγόν (462)

El sustantivo está ampliamente documentado en las lenguas indoeuropeas, de raíz *iug-. Es un antiguo término técnico que aparece ya en hitita. El *yugo* consiste en una pieza de madera transversal, en cada uno de cuyos extremos se ubica otra *pieza en forma de arco, curvada*, donde se apoya la cabeza del animal.

* ζεύγλη (462)

Es precisamente la parte del yugo antes mencionada, que rodea el cuello del buey o caballo, por lo cual suele traducirse por "lazada, vuelta o collar" del yugo.

* ἐνζεύγνυμι (108, 462, 579)

Verbo denominativo proveniente de ζυγόν, que aparece en el *corpus* con el preverbio ἐν. Se traduce por "uncir", "enganchar al yugo". El haz semémico del lexema incluye también los significados menos concretos de "unir sólidamente", "juntar". El rasgo +constrictivo se da a través de la variante "someter".

* νεοζυγής (1009)

Adjetivo compuesto de νέος y ζυγ-, atribuido al "potro" (Prometeo) en el símil más importante del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Añade a los rasgos ya mencionados el factor "situación desconocida y amenazante", que provoca la reacción violenta e irracional producto de la coacción física y el dolor.

Es evidente que la raíz ζυγ- y sus variantes lexémicas contribuyen a la figura nuclear con los rasgos de *constricción* y *conformación circular*, además de rasgos secundarios de *dureza* y un cierto grado de *violencia física*.

* κίρκω (74)

Verbo denominativo proveniente de κίρκος. La metátesis consonántica se registra en fecha bastante temprana. Significa "fijar con una anilla o argolla". El sustantivo κίρκος, que no se registra en el *corpus*, se refiere a una *anilla, argolla o eslabón* de una cadena. Es un término técnico que, de acuerdo con los contextos mínimos en los que aparece, forma parte de un yugo, una cadena o una cortina. Etimológicamente se remonta al indoeuropeo *(s)qer-, "curvar, encorvar, doblar", que aparece en el latín *curvus*.

Nuevamente el haz semémico aporta los rasgos de *dureza, constreñimiento y conformación curva o circular*.

* πέδη (6, 76)

Sustantivo derivado del vocalismo *e* de πούς-ποδός ($\sqrt{\text{πεδ- ποδ-}}$), que significa "lazo, traba" para las piernas o los brazos, pero especialmente para las piernas o tobillos. Se utiliza generalmente en plural, y se traduce por "grillos o grilletes".

* ἐμποδίζω (550)

Verbo denominativo de la raíz antes señalada, que se refleja exactamente en el latín *impedire*, es decir, "imposibilitar el movimiento trabando los pies", "inmovilizar los pies".

* ἐμποδόν (13)

Adverbio de idéntica formación a la del verbo anterior, que indica la "falta de impedimento", el "no tener nada que impida el movimiento de los pies", es decir, *ante pedes*.

* ἐκποδών (344)

Adverbio de construcción morfológica idéntica a la del anterior, pero de circunstancia espacial opuesta. Señala el impedimento de situar los pies en un determinado lugar, es decir, ubicar los pies *fuera del* espacio de referencia.

* ἀπέδιλος (135)

El significado de este adjetivo ha sido estudiado en dos interesantes artículos, así como la importancia de los lexemas derivados de πεδ-/ποδ- para la configuración general del *SUBSISTEMA*²². En principio, las dos posibilidades que se presentan en el haz semémico no se excluyen, sino que se complementan y enriquecen una a la otra. La polisemia se aplica al texto del *corpus* sin dificultad:

- (a) α privativa + τὸ πέδιλον, "calzado en general", "sandalia". El significado sería entonces "sin sandalias", "sin calzado", "descalzo".
- (b) Puesto que las πέδιλα se *atan alrededor de los pies con correas*, es evidente que derivan lexemáticamente de πέδη y no de πούς. De allí que se proponga, como sentido primero y más concreto del lexema, la significación "sin atarse las correas de las sandalias".

* πούς (263, 279, 712)

Sustantivo de antigua raíz indoeuropea con apofonía e/o (πεδ-/ποδ-) y una amplia gama de lexemas derivados. Importa su mención en este apartado por el carácter de las construcciones atributivas que lo modifican en el *corpus*. En efecto, el pie, cuando aparece en su forma de sustantivo simple, va siempre acompañado de sintagmas que lo connoten como *libre, ágil y en movimiento*.

La función del lexema es clara en cuanto a su contribución a la oposición MOVILIDAD/INMOVILIDAD. Los derivados aportan a la figura nuclear los rasgos de *traba, coerción, inmovilidad* (o su opuesto), *movimiento o conformación circular* y, secundariamente, el de *dureza* (πέδη).

²² TARDITI (1976: 21-25); FINEBERG (1986: 95-98).

* γυιοπέδη (168)

Sustantivo compuesto de πέδη + γυῖον, "grillos para los miembros". A la matriz presentada con anterioridad, este lexema añade la significación adicional de la raíz √γυι-: "redondeado, curvo, cóncavo", específica de la *conformación circular*.

* ψάλιον (54)

Se trata de un término técnico que alude a la anilla del freno o cabezón, abierta en forma de u. No es el freno entero, sino la anilla que sostiene las fosas nasales del caballo. Se traduce entonces por "anilla" o "barbada". Es un sustantivo derivado de ψαλόν, que también significa "anilla" del χαλινός, lexema que define propiamente al "freno". En cuanto a su etimología, se ha propuesto remitirla a σπαλ-, raíz que por metátesis de las consonantes líquidas está relacionada con σπεῖρα, "pliegue, vuelta, rosca", sustantivo que se aplica a los objetos "torcidos" o "redondeados". Por su parte, σπεῖρα proviene de una raíz verbal indoeuropea que significa "plegar, doblar, rodear, envolver".

Es evidente que este sustantivo se ubica en el mismo plano del haz de rasgos estudiados: *conformación curva, constricción y dureza*.

* στόμιον (1009)

Sustantivo denominativo derivado de στόμα, que alude al "bocado" del freno. Evidentemente, su significado se relaciona con el de στόμα, "boca", término de probada procedencia indoeuropea.

Aporta a la figura nuclear los mismos rasgos señalados una y otra vez: *carácter circular, constricción y dureza*.

* **μασχαλιστήρ** (71)

Es el nombre de un instrumento que designa una correa que, formando parte del arnés del caballo, pasa bajo sus axilas, ciñéndolo. Se traduce habitualmente por "cincha" o "barriguera". Proviene del sustantivo **μασχάλη**, "sobaco, axila", de donde "ángulo" u "objeto cóncavo o curvo".

Se registran nuevamente los rasgos antes apuntados.

* **ήνία** (1010)

Sustantivo que designa la "brida", parte del arnés que consiste en el freno más las riendas y correa que de él se desprenden. El término se utiliza también por sinécdoque para designar solamente las "riendas". Es un lexema de uso técnico que se remonta a ***άνσία**, y tiene diversos equivalentes en las lenguas indoeuropeas, todos relacionados con las distintas formas que adquiere el sustantivo "nariz" y que remite, por ejemplo, al latín *ansa*, "asa".

Aunque en tercera instancia, el lexema suministra una vez más el sema +*conformación circular*, +*concauidad*. Pueden desprenderse de su uso concreto los rasgos de +*constricción* y +*dureza*.

* **φιλήνιος** (465)

Adjetivo compuesto de **φίλος** + **ήνία**, atribuido al caballo y que significa "amigo de o que ama la brida", es decir, "dócil a las riendas". El sentido apunta al sometimiento. La violencia que éste implica en principio (que se verifica en el símil del potro de 1009-1010) sólo puede detectarse en el contexto de esta aparición en su estructura profunda.

* **άμφίβληστρον** (81)

Se trata de un sustantivo compuesto de **άμφί** + **βάλλω**, con un sufijo nominal que se aplica a los términos que indican instrumentos: -τρον. Significa

"red" para cazar o pescar, y deviene de la raíz βάλ-, "lanzar, arrojar, poner" y ἀμφί, "alrededor". ἀμφιβάλλω se traduce, por consiguiente, por "poner alrededor, rodear". De aquí los semas de *movimiento circular o envolvente*, sumados a la situación de *constreñimiento* que deviene como consecuencia, unida a la *violencia física* concomitante.

Luego del análisis precedente, podemos afirmarse sin lugar a dudas que la figura nuclear que funciona como denominador común de los lexemas que conforman las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL - COERCIÓN/LIBERTAD-* está compuesta por un haz de rasgos consistente en las subcategorías sémicas +concreto, +coercitivo, +circular (en su movimiento) y/o curvo-redondeado (en su conformación material), +duro, +agentivo de violencia o fuerza física.

Resta verificar si existe dentro del *corpus* un *illustrandum* que comparta los rasgos señalados, que se ubique en el espacio sémico estudiado pero cuyas implicancias semémicas e hipersemémicas le permitan funcionar como organizar de la estructura general de las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

De acuerdo con la hipótesis anteriormente señalada, tomaremos el lexema ἀνάγκη y sus lexemas derivados, puesto que se ubica en un nivel intermedio entre lo abstracto y lo concreto (al menos en una lectura de superficie), se registra en el *corpus* generalmente como *illustrandum* y su carga hipersemémica (sobre todo en los niveles filosófico y religioso) ocupa un lugar remarcable en la concepción de los autores trágicos.

* ἀνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052)

* ἐσαναγκάζω (290)

* ἐπαναγκάζω (671)

El lexema ἀνάγκη es un sustantivo que comporta un haz semémico complejo, el cual, partiendo de un significado concreto, se extiende con pasos

intermedios hasta la máxima abstracción. El semema primero es "constricción", "coerción", "constreñimiento" producto de una *fuerza material*. De allí se pasa al sentido de "obligación", al de "necesidad" (en el plano lógico) y, finalmente, al de "fatalidad", muchas veces personificada. Este último sentido se desarrolla en forma secundaria, al igual que el de "(lazos de) parentesco".

Se han propuesto una serie de etimologías posibles para el lexema:

1) Préstamo semítico²³. Se trataría de una derivación de la raíz semítica *h nk*, que debería sonar en semítico antiguo más o menos como **chananke* ("atar, ligar, encadenar"), y que está atestiguada en numerosas lenguas y dialectos derivados: árabe *hanaqa* ("ahogar"), acadio *hanaqu* ("apretar, estrechar, estrangular"), y ya modernamente en árabe *iznāke*, sirio *hnāka* y egipcio *mūhnāka*, todas significando "yugo" o "atadura".

Es evidente que desde el punto de vista puramente semántico la teoría de SCHRECKENBERG es muy atractiva, puesto que no sólo confirma plenamente la hipótesis sustentada en este trabajo en cuanto al haz de rasgos sémicos que constituyen la figura nuclear del campo estudiado al proponer dicho haz como matriz metafórica de ἀνάγκη, sino que también postula que la operación metafórica (yugo = ἀνάγκη) no sería más que una tautología que, aunque no en la sincronía, donde el semema "atadura curva y estrecha, yugo" se habría difuminado, en la diacronía sí remitiría a un semema de valor *+material, +concreto*. La equivalencia semántica entre el *illustrans* y el *illustrandum* del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL SERÍA COMPLETA.

Sin embargo, se levantan algunas objeciones serias desde el punto de vista fonético. Puesto que carecemos de conocimientos de filología semítica, en este caso sólo podemos presentar las objeciones. La principal consiste en que resulta sumamente dificultoso explicar, a partir de la raíz semítica mencionada, la estructura fonética del término griego, con γ (nasal gutural) ante κ. Del mismo

²³ Es la hipótesis sustentada SCHRECKENBERG (1964: cap. 6°, "Das semitische Etymon", 165-176).

modo se pone en duda el origen del segmento $\acute{\alpha}\nu$ inicial, que algunos postulan como "reduplicación temática".

Sin duda, la afinidad semántica entre $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$ y la raíz semítica es llamativa. Se postula, entonces, la posibilidad de un cruzamiento (favorecido por la similitud de formas) entre un término indoeuropeo heredado (ver punto 2) y el término semítico²⁴. CHANTRAINE descarta de plano la posible etimología semítica, calificándola terminantemente de "imposible".

2) Término indoeuropeo que presenta derivaciones en las lenguas hijas, a partir de una raíz $*H_2en-k-/H_2n-ek-$, "im-pedir, obstaculizar; dañar, perjudicar". Aparece atestiguado en irlandés *ēcen*, galés *angen*, "necesidad, destino"; en hitita *henk-an*, "muerte fatal"; en sánscrito *naś-*; en latín *nex*, *noxā*, *necare*; en griego $\nu\epsilon\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma$.

Esta posición, sustentada por BENVENISTE²⁵ y KURYLOWICZ²⁶, manifiesta las virtudes del comparativismo, pero la significación otorgada a la raíz difiere de la que le es atribuida en el punto 5, por lo cual no puede hablarse de hipótesis etimológica segura.

3) Relación con la forma verbal $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\gamma\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu$ ²⁷, compuesta por un elemento vocálico seguido de la raíz *nk-/nek-*, "alcanzar", con lo cual podría suponerse un significado "el/la que alcanza".

4) Forma compuesta a partir de $\acute{\alpha}\nu$ - privativo + $\acute{\alpha}\gamma\kappa\acute{\omega}\nu$, "brazo". Sería el estado de "aquel que no puede usar sus brazos". CHANTRAINE considera "inverosímil" esta posibilidad, a pesar del apoyo obtenido entre los filólogos²⁸.

5) Derivado del verbo $\acute{\alpha}\gamma\chi\omega$. Se trata de una hipótesis interesante desde el punto de vista semántico, aunque presenta problemas en el aspecto fonético²⁹. En efecto,

²⁴ Se trata de la hipótesis de LEROY, explicitada en su reseña al libro de SCHRECKENBERG (1968: 88-89).

²⁵ BENVENISTE (1948).

²⁶ KURYLOWICZ (1927:95-104).

²⁷ Hipótesis de GÜNTERT (1923: 185).

²⁸ Hipótesis sostenida por GRÉGOIRE (1937:353-354) y (1937:185-186, apoyada por DENY (1937: 295).

²⁹ Etimología propuesta por ROHLFS (1930, s.v. $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$, sostenida asimismo por ONIANS (1952:332).

ἄγγω proviene de una raíz indoeuropea *H₂em-gh-/H_{2m}-gh- que se encuentra en hitita *hamenke-*, "atar"; en latín *ango*, "estrechar, estrangular, angustiar" y *angor*, "opresión, angustia; tormento"; en sánscrito *ambas-*, "angustia"; en armenio *anju-k* y en gótico *aggwis*, "estrecho". En griego significa, precisamente, "apretar el cuello, ahogar, estrangular", y, en sentido más general, "estrechar, oprimir".

La relación semántica con ἀνάγκη es evidente, y es reconocida incluso por el propio SCHRECKENBERG. Sin embargo, sus partidarios no explican (ni como preverbio, ni como reduplicación) la función de ἀν-, ni por qué la velar sorda aspirada χ (proveniente del indoeuropeo *gh, velar sonora aspirada) presente en la raíz verbal muta a κ, velar sorda sin aspiración (proveniente del indoeuropeo *κ) en su derivado nominal. Si la derivación fuera segura, no habría ninguna razón fonotáctica que obligara a *ἀνάγγη a convertirse en ἀνάγκη. De todos modos, resulta curioso que una hipótesis con cierto consenso no sea mencionada por CHANTRAINE.

6) Derivado postverbal o regresivo de ἀναγκάζω, "constreñir, forzar", proveniente de ἀνά (ἀν-) + ἄγκών, con lo cual el significado originario del verbo sería "apretar, tomar en los brazos, abrazar". La preposición ἀνά indicaría en este caso el modo ("completamente, en toda su extensión") y el esfuerzo por poner en marcha o concluir la acción. A esto se suma el sustantivo que proporciona la raíz fundamental, la figura nuclear del semema.

En efecto, el lexema ἄγκών hace referencia a la articulación de una extremidad, vista desde dentro ("ángulo o pliegue interno entre brazo y antebrazo") o desde fuera ("codo"). De allí, por metonimia, pasa a designar el *brazo* entero. A partir de este punto los diccionarios registran un amplio haz semémico que incluye para ἄγκών sememas tales como "esquina", "rincón", "ángulo", "recodo", "meandro", "brazo o soporte" de un objeto, etc.

El vocablo proviene de una raíz ἄγκ-, indoeuropeo *ank- < *H₂o/enk-, que indica la noción de "*curva, curvatura*". De esta raíz proviene una serie de lexemas

detectables en las lenguas de la familia, como el hitita *henk-*, "doblar", y *hink-*, "inclinarse"; el latín *uncus*, "curvo", encorvado, ganchudo" y *ancus*, "encorvado" y sánscrito *añkati* y *añkaś*, "curvo, curvado". En griego la raíz aparece, con varios alargamientos y apofonías, en los lexemas ἄγκος, "valle", ἄγκάλη, "ángulo interior del brazo, seno, abrazo"; ἄγκυλος, "arqueado, curvo, ganchudo", "retorcido"; ἄγκυρα, "ancla, garfio"; ἄγκάζομαι, "tomar en brazos, abrazar"; ἄγκάς (adverbio), "en brazos"; ἄγκαθεν, "en brazos".

Esta última hipótesis es la sostenida por SCHWYZER³⁰ y es la que compartimos en nuestra investigación.

El lexema estudiado reúne todos los rasgos descriptos como pertenecientes a la figura nuclear del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Más aún: de este lexema parece provenir la estructura imaginativa y la matriz metafórica central de ese subsistema.

La ἀνάγκη (se mayuscule o no el lexema) es una *entidad supradivina* que incide sobre todos los niveles de la realidad: divina, cósmica y humana. Esta entidad supradivina se manifiesta, por medio del proceso de metasememia, como un semema que incluye un sema ±concreto. Es decir: se trata por esencia de una realidad abstracta, pero sus efectos se hacen sentir en el plano impresivo, en lo subjetivo del *paciente*, como una *realidad concreta*.

Con respecto a su configuración, la ἀνάγκη es una entidad que presenta una figura nuclear que incluye un sema central de *curva o forma circular*, al que se suma otro sema de "movimiento en pinzas", de *movimiento circular* cuando adquiere carácter dinámico. Este movimiento que realiza la ἀνάγκη consiste en un *estrechamiento* que produce un efecto de *coerción, constricción o constreñimiento*. Dicho movimiento y su efecto se llevan a cabo involucrando una acción violenta, o que, al menos, pone en juego un sema de *fuerza física*.

³⁰ SCHWYZER (1939-1950: I, 734, n° 8).

En conclusión, la ἀνάγκη, la "necesidad", es aquella entidad supradivina que *aprieta*, que *fuertza* a un sujeto paciente, obligándolo a encaminarse en una determinada dirección o constriñéndolo hasta no permitirle el más mínimo movimiento voluntario. Todas estas modalidades de la acción, que se ubican en un plano +abstracto, se basan en una figura nuclear (una "etimología") que remite a una "imagen" de alto grado de concretización (y personalización): la ἀνάγκη, de acuerdo con la hipótesis desplegada en el punto 6, es "*la que aprieta entre sus brazos*", "*la que abraza hasta el abogo*".

En esta instancia debemos retomar la funcionalidad de la ἀνάγκη como imagen central de la COERCIÓN en la relación que se establece entre ésta (que actúa en el plano de lo concreto y por medio de los objetos) y los otros planos involucrados en el análisis semántico.

En primer lugar la ἀνάγκη, además de manifestarse en el plano de la mostración de la imagen como *cadena*, *grillos*, *argollas*, *cinchas*, *anillas*, *redes*, *etc.*, tiene también su equivalente metafórico en el espacio -humano -animado, donde los sememas fundamentales son *naturaleza/elementos*. Dentro del mismo, el semema que actúa como *illustrans* de la ἀνάγκη es la δίνη, el "torbellino" (1052).

La δίνη es un sustantivo que indica "rotación", "cosa que da vueltas", "movimiento circular rápido". La aplicación concreta de este movimiento de rotación se da en el espacio de la naturaleza. En éste, el semema equivale a "remolino" (de agua) o "torbellino" (de viento); "vórtice". Del lexema se desprende el verbo denominativo δινέω, "hacer rodar", "hacer girar", "lanzar haciendo dar vueltas" y, por metasememia, "ir tras de algo", "perseguir", "atormentar".

Ambos lexemas provienen del doblete δίεμαι/δίω, sobre el cual se añade un infijo nasal en el tema de presente y un alargamiento en F (digamma). Este verbo tiene varios equivalentes indoeuropeos, y reposa sobre una raíz *dwi-. Curiosamente, los sememas posibles que presenta el verbo fuente son de algún modo equivalentes a los que marcamos en el verbo derivado como producto de la

metasememia. En efecto, δῖω significa "dejarse perseguir", por tanto, "huir"; "asustarse, temer"; "poner en fuga", "perseguir"; "repeler".

Por consiguiente, el *tertium comparationis* de la metáfora de 1052 puede definirse: "*movimiento circular espiralado, en cuyo centro se encuentra, constreñido, el paciente*" (en este caso, el cuerpo de Prometeo). El rasgo +*violencia física* se infiere igualmente como parte de la misma matriz metafórica.

Al comparar la figura nuclear de ἀνάγκη con la configuración sémica de δῖνη, se puede percibir un rasgo adicional presente en el haz semémico del lexema ἀνάγκη: su condición de *cazadora*. Este rasgo, que en la ἀνάγκη presenta un carácter secundario, la relaciona con otra de las entidades presentes y actuantes en el plano de la imaginería de la pieza: ἄτη.

La ἄτη posee como sema distintivo (en todas sus incidencias como imagen) lo que en la ἀνάγκη es un rasgo connotativo. Este sema distintivo (la ἄτη como poseedora de una RED DE CAZA, o RED DE CAZA ella misma) se presenta siempre como resultado de un proceso de transferencia metafórica proveniente del contexto, en el cual se registran lexemas relacionados con la *red*, la *traba*, la *persecución* y la *condición inerme de la víctima*. A esto se suma la *violencia física y espiritual* que se ejerce sobre el sujeto paciente (885-886, 1072 y 1078.1079).

Con respecto a la conformación de su figura nuclear, ἄτη es un sustantivo deverbativo derivado de ἄω (√*ἄ_άω), que significa "*engañar, inducir a error, trastornar, producir momentánea enajenación*", "*dañar o herir el espíritu con vértigo o locura*". Esta forma verbal reposa sobre una raíz indoeuropea, *ḍ₃t-, que significa "*herir*". El sustantivo, cuya forma originaria es también *ḍ_ατα < *ḍ₃t-, comprende habitualmente el haz semémico "*falta o error producidos por la enajenación*", "*ceguera transitoria de la mente que induce un daño*". Sin embargo, el significado originario conlleva un grado mayor de simpleza y concretización: "*herida (producida por un golpe)*".

illustrandum. Dicha matriz metafórica consiste en un haz de rasgos sémicos (distintivo-denotativos o adquiridos por la operación metasémica) describable como +concreto, +definido, +constrictivo, +movimiento o conformación circular, +fuerza o violencia física.

2) El semema ἀνάγκη funciona como centro de atracción del resto de los sememas adscribibles a la oposición binaria COERCIÓN/LIBERTAD, puesto que su figura nuclear reúne como haz de rasgos distintivos los anteriormente nombrados, que se encuentran presentes en diferentes grados de intensidad cualitativa y cuantitativa en los sememas señalados.

3) La configuración particular de este haz de rasgos produce una transferencia metafórica por la cual los sememas descriptibles en principio con rasgos +personales (humanos o divinos) pierden dicho rasgo y adquieren metasemas connotativos ubicables en una dimensión +animal (+irracional), +paciente.

4) La ἀνάγκη, en su carácter de entidad supradivina forma parte de un sistema significante junto con la ἄτη y la μοῖρα. En efecto, ἀνάγκη y ἄτη operan como fuerzas agentivas sobre los seres, los elementos y el cosmos. Ambas representan la "necesidad" (en sentido lógico) de que la realidad del mundo responda en última instancia al plan establecido (πεπρωμένον, 104-105, 518-519) por la divinidad. La ἀνάγκη es la entidad que fuerza a la realidad a adaptarse a lo ya determinado. La ἄτη es quien, por otros medios, contribuye a dar el "golpe" de gracia. La ἀνάγκη funciona en el *corpus* principalmente como agente que opera sobre el cosmos, los elementos y los seres divinos (Prometeo); la ἄτη lo hace sobre los seres humanos (Ío) y sobre las Oceánides, lo cual se justifica porque, en los segmentos en que se registra su actuación, las ninfas están funcionando en la estructura profunda como símbolo de la humanidad que ha atado su destino al de Prometeo (el de recorrer el camino del πάθει μάθος).

5) No obstante, la ἀνάγκη funciona también, en el plano hipersemémico, como el punto en el cual se cruzan los caminos del τέλος divino y la voluntad del hombre. El "hombre" (Prometeo) se encuentra sumido en el πάθος como consecuencia de

sus propias acciones (265-267). El instrumento por medio del cual la divinidad pone al hombre (Prometeo) en el rumbo del τέλος es la ἀνάγκη, la fuerza constrictiva, la imposibilidad de sustraerse al abrazo del destino, que rodea al hombre y lo violenta hasta convertirlo en una presa/animal que se revuelve contra una sujeción amenazante e incomprensible. Y la ἀνάγκη, que es más fuerte que la τέχνη (514), coloca al hombre ante el espectáculo de su propia naturaleza: le muestra el límite (la muerte) y lo pone en el camino de comprender el sentido de ese límite.

6) La temática filosófica implicada en el semema ἀνάγκη se inscribe en el problema de la oposición *destino/libre albedrío*. En un mundo concebido en términos teológicos, este problema es central para la comprensión de las categorías que se presentan como núcleos de la cosmovisión ético-política del poeta, cosmovisión que se organiza en el plano humano como espejo del orden perfecto del plano divino.

En efecto, en la concepción teológica de Esquilo el sujeto humano es libre en tanto *conoce* y *acepta* la existencia de un orden que lo trasciende, un orden que prueba su poder y su justicia y cuyas leyes perfectas debe obedecer si no quiere verse aniquilado como individuo y como especie. La ἀνάγκη, por su parte, es signo de un estadio en la evolución del hombre y del mundo donde el hombre se ha rebelado contra el orden supremo y donde, por tanto, priman la ἀμαρτία, la ὕβρις y la ἀσέβεια. La armonía originaria (incomprensible en su τέλος) se ha quebrado; se ha producido un primer *corte* metafísico producto de la libertad, pero también de la ignorancia.

Luego de este primer corte, la realidad es concebida e imaginizada como una *cadena* de acontecimientos imposibles de detener (*Orestía*), donde la libertad humana, malograda por la ἀμαρτία, "elige" siempre el camino de la destrucción. La ἀνάγκη es una constrictión que fuerza a reproducir *ad infinitum* los eslabones de esa *cadena*, una pulsión que proviene tanto del designio trascendente (divino y supradivino) cuanto del propio "lado oscuro" del sujeto humano, que se simboliza y objetiviza en la reconceptualización esquilea de lo divino-ctónico.

No obstante, un *nuevo corte* es necesario para restituir la ἀρμονία perdida.

Nuevamente, ese corte asumirá un doble carácter: *externo y simbólico* (la liberación de Prometeo, el juicio de Orestes en el Areópago) y al mismo tiempo *interno y existencial*: un cambio cualitativo que lleve al sujeto humano (paradigmáticamente, Prometeo) a la comprensión de los designios de aquello que lo trasciende y del lugar que ocupa en el nuevo orden armonioso, templado en la fragua del πάθει μάθος.

7) Este proceso no se verifica en el *corpus* conservado. *Prometeo Encadenado* señala el momento de máxima desarmonía. La recuperación del equilibrio, el restablecimiento del plan armonioso (551), la reconciliación de Zeus y Prometeo (de divinidad y hombre) que se dará por medio de un salvador (Heracles) y el pacto que se sella entre ambos órdenes del mundo (el establecimiento de un ritual y la institución de un culto) son externos a la escena, y con toda probabilidad tenían lugar en las restantes tragedias de la trilogía. No obstante, el autor ha insertado en el texto una serie de marcas semánticas, una y otra vez señaladas, que permiten inferir que la MÁXIMA DESARMONÍA conducirá a la MÁXIMA ARMONÍA, la que, gobernada por Zeus a través de δίκη, posibilitará que el τέλος se cumpla, custodiado por la Μοῖρα en su curso inexorable.

4. COTEJO ENTRE EL CA Y EL CP. CONCLUSIONES ACERCA DE LA CONFORMACION SEMÁNTICA Y ESTRUCTURAL DE LOS SISTEMAS DE IMÁGENES

Al cotejar la descripción de los sistemas de imágenes del *cA* y del *cP*, por la otra, la primera observación que puede hacerse es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginaria es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentamos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que hemos denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan uno o varios *subsistemas secundarios*. Estos subsistemas secundarios se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Es importante señalar que las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética.

Dentro de los subsistemas principales, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico. A partir de ellos puede establecerse la relación significante/significado entre sistema poético-significante, sistema temático y universo conceptual. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son por su parte la condensación metasemémica de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* extensivamente y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras, las que, como probó el análisis estilístico, se estructuran casi siempre como metáforas. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, se verifica que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/lector. Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro

subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios.

El segundo tipo de relación entre los subsistemas es el *empalme*, que puede darse por *cruce, sucesión o fusión de dos o más elementos constituyentes*, pertenezcan éstos a subsistemas principales o secundarios. Todas estas características relacionales se hallan tanto en las obras de autenticidad indudable cuanto en *Pr*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera absolutamente semejante.

Tanto en el *¿A* cuanto en el *cP* se detectan imágenes que no forman parte de ningún subsistema, sino que son *libres*. En este caso, establecen vínculos relacionales con la oposición básica o con el centro del sistema respectivo. Igualmente han sido aisladas, en todas las tragedias del *corpus*, imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

En lo que respecta a la simultánea o sucesiva aparición de los subsistemas a lo largo del desarrollo agencial, se observa un equilibrio sinfónico entre los grupos de imágenes. En efecto, a través de las distintas escenas, expresadas en las diferentes estructuras compositivas, se percibe el sucesivo predominio de los diferentes subsistemas, sin que ese predominio resulte absoluto. Cada uno de los subsistemas ocupa un lugar principal o secundario, como si se tratara de un sistema de luces: en cada instancia un sector del escenario es iluminado a pleno, mientras que los demás se mantienen en una media luz o en la penumbra. Esta situación relativa va variando de acuerdo con las exigencias del desarrollo dramático, los personajes que pronuncian las imágenes y la importancia que van adquiriendo en el contexto las alusiones y remisiones al plano hipersemémico.

Hasta aquí las referencias conciernen a las **relaciones estructurales** entre y dentro de los sistemas de imágenes. Resta considerar lo que sucede con el **contenido** de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginaria presente en las tragedias.

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, podemos mencionar en términos generales lo mismo que afirmamos con respecto al *cP*: tanto en las tragedias tempranas cuanto en la *Orestía* las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto*, y, dentro de éstos, se destacan los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición estructural de campos semánticos marcados, se observa una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, lo *espiritual* y lo *animado divino, supradivino o humano*.

Se trata ahora de verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Repetimos la lista de los *illustrantia* que se repiten en más de una tragedia, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera del sistema: LUZ/OSCURIDAD, FUEGO, YUGO/ARNÉS Y ELEMENTOS DERIVADOS, DÍA/NOCHE, VARÓN/MUJER, ANCLAJE/NAVEGACIÓN, PILOTO/TORMENTA/TIMÓN, BARCO/PUERTO, LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO, VER/SABER/CONOCER/PENSAR, VIEJO/NUEVO-JOVEN, MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO, VISTA/OÍDO, VUELO/PÁJAROS, PASTOR/REBAÑO,

TIERRA MADRE, CAZA/TRAMPA, LAZO/RED/URDIR/TRAMAR, MÉDICO/ENFERMEDAD/SALUD, DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR, AGRICULTURA/FERTILIDAD, ORO/RIQUEZA, PIE/PATADA/SALTO, CAÍDA/PESO, CARRERA/META, COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA, ESPADA/ESCUDO, LANZA/ARCO/FLECHA, LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO, PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA, MATRIMONIO/RITUAL, ANIMALES: ÁGUILA, HALCÓN, CABALLO/POTRO, PALOMA, SERPIENTE, TORO/VACA/BUEY, PERRO/PERRA, LEONA/LEÓN, LOBO, CUERVO, ARAÑA, OVEJAS/GANADO MENOR, RUIÑOR/GOLONDRINA/CISNE.

Como ya mencionamos, de los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, el 50% se encuentran en el texto de *Pr*. EL PUNTO CENTRAL ES LA CONSTATACIÓN DE QUE EXISTE, TANTO EN EL *CA* CUANTO EN EL *CP*, UNA SERIE DE *ILLUSTRANTIA* QUE CONFORMAN LO QUE PODRÍA DENOMINARSE UN **REPERTORIO DE IMÁGENES** CONSTANTE, QUE ES FRUTO DE UNA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA. ESTA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA ES EL MATERIAL CONCRETO POR MEDIO DEL CUAL SE "VISUALIZAN" Y CONSTRUYEN LOS GRANDES TEMAS DE SU PRODUCCIÓN (LOS SISTEMAS SEMÉMICOS), QUE SE CORRESPONDEN CON LOS TÓPICOS DE SU PENSAMIENTO (EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO).

Estos *illustrantia*, tomados en conjunto, presentan una organización jerárquica que describe el sistema del mundo en tres planos principales: LA NATURALEZA/EL COSMOS, EL HOMBRE, LA DIVINIDAD.

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia). Lo que en un sistema es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática, puede pasar a ser en

otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario y en otra apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

Esta condición de repertorio con diferentes organizaciones internas que para el autor poseen los *illustrantia* es uno de los factores claves para afirmar la autoría esquilea de *Prometeo Encadenado*.

Una organización y configuración sistemática similar a la de los *illustrantia* utilizados en la imagería presentan los *illustranda*, es decir, los sememas que son objeto de la metaforización. El análisis de su presentación en el *corpus*, así como el vínculo que establece la imagen (*illustrans + illustrandum*) con el tema de las obras y su universo conceptual, es decir, con el plano hipersemémico, se incluirá dentro del desarrollo de las conclusiones de nuestra tesis.

CONCLUSIONES

El estudio emprendido con respecto a las imágenes de *Prometeo Encadenado* y de las obras esquileas de autenticidad indudable ha permitido arribar a conclusiones abarcadoras en torno de las relaciones que es posible establecer entre sistema de imaginaria y universo conceptual, teniendo en cuenta los resultados de las distintas variables de análisis aplicadas al *corpus*. De allí se derivan una serie de reflexiones que determinan en qué medida el *corpus* estudiado permite -en conjunto- acceder a postulados ubicables en el plano hipersemémico, es decir, a la detección de unidades referenciales relacionadas con el contexto de producción de la obra de arte: las convicciones filosófico-religiosas del autor y su ideología y su particular "visión del mundo", es decir, su universo conceptual.

Las conclusiones presentadas a continuación están organizadas con un criterio semántico en sentido amplio. Por tanto, incluyen consideraciones acerca de la estructura, el significado y la referencia del *corpus* esquileo.

1) Así como se especificó para el caso de los *illustrantia*, los *illustranda* (los sememas nucleares que son objeto de la metasememia) de las tragedias estudiadas (incluido *Pr*) configuran en todos los casos un REPERTORIO FIJO, que se organiza de acuerdo con las necesidades dramáticas en sendos sistemas significativos. Estos *sistemas o motivos temáticos*, que en el repertorio se suman simplemente unos a otros, en los sistemas aparecen jerarquizados y relacionados bipolar o multipolarmente y conformando estructuras diversas.

2) Los *illustranda* que conforman sistemas significativos constituyen aproximadamente el siguiente repertorio: coerción ≠ libertad, necesidad ≠ forzamiento, astucia ≠ engaño, equilibrio ≠ exceso, conocimiento ≠ ignorancia, consciencia ≠ inconsciencia del límite, amor ≠ odio, estructuras sociales, políticas y religiosas nuevas ≠ viejas, orden público ≠ orden privado, simpatía ≠ acechanza del contexto material y sensible, avance ≠ impedimento, progreso ≠

estancamiento, evolución ≠ repetición, conducción/conductor en situación de peligro, manejo correcto ≠ incorrecto en las dificultades, persecución ≠ huida, fundamento/basamento de la estructura de la realidad, varón ≠ mujer, misoginia ≠ misandria, matrimonio/procreación y conservación de la especie, madre ≠ hijo, padre ≠ hija, padre ≠ hijo, institución religiosa/ritual, divinidad ≠ hombre, destino ≠ libre albedrío, elección-decisión ≠ dilema trágico, sufrimiento iluminador, agresión de la guerra, problematización de la concepción del héroe épico-guerrero, τιμή individual ≠ defensa de lo colectivo, justicia ≠ venganza, creación ≠ destrucción, paz ≠ guerra, persuasión ≠ violencia, ganancia justa ≠ opulencia, racionalidad ≠ irracionalidad, propio ≠ extraño, uno ≠ múltiple, calidad ≠ cantidad, voluntad ≠ intelecto, espíritu ≠ cuerpo, arte ≠ poder, armonía ≠ desarmonía.

- 3) De los 44 *illustranda* que conforman el repertorio, 26 se encuentran presentes en *Pr. Es*, junto con la trilogía de *Ag, Ch* y *Eu* (32), el *corpus* que más *illustranda* presenta si se los compara con los del repertorio total.
- 4) Desde el punto de vista sémico, estos *illustranda* presentan mayoritariamente la configuración de ejes de opuestos bipolares que pueden o no generar series secundarias que obedecen al mecanismo de derivación/especificación.
- 5) Esta configuración de los *illustranda* es *forzosa*, puesto que se ubican en una relación simétrica con los *illustrantia*.
- 6) De acuerdo con lo señalado, podemos sostener que los sistemas de imágenes de las obras esquileas de autenticidad indudable son semejantes al sistema imaginativo de *Pr* puesto que ambos se conforman en base a una relación simétrica entre grupos de *illustrantia* y grupos de *illustranda* -entre significantes y significados- organizados en torno de las mismas variables estructurales y semánticas.
- 7) Más aun, la conformación estructural y semántica de los sistemas de imágenes de *Pr* y del *corpus* "auténtico" es no sólo *semejante* sino, sin lugar a dudas, *homogénea*.
- 8) Esta homogeneidad responde a la homogeneidad del plano hipersemémico que dichos sistemas "representan" o "significan".
- 9) La oposición básica alrededor de la que giran los sistemas de imágenes es siempre tal que refleja un planteo de las causas del estado de cosas del cosmos y su reflejo en la *polis* y en el espíritu humano. La respuesta a ese planteo se ubica en un eje vertical: divinidad/sociedad/hombre.
- 10) Las polaridades semémicas (ARMONIA \neq DESARMONIA, LIMITE \neq FALTA DE LIMITE, JUSTICIA \neq VENGANZA, etc.) responden, consiguientemente, a referencias hipersemémicas de orden ideológico en sentido amplio y ético-religioso, filosófico y político en sentido estricto.

- 11) Las polaridades se despliegan generalmente en tres subejos o subsistemas principales que responden a una jerarquía ascendente/descendente: abstracto/concreto.
- 12) Las polaridades se marcan semánticamente, en todos los casos, con la connotación positivo/negativo. Este eje se refiere tanto al plano subjetivo (el hombre) cuanto objetivo (el mundo).
- 13) Los subsistemas principales encarnan semánticamente los ámbitos de actuación del hombre: a) el hombre en sí mismo, como esencia, como pregunta y como destino; b) el hombre en relación con otros hombres y con la sociedad; c) el hombre en su relación con lo divino.
- 14) Los subsistemas son, paralelamente, significantes de los planos esenciales del hombre: cuerpo, intelecto y “espíritu”. Los significantes básicos de cada ámbito se corresponden, coherentemente, de la siguiente manera: a) el hombre - naturaleza biforme- adquiere significantes que incluyen rasgos sémicos de PESADEZ, COERCIÓN, CONCRETIZACIÓN, ANIMALIZACIÓN, FORZAMIENTO como producto de una ἀμαρτία originaria; b) el hombre incide sobre la realidad a través de *estructuras* y convenciones: arte, ciencia y sistemas de organización social, es decir, instituciones. La lucha nuclear de este ámbito es la de RACIONALIDAD ≠ IRRACIONALIDAD, y se encarna en la serie de oposiciones LUZ ≠ OSCURIDAD, CONOCIMIENTO ≠ IGNORANCIA, NUEVO ≠ VIEJO, GRIEGO ≠ BÁRBARO, VARÓN ≠ MUJER, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS, etc.; c) en el espíritu humano se desarrolla una lucha dolorosa entre ὕβρις y σωφροσύνη, entre ἀσέβεια y σέβας. Es una lucha desigual de resultado negativo para el hombre: el πάθος que deriva en una νόσος sintomática que *debe ser curada* desde fuera.
- 15) Por tanto, desde el punto de vista hipersemémico, se verifica en todo el *corpus* analizado (lo que incluye, por cierto, *Prometeo Encadenado*) el intento de actualizar por medio de un texto dramático y su puesta en escena la lucha entre dos principios. Esos dos principios se *oponen dialécticamente* en un juego de *tesis* y *antítesis* que se vuelca en una estructura semántica de mayor o menor grado de

conflicto, oposición, peripecias, sufrimientos y acciones concretas, pero que siempre está tendiendo a la *síntesis*, es decir, a la *conciliación* y la *armonía* de los opuestos en una nueva esencia, en una nueva estructura.

16) Esta conciliación no implica, como sería dable afirmar en una primera lectura, la victoria de un polo y la derrota del otro, sino su coexistencia en una unidad mayor. Las polaridades siguen existiendo, aunque una de ellas *deba ser neutralizada*, por medios violentos o pacíficos. El resultado será una conciliación dinámica, un "equilibrio inestable" donde hay una cierta tensión permanente.

17) Esta nueva estructura, esta nueva esencia responde, siempre, como mecanismo especular, a un designio, esquema o configuración que actúa como fundamento y *τέλος* de la realidad. La puesta en acto de esta configuración obedece a un fundamento cósmico, un orden que funciona como causa y que tiene un fin al que aspira inexorablemente: es el designio de Zeus.

18) Este basamento hipersemémico (que luego se actualiza en los sememas/*illustranda*) es verificable en el análisis global, más allá de que la conciliación deseada, la armonía última, se alcance o no en la estructura de superficie de los textos tal como la tradición los ha conservado. Mucho lamentamos en este punto la relativa escasez de piezas finales de trilogía.

19) Podemos proponer entonces que la temática que se vuelca en las imágenes en una relación perfecta *significante/significado* es *el problema de la imperfección* aparentemente incausada del género humano, el quiebre de una armonía añorada a la cual se tiende con optimismo y esperanza, a pesar de los padecimientos ingentes que implica el devenir en el mundo de un *γένοϋ* que permanentemente *ἀμαρτάνει*.

20) La consideración de los avatares de este *γένοϋ* trae como consecuencia la permanente comparación y remisión a aquello que es perfecto y a cuya concepción se arriba como consecuencia forzosa de la estructuración de la realidad como reino de los opuestos.

21) Sin duda es sumamente dificultoso afirmar que la postulación de esta referencia hipersemémica -detectable en todas las zonas del *corpus*- haya sido un objetivo consciente en el contexto de producción del texto artístico, es decir, que el autor se haya propuesto la mostración de un estado de cosas -en el orden de la historia del pensamiento religioso y en el orden de la historia de la humanidad- dada la escasez o carencia completa de datos acerca de su formación filosófica y de su compromiso religioso que no provengan de los textos mismos. Es más prudente postular que este universo conceptual ha formado parte de su imaginario poético, de la estructura profunda de una *Weltanschauung* configurada por la influencia ideológica (político-filosófica) del contexto histórico-cultural y por las convicciones ético-religiosas que están en la base de su ποιεῖν.

22) Las imágenes -los significantes- de esta *Weltanschauung* mantienen una relación de simetría estructural -y por tanto racional-, pero se alejan del dilema forma ≠ contenido, estilo ≠ mensaje, ya que conforman en sí mismas otro mensaje unitario por el poder de su efecto impresivo sobre el espectador/lector.

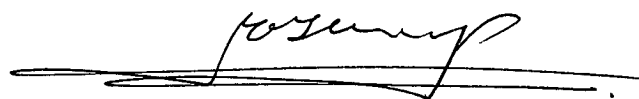
23) Este mensaje "suplementario" que constituyen los sistemas de imágenes tienen que ver con el *valor fundante* que el autor -de manera consciente o inconscient- otorga a la lengua como código significativo capaz de transferir sus mecanismos (la doble articulación) a una estructura segunda: el lenguaje poético.

Nuestras conclusiones no se basan en una impresión general fácilmente refutable con nuevas aportaciones de datos y estadísticas aparentemente incontestables. Se basan, por el contrario, en la comprobación de la existencia de un modo intransferible de construcción textual que se verifica en la organización semémica de una *Weltanschauung*. Esta construcción textual responde, por un lado, a una estructuración elaborada y consciente y, paralelamente, a una forma específica de concebir como existentes una serie de entidades extradiscursivas y de volcarlas en el código de las imágenes -estructura segunda-, que reproduce el mecanismo de doble articulación de la lengua -estructura primera.

Esta "forma específica" -que es al mismo tiempo la expresión de una cosmovisión y una marca de estilo- es la que hemos detectado, con todos sus elementos, en el *corpus* del *Prometeo Encadenado*, y ha probado con creces ser la misma que surge del análisis de las seis tragedias esquileas de autenticidad indudable.

Las conclusiones de nuestra tesis no pretenden arrogarse el derecho a la irrefutabilidad, pero confiamos en haber presentado argumentos de una solidez capaz de sugerir una nueva respuesta al problema de la autoría de *Prometeo Encadenado*. Nos preguntamos en que medida un determinado universo conceptual, con sus sistemas complejos de significantes, significados y simbolizaciones, puede ser reproducido por otro autor, dada la relación necesaria que se establece entre esos elementos en la cadena sintagmática, relación que constituye el ESTILO.

La tarea continúa en otras instancias, con la seguridad de no haber agotado el análisis de una creación artística de conmovedora fuerza dramática y poética. Habiendo arribado a este punto, nos permitimos albergar la convicción de que nuestra perspectiva de estudio no ha oscurecido la comprensión estética y espiritual de la tragedia de Esquilo, comprensión que merece ser el resultado del acercamiento a su extraordinaria potencia creadora.



MARÍA INÉS CRESPO

MARZO DE 2004

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. ESQUILO

1.A. OBRAS COMPLETAS, EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

- HOGAN, James C. (1984), *A commentary on the Complete Greek tragedies, Aeschylus*, Chicago, University of Chicago Press
- MAZON, Paul (1920 y 1925), *Eschyle*, texte établi et traduit par ---, 2 vol., Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"
- MURRAY, Gilbert (1955²), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- PAGE, Denys (1972), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii, e Typographero Clarendoniano
- PISANI, Vittore & UNTERSTEINER, Mario (1946), Eschilo, *Le Tragedie*, collana diretta da ---, 2 vol., Milano, Istituto Editoriale Italiano
- ROSE, Herbert Jennings (1957-1958), *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, 2 vol., Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg. Mij.
- SMYTH, Herbert Weir (1922, 1926), *Aeschylus*, with an English translation by ---, 2 vol.), London, William Heynemann Ltd., Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, (2a. ed.: with the Appendix containing the more considerable fragments published since 1930 and a new text of Fr. 50, edited by Hugh LLOYD-JONES, 1957)
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Aeschylī Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1013, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von (1958), *Aeschylī Tragoediae*, editio altera ex editione anni MCMXIV lucis ope expressa, Berolini apud Weidmannos

1.B OBRAS PARTICULARES. EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

Persae

- BROADHEAD, Henry Dan (1960), *The Persae of Aeschylus*, edited with introduction, critical notes and commentary by ---, Cambridge, Cambridge University Press
- DE ROMILLY, Jacqueline (1974), Eschyle. *Les Perses*. Éd., intrd. Et commentaire par ---, Paris, Presses Universitaires de France [Érasme, Textes grecs; 16]

- INAMA, V. (1927³), Eschilo. *I Persiani*, commento di ---, Torino, Chiantore (Collezione di classici greci e latini)
- PONTANI, Filippo Maria (1951), Eschilo, *I Persiani*. Introduzione, commento e analisi metrica di ---, Roma, Vittorio Bonacci Editore
- VÍLCHEZ, Mercedes (1997), Esquilo, *Tragedias, I. Los Persas*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Septem contra Thebas

- HUTCHINSON, G.O. (1985), *Aeschylus, The Seven against Thebes*. Edited with introduction and commentary by ----, Oxford, Clarendon Press
- LUPAS, Liana & PETRE, Zoe (1981), *Commentaire aux Sept contre Thebes d' Eschyle*, Bucarest et Paris, Les Belles Lettres
- VÍLCHEZ, Mercedes (ed.), (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Supplices

- FRIIS JOHANSEN, H., & WHITTLE, Edward W. (1980), Aeschylus. *The Suppliants*, edited by ----, Copenhagen, Gyldendal. Vol. 1: Bibliography, Introduction, Text, Apparatus; vol. 2: Commentary 1-629; vol. 3: Commentary, 630-1073, Indices
- VÜRTHEIM, J. (1967²) (1928), Aischylos' *Schutzflebende*. Mit ausführlicher Einleitung / Text, Kommentar / Exkursen und Sachregister, von ----, Gröningen, Verlag Bouma's Boekhuis N.V.
- VÍLCHEZ, Mercedes (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Oresteia

- ALSINA, José (1979), Esquilo, *La Orestía*, introducción, texto, traducción y notas de ----, Erasmo Textos Bilingües, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1979
- BOLLACK, Jean et JUDET de la COMBE, Pierre (1981-1982), *L' AGAMEMNON d' Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Lille, Presses Universitaires de Lille; Ed. de la Maison des sciences de l' homme, 1ère partie, 2ème partie
- DENNISTON, John Dewar & PAGE, Denys (1957), Aeschylus, *Agamemnon*, edited by ----, Oxford, at the Clarendon Press
- FRAENKEL, Eduard (1950), Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by ----, 3 vol., Oxford, at the Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (1987), Aeschylus. *Choephoroi*, with introd., and commentary by --, Oxford, Clarendon Press
- JUDET de la COMBE, Pierre (2002),), *L' AGAMEMNON d' Eschyle. Commentaire des dialogues*, 2 tomes, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- PODLECKI, Anthony J. (1989), Aeschylus, *Eumenides*, ed. with introd., transl., and comm. by ----, Warminster, Aris & Phillips, (Classical texts)
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989). Aeschylus. *Eumenides*, edited by ---, Cambridge, University Press
- THOMSON, George (1966²), *The Oresteia of Aeschylus*, edited with an introduction and commentary, in which included the work of the late Walter HEADLAM by ---, 2 vol., vol.: 1 Introduction, text, scholia; vol. 2: Commentary, Amsterdam-Prague, Adolf M. Hakkert-Academia

Prometheus Vincitus

- BREMER, Dieter (1988), Aischylos. *Prometheus in Fesseln*. Zweisprachige Ausgabe. Mit dem griechischen Text hrsg. und übers. von ---, Frankfurt am Main
- GRIFFITH, Mark (1983), Aeschylus, *Prometheus Bound*, Cambridge - London - New York, University Press, (Cambridge Greek & Latin Classics)
- GROENEBOOM, Petrus (1966) [Groningen, J.B. Wolters, 1928], *Aeschylus' Prometheus; met inleiding, critische noten en commentaar*, Amsterdam, A.M.Hakkert
- HARRY, Joseph Edward (1905), Aeschylus, *Prometheus*, with introduction, notes & critical appendix by ---, New York, American Book Co.
- HEADLAM, Walter (1908), *The Eumenides & The Prometheus Bound*, translated from a revised text by ---, Londol, Bell
- MEINECKE, August (1853), *Aeschyli Prometheus vincitus: cum scholiis mediceis*, Berolini, F. Nicolai
- PELLING, Christopher (2003), Aeschylus, *Prometheus*, edited by ---, with Introduction by Anthony J. PODLECKI, Warminster, Aris & Phillips. (Classical Texts)
- RAPISARDA, Emanuele (1936), Eschilo, *Il Prometio legato*, con commento di---, Turin, Società Editrice Internazionale
- SIKES, E.E. & WYNNE WILLSON St, J.B. (1898), *The Prometheus Vincitus*, edited with introduction and critical notes by ---, London, Macmillan
- THOMSON, George Derwent (1979) (Cambridge, 1932), Aeschylus, *The Prometheus bound*. Edited with introduction, commentary and translation by ---, New York, Arno Press. (Greek texts and commentaries)
- WECKLEIN, Nicolaus (1893), *Äschylos Prometheus, nebst den Bruchstücken des Prometheus luomenos*, Leipzig, B.G.Teubner

Fragmentos

- METTE, Hans Joachim (1959), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, Akademie-Verlag

- NAUCK, August (1856¹/1889²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, recensuit ---, Lipsiae, B.G. Teubneri. Reedición (1964): *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres respecta, adiecit Bruno Snell*, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung
- RADT, Stefan (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

2. OTROS AUTORES GRIEGOS

2.A ÉPICA

2.A.1 HOMERO

- MONRO, David B. & ALLEN, Thomas W. (1920³), *Homeri Ilias*, recognoverunt ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- ALLEN, Thomas W. (1917²), *Odyssea*, recognovit ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano

2.A.2 HESÍODO

- WEST, Martin L. (1966), *Hesiod, Theogony*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- WEST, Martin L. (1978), *Hesiod, Works & Days*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- MERKELBACH, F. & WEST, Martin L. (1967) *Fragmenta Hesiodica*, edited by ---, Oxford, Oxford University Press

2.B LÍRICA

- DIEHL, Ernest (1954-1955³), *Anthologia Lyrica Graeca*, 3 vol., Leipzig, B.G. Teubner
- PAGE, Denys L. (1967²), *Poetae Melici Graeci*, Oxford
- WEST, Martin L. (1971-1972), *Iambi et Elegi Graeci*, 2 vol., Oxford
- SNELL, Bruno (1955²), *Pindarus*, 4 vol., Leipzig, B.G. Teubner

2.C TRAGEDIA

2.C.1 SÓFOCLES

- DAVIES, Malcolm (ed.) (1991), *Sophocles. Trachiniae*, with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (ed.) (1998), *Sophocles: Ajax*, Warminster, Aris & Phillips
- GRIFFITH, Mark (ed.) (1999), *Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. (eds.) (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press
- LLOYD-JONES, H. (ed.) (1996), *Sophocles Fragments*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press

2.C.2 EURÍPIDES

- DALE, A.M.(ed.) (1954), Euripides. *Alcestis*, Oxford, Clarendon Press
- DIGGLE, J. (ed.) (1994), Euripidis *Fabulae*, 3 vol., Oxonii, e Typographeo Clarendoniano
- ELLIOT, Alan (ed.) (1969), Euripides: *Medea*, London, Oxford University Press

2.D COMEDIA

- DOVER, Kenneth J. (ed.) (1993), Aristophanes' *Frogs*, edition with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press
- HALL, F. W. & GELDART, W.M. (ed.), Aristophanis *Comoediae*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, Oxford 1906-1907²
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (1983-), *Poetae Comici Graeci*, Berlin & New York
- SOMMERSTEIN, Alan H. (ed.) (1997), Aristophanes' *Knights*, ed. with translation and notes by ---, Warminster, Aris & Phillips

2.E FILOSOFÍA

- BURNET, J. (ed.) (), *Platonis Opera*, 6 vol., Oxford, Oxford University Press

3. AUTORES LATINOS

- POHLENZ, M. (ed.) (1965 [1957]), *CICERONIS Tusculanorum Disputationum Libri quinque*, Amsterdam, Hakkert

6) BIBLIOGRAFÍA

I. INSTRUMENTA STUDIORUM

I. A GRAMÁTICAS

- ADRADOS, Francisco R. (1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos

- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1964), *Lingüística griega*, Madrid, Gredos
- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1966), *Griechische Sprachwissenschaft, III: Syntax I, Einleitung - Die Flexibilien*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- CHANTRAINE, Pierre (1961²), *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck
- GOODWIN, William Watson (1992) [1890], *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*, Philadelphia, William H. Allen
- HUMBERT, Jean (1960³), *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck
- KÜHNER, Raphael & BLASS, F. (1890-92), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Erster Teil: Elementar- und Formenlehre*, Hannover, Hahnschen Buchhandlung
- KÜHNER, R. & GERTH, B., (1955²) (1898-1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*, Leverkusen, Gottschalksche Verlagsbuchhandlung
- SCHWYZER, Eduard, (1939, 1950), *Griechische Grammatik, I-II*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- SMYTH, Herbert Weir (1984²) [1920], *Greek grammar*, revised by Gordon M. MESSING, Cambridge [Mass.], Harvard University Press

I. B DICCIONARIOS

- ADRADOS, Francisco R. et al. (1980--), *Diccionario Griego-Español* (6 vol.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC
- BAILLY, A. (1950¹⁶), *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Librairie Hachette
- CHANTRAINE, Pierre (1990²), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (2 vol.), Paris, Klincksieck
- FRISK, H. (1954-1972), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Heidelberg, Winter
- HOFMANN, J.B. (1949), *Etymologisches Wörterbuch des griechischen*, München, Verlag von R. Oldenbourg
- LIDDEL, Henry George, & SCOTT, Robert (1968⁹), *A Greek-English Lexicon*, compiled by ----, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Oxford, Clarendon Press

I. C LÉXICOS, ÍNDICES, CONCORDANCIAS

- EDINGER, Harry G. (1981), *Index Analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim, G. Olms
- HOLMBOE, Henrik (1971), *Concordance to Aeschylus' Prometheus vinctus*, Copenhagen, Aarhus, Akademisk Boghandel
- HOLMBOE, Henrik (1974), *Concordance to the tragedies of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- ITALIE, Gabriel (1955), *Index Aeschyleum*, Leiden, A.J. Brill

1.D ESCOLIOS

- DINDORF, W. (1962), *Aeschylus, Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, ex recensione ----, tomus III, Scholia graeca ex Codicibus Aucta et Emendata*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung
- HERINGTON, C. John, (1972), *The older scholia on the Prometheus Bound, (Mnemosyne, Supplementum 19)*, Leiden, E.J. Brill
- SMITH, Ole Langwitz (1974), "A new Source for Triclinius' Commentary on Aeschylus, *Prometheus Vincitus*", *Rheinisches Museum* 117, 176-180
- SMITH, Ole Langwitz (1982), "The So-Called "Sch. Rec." in Editions of the Scholia in Aeschylus", *Philologus* 126, 138-140
- SMITH, Ole Langwitz (1976), *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Leipzig, B.G. Teubner
- SMITH, Ole Langwitz (1975), *Studies in the Scholia on Aeschylus*, vol. 1: *The recensions of Demetrius Triclinius*, Leiden, J. Brill
- SMYTH, Herbert W. (1921), "The commentary on Aeschylus' *Prometheus* in the Codex Neapolitanus", *HSCP* 32, 1-98

1. E ESTUDIOS DE MÉTRICA

- DALE, A.M. (1968²), *The lyric metres of greek drama*, Cambridge, Cambridge University Press
- DALE, A.M. (1971), "Metrical Analyses of Tragic Choruses. Fasc. 1: Dactylo-Epitríte", *BICS Suppl.* 21, 1, London
- HALPORN, James W.; OSTWALD, Martin & ROSENMEYER, Thomas G. (1980²), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company
- JENS, Walter (1955), *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, ZEMATA. Monographien zur Klassisches Altertumswissenschaft, vol. 11, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- KOSTER, Willem John Wolff (1953²), *Traité de métrique grecque*, Leyden, A.W. Sijthoff
- LUQUE MORENO, Jesús (1995), *De Pedibus, de Metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada, Universidad de Granada
- MAAS, Paul (1962) [1927], *Greek Metre*, trad. H. Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press)
- RAVEN, D. S. (1968²), *Greek Metre*, London, Bristol Classical Press
- SCHEIN, Seth L. (1979), *The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles. A study in metrical form* (Columbia Studies in the Classical Tradition, 6), Leiden, Brill
- SNELL, Bruno (1955), *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- WEST, Martin L. (1996²), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

1.F HISTORIA Y ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO

- DAWE, Roger D. (1964), *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- DAWE, Roger D. (1965), *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden, E.J. Brill
- GRUYS, J.A., *The early printed editions of Aeschylus (1518-1664): a chapter in the history of classical scholarship*, Nieuwkoop, Coronet Books, 1981
- TURYN, Alexander (1967) [New York, 1943], *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus*, Hildesheim, Georg Olms
- WARTELLÉ, A. (1971), *Histoire du texte d' Eschyle dans l' antiquité*, Paris, Les Belles Lettres

1.G FIJACIÓN DEL TEXTO

Persae

- BROADHEAD, H.D. (1947), "Aeschylus, *Persae* 321", *CR* 61, 49
- BROADHEAD, H.D. (1946), "Aeschylus, *Persae* 320-322", *CR* 60, 4-5
- FLINTOFF, Everard (1974), "Διπλόκεσσω at Aeschylus' *Persians* 277", *Mnemosyne*, IV, 231-237
- GOW (1928), "Notes on the *Persae* of Aeschylus", *JHS* 48, 133-159
- HENRY, Alan S. (1971), "Aeschylus *Persae* 683", *RM* 114, 286-287
- SANSONE, David (1979), "Aeschylus, *Persae* 163", *Hermes* 107, 115-116
- SCHENKER, D. (1997), "Aeschylus, *Pers.* 13", *RM* 140, 8-16
- VIKETOS, Emmanuel (1988), "Aeschylus, *Persae* 249-252", *Hermes* 116, 483

Septem contra Thebas

- NOVELLI, Stefano (2003), "Aesch. *Sept.* 233-239", *QUCC* 73, 1, 85-91
- ANGIÒ, Francesca (1991), "Aesch. *Sept.*, 363-364", *Dioniso* LXI, 1, 9-12
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Notes on Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 117, 432- 448

Supplices

- BOOTH, N.B. (1974), "Westphal's transposition in Aeschylus, *Supplices* 86-95", *CQ* 24, 207-210
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Contributi al testo delle *Supplici* di Eschilo", *RFIC* 121, 2, 129-152
- GEORGANTZGLOU, N. (1995), "The proper meaning of χῶμα at Aeschylus, *Supplices* 870", *CQ* 46, 1, 286-289
- GRIFFITH, Mark (1986), "A new edition of Aeschylus' *Suppliants*", *Phoenix* 40, 3, 323-340
- WHITTLE, E.W. (1961), "Aeschylus, *Supplices* 249", *CQ* 55, 9
- WHITTLE, Edward (1964), "Two notes on Aeschylus *Supplices*", *CQ* 14, 24-31

Agamemnon

- BEATTIE, A.J. (1956), "Aeschylus, *Agamemnon* 555-62", *CQ* 6, 26-28
- BEZANTAKOS, Nicolas (1995), "Aeschylus' *Agamemnon* 819", *Hermes* 123, 4, 504
- BOLLACK, Jean (1982), "Un désir de dieu. Les effets d' une interversion de vers (*Agamemnon*, 1202-1206)", *Revue de Philologie* LVI, 2, 191-197
- CUNNINGHAM, I.C. (1966), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-6", *JHS* 86, 166-167
- DYSON, Michael (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 355-8", *CR* 85, 170
- GANNON, J.F. (1990), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-986, 998", *CQ* 40, 46-53
- GANNON, J.F. (1989), "Aeschylus, *Agamemnon* 72-5, *CQ* 39, 254-257
- GOLDHILL, Simon D. (1989), "The sense of ἐκπᾶτιος at Aeschylus *Agamemnon* 49", *Erano*s 87, 1, 65-69
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1996), "Aeschylus, *Agamemnon* 1045", *RM* 139, 96
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1992), "Aeschylus, *Agamemnon* 1056-1057", *Mnemosyne* 45, 525-526
- KELLS, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 926-7", *Philologus* 107, 3/4, 311-312.
- KONIARIS, George Leonidas (1980), "An obscene word in Aeschylus (On ἰστοτριβῆς *Ag.* 1443)", *AJP* 101, 1, 42-44
- MACLEOD, C.W. (1982), "Aeschylus, *Agamemnon* 1285-1289", *CQ* 32, 231-232
- MOLYNEUX, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 562", *Hermes*, 91, 492-494
- MORGAN, Kathleen (1992), "*Agamemnon* 1391-1392: Clytemnestra's defense foreshadowed", *QUCC* 42, 3, 25-27
- NEITZEL, Heinz (1984), "ἰστοτριβῆς (Aischylos *Agamemnon* 1443)", *Glotta* LXII, 157-161
- NEITZEL, Heinz (1987), "Aischylos *Agamemnon* 1521-1529", *Hermes* 115, 2, 241-247
- NEITZEL, Heinz (1987), "Zur Interpretation von Aischylos, *Agamemnon* 1227-1232", *Hermes*, 115, 1, 119-124
- PORTER, David H. (1988), "A note on Aeschylus' *Agamemnon* 332", *CP* 83, 4, 307-308
- REED, Nicholas (1975), "Aeschylus *Agamemnon* 513-14", *CP* 70, 4, 275-276
- REES, D.A. (1947), "Aeschylus, *Agam.* 1630", *CR* 61, 74
- RENEHAN, Robert (1970), "Agamemnon and ἀγκάθειν", *CR* XX, 2, 125-127
- SANSONE, David (1984), "Notes on the *Oresteia*", *Hermes*, 112, 1-9
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 126-30", *CR* 85, 1-3
- Van ERP TAALMAN KIP, A.M. (1986), "Aeschylus *Agamemnon* 153: ΝΕΙΚΕΩΝ ΤΕΚΤΟΝΑ ΣΥΜΦΥΤΟΝ", *Mnemosyne* XXXIX, 1-2, 74-81
- VARA, José (1987), "Esquilo, *Agamenón*, líneas 489-502: su atribución al coro o a Clitemnestra?", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 53-55

- VIKETOS, E. Aeschylus (1992), "Agamemnon 1269-1272", *Hermes* 120, 238
- WOOLLEY, Alan (1974), "Aeschylus, Agamemnon 126-30", *CR* 88, 1-2

Choephorae

- BLANK, David (1981), "Aeschylus, *Choephoroi* 225-230", *RM* 124, 97-101
- BOOTH, N.B. (1957), "Aeschylus, *Choephoroi*, 61-65", *CQ* 7, 143-145
- BURKERT, Walter (1963), "A Note on Aeschylus *Choephoroi* 205ff.", *CQ* 57, 177
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Aesch. *Choep.* 1ss., 243-245", *Hermes* 121, 1, 29-34
- GRIFFITH, Mark (1987), "Aeschylus, *Choephoroi* 3A-3B (or 9A-9B)", *AJP* 108, 377-382
- HENRY, Françoise E. (1974), "Texte obscur ou mal compris? (Esch., *Cho.* 390-392)", *Revue de Philologie* XLVIII, 1, 75-80
- OWTRAM, T.C. (1978), "Aeschylus, *Choephoroi* 275", *CQ* 28, 475-476
- QUINCEY, J.H. (1977), "Textual Notes on Aeschylus, *Choephoroi*", *RM* 120, 138-145
- SEAFORD, Richard (1989), "The attribution of Aeschylus, *Choephoroi* 691-9", *CQ* 39, 2, 302-306
- TIERNEY, M. (1936), "Three notes on the *Choephoroi*", *CQ* 30, 100-103
- VIKETOS, E. (1992), "Aeschylus, *Choephoroi* 1055-1058", *Hermes* 120, 376-377

Eumenides

- BAKEWELL, Geoffrey (1997), "Eumenides 267-75: μέγας Αἰδης εὐθυνος", *CQ* XLVII, 1, 298-299
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1990), "Aeschylus, *Eum.* 825". *Hermes* 118, 4, 501-502
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos, (1996), "Aeschylus, *Eumenides* 174-8", *CQ* 46, 1, 288-289
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1991), "Aeschylus, *Eum.* 119", *RM* 134, 1, 111-112
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1993), "Aeschylus, *Eumenides* 825", *Hermes* 121, 2
- HARVEY, Jesse (1994), "A note on *Eumenides* 292-97", *CP* 89, 1, 60-62
- HENDRY, M. (1998), "Aeschylus, *Eumenides* 188", *Hermes* 126, 380-382
- JOHANSEN, Holger Friis (1988), "Aeschylus *Eu.*566-75: a diagnosis", *C&M* XXXIX, 5-14

Prometheus vincetus

- CAVALLINI, E. (1989), "Aesch. *Prom.* 48 ss.", *Annali dell' Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico, sez. filologico-letteraria*, 7-8, 1985-1986, 67-68

- DAITZ, Stephen G. (1985), "A re-interpretation of *Prometheus Bound* 514", *TAPA* 115, 13-17
- DONOVAN, B. (1973), "*Prometheus Bound* 114-117 reconsidered", *HSCP* 77, 125-127
- FLINTOFF, Everard (1984), "Athetos at *Prometheus Vincitus* 150", *Hermes*, 112, 3, 367-372
- GARCÍA ROMERO, F. (1998), "*Prometio Encadenado* 425-435", *Eikasmos* 9, 27-35
- GIRARD, Paul (1899), "Sur un passage interpolé du *Prométhée* d' Eschyle", *RÉG* 12, 149-168
- HADJISTEPHANOU, C.E. (1995), "Aeschylus, *Prometheus* 275", *RM* 138, 1, 93
- HARRY, J.E. (1908), "Emendations, with a new interpretation of Aeschylus, *Prometheus*, 791-792", *TAPA* XXXIX, 48-49
- HARRY, J.E. (1906-1908), "Note on ὡς ἀπλῶ λόγῳ Aeschylus *Prometheus* 46", *CP*, 1-3, 468-469
- HENRY, Alan S. (1973), "Aeschylus *Prometheus Vincitus* 425-435", *RM* 116, 3-4, 209-214
- HUXLEY, G. (1986), "*Prometheus Desmotes* 354", *JHS* CVI, 190-191
- LONG, H. (1961), "Aeschylus, *P.V.* 284-396 (Murray)", *CW* 54, 6, 176
- PERILLI, (1988-1989), "[Aesch.] *Prom.* 287 (γνώμη εὐθύνων)", *Museum criticum* 23-24, 109-116
- PLATNAUER, M. (1954), "Aeschylus, *Prom. Vinc.*, 263-265", *CR* IV, 3-4, 207-208
- POST, L. (1940), "Note on Aeschylus (*PV* 332-334)", *CP* XXXV, 2, 182-183
- POST, L.A. (1937), "Note on *Prometheus* 52", *AJP* LVIII, 3, 342-343
- PYLARINOS, C. (1928), "Αἰσχύλου Προμηθεὺς δεσμώτης στίχ. 88 ss.", *Philologische Wochenschrift*, XLVIII, 942-944
- SKARD, E. (1949), "Ὠφελεῖν τὸν κοινὸν βίον: A remark on *Prom.* 613", *SO* 27, 11-18
- SEVERYNS, A. (1952), "Eschyle, *Prométhée*, 128-135", *Dioniso* XV, 1-4, 296-301
- TRACY, S. (1971), "*Prometheus Bound* 114-117", *HSCP* 75, 59-62
- VAN NES, D. (1970), "Zu Aischylos *Prometheus* 100", *Mnemosyne* XXIII 1, 1-16
- VERDENIUS, W.J. (1976), "Notes on the *Prometheus Bound*", J.M. et al. (edd.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 451-470

I.I BIBLIOGRAFÍAS ESQUILEAS

- DEFRADAS, J. (1964), "Eschyle", *Actes VII Congrès Association Budé*, Paris, 310-326
- MCKAY, A.G. (1955), "A Survey of Recent Work on Aeschylus", *CW* 48, 145-159
- MCKAY, A.G. (1965), "Aeschylean Studies 1955-1964", *CW* 59, 65-75

- METTE, H. J. (1955), "Literaturbericht über Aischylos für die Jahre 1950-1954", *Gymnasium* 62, 393-407
- UNTERSTEINER, Mario (1947), *Guida bibliografica ad Eschilo*, Arona, Paideia
- WARTELLE, André (1978), *Bibliographie Historique et Critique d' Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"

1.J OBRAS GENERALES DE CONSULTA

- BENVENISTE, Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Les Éditions de Minuit
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1996), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, bajo la dirección de ---, 2 vol. Volumen 2: *Grecia*, Barcelona, Destino
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1993⁴), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder
- DAREMBERG, M.-SAGLIO, E. (1877-1919), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris
- GRIMAL, Pierre (1981) [1965], *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona – Buenos Aires, Ediciones Paidós
- HORNBLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (eds.) (1996³), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press
- LEMPRIÈRE, J. (1951) [1788], *Classical dictionary of proper names mentioned in ancient authors*, a new edition by F.A. Wright, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- PAULY, A. - WISSOWA, G. (edd.) (1893-ss.) *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart
- POLLARD, John (1977), *Birds in Greek life and myth*, London, Thames and Hudson
- ROSCHER, W.H. (1884-1937), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 vol., Leipzig
- SEYFFERT, Oskar (1882) [1995], *The dictionary of classical mythology, religion, literature and art*, New York, Gramercy Books

II. BIBIOGRAFÍA GENERAL

II.A MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

II.A.1 Cuestiones generales de poética

- DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick (1994), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill
- DE TORO, Fernando (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna

- DELAS, Daniel y FILLIOLET, Jacques (1981) [1973], *Lingüística y Poética*, Buenos Aires, Hachette
- DUCROT, Oswald (1994) [1984], *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial
- DUCROT, Oswald y TODOROV, T. (1972) [1995], *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, Siglo XXI
- GRODEN, Michael & KREISWIRTH, Martin (edd.) (1994), *The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press
- LOTMAN, Yuri M. (1978) [1970], *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo
- MARCHESCOU, Mircea (1979) [1974], *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus
- PAGNINI, Marcello (1978), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette
- SEGRE, Cesare (1988) [1985], *Introduction to the Analysis of the Literary Text*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press
- TINIANOV, Iuri (1972) [1923], *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI
- TYSON, Lois (1999), *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York & London, Garland Publishing Inc.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1993⁴), *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos

II.A.1 Estructuras simbólicas

- BACHELARD, Gastón (1965) [1957], *La poética del espacio*, México, FCE
- CORNFORD, F.M. (1974) [1950], *The unwritten philosophy and other essays*, Barcelona, Ariel, 1974
- CORNFORD, F.M. (1988) [1952], *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor
- DURAND, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France
- DURAND, Gilbert (1971) [1964], *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu
- DURAND, Gilbert (2000), *Lo imaginario*, Madrid, Ediciones del Bronce
- FONTAINE, P. F. M. (1986), *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. I: Dualism in the archaic and early classical periods of Greek history*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1987) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. II: Dualism in the political and social history of Greece in the fifth and fourth century B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1988) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. III: Dualism in Greek literature and philosophy in the fifth and fourth centuries B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben

- GIGON, Olof (1968) [1945] *El origen de la filosofía griega*, Madrid, Gredos
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier (1991), *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela
- GOODY, Jack (1985) [1977], *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal
- HAVELOCK, Eric A. (1986), *The Muse learns to write. Reflexions on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven & London, Yale University Press
- HAVELOCK, Eric A. (1994) [Cambridge, Mass., 1963], *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor
- HÉRITIER, Françoise (1996) [1996], *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona, Ariel
- LERNER, Gerda (1990) [1986], *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) [1962], *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977) [1958], *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) [1973], *Antropología Estructural Dos*, México, Siglo XXI
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1972) [1922], *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade
- LLOYD, Geoffrey Edward Richard (1987) [1966], *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- ONG, Walter J. (1987) [1982], *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, at the University Press
- RICOEUR, Paul (1975) [1969], *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires
- RONCHI, Rocco (1996), *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, Akal
- SANTA CRUZ, María Isabel et al. (1992), "Teoría de género y filosofía", *Feminaria* 9, 24-26
- SORKIN RABINOWITZ, N., & RICHLIN, A. (ed.) (1993), *Feminist theory and the classics*, New York & London, Routedge, 102-121
- STOKES, M.C. (1972), *One and many in Presocratic philosophy*, Washington D.C.: Center for Hellenic Studies; London: Oxford University Press

II.A.2 Semántica

- ADRADOS, Francisco R. (1975), *Estudios de Semántica y Sintaxis*, Barcelona, Planeta
- COSERIU, Eugenio (1991) [1977] *Principios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos

- GREIMAS, A. J. (1987) [1966], *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos
- KERBRAT-ORECCHIONI (1983), *La connotación*, Buenos Aires, Hachette
- LEECH, G. (1985²), *Semántica*, Alianza Editorial, Madrid
- LEWANDOWSKI, Theodor (1995), *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Cátedra
- LYONS, John (1980) [1977], *Semántica*, Barcelona, Teide
- LYONS, John (1983) [1981], *Lenguaje, significado y contexto*, Buenos Aires, Paidós
- LYONS, John (1997) [1995], *Semántica lingüística. Una introducción*, Barcelona, Paidós
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1977 y 1978), “El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural funcional”, I^a parte, *Cuadernos de Filología Clásica*, XIII, 33-112; II^a parte, *Ibidem*, XIV, 121-169
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1997), *Semántica del griego antiguo*, Madrid, Ediciones Clásicas
- SCHAFF, Adam (1962) [1969], *Introducción a la semántica*, México, FCE
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945) [1916], *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada
- TRUJILLO, (1979), *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, Cátedra
- ULLMANN, Stephen (1986) [1962], *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar
- USABIAGA, Mario (1969), “Campo semántico y análisis de estilo”, *Cuadernos del Sur* 10, 54-62
- VAN DIJK, Teun (1975), “Formal Semantics of Metaphorical Discourse”, *Poetics* 14/15, special issue: VAN DIJK, Teun & PETÖLFI, János (eds.), *Theory of Metaphor*, pp. 173-198
- VAN DIJK, Teun (1984) [1977] *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra

II.A.3 Retórica y estilística

- AHL, Frederick (1985) *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca and London, Cornell University Press
- BARTHES, Roland (1982) [1966], *Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- BERISTÁIN, Helena (1988), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BRADFORD, Richard (1997), *Stylistics*, London, Routledge
- BRANDWOOD, Leonard (1990), *The chronology of Plato's DIALOGUES*, Cambridge, Cambridge University Press
- BRANDWOOD, Leonard (1992), “Stylometry and chronology”, en KRAUT, Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMPBELL, Lewis (1867), *The SOPHISTES and POLITICUS of Plato*, Oxford

- CLAYMAN, D.L. (1992), "Trends and Issues in Quantitative Stylistics", *TAPA* 122, 385-430
- COHEN, Jean (1984) [1970], *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos
- COOK, Albert (1992), "Particles, Qualification, Ordering, Style, Irony and Meaning in Plato's Dialogues" *QUCC* 40, 111-126
- DÍAZ TEJERA, A. (1961), "Ensayo de un método lingüístico para la cronología de Platón", *Emerita* 29, 241-286
- DITTENBERGER, W. (1881), "Sprachliche Kriterien für die Chronologie der platonischen Dialoge", *Hermes* 16, 321-345
- DOVER, Kenneth J. (1994), "Style, Genre and Author" *ICS* 19, 83-87
- ELLIS, J.M. (1970), "Linguistics, literature and the concept of style", *Word* 26, 1, 65-87
- ENKVIST, SPENCER y GREGORY (1976) [1964], *Lingüística y Estilo*, Madrid, Cátedra
- FLORESCU, Vasile (1982), *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, évolution, perspectives*, Paris, Les Belles Lettres
- FORSYTH, R.S. (1999), "Stylometry with substrings or a poet young and old", *Literary and Linguistic Computing* 14 (4), 1-11
- GARAVELLI, B. (1988²) *Manual de retórica*, Barcelona
- GENETTE, Gérard (1970) [1966], "Figuras" en ---, *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 229-246
- GENETTE, Gérard (1982) [1970], "La retórica restringida", en *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 203-222; originariamente en *Recherches Rhétoriques, Communications N° 16*, Paris, Éditions de Seuil, 158-171
- GRUPO μ (1987) [1982], *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós
- HOLMES, D.I. (1998), "The evolution of stylometry in humanities scholarship", *Literary and Linguistic Computing* 13 (3), 111-117
- JAKOBSON, Roman (1967) [1956], "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 69-102
- KELLOGG, Ronald T. (1994), *The psychology of writing*, Oxford, Oxford University Press
- KEYSER, P. (1992), "Stylometric method and the chronology of Plato's works" (review article), *Bryn Mawr Classical Review* 3 (1), 58-74
- LAAN, N.M. (1995), "Stylometry and method: the case of Euripides", *Literary and Linguistic Computing* 10 (4), 271-278
- LAUSBERG, Heinrich (1983) [1966], *Manual de Retórica Literaria*, 3 vol., Madrid, Gredos
- LEDGER, G.R. (1989), *Re-counting Plato: a computer analysis of Plato's style*, Oxford, Oxford University Press
- LUTOSLAWSKI, W. (1897), *Origin and growth of Plato's logic*, London
- LUTOSLAWSKI, W. (1898), "Principes de stylométrie", *REG* 61-81

- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis
- MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France
- PERELMAN, Charles y OLBRECHTS TYTECA, L. (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos
- ROMO, Manuela (1997), *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Paidós
- SCHANZ, M. (1886), “Zur Entwicklung des platonischen Stils”, *Hermes* 21, 439-459
- STAMOU, Constantina & FORSYTH, Richard S. (2000), “Dating Dickinson: an experimental approach to stylochrography”, en *The Joint International Conference of the ALLC (Association for literary and linguistic computing) & the ACH (Association for computers and the humanities)*, University of Glasgow, July 21-25th 2000, www.arts.gla.ac.uk/allcach2k
- THESLEFF, H. (1967) *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa
- THESLEFF, H. (1982), *Studies in Platonic Chronology*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica
- TOOLAN, Michael (1996), *Language in literature. An introduction to Stylistics*, London – New York, Arnold
- ULLMANN, Stephen (1977) [1964], *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar
- ULLMANN, Stephen (1978) [1973], *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar
- Van PEER, W. (1989), “Quantitative studies of literature. A critique and an outlook”, *Proceedings of the Eighth International Conference on Computers and the Humanities*, *Chum* 23, 4-5, 301-307
- VVAA. (1982) [1970], *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- YOUNG, Charles M. (1994), “Plato and Computer Dating”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 12, 227-250

II.A.4 Estudios particulares sobre imagen y metáfora

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela
- ANTOINE, Gérald (1961), “Pour une méthode d'analyse stylistique des images”, *Langue et Littérature. Actes du VIII Congrès de la FILLM*, 151-164
- BREDIN, Hugh (1984), “Metonymy”, *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BETHLEHEM, Louise Shabat (1996), “Simile and figurative language”, *Poetics Today* 17, 203-240
- BLACK, Max (1962), “Metaphor”, *Models and metaphors: studies in language and philosophy*, Ithaca, New York & London, Cornell University Press, 25-47
- BLACK, Max (1993), “More about metaphor”, ORTONY, Andrew, *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-41

- BOMPAIRE, Jacques (1977), "Image, métaphore, imagination, dans la théorie littéraire grecque", *BAGB* 3, 355-359
- BREDIN, Hugh (1984), "Metonymy", *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BROOK-ROSE, Christine (1958), *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warburg
- CAMBRONNE, Patrice y POQUE, Suzanne (1977), "Fonction et valeur de l'image", en *BAGB* 3, 377-390
- CAMERON, Lynn & LOW, Graham (eds.) (1999), *Researching and applying metaphor*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMINADE, Pierre (1970), *Image et Métaphore: un problème de poésie contemporaine*, Nancy, Bordas
- COLLINS, Christopher (1991), *The poetics of mind's eye: literature and the psychology of imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- COLLINS, Christopher (1992), *Reading the written image: verbal play, interpretation and the roots of iconophobia*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press
- DAEMMRICH, Horst S. & DAEMMRICH, Ingrid G. (1995), *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag
- EUBANKS, Philip (1999), "The story of conceptual metaphor: what motivates metaphoric mappings?", *Poetics Today* 20, 3, 419-442
- FISHELOW, David (1993), "Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric", *Poetics Today* 14, 1, 1-23
- FLUDERNIK, Monica, FREEMAN, Donald & FREEMAN, Margaret (1999), "Metaphor and beyond: an introduction", *Poetics Today* 20, 3, 383-396
- FONTAINE, Jacques (1977a), "Image, imagination, imaginaire", *BAGB* fasc. 3, 341-343
- FONTAINE, Jacques (1977b), "Image, imagination, imaginaire. Conclusion", *BAGB*, fasc. 3, 397-398
- FREEMAN, Donald (1999), "«The rack dislimns»: Schema and metaphorical pattern in *Antony and Cleopatra*", *Poetics Today* 20, 3, 443-460
- FRIEDMAN, Norman (1953), "Imagery: from sensation to symbol", *Journal of Aesthetics* XII, 24-37
- FURBANK, P. N. (1970), *Reflections on the word "image"*, London, Secker & Warburg
- GIBBS Jr., Raymond W. (1992), "When is metaphor? The idea of understanding in theories of metaphor", *Poetics Today* 13, 4, 575-606
- GLICKSOHN, Joseph & GOODBLATT, Chanita (1993), "Metaphor and Gestalt: Interaction Theory Revisited", *Poetics Today* 14, 1, 83-97
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980

- HALEY, Michael Cabot, (1998), *The Semeiosis of Poetic Metaphor* (Peirce Studies, N° 4), Berghahn Books
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HARDT, Manfred (1966), *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreichen in der Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag [Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Band 9]
- HORNSTEIN, Lilian (1942), "Analysis of Imagery: a critique of literary method", *PMLA* LVII, 638-653
- IIRUSHOVSKI, Benjamin (1984), "Poetic metaphor and frames of reference", *Poetics Today* 5, 1, 5-43
- KITTAY, E.E. (1987), *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*, Oxford, Oxford University Press
- KURZ, Gerhard (1997), *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- LAKOFF, George (1993), "The contemporary theory of metaphor", ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 202-251
- LE GUERN, Michel (1978) [1973], *La métáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra
- LODGE, David (1977), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold
- LOUIS, P. (1945), *Les métaphores de Platon*, Paris
- MICHEL, Albin (1977), "Questions de rhétorique, 2: image, imagination, imaginaire dans la rhétorique latine et sa tradition", *BAGB* 3, 360-367
- NIERAAD, Jürgen (1977), *Bildgesegnet und Bildverflucht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- ORTONY, Andrew (ed.) (1993) [1979¹], *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press
- PASINI, P. (1972), "Dalla comparazione alla metafora", *Lingua e Stile* 7, 441-469
- RICOEUR, Paul (1978), "The metaphorical process as cognition, imagination and feeling", *Critical Inquiry* 5, 143-159
- RICOEUR, Paul (1980) [1975], *La métáfora viva*, Madrid, Cristiandad
- SACKS, Sheldon (ed.) (1978), *On metaphor*, Chicago, University of Chicago Press
- SHABAT BETHLEHEM, Louise (1996), "Simile and Figurative Language", *Poetics Today* 17, 2, 203-240
- SHANON, Benny (1992), "Metaphor: from fixedness and selection to differentiation and creation", *Poetics Today* 13, 4, 659-686
- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1992), *Aspects of Metaphor Comprehension*. Special issue, *Poetics Today* 13, 4, 567-574

- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1993), *Metaphor 2*. Special issue, *Poetics Today* 14, 1
- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SOVRAN, Tamar (1993), "Metaphor as Reconciliation: the Logic-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition", *Poetics Today* 14, 1, 25-48
- STAMBOVSKY, Phillip (1988), *The depictive image: metaphor and literary experience*, Amherst, University of Massachusetts Press
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1939), *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, B. Blackwell
- STEEN, Gerard (1994), *Understanding metaphor in literature: an empirical approach*. (Studies in Language and Linguistics), London, Longman
- STEEN, Gerard (1999), "Analyzing metaphor in literature: with examples from William Wordsworth's «I wandered lonely as a cloud»", *Poetics Today* 20, 3, 499-522
- STEEN, Gerard (1997), "Du style et de la science littéraire empirique: vers une stylistique de la métaphore en prose littéraire", van BUUREN, M.B. (ed.), *Actualités de la stylistique*, Amsterdam, Rodopi, 97-122
- STEINER, Deborah (1986), *The crown of song. Metaphor in Pindar*, London, Duckworth
- TAILLARDAT, Jean (1977), "Images et matrices métaphoriques", *BAGB* 3, 344-354
- VIANU, Tudor (1967) [1957], *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba.
- VIARRE, Simone (1977), "L'étude des images dans les textes littéraires: problèmes de méthode", *BAGB* 3, 368-376
- WHEELWRIGHT, Philip (1979), *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe
- WERTH, Paul (1994), "Extended metaphor: a text-world account", *Linguistics and Literature* 3, 79-103

II. B CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

- ALLEN, Danielle S. (2000), *The Woeld of Prometheus. The Politics of Punishing in democratic Athens*, Princeton, Princeton University Press
- ANSART, P. (1989), "Ideología, conflictos y poder", en *El imaginario social*, compilación de E. Colombo, Montevideo, Norden
- CANTARELLA, Eva (1985), "Dangling virgins: Myths, ritual and the place of women in ancient Greece", *Poetics Today*, 6
- CANTARELLA, Eva (1991), *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones Clásicas
- CANTARELLA, Eva (1996) [1991], *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal

- CARSON, A. (1990), "Putting her in her place: woman, dirt and desire", HALPERIN, D.M., WINKLER J.J. & ZEITLIN, F.I. (edd.), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient greek world*, Princeton, University Press, 135-169
- CHEJTER, S. (1992), "Suicidas de la sociedad", en FERNÁNDEZ, A.M. (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 130-135
- CITTI, Vittorio (1996), *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, Liguori Editore
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard
- DETIENNE, Marcel (1981) [1967], "La ambigüedad de la palabra", *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid, Taurus, 59-85
- DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean-Pierre (1988) [Paris, 1974], *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus
- DETIENNE, Marcel (1985) [1981], *La invención de la mitología*, Barcelona, Península
- DETIENNE, Marcel (1986), *Dioniso a cielo abierto*, Buenos Aires, Gedisa
- D'IPPOLITO, Gennaro (1983), "La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale", *Dioniso* LIV, 155-172
- FANTHAM, E. et al. (edd.) (1995), *Women in the Classical World. Image and Text*, New York
- FRANCIS, E.D. (1990), *Image and Idea in Fifth-century Greece: art and literature after the Persian Wars*, London & New York, Routledge
- GALLEGO, Julián (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Niño y Dávila
- GEORGOUDI, S. (1993), "Bachofen, el matriarcado y el mundo antiguo: reflexiones sobre la creación de un mito", *Historia de las mujeres en occidente*, bajo la dirección de G. DUBY y M. PERROT, tomo 2, *La Antigüedad. Rituales colectivos y prácticas de mujeres*, bajo la dirección de P. Schmitt Pantel, Madrid, Taurus, 277-295
- GERNET, Louis (1980) [1968], "Algunas relaciones entre la penalidad y la religión en la Grecia antigua", *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 251-262
- GOULD, J. (1986), "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *JHS* C, 38-59
- HOPE, Valerie M. & MARSHALL, Eireann (2000), *Death and Disease in the Ancient City*, London and New York, Routledge
- IRIARTE, Ana (1990), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- LONGO, Oddone (1978), "Il teatro della città", *Dioniso* XLIX, 5-13

- LONGO, Oddone (1988), "Teatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca", *Dioniso* LVIII, 7-33
- LORAUX, Nicole (1990) [1981], *Les enfants d' Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Éditions La Découverte
- LORAUX, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- LORAUX, Nicole (2000) [1996], *Born of the Earth. Myth and Politics in Athens*, Ithaca & London, Cornell University Press
- MADRID, Mercedes(1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra
- MEIER, Christian (1985) [1984], *Introducción a la antropología política de la Antigüedad clásica*, México, Fondo de Cultura Económica
- MEIER, C. (1988), *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bolonia. (*The Greek Discovery of Politics*)
- MEIER, C. (1996), *Atene*, Bolonia
- MUSTI, D. (2000), *Demokratía. Orígenes de una idea*, Madrid
- OBER, J. (1989), *Mass and elite in democratic Athens. Rhetoric, ideology, and the power of the people*, Princeton
- OSBORNE, Robin (1993), "Women and sacrifice in classical Greece", *CQ* 43, 2, 392-405
- PELLING, Christopher (ed.) (1997), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press
- PERADOTTO, John & SULLIVAN, J.P. (1984), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany, State University of New York
- PLÁCIDO, Domingo (1995), *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*, Madrid, Síntesis
- POMEROY, Sarah B. (1987), *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SINCLAIR, R.K. (1988), *Democracy and participation in Athens*, Cambridge
- SNELL, Bruno (1965) [1948²], *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe
- WISE, Jennifer (1998), *Dionysus writes. The invention of theatre in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press

II.C LA TRAGEDIA GRIEGA

- ADRADOS, Francisco R. (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial
- ALAUX, Jean (1995), *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve. Siècle av. J.-C.*, Paris, Belin

- ALEGRE, A. (1988), "Los goznes de la tragedia griega: religión, mito, pero política", *Faventia* 10, 1-2, 7-19
- ALONI, Antonio (1983), "Testo e rappresentazione nell' Atene dei Pisistratidi", *Dioniso* LIV, 127-134
- ARNOTT, Peter (1962), *Greek scenic conventions in the fifth century BC*, Oxford
- ARNOTT, Peter (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-N. York, Routledge
- BERNAND, André (1985), *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, CNRS
- Des BOUVRIE, Synnve (1990), *Women in Greek Tragedy: an anthropological approach*, Oslo, Norwegian University Press (Symbolae Osloenses, Fasc. Supplet. 27)
- BUXTON, R.G.A. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: a study of "peitho"*, Cambridge, University Press
- CALAME, Claude (1995), "From choral poetry to tragic stasimon: the enactment of women's song", *Arion* 3, 1, 136-154
- CORSINI, Eugenio (ed.) (1986-1988), *La polis e il suo teatro*, Padova, Ed. Programma, 2 vol.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1995), *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *La ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi
- DUCHEMIN, Jacqueline (1967), "Le déroulement du temps et ton erpression théâtrale dans quelques ttragédies d' Eschyle", *Dioniso* 41, 197-218
- EASTERLING, P.E. (1985), "Anachronism in Greek tragedy", *JHS* CV, 1-10
- EASTERLING, Pat E. (ed.) (1997), *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GENTILI, Bruno (1984-1985), "Il coro tragico nella teoria degli antichi", *Dioniso* LV, 17-35
- GILL, Christopher (1996), "Mind and Madness In Greek Tragedy", *Apeiron* XXIX 3, 249-267
- GUARDI, Tomasso (1980), "L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I", *Dioniso* LI, 25-47
- HARRISON, E. (1931), "Notes on the vocabulary of greek tragedy", *Cambridge University Reporter*, 863-864, resumido en *PCPhS* 148-150, 4
- HEATH, Malcolm (1987), *The poetics of greek tragedy*, Stanford, Stanford University Press
- HENRICHS, Albert (1995), "'Why should I dance?': choral self-referentiality in greek tragedy", *Arion* 3,1, 56-111
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- KITTO, H.D.F. (1966), *Poiesis. Structure and Thought*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press

- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co.
- LANZA, Diego (1995), "I tempi dell'emozione tragica", *Elenchos XVI* 1, 5-22
- LEFKOWITZ, Mary R. (1981), "L' héroïsme de la femme", *BAGB* 3, 284-292
- LEFKOWITZ, Mary R. (1993), "Influential women", CAMERON, A. & KUHRT, A. (edd.), *Images of women in antiquity*, London, Routledge, 49-64
- LENTZ, Lutz (1986), "Zu Dramaturgie und Tragik in den 'Persern'", *Gymnasium* 93, 2, 141-163
- LLOYD-JONES, Hugh (1989), "Les Erinyes dans la tragédie grecque", *RÉG CII*, n° 485-486, 1-9
- LORAUX, Nicole (1985), *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette
- LORAUX, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- MARITAN, Claude (1996), *Pulsion de mort et tragiques grecs*, Paris, L'Harmattan
- McCLURE, Laura (1999), *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*, Princeton, Princeton University Press
- MEIER, Christian (1988) [1993], *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- NUSSBAUM, Martha (1986), *The fragility of goodness: luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press
- PADEL, Ruth (1997) [1995], *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial
- PAGE; Denys L. (1934), *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford
- PARRY, Hugh (1978), *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto and Sarasota, Samuel Stevens
- PETERSMAN, Hubert (1983), "Die pragmatische Dimension in der Sprache des Chores bei den griechischen Tragikern", *AA XXXIX*, 2, 95-106
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. (1968), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press
- RIDGEWAY, William (1910), *The origin of tragedy, with special referencie to the Greek tragedians*, Cambridge, Cambridge University Press
- ROBERTSON, D.S. (1944), "Four notes on Aeschylus", *CR* 58, 34-35
- ROESLER (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Beitr. zur klass. Philol., XXXVII, Meisenheim Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1968), *Time in Greek Tragedy*, Ithaca & New York, Cornell University Press
- SAÏD, Suzanne (1978), *La Faute tragique (Textes à l' appui)*, Paris, François Maspero
- SEGAL, Charles (1986), *Interpreting greek tragedy. Myth, poetry, text*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SHAW, Martin (1975), "The female intruder: women in fifth-century drama", *CP LXX*, 4, 255-266

- SILK, M.S. (ed.) (1998), *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and Beyond*, Oxford, Oxford University Press
- STINTON, T.C.W. (1990), *Collected papers on Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1987), “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol I, Madrid, Taurus, 43-76
- WOHL, Victoria (1998), *Intimate commerce: exchange, gender and subjectivity in Greek tragedy*, Austin, University of Texas Press
- ZEITLIN, Froma I. (1995), *Playing the Other. Gender and society in classical Greek literature*, Chicago, The University of Chicago Press

II. D ESQUILO Y SU OBRA

II.D.1 Obras generales

- ADRADOS, Francisco R. (1964), “El tema del águila, de la épica acadia a Esquilo”, *Emerita* XXXII, 267-282
- ALBINI, Umberto (1993), “Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo”, *PP* XLVIII, 3, 176-185
- AMEDURI, Orlando (1964), “Sull' accusa di Asebeia rivolta ad Eschilo”, *Dioniso* XXXVIII, 1-2, 23-36
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1991), *La Polis en el teatro de Esquilo: una interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores
- BARTHOUIL, Georges (1984-1985), “Hommes et femmes dans le chœur d' Eschyle”, *Dioniso* LV, 193-220
- BECK, Robert Holmes (1975), *Aeschylus: playwright, educator*, The Hague, Nijhoff
- BÖHME, Robert (1977), *Aeschylus correctus. Grundriß eines Problems der archaischen Tragödie*, Bern, A. Francke
- BÖHME, Robert (1985), *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem “Aeschylus Correctus”*, Bern, Francke
- BROWN, A.D. Fitton (1960), “Aeschylea”, *CQ* 54, 79-83
- CALDWELL, Richard S. (1970), “The pattern of Aeschylean tragedy”, *TAPA* CI, 77-94
- CAMPBELL, A.Y. (1956), “Aeschylea”, *Hermes* 84, 117-121
- CAPIZZI, Antonio (1982), “Eschilo e Parmenide. Del circolo poetico siracusano e anche dei compartimenti stagni tra generi letterari”, *QUCC* 12, 117-133
- CASTELLI, Carla (1990), “Eschilo, Sofocle, Euripide nella tradizione tecnico-retorica greca.I. Eschilo”, *Aevum* LXIV 1, 33-45
- CONACHER, Desmond J. (1992), “Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragedies d' Eschyle”, *Pallas* XXXVIII, 153-160

- CONACHER, Desmond J. (1996), *Aeschylus: The earlier plays and related studies*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press
- COURT, Barbara (1994), *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart, B. G. Teubner (Beiträge zur Altertumskunde, Band 53)
- CROISET, M. (1965), *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre*, 3ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- DE STEFANI, Claudio (1996), "Una nota eschilea", *Maia* 48, 1, 35-36
- DEFORGE, Bernard (1986), *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Collection d'Études mythologiques
- DEFORGE, Bernard (1987), "Eschyle et la légende des Argonautes", *RÉG* 100, 30-44
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Piccola Biblioteca Einaudi, 355), Torino, G. Einaudi
- DIGGLE, James (1995-96), "Notes on fragments of Aeschylus", *Museum criticum* 30-31, 99-104
- DOYLE, Richard E. (1972), "The objective use of ἄτη in Aeschylean Tragedy", *Traditio* XXVIII, 1-28
- DUCHEMIN, Jacqueline (1980), "Le Zeus d'Eschyle et ses sources proche-orientales", *Revue d'Histoire des Religions* 197, 27-44, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales. Textes réunis par Bernard Deforge*, Paris, Les Belles Lettres, 173-186
- EASTERLING, Pat E. (1973), "Presentation of Character in Aeschylus", *G & R* 20, 3-19
- EDGEWORTH, R.J. (1988), "Saffron-colored terms in Aeschylus", *Glotta* 66, 179-182
- FINK, Adalbert (1957), *Die Funktion der Gnomik in den Tragödien des Aischylos*. Heidelberg, Diss. phil.
- FINLEY, John Huston (1955), *Pindar and Aeschylus*, (Martin classical lectures, 14), Cambridge, Harvard University Press
- FISCHER, Ulrich (1965), *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos. Ende, Ziel, Erfüllung, Machtvollkommenheit*, (Spudasmata VI), Hildesheim, G. Olms
- GAGARIN, Michael (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley, University of California Press
- GANTZ, Timothy Nolan (1980), "The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups", *AJP* 101, 2, 133-164
- GANTZ, Timothy Nolan (1981), "Divine guilt in Aischylos", *CQ* XXXI,1, 18-32
- GARSON, R.W. (1985), "Aspects of Aeschylus' Homeric Usages", *Phoenix* 39, 1-5
- GARZYA, Antonio (1987), "Sur la Niobè d'Eschyle", *RÉG* C, n° 477-479, 185-202

- GLADIGOW, B. (1962), "Aischylos und Heraklit. Ein Vergleich religiöser Denkformen", *Archiv für Geschichte der Philosophie*, XLIV, 225-239
- GOLDEN, Leon (1966), *In praise of Prometheus. Humanism and Rationalism in Aeschylean thought*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- GOLDHILL, S. (1986), *Reading greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- HEADLAM, Walter (1900), "Upon Aeschylus", *CR* 14, 106-119
- HELMREICH, F. (1915-1916 y 1916-1917), *Der Chor im Drama des Aeschylus I y II*, Progr., Kempten
- HERB, I. (1966), *Le théâtre d' Eschyle et la pensée présocratique*, Thèse Fac. des Lettres de Paris
- HERINGTON, Cecil J. (1986), *Aeschylus*, Hermes Books, New Haven, Yale University Press
- HOZ, J. de (1966), "Ranas 992-1007 y la representación de las emociones en la tragedia de Esquilo", *Emerita*, XXXIV, 2, 295-304
- HOZ, Javier de (1979), *On Aeschylean composition*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Theses et studia philologica Salmanticensia, 18)
- HOZ, Javier de (1987), "La 'nueva' rthesis de Esquilo", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 205-216
- IRELAND, Stanley (1974), "The noun participle in Aeschylus", *CR* 24, 2-3
- IRELAND, Stanley (1974), "Stichomythia in Aeschylus: The Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles", *Hermes* 102, 509-524
- IRELAND, Stanley (1986), *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press
- JAEKEL (1975), "Φόβος und σέβας, πάθος und μάθος im Drama des Aischylos", *Eirene*, XIII, 43-76
- JARCHO, V.N. (1970), "Zum Problem des Wissens in der Sophokleischen Tragödie", *Das Altertum* 16, 2, 89-96
- JARCHO, V.N. (1972), "Zum Menschbild der Aischyleischen Tragödie", *Philologus*, 116, 2, 167-200
- KIEFNER, W. (1959), *Der religiöse Allbegriff bei Aischylos. Untersuchungen zur Verwendung von πᾶν, πάντα, πάντες usw. als Ausdrucksmittel religiöser Sprache*, Dissertation Tübingen
- KITTO, H.D.F. (1954), "The Idea of God in Aeschylus and Sophocles", *La notion du divin depuis Homère jusqu' à Platon (Entretiens sur l' antiquité classique*, Tome I), Fondation Hardt, Vanoevres - Genève, 169-201
- KITTO, H.D.F. (1969), "Political thought in Aeschylus", *Dioniso* 43, 159-167
- KNIGHT, W.F.J.(1935), "The Tragic Vision of Aeschylus", *G & R* 5, 29-40
- KNIGHT, W.F.J.(1943), "The Aeschylean Universe", *JHS* 63, 15-20
- KNOX, Bernard M. (1972), "Aeschylus and the third Actor", *AJP* 93, 104-124

- KOUREMENOS, Th. (1993), "Parmenidean influences in the 'Agamemnon' of Aeschylus", *Hermes* CXXI, 259-265
- LAMPUGNANI NIGRI, (1972), "Καιρός e libertà in Eschilo", *Acme* XXV, 229-262
- LESKY, Albin (1966), "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *JHS* 86, 78-85
- LEVIN, Donald Norman (1957), *Ethical Implications of the πέρας - άπειρον Dichotomy as seen particularly in the Works of Aeschylus*, Degree in Classical Philology, Harvard University
- LLOYD-JONES, Hugh (1956), "Zeus in Aeschylus", *JHS* 76, 55-67
- LLOYD-JONES, Hugh (1971), *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- LOSSAU, Manfred (1998), *Aischylos*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms
- MAGRIS, A. (1981), "La colpa e la grazia. Eschilo e il pensiero etico-religioso arcaico", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 17, 17-44
- MAGINI, Donatella (1993), "La profondità della mente e del pensiero nelle tragedie superstiti di Eschilo", *Dioniso* LXIII, 1, 9-24
- MAGINI, Donatella (1995), "La riflessione su un dubbio: la funzione della φροντίς nella psicologia eschilea", *Dioniso* LXV, 1, 35-54
- McCALL, Marshall H. (ed.) (1972), *Aeschylus. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall
- MICHELINI, Ann Norris (1984), "Aeschylean Stagecraft and the third actor", *Eranos*, 82, 2, 135-147
- MIRALLES, Carlos (1968), *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel
- MOREAU, Alain (1979), "L' attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l' oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 98-115
- MOREAU, Alain (1985), *Eschyle. La violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres
- MURRAY, Gilbert (1955 [1940]), *Esquilo. El creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina
- NEITZEL, Heinz (1980), "πάθει μάθος, Leitwort der aischyleischen Tragödie?", *Gymnasium*, LXXXVII, 283-293
- OLIVEIRA-PULQUERIO, M. de (1965-1966), "Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo", *Humanitas* XVII-XVIII, (*Prometeo*: 1-7, 20-40 y 128-138)
- OTIS, Brooks (1981), *Cosmos and Tragedy. An essay on the meaning of Aeschylus*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- OWEN, Eric Trevor (1952), *The harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke, Irwin & Co.
- PODLECKI, Anthony J. (1983), "Aeschylus women", *Helios*, X, 1, 23-47

- PODLECKI, Anthony J. (1998), *The political Background of Aeschylean Tragedy* (Bristol Classical Paperbacks), Bristol Classical Press. (1^a. Ed.: University of Michigan Press, 1966)
- REINHARDT, Karl (1949 y 1960) [1972], *Eschyle. Euripide*, Paris, Les Editions de Minuit
- RICHTER, Paul (1892), *Zur Dramaturgie des Aeschylus*, Leipzig, Teubner
- ROBERTSON, H.G. (1967), "The hybristes in Aeschylus", *TAPA* 98, 373-382
- RÖSLER, W. (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Beiträge zur Klassischen Philologie, Heft 37), Meisenheim am Glan, Anton Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1971), *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 2ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- ROSENMEYER, Thomas (1955), "Gorgias, Aeschylus and Apaté", *AJP* 76, 225-260
- ROSENMEYER, Thomas (1982), *The art of Aeschylus*, Berkeley, Univ. of California Press
- RUDBERG, G. (1937), "Aeschylea", *Symbolae Osloenses*, XVII, 1-8
- SCHINKEL, Klaus (1973), *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Tübingen, Diss. phil.
- SCHMIDT, Ernst Günther (ed.) (1981), *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von ---- ; Schr. zur Gesch. & Kultur der Antike, XIX, Berlin Akademie-Verl.
- SCHWEIZER-KELLER, R. (1972), *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache. Interpretationem zu seinem Namensdeutung*, Dissertation Zürich, Aaran Sauerländer
- SCOTT, William C. (1984), *Musical design in Aeschylean theater*, University Press of New England, Hanover & London, University Press of New England
- SEECK, Gustav Adolf (1984), *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München, Verlag C.H. Beck
- SMITH, Peter M. (1971), "The shape of becoming. Psychological determinants in the articulation of pre-Socratic and Aeschylean cosmology", resumé of a dissertation, *Harvard Studies in Classical Philology* LXXV, 219-221
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), "Aeschylus", HORNBLLOWER, Simon and SPAWFORTH, Anthony, *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed., Oxford & New York: Oxford University Press, 26-28
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), *Aeschylean tragedy*, Bari, Levante
- SREBNY, S. (1964), *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wrockau, Ossolineum
- STOESSL, Franz (1952), "Aeschylus as a political thinker", *AJP* 73, 2, 113-139
- STOESSL, Franz (1984-1985), "Der Chor bei Aischylos", *Dioniso* LV, 37-59
- TAPLIN, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- THALMANN, William G. (1986), "Aeschylus's physiology of the emotions", *American Journal of Philology* 107, 4, 489-511

- THEÂTRE, Chr. et DELATTE, L. (1991), "Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres", *Les Études Classiques* LIX, 2, 109-121
- THOMSON, George Derwent (1949), *Eschilo e Atene*, Torino, Giulio Einaudi Editore
- THOMSON, George Derwent (1969), *La filosofia de Esquilo*, Madrid, Ayuso
- UNTERSTEINER, Mario (1955), *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino, Giulio Einaudi editore
- UNTERSTEINER, Mario (1960), "Il mondo di Eschilo", *Dioniso* 34, 10-37
- UNTERSTEINER, Mario, "Interprétation philosophique d' Eschyle", *Actes VIIe. Congrès Assoc. Budé*
- WARTELLE, A. (1971), "La pensée théologique d' Eschyle", *BAGB* 535-580
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner
- WILAMOWITZ - MOELLENDORFF, Ulrich von (1914), *Aischylos: Interpretationen*, Berlin, Weidmann
- WILKENS, Karsten (1974), *Die Interdependenz zwischen Tragödien Struktur und Theologie bei Aischylos*, Bochumer Arbeiten zur Sprach. und Literaturwiss., XI, München, W. Fink
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press
- YOUNG, Douglas (1972), "Readings in Aeschylus' Byzantine Triad", *GRBS* 13, 5-38

II.C.2 Estudios particulares (*corpus Aeschyleum* excepto *Prometheus vincetus*)

PERSAE

- ALEXANDERSON, Bengt (1967), "Darius in *The Persians*", *Eranos* LXV, 1-2, 1-11
- AVERY, H.C. (1964), "Dramatic devices in Aeschylus' *Persians*", *AJP* LXXXV, 173-184
- BARRETT, James (1995), "Narrative and the messenger in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 116, 539-557
- BURZACCHINI, Gabriele (1980), "Note sui Persiani di Eschilo", *Dioniso* LI, 133-155
- CENTANNI, Monica (1989), "Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo", *QUCC* 32, 2, 39-46
- CITTI, Vittorio (1984-1985), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 1-154)", *Dioniso* LV, 61-73
- CLIFTON, G. (1963), "The mood of the *Persai* of Aeschylus", *Ge'R* X 2, 111-117
- DUMORTIER, Jean (1963), "La retraite de Xerxès après Salamine (*Perses*, 480-514)", *REG* LXXVI, 358-360

- FLINTOFF, Everard (1992), "The unity of the *Persians* trilogy", *QUCC* 40, 1, 68-80
- GOLDHILL, Simon D. (1988), "Battle narrative and politics in Aeschylus' *Persae*", *JHS* CVIII, 189-193
- GHIRON-BISTAQUE, Paulette; MOREAU, Alain & TURPIN, Jean-Claude (eds.) (1992-1993), *Les Perses d' Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 7)
- HALL, Edith (1989), *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- HOLTSMARK, E.B. (1970), "Ring composition and the *Persae* of Aeschylus", *SO* XLV, 5-23
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *GR* XX, 2, 162-168
- KAKRIDIS, J. Th. (1975), "Licht und Finsternis in dem Botenbericht der *Perser* des Aischylos", *Grazer Beiträge*, IV, 145-154
- KELLEY, K.A. (1979), "Variable repetition. Word patterns in the *Persae*", *CJ* LXXIV, 213-219
- MICHELINI, Ann Norris (1971), *Resis and dialogue. Evidence in the PERSIANS for the form of early tragedy* (Diss.), Harvard University
- MICHELINI, Ann Norris (1982), *Tradition and dramatic form in the PERSIANS of Aeschylus* (Cincinnati classical studies, n.s.4), Leiden, Brill
- PADUANO, Guido (1978), *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma, Ateneo & Bizzarri (Filologia e critica 27)
- PÉRON, Jacques (1982), "Réalité et au-delà dans les *Perses* d' Eschyle", *BAGB* 1, 3-40
- POLACCO, Luigi (1984-1985), "L' ingresso del coro nei *Persiani* di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici", *Dioniso* LV, 75-88
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1973), "Zeus in the *Persae*", *JHS* 93, 210-219

SEPTEM CONTRA THEBAS

- ADKINS, A.W.H. (1982), "Divine and human values in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *AA* XXVIII, 1, 32-68
- ALBINI, Umberto (1972), "Aspetti dei *Sette a Tebe*", *PP* CXLVI, 289-300
- BACON, H.H. (1964), "The shield of Eteocles", *Arion* III, 3, 27-38
- BENARDETE, Seth (1967), "Two notes on Aeschylus *Septem*, I", *WS* LXXX, 22-30
- BENARDETE, Seth (1968), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, II", *WS* W.F.II, 5-17
- BERGK, T. (1857), *Philologus* 12, 579

- BERGK, T. (1884), *Griechische Literaturgeschichte*, Berlin, vol. III, 302-304
- BORECKY, Bruno (1983), "La decisione di Eteocle", *Dioniso* LIV, 241-246
- BROWN, A.L. (1976), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 26, 209-219
- BROWN, A.L. (1977), "Eteocles and the chorus in the *Seven against Thebes*", *Phoenix* 31, 300-318
- BURNETT, A.P. (1973), "Curse and dream in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* XIV, 343-368
- CALDWELL, Richard S. (1973), "The misogyny of Eteocles", *Arethusa* VI, 197-231
- CAMERON, Howard Donald (1964), "The debt to the earth in the *Seven against Thebes*", *TAPA* 95, 1-8
- CAMERON, Howard Donald (1968), "Epigoni and the law of inheritance in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* 9, 247-257
- CAMERON, Howard Donald (1970), "The power of words in the *Seven against Thebes*", *TAPA* CI, 95-118
- CAMERON, Howard Donald (1971), *Studies in the Seven against Thebes of Aeschylus*, The Hague, Mouton (Studies in Classical Literature, 8)
- CENTANNI, Monica (1994), "Eschilo, *Sette contro Tebe* 699-700: melanaigis (...) Erinys", *QUCC* 46, 129-134
- CORSSSEN, P. (1898), *Die Antigone des Sophokles*, Prinz Heinrichs-Gymnasium, Berlin, 29ss.
- DAWE, R.D. (1967), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* XVII 1, 16-28
- DAWE, R.D. (1978), "The end of *Seven against Thebes* yet again", *Dionysiaca. Nine Studies in Greek poetry presentd to Sir Denys Page*, Cambridge, University Library, 87-103
- DE VITO, Ann (1999), "Eteocles, Amphiaraus and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 127, 2 (1999), 165-171
- DEMONT, Paul (2000/2), "Lots héroïques: remarques sur le tirage au sort de l'*Iliade* aux *Sept contre Thèbes* d' Eschyle", *REG* 113, 299-325
- ERBSTE, H. (1964), "Interpretationsprobleme in dem *Septem* des Aischylos", *Hermes*, 92, 1, 1-22
- ERBSTE, H. (1974), "Zur Exodos der *Sieben* (Aisch. *Sept.* 1005-1078)", en HELLER, J. & NEWMAN, J.K. (edd.), *Serta Turyniana, Studies in Greek Literature and Paleography in honor of Alexander Turyn*, Urbana, University of Illinois Press, 169-198
- FERRARI, Franco (1970-1971), "La scelta dei difensori nei *Sette contro Tebe* di Eschilo", *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX, 140-145
- FERRARI, Franco (1972), "La decisione di Eteocle e il tragico dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* II, 1, 141-172
- FERRARI, Franco (1978), "Ancora sulla cronologia interna dei *Sette contro Tebe*", *QUCC* 29, 39-48

- FERRARI, Franco (1983), "Per il testo dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* XIII 4, 971-995
- FLINTOFF, Everard (1980), "The ending of the *Seven against Thebes*", *Mnemosyne*, XXXIII, 3-4, 244-271
- FRAENKEL, E. (1964), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *MH* 21, 1, 58-64
- FROIDEFOND, C. (1977), "La double fraternité d'Étéocle et de Polynice (*Les Septs contre Thèbes*, vv. 576-579)", *RÉG* XC, n° 430-431, 211-222
- GOLDEN, Leon (1964), "The character of Eteocles and the meaning of the *Septem*", *CP* LIX, 2, 79-89
- JUDET DE LA COMBE, Pierre (1987), "Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle", *Études de Littérature Ancienne* 3, 57-79
- KATSOURIS, A. (1996), "Aeschylus, *Seven against Thebes*", *ΔΩΔΩNH* 25, 27-61
- LLOYD-JONES, Hugh (1959), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 114-115
- MALTOMINI, Franco (1974), "La 'necessità' nella decisione di Eteocle", *ASNP* IV, 4, 1265-1279
- MALTOMINI, Franco (1976), "La scelta dei difensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo", *QUCC* 21, 65-80
- MANTON, G.R. (1961), "The second stasimon of the *Seven against Thebes*", *BICS* VIII, 77-84
- MOREAU, Alain (1976), "Fonction du personnage d'Amphiaraos dans *Les sept contre Thèbes*: Le 'Blason en abyme'", *BAGB* 158-181
- NAGY, Gregory (2000), "Dream of a shade': refractions of epic vision in Pindar's *Pythian 8* and Aeschylus' *Seven against Thebes*", *HSCP* 100, 97-118
- NEITZEL, Heinz (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes* 115, 1, 116-124
- NICOLAUS, P. (1967), *Die Frage nach der Echtheit der Schusszene von Aischylos' Sieben gegen Theben*, Diss. Tübingen
- OBERDICK, J. (1877), *De exitu fabulae Aeschyleae quae Septem adversus Thebas inscribitur*, Progr., Arnsberg, 1-16
- ORWIN, Clifford (1980), "Feminine justice: the end of the *Seven against Thebes*", *CP* 75, 3, 187-196
- OTIS, Brooks (1960), "The unity of *Seven against Thebes*", *GRBS* III, 145-174
- PATZER, H. (1958), "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*", *HSCP* 63, 97-119
- PETRE, Z. (1971), "Thèmes dominants et attitudes politiques dans les *Septs contre Thèbes* d'Eschyle", *Studii Clasice*, XIII, 15-28
- PODLECKI, Anthony J. (1964), "The character of Eteocles in Aeschylus' *Septem*", *TAPA* XCV, 283-299

- PÖTSCHER, Walter (1958), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *Eranos*, 56, 3-4, 140-154
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Oedipus' Curse in Aeschylus' *Septem*", *Eranos* 86, 2, 77-84
- RYZMAN, M. (1983), "The authenticity of the final scene of Aeschylus' *Seven against Thebes*. A psychological perspective", *RBPH* 61, 1, 87-115
- RYZMAN, Marlene (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes*, 115, 116-119
- SCHNEIDEWIN, F.W. (1848), "Die Didaskalie der *Sieben gegen Theben*", *Philologus* 3, 348-371
- SCHÖLL, A. (1848), "Beiträge zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen"; *Hallische allgemeine Literaturzeitung*, n° 193, 397
- SMITH, Ole Langwitz (1969), "The father's curse. Some thoughts on the *Seven against Thebes*", *C&M* 30, 27-43
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1995-1996), "The seniority of Polyneikes in Aeschylus' *Seven*", *Museum criticum* 30-31, 105-110
- VALAKAS, K. (1993), "The first stasimon and the chorus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Stud. It.* 3^a. Serie 11, 55-86
- VELLACOTT, Philip (1980), "Aeschylus' *Seven against Thebes*", *CW* 73, 4, 211-219
- VIAN, Francis (1963), *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1989), "Los escudos de los héroes", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Madrid, Taurus, 123-157 Previamente: "Les boucliers des héros. Essais sur la scène centrale des *Septis contre Thèbes*", *AION* (archeol.) I (1979), 95-118
- WEIL, H. (1888), "Des traces de remaniement dans les drames d' Eschyle", *REG* I, 7-26
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich Von (1903), "Drei Schlusscenen griechischer Dramen. I: Der Schluss der *Sieben gegen Theben*", *SPAW* 21, 436-450
- WILLINK, C.W. (1968), "A Problem in Aeschylus' *Septem*", *CQ* 18, 4-10
- WUNDT, M. (1906), "Die Schlusscene der *Sieben*", *Philologus* LXV, 357-381
- ZEITLIN, Froma I. (1981), "Language, structure and the son of Oedipus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts*, Ottawa, Ed. de l' Univ., 235-252
- ZEITLIN, Froma T. (1982), *Under the sign of the shield. Semiotics and Aeschylus' SEVEN AGAINST THEBES*, Roma, Edizioni dell' Ateneo (Filologia e critica 44)

SUPPLICES

- BURIAN, Peter (1974), "Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", *WS* 8, 5-14

- CALDWELL, Richard S. (1974), "The psychology of Aeschylus' *Supplikes*", *Arethusa* VII, 45-70
- CALDWELL, Richard S. (1994), "Aeschylus' *Suppliantes*: a Psychoanalytic Study", en DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick, *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill, 75-101
- CRESPO, María Inés (1993), "Sujeto mujer y conflicto trágico en las *Suppliantes* de Esquilo". VIII REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDIOS CLÁSSICOS (Niterói, Universidade Federal Fluminense, septiembre de 1993)
- DETIENNE, Marcel (1990) [1989], "Las Danaides entre ellas. Una violencia fundadora de matrimonio", *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Ediciones Península, 32-44 y 157-160
- DIAMONTOPOULOS, A. (1957), "The Danaid Trilogy of Aeschylus", *JHS* 77, 220-229
- DOBIAS-LALOU, Catherine (2001/2), "ΑΦΙΚΤΩΡ, ESCHYLE, *Suppliantes* 1 et 241", *REG* 114, 614-625
- EARP, Frank Russell (1953), "The date of the *Supplikes* of Aeschylus", *G&R* 22, 118-123
- FERRARI, Franco (1974), "Il dilemma di Pelasgo", *ASNP*, IV, 2, 375-385
- FERRARI, Franco (1977), "La misandria delle Danaidi", *ASNP* VII 4, 1303-1321
- FOCKE, Friedrich (1922), "Aeschylus' *Hiketiden*", *NGG*, 165-188
- GANTZ, Timothy Nolan (1978), "Love and death in the *Suppliantes* of Aeschylus", *The Phoenix*, XXXII, 279-287
- GARVIE, A.F. (1969), *Aeschylus' Supplikes: play and trilogy*, Cambridge, University Press
- IRELAND, Stanley (1974), "The Problem of Motivation in the *Supplikes* of Aeschylus", *RM* 117, 14-29
- JARKHO, V.N. (1971), "Zeus nelle *Supplici* di Eschilo", *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Pubbl. della Fac. di giurisprud. dell' Univ. di Roma, Milano, Giuffrè, III, 785-800
- JOHANSEN, Holger Friis (1954), "Some features of sentence-structure in Aeschylus' *Suppliantes*", *C&M* XV, 1-2, 1-59
- KOURETAS, D. (1957), "Application de la psychanalyse à la mythologie: la névrose sexuelle des Danaïdes d' après les 'Suppliantes' d' Eschyle", *Revue française de Psychanalyse* 21, 597-602
- KRAUS, Walther (1984), "Aeschylus' Danaidentrilogie", *Aus allem eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 85-137
- LINDSAY, J. (1965), *The clashing rocks*, London
- LLOYD-JONES, Hugh (1964), "The *Supplikes* of Aeschylus: the new date and old problems", *L'Antiquité Classique* 33, 356-374

- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACKINNON, J.K. (1978), "The reason for the Danaids' flight", *CQ* 28, 74-82
- MACURDY, Grace H. (1944), "Had the Danaid trilogy a social problem?", *CP* 39, 95-100
- NEUHAUSEN, K.A. (1969), "Tereus und die Danaiden bei Aischylos", *Hermes*, 97, 2, 167-186
- NORWOOD, Gilbert (1942), Reseña de *Aeschylus and Athens*, *CP* 37, 437-441
- ORSIELLI, M. (1990), "La 'storia sacra' di Io. Per una interpretazione delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LX, 15-30
- PESTALOZZA, Uberto (1956), "Il crimine delle Danaidi", *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Casa Editrice Ceschina, vol. I, 1-13
- ROBERTSON, D.S. (1924), "The end of the *Supplikes* trilogy of Aeschylus", *CR* 38, 51-53
- ROBERTSON, H.G. (1936), Δίκη and ὕβρις in Aeschylus' *Suppliants*", *CR* 50, 104-109
- RÖSLER, Wolfgang (1992), "Danaos a propos des dangers de l' amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991-1013)", *Pallas* XXXVIII, 173-178
- RÖSLER, Wolfgang (1993), "Der Schluß der *Hiketiden* und die Danaiden-Trilogie des Aischylos", *RM* 136,1, 1-22
- RYZMAN, Marlene (1989), "The psychological role of Danaus in Aeschylus' *Supplikes*", *Eranos*, 87, 1, 1-6
- SEAFORD, Richard (1984-1985), "L' ultima canzone corale delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LV, 221-229
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di dike nella tragedia eschilea (*Agamennone – Supplici*); *Dioniso* LXII, 2, 69-81
- SHEPPARD, T. (1911), "The first scene of the *Suppliants* of Aeschylus", *CQ* 5, 220-229
- SISSA, Giulia (1990), "Neither virgins nor mothers", en ---, *Greek Virginity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 125-164
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1997), "The theatre audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus", PELLING, Christopher (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press, 63-79
- SPIER, H. (1962), "The motive for the Suppliants' flight", *CJ* 57, 315-317
- VASUNIA, Phiroze (2001), *The gift of the Nile: hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*, Los Angeles, University of California Press
- VON FRITZ, Kurt (1936), "Die Danaiden Trilogie des Aischylos", *Philologus* 91, 121-136
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1961), "The Danaid trilogy of Aeschylus", *JHS* 81, 131-152

- WOLFF, Emily A. (1958 y 1959), "The date of Aeschylus' Danaid tetralogy", *Eranos* 56, 3-4, 119-139 y 57, 1-2, 6-34
- ZEITLIN, Froma (1988), "La politique d' Eros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d' Eschyle", *Métis* 3, 231-259

ORESTEA

- *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sul drama antico: Eschilo e l' ORESTEA* (19-22 maggio 1977), *Dioniso* XLVIII, 1977
- ADRADOS, Francisco R. (1965), "El tema del León en el *Agamenón* de Esquilo (717-49)", *Emerita* XXXIII, 1-5
- ALEXANDERSON, Bengt (1969), "Forebodings in the *Agamemnon*", *Eranos* LXVII, 1-3, 1-23
- ALSINA, José (1959), "Observaciones sobre la figura de Clitemnestra", *Emerita* XXVII, 2, 297-321
- AMERASINGHE, C.W. (1964), "A note on form and meaning in the *Oresteia*", *G&R* XI, 2, 179-184
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1929), "The character of Clytemnestra in the *Agamemnon* of Aeschylus", *TAPA* 60, 136-154
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1932), "The character of Clytemnestra in the *Choephoroe* and *Eumenides*", *AJP* 53, 4, 301-319
- ARMSTRONG, D. & RATCHFORD, E.A. (1985), "Iphigenia's veil: Aeschylus, *Agamemnon*, 228-248", *BICS* 32, 1-12
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The eagle portent in the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 7-8
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 1-6
- BARONE, Caterina (1991), "Tecnica teatrale nelle *Eumenide* di Eschilo", *Dioniso* LXI, 1, 33-40
- BELFIORE, E. (1983), "The eagles' feast and the Trojan horse. Corrupted fertility in the *Agamemnon*", *Maia* XXXV, 3-12
- BERGSON, Leif (1967), "The Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos* LXV, 1-2, 12-24
- BOLLACK, Jean (1981), "Le thrène de Cassandre (*Agamemnon*, 1322-1330)", *RÉG* XCIV, 1-13
- BOLLACK, Jean (1983), "Le masque de l' amitié et le miroir du prince (*Agamemnon*, 832-844)", *Hermes*, 111, 2, 180-190
- BORTHWICK, E.K. (1976), "The 'flower of the Argives' and a neglected meaning of *ἄνθος*", *JHS* XCVI, 1-7
- BOWIE, A.M. (1993), "Religion and politics in Aeschylus' *Oresteia*", *CQ* 43, 1, 10-31
- BROWN, A.L. (1982), "Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus", *JHS* CII, 26-32

- BROWN, A.L. (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage", *JHS* CIII, 13-34
- BULLER, J.L. (1979), "Pempo and anagke in the *Oresteia*", *CB* LV, 69-73
- BURIAN, Peter (1986), "Zeus ΣΩΤΗΡ ΤΡΙΤΟΣ and some triads in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* CVII, 332-342
- CARRIÈRE, J. (1972), "Sur deux chants lyriques des *Choéphores*. Harmonie interne et expression orchestrale", *Festschrift für K.J. Merentitis*, Athènes, 67-74
- CAVALLINI, E. (1981), "Il carro di Atena (Aesch. *Eum.* 397 ss.)", *Giornale filologico ferrarese*, IV, 79-81
- CHIASSON, Charles C. (1988), "Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus' *Oresteia*", *The Phoenix* 42, 1-21
- CITTI, Vittorio (1986), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dell' *Agamemnone*", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, 1, 11-30
- CHAPLIN, William H. (1986), *Aeschylus, the Oresteia, and psychoanalysis*, Amherst (Mass.), Diss. phil.
- CLAY, Diskin (1969), "Aeschylus' Trigeron Mythos", *Hermes* 97, 1-9
- CLINTON, K. (1979), "The Hymn to Zeus. πάθει μάθος, and the end of the parodos of *Agamemnon*", *Traditio* XXXV, 1-19
- COHEN, David (1986), "The theodicy of Aeschylus. Justice and tyranny in the *Oresteia*", *G&R* XXXIII, 129-141
- CONACHER, Desmond J. (1987), *Aeschylus' ORESTEIA: a literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- COOK, Albert (1997), "Condensation and expansion in the *Oresteia*", *QUCC* 57, 3, 7-31
- COPPOLLA, Alessandra (1997), "Eschilo e il leone", *Athenaeum* 85, 1, 227-233
- CRANE, Gregory (1993), "Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the *Agamemnon*", *CP* 88, 117-136
- CRESPO, María Inés (1997), "Δόμων ἀγαλμα. La desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del Agamenón", *AFC* XV, 94-106
- CRESPO (2000), "Ανδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la *Orestía*". CABALLERO, E., HUBER, E. y RABAZA (comp.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario y Homo Sapiens, 67-108
- CUNNINGHAM, M. (1994), "Thoughts on Aeschylus: the satyr play *Proteus* - the ending of the *Oresteia*", *Liverpool Classical Monthly* 19, 67-68
- DAVIES, Malcolm (1987), "Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?", *CQ* 37, 1, 65-71
- DAVIES, Y. (1969), "Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos", *Bulletin de correspondance hellénique* 93, 214-260

- DAVREUX, Juliette (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres
- DAWE, R.D. (1966), "The place of the Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos*, 64, 1-21
- DEFOREST, Mary (1993), "Clytemnestra's breast and the evil eye", *Woman's power, man's game. Essays on Classical Antiquity in honor of Joy K.King*, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 129-148
- DETIENNE, Marcel (1986), "L' Apollon meurtrier et les crimes de sang", *QUCC* 22, 7-17
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1984), "La casa, il demone e la struttura dell' *Orestea*", *Rivista di filologia* 112, 385-406
- DOPCHIE, Monique (1968), "A propos de κόρος dans l' *Agamemnon* d' Eschyle: mise au point préliminaire", *Recherches de philologie et de linguistique*, 2ème. série, Louvain, Bibliothèque de l' Université, 125-138
- DOVER, Kenneth J. (1973), "Some neglected aspects of Agamemnon's dilemma", *JHS* 93, 58-69
- DREW GRIFFITH, R. (1991), "ΠΩΣ ΛΙΠΙΟΝΑΥΣ ΓΕΝΩΜΑΙ... (Aeschylus, *Agamemnon* 212)", *AJP* 112, 2, 173-177
- DREW GRIFFITH, R. (1995), "Stage-business at Aeschylus *Choephoroi* 896-897", *QUCC* 51, 3, 87-92
- DUCHEMIN, Jacqueline (1977), "Aspects religieux de l' *Orestie*: Eschyle et les sources orientales", *Dioniso* 48, 255-288, reimpresso en ----- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 127-150
- DÜRING, Ingemar (1943), "KLUTAIMESTRA. νηλής γυνά. A study of the development of a literary motif", *Eranos* 41, 91-123
- EDWARDS, Mark W. (1977), "Agamemnon's Decision: Freedom and Folly in Aeschylus", *CSCA* 10, 17-38
- EGAN, Rory B. (1979), "The Calchas quotation and the hymn to Zeus", *Eranos* 77, 1, 1-9
- EWANS, M. (1975), "Agamemnon at Aulis. A study in the *Oresteia*", *Ramus* IV, 17-32
- EWANS, M. (1982), "The dramatical structure of *Agamemnon*", *Ramus* 11, 1-15
- FARAONE, Christopher A. (1985), "Aeschylus ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets", *JHS* CV, 150-154
- FEHLING, D. (1968), "Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, Aesch. *Eum.* 1034 und das sogenannte Oxymoron in der Tragödie", *Hermes*, 96, 2, 142-154
- FERRARI, Waltere (1938), "L' *Orestea* di Stesicoro", *Athenaeum*, N.S. XVI, 1-37
- FERRARI, Waltere (1977), "La parodos dell' *Agamemnone*", *ASNP* VII 4, 1938
- FOGELMARK, Staffan (1975), "Two cases of ἀδύνατον: *Ag.* 612 and Theodoridas *AP* XIII.21", *HSCP* 79, 149-163

- FONTENROSE, J. (1971), "Gods and men in the *Oresteia*", *TAPA* CII, 71-109
- FRAENKEL, Eduard (1949), "Alcuni problemi nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* 12, 3-16
- GANTZ, Timothy Nolan (1977), "The fires of the *Oresteia*", *JHS* 97, 28-38
- GARVIE, A.F. (1970), "The opening of the *Choephoroi*", *BICS* XVII, 79-91
- GARVIE, A.F. (1996), "The tragedy of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 139-148
- GOHEEN, R.F. (1955), "Aspects of Dramatic symbolism in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-126
- GOHEEN, R.F. (1955), "Three studies in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-137
- GOLDEN, Leon (1961), "Zeus, whoever he is...", *TAPA* XCII, 156-167
- GOLDEN, Leon (1962), "Zeus the protector and Zeus the destroyer", *CP* LVII, 20-26
- GOLDHILL, Simon (1984), "Two notes on τέλος and related words in the *Oresteia*", *JHS* CIV, 169-176
- GOLDHILL, Simon (1984), *Language, sexuality, narrative: THE ORESTEA*, New York, Cambridge University Press
- GOLDHILL, Simon (1992), *Aeschylus: The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press
- GREENHALGH, P.A.L. (1969), "Cassandra and the Chorus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Rivista di Studi Classici*, An. XVII, 50, III, 253-258
- GRIDFFITH, Mark (1995), "Brilliant dynasts: power and politics in the *Oresteia*", *CLAnt* 14,1, 62-129
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GUILLON, P. (1965), "Le crime de Clytemnestre et la *Pythique XI* de Pindare", en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d' Aix*, 39, 5-51
- HAMMOND, N.G.L. (1965), "Personal freedom and its limitations in the *Oresteia*", *JHS* 85, 42-55
- HARRIOT, R.M. (1982), "The Argive elders, the discerning shepherd and the fawning dog: misleading communication in the *Agamemnon*", *CQ* 32, 1, 9-17
- HEIRMAN, L.J. (1975), "Kassandra's Glossolalia", *Mnemosyne* XXVIII, 3, 257-267
- HENRICHS, Albert (1981), "Human sacrifice in greek religion: three case studies", *Le sacrifice dans l' Antiquité (Entretiens, tome XXVII, Fondation Hardt)*, Genève, 195-242
- HIGGINS, W.E. (1976), "Wolf-god Apollo in the *Oresteia*", *PP* 31, 201-205
- HOFFMANN, G. (1983), "L' enlèvement et le vol d' Hélène dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *Quaderni di Storia Antica ed Epigrafia*, IX 17, 47-67

- HUGHES FOWLER, Barbara (1991), "The creatures and the blood", *ICS* XVI, 1-2, 85-100
- JARKHO, V.N. (1997), "The technique of Leitmotifs in the *Oresteia* of Aeschylus", *Philologus* 141, 184-199
- JOUAN, F. (1984), "Autour du sacrifice d' Iphigénie", *Text et image*, Centre de Recherches de L' Université de Paris X, Paris, 61-74
- KNOX, Bernard M.W. (1952), "The lion in the house (*Agamemnon* 717-36 [Murray])", *CP* 47, 17-25
- KONISHI, Haruo (1989), "Agamemnon's reasons for yielding", *AJP* 110, 2, 210-222
- KONISHI, Haruo (1990), *The plot of Aeschylus' "Oresteia". A literary commentary.* Amsterdam, Hakkert, (Classical & Byzantine monographs; 19)
- KOVACS, David (1987), "The way of a God with a maid in Aeschylus' *Agamemnon*", *CP* 82, 4, 326-334
- KUHNS, R. (1962), *The house, the city and the judges. The growth of moral awareness in the ORESTEIA*, Indianapolis, Bobbs-Merril
- LEAHY, Desmond Maurice (1969), "The rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus", *Bulletin of the John Rylands Library* 52, 1, 144-177
- LEAHY, Desmond Maurice (1973), "The authority of the elders: a note", *CP* 68, 3, 202-203
- LEAHY, Desmond Maurice (1974), "The representation of the Trojan war in Aeschylus *Agamemnon*", *AJP* XCV, 1-23
- LEBECK, Anne (1965), "The Robe of Iphigenia in *Agamemnon*", *GRBS* V, 1, 39-40
- LEBECK, Anne (1967), "The first stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: myth and mirror image", *CP* 62, 3, 182-184
- LEÓN, Nilda A. (1997), "Consideraciones acerca del género en el *Agamenón* de Esquilo", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, vol. II, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 209-215
- LESKY, Albin (1967), "Die Schuld der Klutaimestra", *WS* 80 (NF 1), 5-21
- LLOYD-JONES, Hugh (1952), "The robes of Iphigenia", *CR* 66, 132-135
- LLOYD-JONES, Hugh (1962), "The guilt of Agamemnon", *CQ* 12, 187-199
- LLOYD-JONES, Hugh (1983), "Artemis and Iphigeneia", *JHS* CIII, 87-102
- LORAUX, Nicole (1988), "Alors apparaîtront les Erinyes", *L' Écrit du Temps* 17, 93-107
- LYNN-GEORGE, M. (1993), "A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus, *Agamemnon*", *CQ* 43, 1, 1-9
- MACLEOD, C.W. (1982), "Politics and the *Oresteia*", *JHS* CII, 124-144
- MASON, (1959), "Kassandra", *JHS* LXXIX, 80-93

- McCLURE (1999), “*Logos gunaikós*: speech and gender in Aeschylus’ *Oresteia*”, en *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*, Princeton, Princeton University Press, 70-11
- MÉAUTIS, Georges (1936), *Eschyle et la trilogie*, Paris, Éditions Bernard Grasset
- MERIDOR, Ra’anana (1987), “Aeschylus *Agamemnon* 944-57: Why does Agamemnon give in?”, *CP* 82, 1, 38-43
- MICHELINI, Ann Norris (1980), “Characters and character change in Aeschylus: Klytimestra and the Furies”, *Ramus* 8, 153-164
- MOREAU, Alain (1990), “La Clytemnestre d’ Eschyle”, *Connaissance Hellenique* 44, 65-79
- MOREAU, Alain (1990), “Les sources d’ Eschyle dans l’ *Agamemnon*: silences, choix, innovations”, *REG* CIII, 30-53
- MOREAU, Alain (1992), “Clytemnestre et le heraut: un discours specieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614)”, *Pallas* XXXVIII, 161-171
- MOREAU, Alain y SAUZEAU, Pierre (eds.), *Les Choéphores d’ Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 10)
- NEITZEL, Heinz (1979), “κυνὸς δίκην, der Wächter und der Hund”, *Glotta* 57, 191-209
- NEITZEL, Heinz (1993), “Zu den auftritten Athenes und Apollons in den ‘Eumenides’ des Aischylos (397-414, 566-584)”, *Hermes* 121, 2, 139-158
- NERI, Camillo (1997), “Il ‘mathos’ di Oreste (Aesch. *Eum.* 276-278)”, *Eikasmos* 8, 17-23
- NEUBURG, Matthew (1986) *An Aeschylean universe. The ethical and metaphysical background of Aeschylus’ Oresteia: responsibility, inevitability, precognition, persuasion, causality*, Ithaca, NY, Cornell University Dissertation, 1981
- NEUBURG, Matthew (1991), “Clytemnestra and the Alastor (Aeschylus, *Agamemnon* 1497ff)”, *QUCC* 38, 2, 37-68
- NORTH, Helen F. (1977), “The yoke of necessity: Aulis and beyond”, *CW* 71,1, 33-45
- OLIVEIRA-PULQUÉRIO, M. de (1969-1970), “O problema do sacrificio de Ifigénia no *Agamémnon* de Ésquilo”, *Humanitas* XXI-XXII, 365-377
- OLIVER, James H. (1960), “On the “Agamemnon” of Aeschylus”, *AJP* 81, 311-314
- OUELLETTE, G.-P. (1971), “La mort à la guerre dans l’ *Agamemnon* d’ Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, LXXXIV, 297-313
- PELLICCIA, Hayden (1993), “Aeschylus, *Eumenides* 64-88 and the ex cathedra Language of Apollo”, *HSCP* 95, 65-105
- POLIAKOFF, Michael (1980), “The third fall in the *Oresteia*”, *AJP* 101, 3, 251-259

- POOL, E.H. (1983), "Clytemnestra's first entrance in Aeschylus' *Agamemnon*: analysis of a controversy", *Mnemosyne* XXXVI, 1-2, 71-116
- POPE, M.W.M. (1974), "Merciful heavens ? A question in Aeschylus' *Agamemnon*", *JHS* 94, 100-113
- PRINS, Yopie (1991), "The power of the speech act: Aeschylus' Furies and their binding song", *Arethusa* 24, 2, 177-195
- PUCCI, Pietro (1994), "Peitho nell' *Oresteia* di Eschilo", *Museum Criticum* 29, 75-138
- RABEL, Robert J. (1979), "*Pathei mathos*: a dramatic ambiguity in the *Oresteia*", *Rivista di studi classici*, anno XXVII, II-III, n° 79-80, 181-184
- RABEL, Robert J. (1982), "Apollo in the vulture simile of the *Oresteia*", *Mnemosyne* XXXV, 3-4, 324-326
- RABEL, Robert J. (1984), "The lost children of the *Oresteia*", *Eranos* 82, 2, 211-215
- RABINOWITZ, Nancy S. (1981), "From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as a cosmogonic myth", *Ramus* 10, 159-191
- RABINOWITZ, Nancy S. (1984), "Paths of song in Aeschylus' *Oresteia*", *CB* LX, 20-28
- REEVES, C.H. (1960), "The parodos of the *Agamemnon*", *CJ* 55, 165-171
- REHM, Rush (1994), "The bride unveiled: marriage to death in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituas in greek tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 43-58
- ROBERTS, Deborah (1984), *Apollo and his oracle in the Oresteia*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- ROBERTS, Deborah H.(1985), "Orestes as fulfillment, *teraskopos* and *teras* in the *Oresteia*", *AJP* 106, 283-297
- ROCCO, Christopher (2000), "Democracia y disciplina en la *Orestíada* de Esquilo", en *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona-Buenos Aires-Santiago de Chile, Andrés Bello (California, 1996), 177-216
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Dry tearless eyes", *Mnemosyne*, 41, 27-38
- ROISMAN, Hanna M. (1989), "The opening of the second stasimon in Aeschylus' *Eumenides*", *Eranos* 87, 7-11
- ROMILLY, Jacqueline de (1967), "L' evocation du passé dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *RÉG* LXXX, 93-100
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca & London, Cornell University Press
- ROTH, Paul (1993), "The theme of corrupted xenia in Aeschylus' *Oresteia*", *Mnemosyne* 46, 1, 1-17
- ROUX, G. (19), "Clytemnestre et le chemin de poupre. Sur un jeu de scène incompris de l' *Agamemnon* (980 ss)", *Hommage à Marie Delcourt*, Bruxelles, 70-78

- RUTHERFORD, Ian (1995), "Apollo in ivy: the tragic paean", *Arion* 3, 1, 112-135
- SCHEIN, Seth (1982), "The Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*", *G&R* XXIX, 1, 11-16
- SCODEL, Ruth (1996), "Δόμων ἄγαλμα: virgin sacrifice and aesthetic object", *TAPA* 126, 111-128
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SCOTT, William C. (1984), "The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* 105, 150-165
- SEAFORD, Richard (1984), "The last bath of Agamemnon", *CQ* XXXIV, 247-254
- SÉCHAN, Louis (1931), "Le sacrifice d' Iphigénie", *RÉG* 44, 368-426
- SENZASONO, L. (1976), "Il primo verso delle *Coefore* e la concezione religiosa di Eschilo", *Rassegna di Scienze filosofiche*, XXIX, 251-283
- SIDER, David (1978), "Stagecraft in the *Oresteia*", *AJP* 99, 1, 12-27
- SIDWELL, Keith (1996), "Purification and pollution in Aeschylus' *Eumenides*", *CQ* 46, 1, 44-57
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1980), "Circles, confusion and the chorus of *Agamemnon*", *Eranos* LXXVIII, 133-142
- SIMPSON, Michael (1971), "Why does Agamemnon yield?", *PP* 137, 94-101
- SMETHURST, Mae J. (1972), "The authority of the elders (The *Agamemnon* of Aeschylus)", *CP* LXVII, 2, 89-93
- SMITH, Ole Langwitz (1973), "Once again: the guilt of *Agamemnon*", *Eranos* 71, 1-2, 1-11
- SMITH, Peter M. (1980), *On the hymn to Zeus in Aeschylus AGAMEMNON*, Chico, American Philological Association, California Scholars Press
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Against Klytaimestra's weapon", *CQ* 39, 2, 296-301
- STEINER, Deborah (1995), "Eyeless in Argos: a reading of *Agamemnon* 416-419", *JHS* 105, 175-182
- STEPHENS, J.C. (1971), "Odysseus in *Agamemnon* 841-842", *Mnemosyne* XXIV, 4, 358-361
- STINTON, T.C.W. (1979), "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*", *CQ* 29, 252-262
- THALMANN, William G. (1985), "Speech and silence in the *Oresteia*", II, *The Phoenix*, XXXIX, 221-237
- TYRRELL, William Blake (1976), "Zeus and Agamemnon at Aulis", *CJ* 71, 4, 328-334
- TYRRELL, William Blake (1980), "An obscene word in Aeschylus", *AJP* 101, 1, 44-46

- VAN ERP TAALMAN KIP, A. Maria (1996), "The unity of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 119-138
- VAUGHN, J.W. (1976), "The watchman of the *Agamemnon*", *CJ* LXXI, 335-338
- VELLACOTT, Philip (1977), "Has good prevailed? A further study of the *Oresteia*", *HSCP* 81, 113-122
- VELLACOTT, Philip (1984), *The logic of tragedy. Morals and integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, NC, Duke University Press
- VERNANT, Jean-Pierre (1988), "Artémis et le sacrifice préliminaires au combat" *RÉG* CI, n° 482-484, 221-239
- VETTA, M. (1976), "La prima apparizione di Clitemestra nell' *Agamennone* di Eschilo. Problemi di scena tragica", *Maia* 2, 109-119
- WEAVER, Benjamin H. (1996), "A further allusion in the *Eumenides* to the Panathenaia", *CQ* 46, 2, 559-561
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1-6
- WHALLON, W. (1964), "Maenadism in the *Oresteia*", *HSCP* 68, 317-327
- WHALLON, William (1995), "Doors and perspective in *Choe*.", *CQ* 45, 1, 233-236
- WHALLON, William (1995), "The Furies in *Choe*. and *Ag*.", *CQ* 45, 1, 231-232
- WHALLON, William (1997), *The Oresteia: Apollo and Bacchus*, Cambridge & New York, The Oleander Press
- WILSON, Peter & TAPLIN, Oliver (1993), "The 'aetiology' of tragedy in the *Oresteia*", *PCPA* 39, 169-180
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), "Clytemnestra and the vote of Athena", *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press, 101-131
- WOHL, Victoria (1998), "The violence of *kharis* in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Intimate Commerce. Exchange, gender and subjectivity in greek tragedy*, Austin, University of Texas Press, 57-118
- YOUNG, Douglas (1971), "Readings in Aeschylus' *Choephoroe* and *Eumenides*", *GRBS* 12, 303-330
- ZAK, William F. (1995), *The Polis and the Divine Order: the Oresteia, Sophocles, and the defense of democracy*, Lewisburg, Bucknell University Press
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, F. (1984), "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*", J. PERADOTTO & J.P. SULLIVAN edd., *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers* New York, State University of New York Press, 159-191. Previamente: *Arethusa*, XI (1978), 149-184

III. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

III.A PROMETHEUS VINCTUS: BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADAMS, S.M. (1933), "The four elements in the *Prometheus Vincetus*", *CP* 28, 97-103
- ADÁN, Oscar (1999), "Prometeo, pensador de la 'necesidad' en Esquilo", *Estudios Clásicos* 115, 7-27
- ALBINI, Umberto (1975), "La funzione di Io nel *Prometeo*", *PP* 30, 278-284
- ALBINI, Umberto (1985), "I tre volte del potere nel *Prometeo*", *PP* 40, 414-418
- ARIAS, Irene (1950), "Dioses y hombres en el mito de Prometeo", *AFC* IV, 5-18
- BACHELARD, Gastón (1973) [1965], *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor
- BEAZLEY, J.D. (1939), "Prometheus Fire-Lighter", *AJA* 43, 618-639
- BENARDETE, Seth (1964), "The crimes and arts of Prometheus", *RM* CVII 2, 126-139
- BINGEN, J. (1978), "L' ethnologie du *Prométhée enchaîné*", *D' Eschyle à nos jours. Leçons d' archéologie, de littérature et de philologie classiques*, éd. par G. Cambier, Faculté de Philosophie et Lettres, Section de philologie classique, Bruxelles, Université Libre, 9-23
- BOITTIN, J.F. (1976), "Figures du mythe et de la tragédie. Io dans le *Prométhée Enchaîné*", *Ecriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris, Presse de l'Ecole Normale Supérieure, 40-56
- BONNAFÉ, Annie (1991), "Texte, Carte et Territoire: Autour de l'Itinéraire d'Io dans le *Prométhée (Ire Partie)*", *Journal des Savants*, 133-193
- BOOTH, N.B. (1985), "The Chorus of *Prometheus Pyrphoros* and Hesiod *Th.* 563", *JHS* CV, 149-150
- BOUVRIE, Synnove des (1993), "Aiskhulos, *Prometheus*: an anthropological approach", *Métis* 8, 1-2, 187-216
- BRACCESI, L. (1972), "Implicazioni politiche in Eschilo (*Prom.* 829-841)", *Rendiconti dell' Istituto Lombardo CVI*, 3-16
- BURNS, A. (1966) [1969], "The meaning of the *Prometheus Vincetus*", *C&M* XXVII, 65-78
- CABRERO, María del Carmen (1988), "Aspectos interpretativos en el prólogo de *Prometeo Encadenado* de Esquilo", Cabrero, M. del C. et al., *Análisis de temas trágicos griegos y latinos*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 5-29
- CERRI, Giovanni (1976), *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, (Filologia e critica, 17)
- CIANI, Maria Grazia (1978), "Prometheus tyrannos", *Dioniso* 49, 189-199
- CONACHER, Desmond J. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND. A literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- DAHLE, David W. (1980), *The succession myth in Aeschylus' "Prometheia"*, Princeton, NJ, Univ., Diss. (Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982, VI, 245)

- DAHLE, David W. (1989), "A note on the characterization of Okeanos in the *Prometheus Bound*", *Échos du monde classique* 33, n.s. 8, 341-346
- DAVIDSON, John (1994), "*Prometheus Vincetus* on the Athenian Stage", *G & R* 41, 1, 33-40
- DAWSON, Ch. (1951), "Notes on the final scene of *Prometheus Vincetus*", *CP* XLVI, 4, 237-238
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1995), "Tifone in Pindaro e in Eschilo", *RFIC* 123, 129-139
- DI MONTEGNACCO, Tere (1961), *Esencia y símbolo de Fausto y Prometeo*, Buenos Aires, Claridad
- DOLFI, Ezio (1988), "L' intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo", *Prometheus* 14, 25-38
- DORTER, Kenneth (1991-1992), "Freedom and constraint in *Prometheus Bound*", *Interpretation* 19, 117-135
- DUCHEMIN, Jacqueline (1952), "Le mythe de Prométhée à travers les ages", *BAGB* 3 (1952), 39-72
- DUCHEMIN, Jacqueline (1972), "Le captif de l'Etna: Typhée, «frère» de Prométhée", *Studi in Onore di Quintino Cataudella*, Catane, vol. I, 149-172, reimpresso en --- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 49-67
- DUCHEMIN, Jacqueline (1979), "La justice de Zeus et le destin d' Io: regard sur les sources proche-orientales d' un mythe eschyléen", *Revue des Études Grecques* 92 1-54, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 187-230
- DUFOUR, Jacques (1993), "*Prométhée Enchaîné* d' Eschyle ou le destin tragique du fils de la mère", *Kentron* 9, 137-145
- DUSINX, F. (1965), "Les passages lyriques dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", *L' Antiquité Classique* 34, 47-83
- EBENER, Dieter (1974), "Bemerkungen zum *Prometheus* des Aischylus", *Eirene* 12, 69-73
- EITREM, S. (1946), "De Prometheo", *Eranos* 44, 14-19
- FARNELL, L. (1933), "The paradox of the *Prometheus Vincetus*", *JHS* LIII, 40-50
- FERRINI, M.F. (1981), "Prometeo", *Quaderni linguistici e filologici*, 27-52
- FINEBERG, Stephen C. (1975), *The PROMETHEUS BOUND. An interpretative study*, Dissertations University of Texas, Austin. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982]
- FINEBERG, Stephen C. (1986), "The unshod maiden at *Prometheus* 135", *AJP* 107, 1, 95-98
- FINKELBERG, M. (1998), "*The geography of the Prometheus Vincetus*", *RM* 141, 119-141
- FITTON-BROWN, A. (1959), "Prometheia", *JHS* LXXIX, 52-60

- FLINTOFF, Everard (1995), "Prometheus Purphoros", en Luigi BELLONI, Guido MILANESE e Antonietta PORRO (eds.), *Studia Classica Johanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e Pensiero, 2 vol. (Bibliotheca di Aevum Antiquum, 7), 857-867
- FRAENKEL, Eduard (1954), "Der Einzug des Chors im *Prometheus*", *ASNP* 23, III-IV, 269-284
- FRIEDRICH, Wolf-Hartmut (1965), "Die Sonderstellung des aischyaischen "Prometheus""", reimpresso en HOMMEL, Hildebrecht (1974), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band: Die einzelnen Dramen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. (Wege der Forschung), 331-332
- GADAMER, Hans Georg (1947-1949), "Prometheus und die Tragödie der Kultur", *Anales de Filología Clásica* IV, 329-344
- GARCIA GUAL, Carlos (1979), *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Libros Hiperión
- GARCÍA-RAMÓN, José-Luis (1992), "Étymologie historique et synchronie homérique: $\delta\iota\epsilon/\omicron\mu\alpha\iota$, $\delta\iota\epsilon\rho\acute{\sigma}$, $\delta\iota\upsilon\pi\epsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$, $\delta\iota\alpha\acute{\iota}\nu\omega$, $\delta\iota\nu\acute{\epsilon}\omega$ et I.E. * dih_1 -/* dih_1 - «se hâter»", *Etymologie diachronique et etymologie synchronique en grec ancien. Actes du colloque de Rouen des 21 et 22 novembre 1991*. Revue de Philologie, Paris, Klincksieck, 105-117
- GARGIULO, T. (1979), "Il *Prometeo* eschileo di Ossirinco: P. Oxy. 2245", *Bollettino del Comitato* 27, 79-103
- GARZYA, Antonio (1965), "Le tragique du *Prométhée Enchaîné* d' Eschyle", *Mnemosyne*, XVIII 2, 113-125
- GIRAUD, Ch. (1963), "Une particularité syntaxique dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", comunicación resumida *RÉG* LXXVI, 12
- GRENE, D. (1940), "*Prometheus Bound*", *CP* XXXV, 1, 22-38
- GROSSMANN, Gustav (1958), "Contributo alla storia de un' idea europea. Il *Prometeo* di Eschilo ed il concetto della dignità umana", *Studi Urbinati* 32, 65-89
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- GUIRAUD, M. Ch. (1963), "Une particularité syntaxique das le 'Prométhée enchaîné' d' Eschyle", *RÉG* LXXVI, XII
- HAMILTON, C. (1993), "Dido, Tityos and Prometheus", *CQ* 43, 1, 249ss.
- HAVELOCK, Eric A. (1969), *Prometheus, with a translation of Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Seattle, Washington University Press
- HOPPIN, J.H. (1901), "Argos, Io and the *Prometheia* of Aeschylus", *HSCP* 12, 335-345
- ILIEVSKI, Petar Hr. (1993), "The origin and semantic development of the term *harmony*", *ICS* XVIII, 19-29

- INOUE Eva, y COHEN D. (1978), "Verbal patterns in the *Prometheus Bound*", *CJ* LXXIV, 26-33
- INOUE, Eva (1977), "Prometheus as Teacher and the chorus's descent, P.V. 278ff.", *CQ* 27, 256-260
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *G&R* XX, 2, 162-168
- IRIGOIN, Jean (1974), "Les stasima du *Prométhée Enchaîné*", *Studies in honor of A. Turyn*, University of Illinois Press, 199-213
- IRIGOIN, Jean (1984-1985), "Les choeurs et autres parties chantées du *Prométhée Enchaîné*", *Dioniso* LV, 89-108
- JOUAN, F. (1980), "Harmonia", DUCHEMIN Jacqueline (ed.), *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 113-121
- KERÉNYI, KARL (1959), *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Hamburg, Rowohlt
- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co., ("The *Prometheus Vincit*": 55-63)
- KITTO, H.D.F. (1934), "The *Prometheus*", *JHS* LIV, 14-20
- KNIGHT, W. E. (1938), "Zeus in the *Prometheia*", *JHS* 58, 51-54
- KONSTAN, David (1977), "The Ocean episode in the *Prometheus Bound*", *History of Religions* XVII, 61-72
- KRAUS, Walther (1984), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *Aus allem eines*, Heidelberg, 184-218
- KRAUS, Walther (1981), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *WS* 15, 95-133
- LENZ, (1980), "Feuer in der *Promethie*", *Grazer Beiträge* 9, 23-56
- LETOUBLON, F. (1986), "Les paradoxes du *Prométhée*", *Sileno*, XII, 11-39
- LÉTOUBLON, F. (1988), "La parole déchainée et le dénouement du *Prométhée* d'Eschyle", *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*. 6. (Aussois, 27 août - 1er sept. 1984). Présentations de Jean Lallot. Paris: Service de publications, Univ. de la Sorbonne, Nouvelle Paris III, 249-259
- LLOYD-JONES, Hugh (1969), "Il *Prometeo incatenato* di Eschilo", *Dioniso* 43, 211-218
- LONG, H. (1958), "Notes on Aeschylus' *Prometheus Bound*", *PAPS* CII, 3, 229-280
- LONGO, Oddone (1961-1962), "Il significato politico del 'Prometeo' di Eschilo", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti* 120, 243-273
- MASARACCHIA, A. (1985), "Per l'interpretazione del PROMETEO", *QUCC* I, n° 20, 43-59; II, n° 21, 15-26
- Mc.NAMEE, K. (1985), "Guile in Aeschylus' *Prometheus*", *PP* XL, 401-413
- MORANI, Moreno (1983), "Il nome di Prometeo", *Aevum* LVII, 1, 33-43

- MOREL, W. (1973), "Aeschylus, Prometheus luomenos fr. 192", *CR* 87, 121
- MYRES, J.L. (1946), "The Wanderings of Io: Aeschylus, Prometheus 707-869", *CR* 60, 2-4
- NESCHKE-HENTSCHKE, Ada (1983), "Geschichten und Geschichte. Zum Beispiel Prometheus bei Hesiod und Aischylos", *Hermes*, III, 4, 385-402
- O'BRIEN, Michael (1985), "Xenophanes, Aeschylus, and the Doctrine of Primeval Brutishness", *CQ* 35, 264-277
- OAKLEY, J.M. (1988), "Perseus, the Graiai and Aeschylus' Phorcides", *AJA* 92, 383-393
- PADILLA, Mark William (ed.) (1999), *Rites of passage in ancient Greece. Representations of young adulthood in Literature, Religion and Society* (Bucknell Review 43, 1), Lewisburg & London, Bucknell University Press
- PADUANO, G. (1968), "L'umanità nella tragedia del cosmo: Lettura del 'Prometeo' di Eschilo", *Dioniso* 42, 143-199
- PALMER, D.W. (1993), "The curse of Kronos, *Prometheus Bound* 910-911", Kevin Lee, Chris Mackie, & Harold Tarrant (edd.), *Multarum artium scientia. A »chose« for R. Godfrey Tanner. Contributed by his allies upon rumours of his retirement*, Auckland, New Zealand, University of Auckland, Dept. of Classics and Ancient History. (Prudentia. Suppl.), 145-152
- PERETTI, A. (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike*, 1-39
- PERETTI, A. (1951), "Religiosità eschilea nel 'Prometeo'", *Maia* 4, 14-42
- PETTERLINI, Arnaldo (19), "Prometeo e il mito della colpa", *Aufidus* 21-30
- PODLECKI, Anthony J. (1969), "Reciprocity in *Prometheus Bound*", *GRBS* 10, 287-292
- PONTANI Jr., Filippo Maria (1995), "Prometeo, vv. 115-151", *A&R* 40, 1, 38-39
- PROSEN S.J., Anthony J. (1964), "Suffering in Aeschylus and Hopkins", *CB* 41, 1, 11-13
- RATH, Ingo W. (1997), "Prométhée et la conscience grecque de soi. La mise en scène d'une recherche d'identité culturelle chez Eschyle", *QUCC* 57, 3, 33-49
- REINHARDT, Karl (1956), "Prometheia", *Eranos-Jahrbuch* 25, 241-283
- ROBERTSON, D. (1951), "Prometheus and Chiron", *JHS* LXXI, 150-155
- SAÏD, Suzanne (19), "Eschyle, Hesiodé et les combats de Zeus ou comment se reecrit le mythe", *Études de Littérature Ancienne*, 2, 81-91
- SAÏD, Suzanne (1984), "Le Prométhée Enchaîné. un hymne au progrès? Les arts et les images", *L'information grammaticale* 23, 33-37
- SCARAMELLA, Dora G. (1994), "Función del prólogo en el *Prometeo Encadenado*", *Revista de estudios clásicos* 25 (1994) 163-179
- SCOTT, William C. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Bryn Mawr Comm. Dept. of Greek, Bryn Mawr Coll., Bryn Mawr, Pa.

- SCOTT, William C. (1987), "The development of the chorus in *Prometheus bound*", *TAPA* 117, 85-96
- SEAFORD, Richard (1986), "Immortality, salvation and the elements", *HSCP* XC, 1-26
- SECHAN, Louis (1960) [1951], *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1984), "The chorus of *Prometheus Bound*: harmony of suffering", *Ramus* 13, 60-73
- SOARES, Carmen I.L. (1995), "*Prometheus Desmotes*: um "olhar" no Tita", *Humanitas* 47, 1, 81-95
- SORO, Maria Maslanska (1989-1990), "La legge del *pathei mathos* nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Sandalion* XII-XIII, 5-25
- STOESSL, Franz (1988), *Der »Prometheus« des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Weiesbaden
- SUGG, A. (1971), *The dramatic action of Aeschylus PROMETHEUS BOUND*, Diss. Cornell University, Ithaca
- SWANSON, Judith (1994-1995), "The political philosophy of Aeschylus' *Prometheus bound*: justice as seen by Prometheus, Zeus and Io", *Interpretation* 22, 2, 215-245
- TAPLIN, Oliver (1972), "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSCP* 76, 57-97
- TAPLIN, Oliver (1975), "The title of *Prometheus Desmotes*", *JHS* XCV, 184-186
- TARDITI, G. (1976), "Sul significato originario dell' aggettivo (Aesch., *Prom.*, 135; Alcman, 1, 15, PMG)", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 104, 1, 21-25
- THOMSON, George Derwent (1929), "Notes on *Prometheus Vincitus*", *CQ* 155-163
- THOMSON, George Derwent (1929), "Zeus tyrannos", *CR* 43, 3-5
- THOMSON, James Alexander Kerr (1920), "The religious background of the *Prometheus Vincitus*", *HSCP* XXXI, 1-37
- TODD, O.J. (1925), "The character of Zeus in Aeschylus' *Prometheus Bound*", *CQ* 19, 61-68
- TRIOMPHE, Robert (1992), *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Strasbourg, Presses Universitaires
- TROUSSON, R. (1961), "L'élément dramatique dans le *Prométhée Enchaîné*", *RÉG* LXXIV, 20-24
- Van der WAERDT (1982), "Post-Promethean man and the justice of Zeus", *Ramus* 11, 26-47
- VIAN, F. (1942), "Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle", *REG* 55, 190-216
- WELCKER, F.G. (1824), *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweibe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt
- WEST, Stephanie (1994), "Prometheus orientalized", *MH* 51, 3, 129-149

- WEST, Stephanie (1997), "Alternative Arabia: a note on *Prometheus vincetus* 420-4", *Hermes* 125, 374-379
- WILL, Frederic (1962), "Prometheus and the question of selfawareness in Greek literature", *AJP* LXXXIII, 1, 72-85
- YU, A.C. (1971), "New gods and old. Tragic theology in the *Prometheus Bound*", *Journal of the American Academy of Religion* XXXIX, 19-42

III.B PROMETHEUS VINCTUS: AUTORÍA Y DATACIÓN

- BAGLIO, G. (1952), *Il 'Prometeo' di Eschilo alla luce delle storie ellenica di Erodoto*, Roma, Signorelli
- BAGLIO, G. (1959), *Il 'Prometeo' di Eschilo e la storia ellenica e persiana fino all' invasione persiana di Atene*, Roma, Viale Mazzini
- BEES, Robert (1993), *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart, B.G. Teubner, (Beiträge zur Altertumskunde, 38)
- BERGK, Theodor (1884), *Griechische Literaturgeschichte, vol III*, Berlin
- BETHE, E. (1896), *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas*, Leipzig, Hirzel
- BOCK, M. (1958), "Aischylos und Akragas", *Gymnasium* 65, 402-450
- BROWN, S.G. (1977), "A contextual analysis of tragic meter: the anapest", en J. H. D'ARMS & J. W. EADIE (eds.), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor
- BROWN, A.L. (1990), "Prometheus Pyrphoros", *BICS* 37, 50-56
- CATAUDELLA, Quintino (1963), "Eschilo in Sicilia", *Dioniso* 37, 5-24
- CHANTRAINE, Pierre (1927), *Histoire du parfait grec*, Paris
- CHURCH, A. (1900), "Dactyls, anapests and tribrachys in Aeschylus, Sophocles and Euripides", *CR* 14, 438
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Osservazioni linguistiche sul *Prometheus Vincetus*", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXII, 329-357
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Aeschylus, *Prom.* 247-251", *MCr* 8-9, 170-176
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Il termine σοφιστής nella lingua di Eschilo", *RAIB* 62, 1-11
- CITTI, Vittorio (1987), "Aristofane e il *Prometheus Vincetus*", *Itaca* 3, 93-97
- COMAN, Jean (1943), *L' authenticité du Prométhée Enchaîné*, Bucharest, Impr. Cartea Româneasca
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del 'Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento – CONICET]
- CROISSET, A. (1883), *Eschyle. Morceaux choisis, expliqués par --- et F. De Parnajon*, Paris, Hachette
- DAVIDSON, John A. (1949), "The date of the *Prometheia*", *TAPA* 80, 66-93

- DAVIDSON, John A. (1966), "Aeschylus and Athenian Politics, 472-456 a.C.", *Ancient Society Institutions: Studies presented to V. Ehrenberg*, Oxford, Blackwell, 93-107
- DAVIES, Malcolm (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en CR 29, 5-7
- DENNISTON, J.D. (1936), "Pauses in the Tragic Senarius" *CQ* 30, 73-79
- DENNISTON, J.D. (1959), *The Greek particles*, Oxford, Clarendon Press
- DEUBNER, L. (1941), *Olohyge und Verwandtes*, Berlin, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften
- DIANO, C. (1972), "La data di pubblicazione della syngraphè di Anassagora", *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, LI, 499-515
- DODDS, E.R. (1973), "The *Prometheus Vincitus* and the progress of scholarship", *The ancient concept of progress*, Oxford, Clarendon Press, 26-44
- DROYSEN, Johann Gustav (1832), *Aischylos: Werke. Die Tragödien und Fragmente*, uebersetzung von ---, Berlin, Fincke, 2 Bde.
- DWORACKI, Sylvester (1983), "Notes on the staging of the *Prometheus*", *Eos* LXX, 159-165
- DWORACKI, Sylvester (1989), "Die dramatische Struktur des 'Gefesselten Prometheus'", *Eos* LXXVII. 5-15
- DYSON, Michael (1994), "Prometheus and the wedge: text and staging at Aeschylus, PV 54-81", *JHS* 114, 154-156
- ELSE, Gerald F. (1965), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press
- ENGELMANN, R. (1868), "Zu Aeschylus", *Philologus* 27, 736
- FARRINGTON, B. (1939), *Science and Politics in the Ancient World*, London
- FICKER, W. (1935), *Vers und Satz im Dialog des Aischylos*, Diss. Leipzig
- FILIPPO, A y GUIDO, R. (1977-1980), "Aspetti dell' enjambement nel trimetro recitativo di Eschilo", *AFLI* VIII-X, 83-131
- FLINTOFF, Everard (1983), "Aristophanes and the *Prometheus Bound*", *CQ* 33, 1, 1-5
- FLINTOFF, Everard (1986), "The date of the *Prometheus Bound*", *Mnemosyne* 39, 1-2, 82-91
- FOCKE, Friedrich (1930), "Aischylos' Prometheus", *Hermes* 65, 259-304
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis Aeschyleo usu*, Diss. Breslau, Berlin, Calvary
- GERCKE, A. (1911), "Über die Prometheus Trilogie", *ZG* 65, 164-174
- GRIFFITH, Mark (1977), *The authenticity of PROMETHEUS BOUND*, Cambridge, University Press
- GRIFFITH, Mark (1978), "Aeschylus, Sicily and Prometheus", DAWE, Roger David et al. (edd.), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry. Presented to Sir Denys Page*, Cambridge, The Editors, 105-139

- GRIFFITH, Mark (1984), "The Vocabulary of *Prometheus Bound*", *CQ* 34, 282-291, Part I
- GROENEBOOM, P. (1927), "De Aeschyli Prometeo", *Mnemosyne* 55, 88-100
- GULICK, C.B. (1899), "The attic Prometheus", *HSPb* 10, 103-114
- HAINES, C.R. (1915), "Note on the paralellism between the *PV* and the *Antigone* of Sophocles", *CR* 29, 8-10
- HAMMOND, N.G.L. (1972), "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 13, 387-450
- HAMMOND, N.G.L. (1988), "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 29, 5-33
- HARMAN, E.G. (1920), *The Prometheus Bound of Aeschylus. Represented in English and Explained by ---*, London, Arnold
- HARRISON, E. (1921), "Aeschylus Sophokleizon" *PCPS*, 14-15
- HARRISON, E. (1941), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters", *CR* 55, 22-25
- HARRISON, E. (1943), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters, II", *CR* 57, 61-63
- HEIDLER, Th. (1884), *De compositione metrica Promethei fabulae aeschyleae*, Diss. Brelau
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- HERINGTON, Cecil John (1961), "Aeschylus, *Prometheus Unbound*, Fr. 193 (Titanum suboles ...)", *TAPA* 92, 239-250
- HERINGTON, Cecil John (1963) "The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies", *TAPA* 94, 113-125
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A study in the *Prometheia*: I. The elements of the trilogy; II. Birds and *Prometheia*", *The Phoenix*, XVII, 180-197 y 236-246
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A unique technical feature of the *Prometheus Bound*", *CR* XIII, 1, 5-7
- HERINGTON, Cecil John (1964), "Some evidence for a late dating of the *Prometheus Vincetus*", *CR* XIV 3, 239-240
- HERINGTON, Cecil John (1965), "Aeschylus, the last phase", *Arion* IV, 387-403
- HERINGTON, Cecil John (1967), "Aeschylus in Sicily", *JHS* 87, 74-85
- HERINGTON, Cecil John (1970), *The author of the PROMETHEUS BOUND*, Texas, University of Texas Press
- HERINGTON, Cecil John (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en *AJP* 100, 3, 420-426
- HÖLZLE, R. (1934), *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Dissertation Freiburg

- HUBBARD, Thomas K. (1991), "Recitative anapests and the authenticity of *Prometheus Bound*", *AJP* 112, 439-460
- IRELAND, Stanley (1971), *Structure, especially of sentences in the plays of Aeschylus, with special reference to the Prometheus Vincetus*, Dissertation Cambridge, unpublished
- IRELAND, Stanley (1977), "Sentence structure in Aeschylus and the position of the *Prometheus* in the corpus Aeschyleum", *Philologus* 121, 2, 189-210
- KNOX, Bernard M.W. (1964), *The heroic temper. Studies in sophoclean tragedy*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press
- KÖRTE, A. (1920), "Das Prometheus-Problem", *NJA* 23 [45], 201-213
- KRAMER, H. (1878), *Prometheus Vincetus esse fabulam correctam*, Dissertation Freiburg
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann
- KUSSMAHL, A. F. (1888), "Beobachtungen zum Prometheus des Äschylus", *Programm des Sophien-Realgymnasiums* 95, Berlin, Gärtner
- LATTANZI, G.M. (1934), "La questione dell' autenticità del Prometeo legato", *MC* 4, 239-245
- LEFÈVRE, Eckard (1967), "Studien zur Athetese des *Prometheus Desmotes*", Habilitation für klassische Philologie, Universität Kiel, *Gnomon* 39 (1967), 640
- LEFÈVRE, Eckard (1987), "È di un poeta siciliano il *Prometheus Desmotes*?", *Orpheus* 8, 1-13
- LIBERMAN, Gauthier (1996), "Le *Prométhée délivré* attribue à Eschyle, un passage de Valerius Flaccus et un vase d' Apulie", *REA* 98, 273-280
- LLOYD-JONES, Hugh (1993), reseña de M.L.WEST (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990 y M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990, en *Gnomon* 65, 1, pp. 1-11
- LLOYD-JONES, Hugh (2003), "Zeus, Prometheus, and Greek ethics", *HSCP* 101, pp. 49-72
- LONGO, O. (1961-1962), "Il significato politico del *Prometeo* di Eschilo", *AIV* 120, 243-274
- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACCIOTTA, I. (1947), "L' autenticità del Prometeo eschileo", *Dioniso* 10, 83-101
- MACRAE, D.A. (1909), "The date of the extant *Prometheus*", *AJP* 30, 405-415
- MAMELI-LATTANZI, G. (1934), "La questione dell' autenticità del 'Prometeo legato'", *Il mondo classico* 4, 239-245
- MARCOVICH, M. (1984), *Three-Word Trimeter in Greek Tragedy*, Meisenheim
- MARZULLO, Benedetto (1993), *I sofismi di Prometeo*, Scandicci, Firenze, La nuova Italia editrice

- MARZULLO, Benedetto (1995), "La 'tragedia' di Prometeo", *QUCC* 50, 2, 49-58
- MASTRONARDE, Donald J. (1990), "Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9 (1990), 247-293
- MÉAUTIS, G. (1960), *L'authenticité et la date du PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ d' Eschyle*, Rec. de Trav. Fac. des Lettres de Neuchâtel, Fac. des Lettres
- MOELLER, Heinz (1936), *Untersuchungen zum »Desmotes« des Aischylos*, Dissertation Greifswald
- MULLENS, H. G. (1939), "Date and Stage Arrangements of the »Prometheia«", *G & R* 8, 160-171
- MÜLLER, C.F. (1871), *Die scenische Darstellung des äschyleischen Prometheus*, Gymn.-Progr., Stade
- MUSURILLO, Herbert (1970), "Particles in the *Prometheus Bound*", *CP* 65, 175-177
- NESTLE, Walter (1930), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübingen Beiträge zur Altertumswissenschaft, 10)
- NESTLE, Walter (1939), *Aischylos. Die Tragödien und Fragmente*, übertragen von J.G. DROYSEN, durchgesehen und eingeleitet von ---, Stuttgart, Kröner
- NIEDZBALLA, Franz (1913), *De copia verborum et elocutione Promethei Vincti quae fertur Aeschyleae* (Breslau, Phil. Dissertation), Vratislaviae, Typis Schlesische Volkszeitung
- OBERDICK, J. (1876), *Jenaer Litteraturzeitung*, art. 380
- OBERDICK, J. (1888), reseña de Franz KUSSMAHL, *Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus*, Programm des Sophien-Realgymnasiums, Berlin, Gärtner, 1888, en *WKPh* 5, 1305-1312
- OBERDICK, J. (1890), "Zum Prometheus des Aeschylus", *WKPh* 7, 445-446
- OLCOTT, M.D. (1974), *Metrical Variations in the Iambic Trimeter as a Function of Dramatic Technique in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, Dissertation Stanford
- ORSELLI, Marina (1992), "Il dolore di Zeus. Per una interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Dioniso* LXII 1, 29-45
- ORSINI, P. (1935), "Observations sur la mise en scène du *Prométhée enchaîné*", *Mélanges O. Navarre*, Toulouse, Provat, 495-510
- PATTONI, Maria Pia (1987), *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore
- PERETTI, Aurelio (1927), "Osservazioni sulla lingua del 'Prometeo' eschileo", *SIFC* V, 165-231
- PERETTI, Aurelio (1927), *La cronologia del 'Prometeo' di Eschilo*, Ravenna, Ravennate e Mutilati
- PERETTI, Aurelio (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike* 20, 1-39
- PERETTI, Aurelio (1951), "Religiosità eschilea nel *Prometeo*", *Maia* 4, 14-42
- PERROTTA, Gennaro (1931), *I tragici greci: Eschilo, Sofocle, Euripide*, Bari, Laterza

- PHILIPPIDES, Dia M.L. (1981), *The Iambic Trimeter of Euripides: Selected Plays*, New York
- PODLECKI, Anthony J. (1975), "Reconstructing an Aeschylean trilogy", *BICS* XXII, 1-19
- POLI-PALLADINI, Letizia (2001), "Some reflections on Aeschylus' *AETNAE(AE)*", *RhM* 144, 3-4, 287-325
- PORZIG, W. (1926), *Aischylos. Die Attische Tragödie*, Leipzig, Ernst Wiegrandt
- RIBBECK, Otto (1860) [Berne, 1859], "Qua Aeschylus Arte in Prometheo Fabula Diverbia Composuerit", *Litteratur über den symmetrischen Bau des Recitativs bei Aischylos*, Aus N. Jahrb. F. Phil. U. Paed. LXXXI, Leipzig
- ROBERT, C. (1896), "Die Scenerie des *Aias*, der *Eirene* und des *Prometheus*", *Hermes* 31, 530-577
- ROBERTSON, D.S. (1938), "On the cronology of Aechylus", *PCPS* 169/171, 9-10
- RÖHLECKE, A. (1882), *Septem adversus Thebas et Prometheus Vincit esse fabulas post Aeschylum correctas*, Dissertation Berlin
- ROSSBACH, A. – WESTPHAL, Rudolph, (1856), *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, Leipzig, Teubner
- SAÏD, Suzanne (1985), *Sophiste et tyran. Ou le problème du PROMETHÉE ENCHAÎNÉ*, Paris, Klincksieck
- SCHADEWALT, Wolfgang (1974), "Ursprung und führe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos", en HOMMEL, H. (1974), *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, vol. I, 104-147
- SCHEIDWEILER, F. (1961), "Zum Προμηθεὺς Δεσμώτης", *Helikon* 1, 295-301
- SCHMID, Wilhelm (1929), *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, 9)
- SCHMID, Wilhelm (1931), "Epikritisches zum *Gef. Prom.*", *PhW*, 218-223
- SCHMID, Wilhelm & Stählin, O. (1940), *Geschichte der griechischen Literatur* I, 3, München, C.H. Beck, 281-308
- SCHMIDT, E. G. (1971), *Die Sieben Tragödien*, Leipzig, Philipp Reclam Jun.
- SCHMIDT, M. (1869), *Pindar's Siegesgesänge mit Prolegomenis über pindarische Kolometrie und Textkritik, I: Pindar's Olympische Siegesgesängen*, Griechisch und Deutsch, Jena
- SCHÖMANN, G.F. (1843), *Aeschylus. Gefesselter Prometheus*, Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1846), *Vindiciae Jovis Aeschylei*, Ind. Lect., Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1859), *Noch ein Wort über Aeschylos Prometheus*, Greifswald, Koch
- SEYMOUR, T.D. (1879), "On the date of the Prometheus of Aeschylus", *TAPA* 10, 111-124
- STANFORD, William B. (1940), "Three-Word Iambic Trimeters in Greek Tragedy", *CR* 54, 8-10

- STEFFEN, W. (1983), "De Aeschyli Promethea trilogia tragica", *Meander* 38, 5-15
- STEUSLOFF, B. (1867), *Zeus und die Gottheit bei Aischylus*, Gymn.-Progr., Lissa
- STINTON, Thomas Charles Warren (1961), reseña de G. Méautis, *L'Authenticité et la date du Prométhée Enchaîné d'Eschyle*, *Gnomon* 33, 541-544, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1-4
- STINTON, Thomas Charles Warren (1977), "Interlinear hiatus in trimeters", *CQ* 27, 67-72, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 362-368
- SUTTON, Dana Ferrin (1983), "The date of the *Prometheus Bound*", *GRBS* 24, 289-294.
- THOMSON, George Derwent (1983), "Prometheia", SEGAL, Erich (ed.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford, University Press, 104-122
- TOWNSEND, Rhys F. (1986), "The fourth-century skene of the theater of Dionysos at Athens", *Hesperia* 55, 4, 421-438
- UHLMANN, N. (1919), "Zum Prometheusproblem", *Zeitschrift für das Gymnasialwesen*, 329-332
- UNTERBERGER, Rose (1968), *DER GEFESSELTE PROMETHEUS des Aischylos. Eine Interpretation*, Tübingen, Beitr. zum Altertumswissenschaft, XLV, Stuttgart, Kohlhammer
- UNTERBERGER, Rose (1974), "Der "Gefesselte Prometheus" des Aischylos", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band. Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Wege der Forschung), 352-368
- van LOOY, H. (1986), "Some general reflections on the problem of the authenticity of *Prometheus bound*", *Museum philologum Londinense* 7, 129-140
- WACKERNAGEL, J. (1901), "Über die sprachliche Eigenarten des *Prometheus*", *VDPb* 46, 65
- WACKERNAGEL, J. (1904), *Studien zum griechischen Perfektum*, Göttingen
- WEBSTER, T.B.L. (1941), "A study of Greek sentence construction", *AJP* 62, 385-415
- WENDEL, T. (1929), *Die Gesprächsanrede im griechischen Epos und Drama der Blütezeit* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 6), Stuttgart, Kohlhammer
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The Prometheus trilogy", *JHS* 99, 130-148
- WEST, Martin Lichtfield (1990), "The authorship of the Prometheus trilogy", en ---, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 51-72
- WEST, Martin Lichtfield (1996), "A Fragment of *Prometheus Lyomenos*?" *ZPE*, 113, 21
- WEST, Stephanie (1997), "The date of the *PV*", reseña de R. Bees, *Zur Datierung des PROMETHEUS DESMOTES*, en *CR* n.s. 47, 1, 17-18
- WESTPHAL, Rudolph (1869), *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig, Teubner

- WIESELER, Friedrich (1843), *Adversaria in Aeschyli Prometheum vinctum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica*, Gottingae, Libraria Dieterichiana
- YORKE, E.C. (1936a), "The date of the Prometheus Vinctus", *CQ* 30, 153-154
- YORKE, E.C. (1936b), "Trisyllabic feet in the dialogue of Aeschylus", *CQ* 30, 116-119
- YOUNG, Douglas (1959), "Miltonic light on Professor Denys Page's Homeric theory", *GR* 6, 96-108
- ZAWADZKA, Irena (1974), "Die Echtheit des *Gefesselten Prometheus* - Geschichte und gegenwärtiger Stand der Forschung", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos*, II, *Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (Wege der Forschung), 333-351. Previamente: *Das Altertum* 12, 4 (1966), 210-223
- ZUM FELDE, Johannes (1914), *De Aeschyli Prometheo quaestiones*, Göttingen, Phil. Diss.
- ZUNTZ, Günther (1983), "Αἰσχύλου Προμηθεύς", *Hermes* 111, 4, 498-499
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- ZUNTZ, Günther (1993), "Aeschyli Prometheus", *HSCP* 95, 107-111

III.C LINGUAJE EN ESQUILO: ESTILO E IMAGINERÍA

III.C.1 General

III.C.1.1 Anterior a 1920

- ALTUM, Bernard (1855), *Similitudines Homeri cum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis comparantur*, Diss. Berolini
- BORK, Arnold Hermann (1919), *De Aeschyli metaphoris et comparationibus*, Berlin, Diss. Phil.
- BRIEGLEB, Hermann (1888), *De comparationibus traslationibusque ex agrorum pastorumque rebus ab Aeschylo et Euripide desumptis*, Diss. Inaug., Gissae
- COENEN, Wilhelm F.H. (1875), *Dissertatio literaria de comparationibus et metaphoris apud Atticos praesertim poetas*, Diss. Traiecti ad Rhenum (Utrecht)
- DAHLGREN, Sven (1875), *De Aeschyli metaphoris et similitudinibus a re navali deductis commentatio*, Diss. Inaug., Uppasala
- DAHLGREN, Sven (1877), *De imaginibus Aeschyli*, Holmiae, P. A. Norstedt et Filii
- FISCHER, Friedrich (1900), *Über technische Metaphern im Griechischen, mit besonderer Berücksichtigung des Seewesens und der Baukunst*, Diss. Erlangen 1899, Straubing
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis usu Aeschyleo*, diss. Vratislaviae, Berlin, Calvary
- FREY, Karl (1879), "Die Vergleichen des Aeschylus", en *Aeschylus-Studien*, Bern, Jent & Reinert, 15-57

- GORTER, Hermann (1889), *De interpretatione Aeschyli metaphorarum*, Diss. Litter. Inaug. Amstelod., Lugduni-Batavorum, E.J. Brill
- HARRIES, Hermann (1891), *Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania*, diss. Kiel
- HEADLAM, W. (1902), "Metaphor, with a Note on Transference of Epithets", *CR* 16, 434-442
- HERZER, J. (1884), *Metaphorische Studien zu griechische Dichtern. I: Die auf "Unglück und Verwandtes" bzügl. Metaphern und Bilder den Tragikern*, Progr. der Studienanstalt, Zweibrücken
- HOPPE (1859), *De comparationum et metaphorarum apud tragicos Graecos usu*, Gymn.-Progr. Berlin
- KEITH, A.L. (1914), *Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Aeschylus*, Diss. Chicago, Menasha, Wis., George Banta publishing Co.
- LEES, J.T. (1902), "The metaphor in Aeschylus", en *Studies in Honor of Basil L. Gildersleeve*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 483-496
- MÜLLER, Josef (1906), *Das Bild in der Dichtung. Philosophie und Geschichte der Metapher. Bd. II: Die griechische Metapher*, München
- PECZ, Wilhelm (1886), *Beiträge zur Darstellung der Tropik der Poesie. Erster Theil: Systematische Darstellung der Tropen des Aeschylus, Sophocles und Euripides*, Berliner Studien 3,3, Berlin
- PICKHARDT, E.W.S. (1904), *De Aeschyli imaginibus*, Diss. Columbia
- RADTKE, Gustav (1865), *De tropis apud tragicos Graecos*, Dis. Berolini
- RADTKE, Gustav (1867), *De tragicorum Graecorum tropis. Partic. II: De metaphoris ex verbis nauticis et ex venactis petitis*, progr. Krotoschin
- RAPPOLD, J. (1876-1878), *Die Gleichnisse bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Progr. des Gymn., Klagenfurt
- RUETER, h. (1877), *De metonymia abstractae notionis pro concreta apud Aeschylum*, Diss. Inaug., Halle
- SCHULZE, F.G.L. (1854), *De imaginibus et figurata Aeschyli elocutione*, Gymn., Progr., Halberstadt, typis C.H.F. Doelle
- TUCH, (1869), *De Aeschyli figurata elocutione*, Gymn. –Progr., Wittenberg
- WECKLEIN, N. (1872), "Das Gleichnis bei Aeschylus", *Studien zu Aeschylus*, Berlin, 1-10
- WERNER, H. (1915), *Metaphern und Gleichnisse aus dem griechischen Theaterwesen*, Diss. Aarau
- WHEELER, J.R. (1885), *De comparationibus et traslationibus quas e mari et re navali mutuati sunt Aeschylus et Sophocles*, Diss. Harvard

III.C.1.2 Posterior a 1920

- BARLOW, Shirley A. (1986²) [1971], *The imagery of Euripides*, Bristol, Bristol Classical Press

- BERGSON, Leif (1956), *L' épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Diss. Upsala
- CALAME, Claude (1995) [Paris, 1986], *The craft of poetic speech in ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press
- CERRI, Giovanni (1993), "La poesia orale come incunabolo della tragedia", *QUCC* 43,1, 133-138
- CRESPO, María Inés (1990), *Las imágenes en el Prometeo Encadenado. Análisis semántico y función dramática*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Iniciación para Graduados – SeCyT – UBA]
- CRESPO, María Inés (1991), "Imagen y conflicto en el *Edipo Rey*", *Actas – VI Jornadas de Estudios Clásicos (27-29 de junio de 1991)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 67-78
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento para Graduados – CONICET]
- CITTI, Vittorio (1994), *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, A.M. Hakkert editore
- DUTOIS, E. (1936) *Le thème de l' adynaton dans la poésie antique*, Paris
- DUMORTIER, Jean (1935a), *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, Les Belles Lettres
- DUMORTIER, Jean (1935b), *Les images dans la poésie d' Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres
- EARP, Frank R. (1948), *The style of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press
- FRANGINI, Gabriella (1980), "Osservazioni sull' uso dell' immagine in Eschilo", *Dioniso* LI, 97-117
- FREYMUTH, Günther (1939) *Tautologie und Abundanz bei Aeschylus*, Berlin, Phil. Diss.
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GOLDEN, Leon (1958), *Aeschylus and Ares: a study in the use of military imagery by Aeschylus*, Diss. Chicago, University of Chicago
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (1980), *La imagen en la poesía de Virgilio* (tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada
- GUILLÉN, Luis (1989), "Arquitectura de la imagen en Esquilo", *Cuadernos de Filología Clásica* 22, 313-332
- HALDANE, J. A. (1965), "Musical themes and imagery in Aeschylus", *JHS* LXXXV, 33-41
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HANSEN, J.G. (1955), *Bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Dissertation Kiel

- HILTBRUNNER, Otto (1946), *Wiederholungs und Motivtechnik bei Aischylos*, Strasbourg, P.H. Heitz (Göttingen, Diss. phil., 1943)
- HOLWERDA, D. (1963), "TEΛΟΣ", *Mnemosyne* IV 16, 337-363
- HUGHES FOWLER, Barbara (1967), "Aeschylus' imagery", *C&M* 28, 1-2, 1-74
- JARKHO, V.N. (1963), "Le vocabulaire des drames satyriques d'Eschyle (sur la question des critères de style du genre)", *Izvestija Akad. Nauk SSSR, Ser. Literatoury i Jazyka* 22, 6, 499-511
- KELLEY, Kathleen A. (1982), *Aeschylus' use of compound adjectives*, Madison (Wis.), Diss., 1975. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat.]
- KUMANIECKI, Kazimierz Feliks (1935), *De elocutionis Aeschyleae natura*, Cracoviae, Sumptibus Academiae Polonae Litterarum
- MATINO, Giuseppina (1998), *La sintassi di Eschilo*, Napoli, M. D' Auria.
- MIELKE, Hans (1934), *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau Diss. phil.
- MOREAU, Alain, "L'attelage et le navire: la rencontre des deux thèmes dans l'oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 1979, 187-213
- MORITZ, Helen E. (1979), "Refrain in Aeschylus: literary adaptation of traditional form", *CP* 74, 3, 187-213
- MOUTSOPOULOS, E. (1959), "Une philosophie de la musique chez Eschyle", *RÉG* LXXII, 18-56
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- O'CONNOR, J.F. (1974), *Disease imagery in Aeschylus and Sophocles*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- PETROUNIAS, Evangelos (1976), *Funktion uns Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- POLLARD, J.R.T. (1948), "Birds in Aeschylus", *G & R* 17, 116-127
- RACE, W.H. (1982) *The Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, E.J.Brill
- REINBERG, C. (1981), "Etimologia in Eschilo; modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico", *Sandalion* IV, 31-57
- RIVAS BARROS, Ana Isabel (1989), "Notas al genitivo absoluto en Esquilo", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-29 de abril de 1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 267-271
- SANSONE, David (1975), *Aeschylean metaphors for intellectual activity* (Hermes - Eizelschriften, 35), Wiesbaden, Franz Steiner
- SAAYMAN, F.A. (1982), *Textual analysis of ring compositions in Aeschylus' choral odes. An investigation into the pattern of thought development against the semiotic background of symbolism and ethics* [en africaans], D. litt.-thesis Stellenbosch University
- SIEGEL, Charles Park (1971), *Divine epithet and character in tragedies of Aeschylus: a study of the poet's usage in relation to the traditional and tragic language*, Diss. University of Pennsylvania, Philadelphia.

- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SMITH, Ole (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- SPATAFORA, Giuseppe (1996), "Il campo semantico di μάτη e dei suoi derivati", *Emerita* LXIV 2, 261-263
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1938), "Traces of Sicilian Influence in Aeschylus", *Proceedings of the Irish Academy* 44, 229-240, Dublin, Hodges, Figgis and Co.
- STANFORD, William Bedell (1942), *Aeschylus in his style. A study in language and personality*, Dublin, The University Press
- TARRANT, D. (1960), "Greek metaphors of light", *CQ* X, 181-187
- THEODOROPOULOU, Hélène (1997), *Sens et formation des sens chez Eschyle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- TOVAR, Antonio (1972), "Esquilo en la historia de la lengua griega", *Revista de Estudios Clásicos*, XIV, 91ss
- VAN NES, D. (1963), *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen, Wolters
- VAN NES, Dirk (1973), "Imagery' en de structuur van de Griekse tragedie", *Lampas*, VI, 98-125
- VAN OTTERLO, Willem Anton Adolf (1937), *Beschouwingen over het archaische element in den stijl van Aeschylus*, Utrecht, Drukkerij Broekhoff

III.C.2 En el corpus Aeschyleum

- ANDERSON, Michael (1972), "The imagery of *The Persians*", *G&R* XIX 2, 166-174
- CRESPO, María Inés (1997), "La oposición ΓΕΝΟΣ-ΟΙΚΟΣ vs ΠΟΛΙΣ como organizador semántico de la imagería en *Siete contra Tebas*", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, La Plata*, Universidad de La Plata, vol. II, 285-294
- CRESPO, María Inés (2002), "La tierra y el túmulo. Una contribución al problema de la autenticidad del final de *Siete contra Tebas*", *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos – "La cultura clásica en América Latina" – 28-29 de junio de 2001*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 95-100
- EDINGER, H.G. (1961), *Vocabulary and imagery in Aeschylus' PERSIANS*, Dissertations of Princeton University
- FERRARI, Gloria (1977), "Figures in the text: metaphors and riddles in the *Agamemnon*", *CP* 92, 1, 1-45
- GARSON, R.W. (1983), "Observations on some recurrent metaphors in Aeschylus' *Oresteia*", *L'Antiquité Classique*, XXVI, 33-39

- GOSTOLI, Antonietta (1985), "L' uso metaforico del termine αἰχμή (Terp. fr.6 Bgk⁴ = [4] D.²; Pind. fr. 199, 2 Sn.-Maehl.; Aesch. *Ag.* 483; *Ch.* 630)", *QUCC* 19, 1, 185-188
- HEATH, John (1999), "Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*", *JHS* 119, 17-47
- HOLOKA, James P. (1985), "The point of the simile in Aeschylus, *Agamemnon* 241", *CP* 80, 2, 228-229
- HOLTSMARK, E.B. (1963), *Some aspects of style and theme in the PERSAE of Aeschylus*, Dissertation of the University of California, Berkeley
- HUGHES-FOWLER, Barbara (1970), "The Imagery of the *Seven against Thebes*", *SO* 45, 24-37
- KIRKWOOD, G.M. (1969), "Eteocles oiakostrophos", *The Phoenix* 33, 9-25
- LEBECK, Anne (1963), *Image and idea in the AGAMEMNON of Aeschylus*, Dissertation of the Columbia University of New York
- LEBECK, Anne (1971), *The ORESTELA. A study in language and structure*. Public. of the Center for Hellenic Studies, Washington, (distributed by Harvard Univ. Press & Oxford Univ. Press)
- MURRAY, Robert Duff (1958), *The motif of Io in Aeschylus' "Suppliants"*, Princeton & Oxford, University Presses
- PERADOTTO Jr., J.J. (1964), "Some patterns of nature imagery in the *Oresteia*", *AJP* LXXXV, 378-393
- PERADOTTO, J.J. (1969), "The omen of the eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon", *Phoenix* 23 (1969) 237-263
- RASH, James Nicholas (1981), *Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, New York, Arno Press (Monographs in classical studies)
- R. ADRADOS, Francisco (1955), "Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquíloco", *Aegyptus* 35, 206-210
- RUSSO, N.M. (1974), *The imagery of light and darkness in the ORESTELA*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SEVIERI, Roberta (1991), "Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* LXI 1, 13-31
- SMITH, Ole Langwitz (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- TARKOW, Theodor A. (1970) [1976], "The dilemma of Pelasgus and the nautical imagery of Aeschylus' *Suppliants*", *C & M* XXXI, 1-2, 1-13
- TARKOW, Theodor A. (1980), "Thematic implications of costuming in the *Oresteia*", *Maia* XXXII, 153-165
- TEVES COSTA, M.H. de (1968), "O processo da repetição em Esquilo. Um caso d' Os PERSAS, vv. 908-1077", *Euphrosyne*, N.S.II, 39-57

- THALMANN, William G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus's SEVEN AGAINST THEBES* (Yale Classical Monographs 1), New Haven & London, Yale University Press
- THALMANN, William G. (1980), "Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 101, 3, 260-282
- TRACY, S.V. (1986), "Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*", *CQ* 36, 257-260
- VASSIA, V. (1986), "Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo. Struttura e forma linguistica", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, vol. 1, 49-73
- VEDA, Y. (1970), "The image of hunting in the *Oresteia*", *JCS* XVIII, 30-39
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre (1987) [1972], "Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo", *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, vol. 1, 135-159. Previamente: VIDAL-NAQUET, Pierre (1969), "Chase et sacrifice dans l' *Orestie* d' Eschyle", *PP* XXIV, 401-425
- WHALLON, W. (1958), "The Serpent at the Breast", *TAPA* 89, 271-175
- YOUNG, D.C.C. (1964), "Gentler medicines in the *Agamemnon*", *CQ* 14, 1-23
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motive of corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, Froma T. (1966), "Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*, Ag. 1235-1237", *TAPA* XCVII, 645-653

III.C.3 En *Prometheus vincetus*

- CANTILENA, Monica (1976), "Una metafora fraintesa: Aesch. *Prom.*, 950-951", *QUCC* 21, 81-95
- CRESPO, María Inés (1995), "El concepto de *ananke* como organizador semántico de la imaginaria en el *Prometeo encadenado*", *AFC* XIII, 52-83
- HUGHES FOWLER, Barbara (1957), "The imagery of the *Prometheus Bound*", *AJP* 78, 173-184
- LARMOUR, David H.J. (1992), "Eyes, knowledge and power in the *Prometheus Bound*", *Scholia* 1, 28 ss
- MOSSMAN, J.M. (1996), "Chains of imagery in *Prometheus Bound*", *CQ* 46, 1, 58-67
- PANDIRI, Thalia Alexandra (1971), *Imagery and theme in Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Dissertation Columbia University, New York
- SALVANESCHI, Enrica (1972), "Il problema espressivo del *Prometeo* di Eschilo", *Maia*, XXIX, 216-246
- TARKOW, Theodore A. (1986), "Sight and seeing in the *Prometheus*", *Eranos* 84, 87-99
- THOMSON, George Derwent (1935), "Two notes on greek poetry, II: An aeschylean image", *CQ* 29, 37-38

III.D CONCEPTOS CENTRALES DE LA WELTANSCHAUUNG ESQUILEA

- BOSCO, N. (1967), "Themis e Dike", "Dike contro Themis", "Nè Themis nè Dike", *Filosofia* XVIII, 131-179, 309-346, 469-510
- CORSANO, M. (1988), *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce, Congedo Editore
- DOYLE, Richard E. (1984), *Ἄτη: its use and meaning*, New York, Fordham University Press
- FRISK, H. (1950), "Die Stammbildung von θέμις", en *Eranos* 48, 1-13
- GUNDEL, Wilhelm (1914), *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Begriffe Ananke und Heimarmene*, Gießen, Ludwigs-Universität
- HARRISON, Jane (1927²), *Themis. A study of the social origins of greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press
- HAVELOCK, E.A. (1978), *The Greek Concept of Justice, from its Shadows in Homer to its Substance in Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- KAUFMANN-BÜHLER, D. (1955), *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, Bonn, Röhrscheid
- LATTE, K. (1946), "Der Rechtsgedanke im archaischen Griechentum", en *AA* 2, 63-76
- LLOYD-JONES, Hugh (1983²) [1971], *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, University Press
- OSTWALD, M. (1969), *Nomos and the beginnings of the Athens democracy*, Oxford, University Press
- PALMER, L.R. (1950), "The indo-european origins of greek justice", *Transactions of the Philological Society*, pp. 149-168
- RIVIER, André (1968), "Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle", *RÉG* LXXXI, 5-39
- ROBERTSON, H.G. (1939), "Legal expressions and ideas of justice in Aeschylus", *CP* 209-219
- RODGERS, V.A. (1971), "Some thoughts on *dike*", en *CQ* 21, 289-301
- ROWE, C. (1976), "One and many in Greek religion", *Eranos - JB*, XLV, 37-67
- RUDHARDT, Jean (1999), *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Librairie Droz
- SCHRECKENBERG, Heinz (1964), *Ananke. Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs*, München, C.h. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Zetemata, 36)
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di Dike nella tragedia eschilea", *Dioniso* LXII 2, 69-81
- SNELL, Bruno (1965), *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe

- SULLIVAN, Shirley Darcus (1997), *Aeschylus' use of psychological terminology: traditional and new*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press
- TZITZIS, Stamatios (1982), "To dikaion metabainei: réflexions sur la conception de la justice chez Eschyle", *Dioniso* LIII, 65-75
- VERNIÈRE, Y. (1980), "La famille d' Ananké", *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, publiés par Jacqueline DUCHEMIN, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 61-67
- WAANDERS, F.M.J. (1976), "Τέλος in greek tragedy. Some remarks", en BREMER, J.M., RADT, S.L. y RUIJGH, C.J. (eds.), *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, Adolf Hakkert, 475-482
- ZAWADZKA, I. (1964), "De notionis τόλμα in Sophoclis arte tragica vi et usu", *Eos* 54, 1, 46-47

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ACUL	FILOSOFÍA Y LETRAS
Nº 50.335	SA
30 ABR 2004	DE
Agr.	ENTRADAS

TESIS
10-9-
V.2

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 2

Directora de Tesis: Lic. Elena Huber

Doctoranda: María Inés CRESPO

Buenos Aires, 2004

3. LA CONFORMACIÓN DE LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

3.1 EL SISTEMA DE IMÁGENES EN PROMETEO ENCADENADO

Según PETROUNIAS¹, Prometeo encarna la creación griega del mito de la actividad intelectual y agrega que tal vez la audacia del problema contribuyó a que las obras restantes de la trilogía se perdieran, y con ello la respuesta del propio Esquilo. En *Pr* quedan muchas preguntas sin respuesta. ¿Quería Zeus aniquilar al género humano o esto es sólo una presunción del Titán? ¿Se tomaba Zeus más “humano” en el transcurso de la trilogía o la concepción prometeica tal como aparece en *Pr* se mantenía? El secreto ¿continuaba siendo hasta el final un factor decisivo? La hazaña de Heracles al liberar a Prometeo, ¿manifestaba el perdón de Zeus o Zeus era sorprendido por la libre decisión de su hijo dilecto? Y así sucesivamente.

Todas las posibles respuestas a estas preguntas y muchas otras las hemos planteado en el Capítulo 1, por lo cual no sobrecargaremos aquí, como el δαίμων de *Pe*, el platillo del aparato erudito.

Digamos brevemente, antes de abordar el sistema de imágenes de la obra, que el poeta ha conformado un héroe trágico inmenso, tal vez como ningún otro del *CA*. En efecto, en Prometeo se conjugan la grandeza de espíritu y la ὕβρις, la rebeldía y el error, la transgresión del límite y el aparente sometimiento al destino, la libre voluntad y las determinaciones de la Μοῖρα: carácter, historia, genealogía, ubicación en una estructura significativa.

La presentación del Titán es profundamente ambigua: concita la más profunda συμπόθεια y al mismo tiempo invita al rechazo del “hombre medio”, el espectador del teatro de Dioniso. Con su acción, el Titán ha sobrepasado los límites (30), pero ha admitido su propia falta (266). Ha procedido así por su gran amor al hombre (123),

¹ PETROUNIAS (1976: 96).

pero su carácter no es irreprochable. Esquilo no sólo pone de manifiesto su amor a la humanidad, su φιλότης, sino también la obstinación o ἀσθαδία como característica central del carácter prometeico. Es su obstinación la que lo lleva al infortunio, como demuestra ante Océano. De este modo, mostrándole la desmesurada autocomplacencia con que Prometeo se jacta de sus beneficios al género humano, Esquilo logra que el espectador no se ponga totalmente del lado del héroe.

Sin embargo, y esto es lo central, su saber está limitado. A pesar de su previsión, la que está enraizada en su nombre (85-87) y le viene como herencia materna, le sobreviene algo inesperado, que es lo que más lo agobia: la humillación, el oprobio. La contemplación de la tortura de Prometeo merece nuestra completa simpatía por identificación: en el Titán encadenado estamos nosotros mismos, él es la imagen crudelísima de la condición humana.

Prometeo ha tomado para sí el tormento del hombre. Lo hace por amor, pero también por orgullo y deseo apasionado de competir con el más poderoso. Es astuto y persuasivo, hábil y generoso, pero la violencia de su carácter lo lleva a maltratar de palabra a amigos y enemigos por igual. Prometeo quiere hacer el bien y ser reconocido por ello, y ha luchado por su deseo sin preocuparse por las consecuencias. Ha desbordado la medida, es el héroe, y es culpable, y merece nuestro reproche y nuestra συμπάθεια: es una creación profundamente trágica.

Un dios generoso reparte dones a la humanidad. Esos dones están sintetizados simbólicamente en la luz de la llama, que es el despertar del intelecto y del lenguaje, del pensamiento y la técnica, del dominio de la naturaleza, de la cultura y el arte. Los dones de Prometeo provocan la separación definitiva del hombre del ámbito natural y lo sumergen en la cultura. Este paso implica, de manera central, la autoconsciencia de la propia finitud, y al mismo tiempo, el deseo de ir por sobre el límite, más allá, hasta el Olimpo y más. Pero la condición humana es finita y mortal: ninguna de las creaciones de la cultura puede impedir que cumpla su ciclo inexorable de nacimiento y muerte: ni la luz del intelecto, ni la astucia de la técnica, ni los ardidés de la retórica,

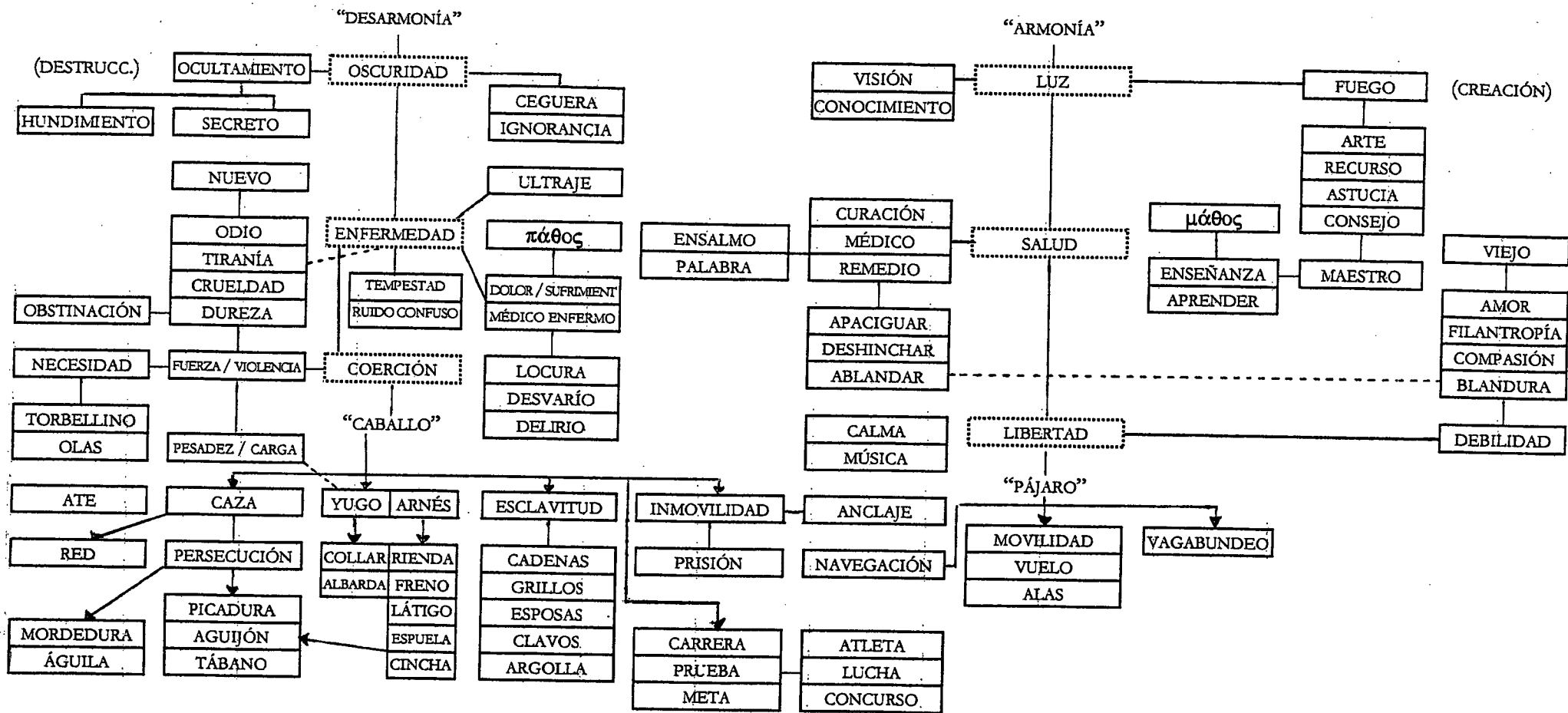
ni los ungüentos del sanador: ni siquiera las ciegas esperanzas (250). La propia naturaleza lo limita por todas partes: ES UN GARROTE QUE LO CONSTRIÑE HASTA AHOGARLO. Quien lo coacciona hasta la opresión final está más allá de su alcance. Y el hombre —que se cree un dios inmortal— no comprende que esa violencia sólo puede paliarse con métodos “homeopáticos”: sometiéndose suavemente al tratamiento y esperando el *apaciguamiento*, el *pacto*, la transformación creadora y superadora de los propios límites.

UN DIOS DEL INTELECTO CREADOR AMARRADO Y TORTURADO POR UNA FUERZA CONSTRICTIVA QUE LO AHOGA, COMO UN ANIMAL REBELDE A LA DOMESTICACIÓN; UN SANADOR IMPOTENTE PARA PROCURARSE CURA; UN PORTADOR DE LUZ CIEGO EN LA TEMPESTAD: ÉSA ES LA IMAGEN CENTRAL DE *PROMETEO ENCADENADO*.

En el caso de *Pr*, el eje sobre el cual se edifica el SISTEMA DE IMAGINERÍA de la pieza es la oposición binaria ARMONÍA ≠ DESARMONÍA. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio del lenguaje poético, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

La tematización de la desarmonía y sus consecuencias se despliega en *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES*, cuyos términos consisten igualmente en oposiciones binarias: **ENFERMEDAD ≠ SALUD, COERCIÓN ≠ LIBERTAD** y **OSCURIDAD ≠ LUZ**.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, ENFERMEDAD ≠ SALUD*, tiene un desarrollo cerrado en un *corpus* restringido. El centro semántico de este subsistema, su *illustrans* más importante, es la imagen del MÉDICO ENFERMO, y presenta sólo dos subsistemas secundarios.



El primer subsistema secundario está compuesto, en el polo de la **ENFERMEDAD**, por las series: 1) PACIENTE/ENFERMO/MÉDICO ENFERMO; 2) las acciones de CAER ENFERMO y COMPRIMIR/CONSUMIR/INFLAMAR; 3) en el plano psíquico LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO y sus cognados adjetivos o verbales; 4) el agente VENENO y 5) el carácter INCURABLE de la ENFERMEDAD. En el polo de la **SALUD**, las series opuestas correspondientes son: 1) en el plano del agente MÉDICO/SANADOR/CURADOR; 2) las acciones de SANAR/CURAR y APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR/ALIVIAR/APLACAR/MITIGAR/LIBERAR; en el plano auditivo, la ACCIÓN CURATIVA del MÉDICO también se desarrolla por medio del ENSALMO y la PALABRA; 3) en el plano psíquico CORDURA/RAZÓN; 4) los agentes REMEDIO/DEFENSA/UNGÜENTO/PÓCIMA /MEDICINA y 5) el carácter CURABLE de la ENFERMEDAD.

Las oposiciones de este primer subsistema desencadenan dos series imaginativas que no llegan a conformar un subsistema por sí mismo. En el polo de la **ENFERMEDAD**, está conformada por el amplio campo semántico del πάθος, que abarca desde términos generales como DOLOR, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO hasta términos específicos como CONVULSIÓN y ESPASMO. En el polo de la **SALUD** el resultado simbólico es el μύθος, que pertenece estrictamente, como derivado de la ENSEÑANZA, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El segundo subsistema secundario se despliega en el orden no humano, el COSMOS. En él, la **ENFERMEDAD** se manifiesta, en uno de sus aspectos, por medio de la conmoción de los ELEMENTOS (AIRE, AGUA, TIERRA Y FUEGO/SOL) de la NATURALEZA, que presentan un equilibrio aparente al comienzo de la obra. Esta conmoción se pone en acto por medio de la TEMPESTAD y el ruido confuso, el caos a nivel auditivo, la desarmonía absoluta. En el polo de la **SALUD** aparece la CALMA de la NATURALEZA y los ELEMENTOS, que se corresponde con la MÚSICA a nivel auditivo.

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, es el más rico y complejo de la obra. Cada uno de sus polos desarrolla varias estructuras o subsistemas secundarios que, al igual que el *SUBSISTEMA*

PRINCIPAL, oponen binariamente sus elementos constituyentes. En el polo de la **COERCIÓN** todas las estructuras subordinadas se nuclean alrededor de un centro semántico que actúa como *illustrans* y desencadena la imaginería: *el caballo, su aparejo y su campo de acción*.

El primer subsistema secundario está compuesto por la serie que se deriva de los elementos centrales del subsistema: el YUGO (COLLAR Y ALBARDA) y el ARNÉS (RIENDA, FRENO, LÁTIGO, ESPUELA y CINCHA). Cuando el *illustrans* fusiona la imagen del ANIMAL DOMESTICADO que se resiste a la constricción con la del ESCLAVO ENCADENADO, se despliega una segundo subsistema secundario conformado por CADENAS, GRILLOS, ANILLAS, CLAVOS, CUÑA y ARGOLLA.

El tercer subsistema secundario está integrado por una serie de *illustrantia* que imaginiza al *caballo* como participante de una COMPETENCIA ATLÉTICA, lo que desencadena la serie PRUEBA/CARRERA/META y, como derivados, lexemas que apuntan a la competencia de la lucha: CONCURSO/LUCHA/ATLETA.

Del segundo subsistema secundario se deriva, en el ámbito abstracto, el cuarto subsistema secundario, compuesto por la pequeña serie INMOVILIDAD/PRISIÓN/ANCLAJE, siendo este último *illustrans* representante de la imagen de la NAVEGACIÓN.

El quinto subsistema secundario despliega el motivo de la CAZA, que se resuelve en dos subseries: la RED (que, como es habitual en el *εΑ*, se adscribe a "ΑΤΗ como CAZADORA) y la persecución o cacería. Esta persecución empalma con el elemento ESPUELA del primer subsistema secundario, que aquí se resuelve en la serie PICADURA/AGUIJÓN/TÁBANO. La PICADURA (en el Episodio III) será luego MORDEDURA (en el Episodio IV), y servirá como prolepsis de la figura del ÁGUILA, que sin duda aparecía en las siguientes obras de la trilogía.

El sexto subsistema secundario, que se desarrolla casi por completo en sentido propio, y cuyos constituyentes son mayoritariamente lexemas pertenecientes a los campos semánticos marcados, se organiza, en el polo de la **COERCIÓN**, en torno del motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. Este subsistema origina dos series: la que corresponde a la NECESIDAD, que por razones semánticas —como veremos más

adelante- se relaciona con los *illustrantia* TORBELLINO/OLAS, y la serie que apunta, en el plano físico a la DUREZA, cuyo resultado psicológico es la OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA/ αὐθαδία, y en el plano afectivo se despliega como CRUELDAD/TIRANÍA y en el sentimiento de ODIOS. Todos los elementos del subsistema apuntan a señalar la categoría de NUEVO, que señala como *illustranda* a los jóvenes **dioses olímpicos**, con **Zeus** a la cabeza.

En el polo de la LIBERTAD, el animal que actúa como antítesis del *caballo* es el *pájaro*, cuya imaginización se transmite a todos los seres y objetos portadores de ALAS, capaces de MOVILIDAD y, de manera específica, de VUELO. Este polo de la oposición está mucho menos desarrollado que el polo de la **COERCIÓN**, por lo cual podemos organizar sus componentes en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario desarrolla específicamente el motivo del VUELO. La imagen recorre la obra desde el Párodos, con la aparición de las **Oceánides** en sus CARROS ALADOS (124-125), la posterior entrada de **Océano** en su CABALGADURA ALADA, probablemente un GRIFO (286-287), el VAGABUNDEO enloquecido de Ío que abre y cierra el Episodio III y el pequeño motivo de la NAVEGACIÓN, que aparece en sentido propio en el Episodio II, en el *Discurso de los Dones* (468).

El segundo subsistema secundario es el que corresponde, en el polo de la **LIBERTAD**, al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. A este motivo le corresponde la DEBILIDAD, que se manifiesta también, en sentido más connotado positivamente, como LIGEREZA/LIVIANDAD. que desencadena, en el plano físico, la BLANDURA, y en el afectivo, la COMPASIÓN/FILANTROPÍA y el sentimiento de AMOR. Todos los elementos del subsistema apuntan, en este polo, a retratar la categoría de VIEJO, que señala como *illustranda* a los dioses de la vieja generación, los **Titanes**, con **Prometeo** a la cabeza.

El **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL**, **OSCURIDAD ≠ LUZ**, también se desenvuelve mayoritariamente en el campo de la marcación o connotación de los

illustranda, pero también presenta algunos *illustrantia*. Se despliega en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario se despliega en un campo restringido. En el polo de la **OSCURIDAD** presenta el motivo de la CEGUERA y su consecuencia en el plano intelectual, la IGNORANCIA. En el polo de la **LUZ**, los segmentos correspondientes son la VISIÓN y el CONOCIMIENTO. En el plano puramente ideológico, no en el sistema de imágenes, la CEGUERA/IGNORANCIA trae como consecuencia el $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, y la VISIÓN/CONOCIMIENTO, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$.

El segundo subsistema secundario presenta, en el polo de la **OSCURIDAD**, el motivo del OCULTAMIENTO, que genera a su vez dos submotivos: el del HUNDIMIENTO y el del SECRETO. En el polo de la **LUZ**, al ocultamiento se le opone el FUEGO, que ya no es el FUEGO CELESTE, sino el FUEGO traído a la tierra y que permite el desarrollo de las actividades propias de la cultura: las ARTES o $\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\alpha\iota$, producto del don de una divinidad poseedora de $\mu\eta\eta\tau\iota\varsigma$, la INTELIGENCIA PRÁCTICA que se manifiesta como RECURSO/CONSEJO y se va derivando semánticamente en ASTUCIA y luego en ENGAÑO/DOLO. En su papel de dios $\mu\eta\tau\iota\epsilon\tau\alpha$ o $\mu\eta\tau\iota\acute{\omicron}\epsilon\iota\varsigma$ (epíteto que, como sabemos, sólo corresponde a Zeus), una de las derivaciones es el proceso de ENSEÑANZA/APRENDIZAJE que Prometeo desarrollo como MAESTRO de su ALUMNA, la humanidad. En este sentido, el CONOCIMIENTO producto de ese aprendizaje, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, es un beneficio para el hombre, pero al Titán no le sirve para salvarse a sí mismo. Queda, por tanto, ubicado de manera ambigua en cuanto al eje **positivo/negativo** de la valoración.

Podemos afirmar, como HUGHES FOWLER², que la imaginería de la obra “ilustra” no sólo a la situación dramática de Prometeo sino también la del resto de los personajes, actantes o no, y la del contexto cósmico, representando simbólicamente el conflicto y falta de armonía que aqueja al cosmos entero.

² HUGHES FOWLER (1957).

Ahora bien, *desde el punto de vista estructural*, es necesario señalar que el grupo de imágenes que constituyen el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, se deriva del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **ENFERMEDAD ≠ SALUD**, en una relación de causa a efecto. De hecho, ambos sistemas de imágenes —la *MEDICINA* y la *DOMESTICACIÓN DE ANIMALES*—son el resultado presente de los principales dones otorgados en el pasado, las *τέχναι* enseñadas a los hombres por Prometeo, de modo que ilustran el principio de la *Lex Talionis*: Zeus otorga a Prometeo con marca negativa lo que Prometeo otorgó a los hombres con marca positiva: lo convierte en un MÉDICO ENFERMO y en un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO. Como ya hicimos notar en el *εΑ*, uno de los principios constructivos básicos de Esquilo es el *contrapasso*. Y esto lo hace como espectáculo, a plena LUZ, lo que provoca en el Titán el sentimiento de OPROBIO. El SOL, que también de modo estructural corresponde al FUEGO CELESTE robado por Prometeo, ILUMINARÁ el ULTRAJE al que es sometido, para luego hacerlo desaparecer bajo tierra, en eterna OSCURIDAD, como debería haber ocurrido con el género humano.

El patrón de los *TRES SISTEMAS PRINCIPALES* de imágenes de la obra deriva de los hechos pasados para crear un presente dramático, pero también se prolonga en el futuro: en efecto, muchas alusiones que se expresan por medio del patrón imaginativo anticipan la conclusión de la trilogía, profetizando la FUTURA ARMONÍA de los poderes en conflicto. Esto es así porque en la base de la imaginería se encuentran los conceptos de SALUD y ARMONÍA, como mezcla equilibrada de fuerzas, y de ENFERMEDAD como prevalencia de una fuerza, conceptos derivados del campo de la medicina que en la Atenas del siglo V se aplicaban igual e interactivamente a la teoría política y social³.

Sin duda el logro del equilibrio está por completo fuera de *Pr*. Al final de la obra asistimos al punto máximo de DESARMONÍA: casi a la conflagración universal. Pero recordemos que lo mismo sucede al final de *Ag*, y muy otro es el resultado tras la purgación de las pasiones, dos tragedias después.

³ HUGHES FOWLER (1957).

3.2 EL PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL: ENFERMEDAD ≠ SALUD

3.2.1 *El primer subsistema secundario: el MÉDICO y la ENFERMEDAD*

El registro de las imágenes del primer subsistema secundario es el siguiente:

1. ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
pues aún no ha nacido el que te aliviará. (27)
2. ἄκος γὰρ οὐδὲν τόνδε θρηνεῖσθαι·
Pues llorarlo no es ningún remedio. (43)
3. οἰοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλήσαι πόνων;
¿En qué medida son capaces los mortales de purgarte de estos trabajos?
4. ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.
Pues esta enfermedad, no confiar en los amigos,
es propia de la tiranía. (224-225)
5. Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.
Χο. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;
Πρ. τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.
Pr. Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.
Co. ¿Y qué clase de remedio encontraste para esa enfermedad?
Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)
6. καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας
κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίου
ἰπούμενος ρίζαισιν Αἰτναίαις ὑπο.
Y ahora, cuerpo inútil y extendido,
yace junto al estrecho marino
comprimido bajo las raíces del Etna. (363-365)
7. Πρ. ἐγὼ δὲ τὴν παρούσαν ἀντλήσω τύχην,
ἔστ' ἂν Διὸς φρόνημα λωφήσῃ χόλου.
Οκ. οὐκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γινώσκεις, ὅτι
βρῆης νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
Πρ. ἐάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσῃ κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βίᾳ.
Pr. yo por mi parte consumiré la suerte presente,
hasta que el espíritu de Zeus se libere de la cólera.
Οκ. ¿No conoces, acaso, Prometeo,
Que las palabras son médicos del temperamento enfermo?

Pr. Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
Y n consume por la fuerza un ánimo henchido.

8. Ωκ. ἐν τῷ προθυμῆσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
βρᾶς ἐνοῦσαν ζημίαν; διδάσκέ με.

Pr. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.

Ωκ. ἕα με τῆδε τῇ νόσῳ νοσεῖν, ἐπεὶ
κέρδιστον εὖ φρονούντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.

Oc. Pero en el procurarlo de buena voluntad y en intentarlo,
¿qué dañoses que exista? Enséñame.

Pr. Un esfuerzo excesivo y una imprudente credulidad.

Oc. Permíteme enfermar de esta enfermedad,

Puesto que es muy útil que el sensato parezca no pensar con sensatez. (381-385)

9. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

10. τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξιμ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεία κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (478-483)

11. καὶ φλογωπὰ σήματα
ἔξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.

(...) y les hice ver con claridad

las señales de la llama, antes veladas. (498-499)

12. οἰστρηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὠδε τείρεις;

¿Y así atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)

13. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδιμήτου κόρης
τῆς Ἰναχείας, ἥ Διδὸς θάλπει κέαρ

ἔρωτι,

Y ¿cómo no oír a la doncella enfurecida por el aguijón,
a la hija de Ínaco, la que inflamó de amor
el corazón de Zeus,...? (589-591)

14. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
15. ἀλλά μοι τορῶς
τέκμηρον ὅ τι μ' ἐπαμμένει
παθεῖν· τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;
Pero determíname exactamente
lo que me resta padecer:
¿qué salida, o qué remedio de mi enfermedad? (604-606)
16. τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,
Nos informaremos primero acerca de tu enfermedad, (632)
17. ὥς ἂν τὸ Δῖον ὄμμα λωφήσῃ πόθου.
para que la mirada de Zeus se alivie del deseo. (654).
18. σύνθαλλε μύθοις ψευδέσιν· νόσημα γὰρ
αἴσχιστον εἶναί φημι συνθέτους λόγους.
no me reconfortes con palabras engañosas. Pues aseguro
que los discursos urdidos son la enfermedad más aborrecible. (685-686)
19. λέγ', ἐκδίδασκε· τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὺ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προὔξεπίστασθαι τορῶς.
Habla, enséñamelo; para los que están enfermos es grato
conocer de antemano y con certeza el dolor que les resta padecer. (698-699)
20. ἐλελεῦ, ἐλελεῦ,
ὑπὸ μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαί θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρῖει μ' ἄπυρος·
κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλιγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατῆς·
¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturba mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego.
Y el corazón golpea con terror mi pecho,
y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso

del frenesí, sin poder dominar mi lengua; (877-884)

21. θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
 el tridente, cetro de Poseidón. (924-925)
22. Ἐρ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ σμικρὸν νόσον.
 Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγέιν.
 He. Ya advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.
 Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)
23. τοιάδε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
 βουλεύματ' ἔπη τ' ἔστιν ἀκοῦσαι.
 τί γὰρ ἐλλείπει μὴ <οὐ> παραπαίειν
 ἢ τοῦδ' εὐχῆ; τί χαλᾶ μανιῶν;
 Tales consejos y palabras
 sólo se pueden oír de espíritus extraviados.
 Pues ¿en qué se queda atrás el ruego de éste
 para no ser locura? ¿En qué se aparta de sus delirios? (1054-1057)
24. τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
 κοῦκ ἔστι νόσος
 τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσα μάλλον.
 Pues aprendí a aborrecer a los traidores,
 y no existe enfermedad
 que desprecie m'pas que ésta. (1068-1070)

Ya al escoliasta le llama la atención el vocabulario médico de Esquilo y DUMORTIER⁴ le dedicó un libro. THOMSON⁵ señala la imagen de la νόσος y estima que la repetición de la metáfora trae consigo la esperanza de una curación futura. Ve que el rasgo tiránico en el carácter de Zeus tiene relación con este concepto. HUGHES FOWLER trata la imagen con todo detalle, e igualmente lo hace PETROUNIAS⁶. Pero debe recordarse que el gran incremento del saber médico en Grecia entra en acción después de Esquilo. Por tanto, no sabemos hasta qué punto los términos médicos que se registran en sus obras forman parte del reservorio del lenguaje corriente, en el que muchas palabras podían tener un significado médico derivado o secundario, o son

⁴ DUMORTIER (1935b).

⁵ THOMSON (1949 [1941]).

⁶ HUGHES FOWLER (1957); PETROUNIAS (1976: 98-108)

producto consciente de la absorción de una “jerga” científica. Tampoco sabemos en qué medida pueden haber llegado hasta él antecedentes —orales o ya puestos por escrito— del *corpus Hippocraticum*. Sí podemos afirmar que muchos de sus términos y descripciones aparecen más tarde en dicho *corpus*, y que de hecho los médicos utilizaban en gran medida vocablos del lenguaje corriente que luego pasaban a formar parte de la “jerga” médica particular⁷.

El MÉDICO era considerado en la antigüedad una personalidad destacada: era un δημιουργός, es decir, alguien que trabajaba para toda la comunidad⁸. A la formación médica pertenecían el conocimiento de la naturaleza tanto como el de la adivinación. El médico no sólo salva a los hombres de las enfermedades y de la muerte, sino que también enseña cosas de mayor significado para llevar una vida civilizada⁹. Y el agradecimiento de los hombres por los beneficios de la medicina se manifiesta por medio del culto a los médicos a través de Asclepio o a través de decretos de honor.

Ahora bien, el AMOR y la COMPASIÓN HACIA LOS HOMBRES formaban parte de los rasgos esenciales del BUEN MÉDICO. Sólo los ἰατροί no hacían diferencias entre hombres libres y esclavos. Y así se manifiesta Prometeo, con una de las virtudes esenciales del SANADOR, el οἶκτος, la COMPASIÓN. Y la compasión que siente el Titán de manera genuina revierte sobre sí mismo: el cosmos entero se compadece de él (Estásimo I). Sin embargo, esta COMPASIÓN resulta ineficaz, porque se manifiesta sólo en PALABRAS o a lo sumo en el COMPARTIR EL SUFRIMIENTO, como se verifica en el Éxodo con el hundimiento de las Oceánides; sólo Zeus tiene el poder de recurrir a la ACCIÓN. *Esta impotencia será la característica fundamental de la imagen*. El carácter despiadado de Zeus se prolonga en sus esbirros y enviados: Cratos, Bía y Hermes. Desde su punto de vista, Prometeo no es un MÉDICO, sino un CRIMINAL que debe ser castigado (τὸν λεωργόν 5: MALHECHOR PÚBLICO)¹⁰. Por lo tanto, en su esfuerzo por ayudar a los hombres, Prometeo se ha procurado a sí mismo SUFRIMIENTOS (267). La palabra πόνος (“TRABAJO”) es frecuentemente utilizada en

⁷ Cf. al respecto DUMORTIER (1935b: II-III)

⁸ I/XI 514-515; Od XVII 383-386.

⁹ Cf. Hp. VM 7.

contexto médico (“DOLOR”). De allí el importante lugar que el campo semántico del πάθος ocupa en la tragedia, como paradoja de la profesión médica del héroe: su padecimiento continuo de un dolor insoportable, no sólo físico, sino también –y principalmente– psíquico y espiritual.

La **imagen central** del subsistema aparece cuando el Titán se lamenta de que él ha podido ayudar a los hombres pero no puede ayudarse a sí mismo (469-471). De manera casi automática, el Coro proporciona un SÍMIL apropiado para la situación (472-475). El símil del Coro no tiene intención irónica, e induce al hijo de Japeto a narrar su más importante beneficio, la ciencia médica: por ello Esquilo construye a su alrededor todo un subsistema imaginativo para su tragedia. Aparecen entonces varios términos técnico-medicinales que son utilizados en sentido propio (478-483). Aquí se señala otra característica tradicional del Titán, su ASTUCIA (477). Según PETROUNIAS¹¹, una de las características del tratamiento esquileo del mito prometeico es la puesta en segundo plano del motivo de la μῆτις a favor del motivo de la MEDICINA.

En efecto, para salvar a los hombres de la muerte (235-236), Prometeo debió enseñarles todas las artes (107-111, 247-254, 447-506). El tradicional ROBO DEL FUEGO es señalado al comienzo (7-9) por Cratos como el delito central del héroe, pero este motivo retrocede paulatinamente en el transcurso de la tragedia a favor de otro motivo, el de la CURACIÓN (109-111, 252, 612). Puede ser que en opinión de los dioses sea el ROBO DEL FUEGO lo más importante, pero según el propio Prometeo su beneficio esencial, su salvación decisiva de la humanidad, es la enseñanza de la MEDICINA, junto con sus asociadas, la adivinación y la filosofía natural¹².

Este carácter central de la imagen se refuerza, entre otras instancias, por las siguientes:

1. De su madre, Temis-Gea, Prometeo conoce el secreto en el que ha depositado su esperanza de liberación (169-171, 519-525, 766, 873-876). Podemos asociar a este

¹⁰ Volveremos sobre este punto al comentar el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

¹¹ PETROUNIAS (1976: 101).

¹² Esta relación se establece en Hp. *Aër.* 1 y *VM* 20. Cf. el párrafo siguiente.

dato argumental la costumbre de los médicos de transmitir los secretos de su arte de padres a hijos¹³.

2. La ἐπωδή, canto mágico o *incantatio* es considerada muy útil como medio de curación (θέλξει, 172-173)¹⁴. Esta fuerza curativa de la palabra o del discurso era proverbial en la cultura griega, y Océano utiliza esta idea en una metáfora para aconsejar moderación a Prometeo (377-378).

3. Prometeo rechaza el consejo bienintencionado de Océano a través de un nuevo desarrollo de la misma imagen (379-380), cuyo aspecto médico se refuerza por medio de la elección de los lexemas μαλθάσσω (APLACAR, ABLANDAR, 379), σφριγάω (HINCHAR, HENCHIR, 380) e ἰσχαίνω (DESECAR, CONSUMIR, SUPRIMIR 380) se utilizan a menuda en contexto médico. Pero dado que Prometeo está él mismo enfermo de cólera, el κοῦρός, el *tiempo exacto* de la intervención quirúrgica no ha llegado para él. Ni Zeus ni el Titán se ablandan con ruegos (un eco aparece en 1008, también en una metáfora que utiliza el verbo μαλθάσσω). La esticomitía entre Prometeo y Océano comienza y termina con el verbo σώζω: 374 y 392, que sin duda Esquilo elige a causa de su significado secundario de PRESERVAR LA SALUD.

4. La enfermedad física y espiritual no pertenecía, para los griegos, a ámbitos separados (444). Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, manifiesta que su ENFERMEDAD consiste en un intelecto atravesado por la ἀυθαδία, la OBSTINACIÓN, mal que, durante el tiempo de la tragedia, se presenta como INCURABLE.

5. Una “enfermedad” característica de los mortales es la meditación sobre la muerte (248-250) y la consiguiente angustia psíquica de ella derivada. Las CIEGAS ESPERANZAS es un remedio eficaz para esta enfermedad, que podría aniquilar a los hombres. De allí la réplica admirada del coro, que las considera un μέγ' ὀφέλημα (251)¹⁵.

6. El consejo de Prometeo a los demás, es decir, que debe obrarse con sensatez, no encuentra en él ninguna aplicación (335-336). Pero esto se verifica en un *crescendo* dramático que culmina en el Episodio IV, en su escena con Hermes, y en el Éxodo.

¹³ Hp. *Iusi*.

¹⁴ Cf. *Od.* XIX 455-458.

De hecho, hay momentos en los que el héroe se comporta como un modelo de insensatez, contradiciendo uno por uno los llamados de Hermes a la prudencia y el buen juicio (999-1000, 1012-1013), pero no necesita mucho para comprobar que esto es imposible (977-978). En ambas frases del diálogo estíquico, se alimentan recíprocamente el valor real y el figurado del lexema νόσος y sus cognados, νόσημα y νοσέω. Por su parte, el verbo παρηγορέω (1001) ha sido elegido, con gran probabilidad, a causa de su significado secundario medicinal de MITIGAR UNA INFLAMACIÓN¹⁶. Antes de su salida de escena, Hermes está convencido de que la νόσος de Prometeo es, centralmente, de naturaleza psíquico-espiritual, y es, además, incurable (1054-1057), y utiliza para señalarlo el verbo παραπάω, DELIRAR.

7. Pero los sufrimientos de Prometeo son también de naturaleza física: se trata de un TORMENTO de extrema crueldad (237-238). Los TORMENTOS constituyen una violación de las condiciones normales, armónicas, saludables del cuerpo, por tanto una νόσος en sentido amplio. Sus dolores físicos y los de Atlas son descriptos como λύμη (148, 427), OPROBIO, MALTRATO, vocablo que tiene un sentido psíquico-emozionale pero que aparece también como término médico. Paradójicamente ἄλγος, lexema que en sentido propio designa el sufrimiento corporal, el DOLOR, es utilizado para hacer referencia al sufrimiento psíquico: la meditación sobre sus actos, el escuchar que ha errado (197-198, 262). En el Episodio IV continúa la oscilación entre la referencia a lo físico y lo espiritual (1014-1035, 1054-1057), y el sentido metafórico es el que cierra el subsistema al final de la tragedia (1068-1070).

8. El sufrimiento del héroe del que habla Hermes (965, 971, 1027) se acrecentará ulteriormente a través del tormento del águila (1021-1025). Heracles liberará a Prometeo de la enviada de Zeus, para lo cual se necesita un reemplazante (1027): el salvador será el centauro Quirón, MAESTRO DE MEDICINA Y MÉDICO, que ESTÁ INCURABLEMENTE ENFERMO, de modo que desea la muerte (1028-1029). De este modo, lo que era una imagen verbal (el SÍMIL central del subsistema, 472-475) se

¹⁵ Con respecto al tratamiento del motivo de la esperanza, sus semejanzas y diferencias con la tradición hesiódica y de la poesía elegíaca, cf. SAÏD (1985: 122-129) y GRIFFITH (1983: 133-134).

¹⁶ Hp. *Acut.* 58.

convertiría, en el desarrollo de la *Prom*, en mostración escénica de la imagen: el MÉDICO ENFERMO del símil de la Corifeo se transforma en *el personaje real de un MÉDICO ENFERMO*.

9. Pero en *Pr* no sólo Prometeo está enfermo: el género humano es física y psíquicamente débil. Pero la encarnación del sufrimiento de la humanidad es Ío, quien está FÍSICA Y ESPIRITUALMENTE ENFERMA y padece un sufrimiento que, a diferencia del del héroe, es un sufrimiento inmotivado, del que la joven es una víctima pasiva, que no tiene ningún orgullo obstinado de su propio sufrimiento. La doncella explica el desarrollo de su enfermedad (640-686) mientras Prometeo, como un buen médico al que el enfermo consulta, la aconseja y luego le predice el desarrollo de su mal (703-741). Ambos pasajes se inician con metáforas médicas por parte del coro: 632 y 698-699¹⁷. Algunos críticos como DUMORTIER procuran demostrar que Ío sufre de epilepsia, la *ἰεὶὰ νόσος* de los escritos hipocráticos. Sin duda, su enfermedad es enviada por los dioses (596, 642, 682), o por Hera (592, 600, 704, 900); su causa es el amor egoísta de Zeus, quien es efectivamente responsable (736, 759). Por otra parte, permanecer mucho tiempo virgen no era una condición saludable para la medicina antigua (647-648)¹⁸, La novillita es descripta como fuera de sentido (596-597, 589, 681-682), y el TÁBANO-AGUIJÓN que la atormenta (que analizaremos más tarde), utilizado en sentido propio y figurado, la arrastra a la locura (567, 579, 598, 742, 877)¹⁹. La cura vendrá, al fin y al cabo, del propio Zeus (848-851). La primera parte de la escena de Ío se cierra con una metáfora médica (685-686), y al final de toda la escena sobreviene una irrupción de su enfermedad (877-884). Aunque muchas expresiones de Esquilo al respecto coinciden con las del *corpus Hipocraticum*, hay que recordar, como señalamos con anterioridad, que el pensamiento de Esquilo es todavía precientífico, por lo que Ío no es un caso médico desde el punto de vista técnico. Lo que sí subraya el tratamiento de la imagen en relación con la doncella argiva es la

¹⁷ Trataremos más extensamente el tema de la νόσος de Ío en el Capítulo 5.

¹⁸ Hp. *Virg.* 1, 10-37.

¹⁹ Σφάκελος (878) es glosado por el escoliasta como σπασμὸς τοῦ ἐγκεφάλου.

técnica de yuxtaponer, fusionar, encadenar los sentidos propio y figurado, técnica muy semejante a la de la *Ory* que se percibe claramente en *Pr*.

10. Zeus no representa ninguna excepción a la situación general insalubre del cosmos. El es un TIRANO (149-151, 186-187, 310, 324, 736), y la TIRANÍA misma es una νόσος para el estado (224-225)²⁰. El padre de los dioses está, además, enfermo de amor²¹ (590-591, 649-651, 654). Su venganza es igualmente una νόσος, la cólera (376), para la cual hay un REMEDIO (378). Y si Prometeo no revela su secreto, podrá sufrir πόνους peores que los del Titán (931).

Para Prometeo, que es el preservador de la vida de género humano, la imagen del MÉDICO es muy apropiada. Pero su ciencia médica no es suficiente para salvarse a sí mismo, ni para curar a Ío. Su eventual libertador vendrá desde afuera, como contracara y complemento de la novilla: varón, perseguido por Hera, destinado a viajar por el mundo en su rol civilizador, cargado de πόνουι humanamente imposibles. Heracles es característicamente llamado ὁ λοφήσων (27), y λοφάω significa LIBERAR, pero también, con frecuencia, tiene la acepción médica de “CONVALECER” o, más concretamente, “ALIVIAR, CALMAR, AFLOJAR”. Pero esta inversión del carácter negativo de todo el primer subsistema secundario sólo puede colegirse por la existencia de la profecía (187-192). En *Pr* toda la imaginería tiende a reflejar el pico de máxima desarmonía²².

3.2.2 *El segundo subsistema secundario: la NATURALEZA y los ELEMENTOS*

El registro de las imágenes del segundo subsistema secundario es el siguiente:

²⁰ Cf. al respecto las consideraciones del Capítulo 1.

²¹ Recordemos que el ἔρωσ no era, para los antiguos, una condición “normal” para la vida del hombre.

²² El registro de las imágenes del primer subsistema secundario incluye muchas otras instancias de la oposición ENFERMEDAD ≠ SALUD. Apuntemos para terminar los siguientes segmentos: 1) la alusión al vocablo técnico ἄκος, remedio, en boca de Cratos (43); 2) la utilización para aludir a Tifón del término médico ἰπούμενος (*Hp. Art.* 47); 3) la calificación, por parte de Prometeo, de los signos del fuego como ἐπάργεμα (498-499). Ἐπάργεμος significa, en sentido propio, “CATARATA, ENTURBIAMIENTO O MEMBRANA QUE VELA LOS OJOS”; 4) el tridente de Poseidón (924) y el tornado de 1045-1046 son calificados de νόσος.

1. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτόρ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
y disco del sol que todo lo ve, os invocó! (88-91)
2. τῆς πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα,
τοῦ περὶ πᾶσάν θ' εἰλισσομένου
χθόν' ἀκοιμήτῳ βεῦματι παῖδες
πατρός' Ὠκεανοῦ,
¡...descendientes de la muy fecunda Tetis,
y del que en derredor de la tierra va girando
con curso sin descanso,
hijas del padre Océano,...! (136-139)
3. εἰ γάρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν θ' Αἴδου
τοῦ νεκροδέγμονος εἰς ἀπέραντον
Τάρταρον ἦκεν,
Ojalá bajo tierra y al fondo del Hades
que recibe a los muertos, al Tártaro infinito,
me hubiera enviado (152-154)
4. αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
y el éter puro, sendero de las aves, (280)
5. [...] πῶς ἐτόλμησας, λιπὼν
ἐπώνυμόν τε βεῦμα καὶ πετρηρεφῆ
αὐτόκτιτ' ἄντρα, τὴν σιδηρομήτορα
ἐλθεῖν ἐς αἴαν;
¿Cómo te atreviste,
Habiendo abandonado la corriente que lleva tu nombre
Y la cavernas naturales de bóveda rocosa,
A venir a la tierra, madre del hierro? (299-302)
6. ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἀγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,
pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
El rayo que descende exhalando la llama, (358-359)
7. κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἡμενος μυδροκτυπεῖ
Ἕφαιστος, ἔνθεν ἐκραγῆσονταί ποτε
ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
-

τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευρούς γῶας·

Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (366-369)

8. τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
καίπερ κεραυνῶ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

Tal cólera hará bullir Tifón
con ardientes dardos de inabordable e inflamada tempestad,
aunque carbonizado por el rayo de Zeus. (370-372)

9. λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελῆς οἰωνός·

Pues el ave cuadrúpeda roza con sus alas
el anchuroso camino del éter; (395-396)

10. βοῶ δὲ πόντιος κλύδων
ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινός [δ'] Ἰαίδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
στένουσιν ἄλγος οἰκτρὸν.

Y rugen entrechocándose las olas marinas,
y gimen las profundidades,
y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de límpidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

11. πυρὶ <με> φλέξον, ἢ χθονὶ κάλυπον, ἢ
ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν,
μηδέ μοι φθονήσης
εὐγμάτων, ἀναξ.

¡Enciéndeme con tu fuego, o sepúltame en tierra,
o dame como pasto de los monstruos marinos,
mas no me aborrezcas por mis plegarias, Señor! (582-584)

12. εἰ μὴ θέλοι πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν
κεραυνόν, δς πᾶν ἐξαίστώσοι γένος.
si no quería que el rayo de Zeus, semejante al fuego,
viniera a aniquilar nuestra estirpe toda. (667-668)

13. δς δὴ κεραυνοῦ κρείσσον' εὐρήσει φλόγα,
βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερὸν κτύπον,
θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν αἰχμῆν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδῶ.
el que encontrará una llama más poderosa que el rayo,

y un más podroso estruendo que superará al trueno,
y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
el tridente, cetro de Poseidón. (922-925)

14. πρὸς ταῦτα ριπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ,
λευκοπτέρῳ δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι
χθονίοις κυκᾶτω πάντα καὶ ταραστέω·
Entonces, sea lanzada la candente llama
y turbe y trastorne todo
con nieve de blancas alas y tronidos subterráneos: (992-994)

15. πρὸς ταῦτ' ἐπ' ἐμοὶ ριπτέσθω μὲν
πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος, αἰθήρ δ'
ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλω τ'
ἀγρίων ἀνέμων· χθόνα δ' ἐκ πυθμένων
ἀνταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι,
κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ βοθίῳ
συγχώσειεν τῶν οὐρανίων
ἄστρον διόδου, εἰς τε κελαϊνὸν
Τάρταρον ἄρδην ῥίψει δέμας
τοῦμόν ἀνάγκης στερραῖς δῖναις·
πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.
Entonces, sea lanzado sobre mí
el rizo de fuego de dos filos,
sea exaltado el éter con el trueno
y con la tempestad de salvajes vientos,
y que una ráfaga sacuda la tierra
en las raíces mismas de sus cimientos,
y la ola del ponto arrase
con áspero ruido impetuoso
las rutas cruzadas de los astros celestes,
y que arroje por el aire mi cuerpo,
hacia el Tártaro sombrío,
con los torbellinos inflexibles de la necesidad; (1043-1053)

16. καὶ μὴν ἔργῳ κούκέτι μύθῳ
χθῶν σεσάλευται.
βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἑλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσιν· σκιρτᾶ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
στάσιν ἀντίπνου ἀποδεικνύμενα·
ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντῳ.
Y de hecho, no ya de palabra,
la tierra se agita.
Y muge el eco subterráneo
del trueno, y fulguran las incendiadas

espirales del relámpago, y los torbellinos
hacen girar el polvo; y saltan las ráfagas
de los vientos todos, unas contra otras,
declarando una lucha de soplos encontrados,
y el éter se turba confundido con el mar. (1080-1088)

17. ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθῆρ κοινὸν φῶς ἐιλίσσων,
ἔσορᾶς ὡς ἔκδικα πάσχω.
¡Oh majestad sagrada de mi madre,
oh éter que haces girar la luz que alumbra todo,
me estáis contemplando: cuán sin justicia padezco! (1091-1093)

El segundo subsistema secundario, cuyo contenido consiste en imágenes de la naturaleza y los ELEMENTOS, es una de las estructuras en las que más se siente la ausencia de las restantes piezas de la trilogía. Los críticos que han estudiado el motivo, principalmente HERINGTON, se basan para sus afirmaciones en la comparación de lo que sucede con el motivo en la pieza conservada con su prolongación (antitética o complementaria) en las tragedias perdidas. De cualquier modo su propuesta, como la de tantos otros críticos, no permite transponer el plano de la mera hipótesis: HERINGTON afirma que Esquilo no podía ignorar el sentido dado a los elementos por algunos de los presocráticos, que eran sus contemporáneos. Por consiguiente, agua, tierra y éter juegan un rol primordial en la trilogía, dominando sucesivamente en las tres piezas con *Océano*, *Gaia* y *Ouranós*. Por sobre ellos y como elemento unificador, el *fuego*²³. Previamente ADAMS²⁴ había concebido los cuatro elementos como cuatro fuerzas que dominaban la acción y determinaban la estructura general del drama, lo que se verificaba desde la primera invocación del *kommós* (88-91), donde Prometeo apela al éter, el agua, la tierra y el sol-fuego. En efecto, es hijo de la **Tierra**, ha robado el **fuego** y en la pieza su apelación es comprendida por el **agua** en las personas de Océano y las Oceánides. En cuanto al **éter**, representa el campo de batalla cuyas armas son los οἰωνοί.

La naturaleza y los elementos aparecen en el *corpus* formando en muchas instancias parte de una estructura claramente diferenciada y articulada por medio de

²³ HERINGTON (1961: 239-250) y (1963b: 180-197 y 236-246).

una *gradatio*. La naturaleza no es un paisaje, sino un dato significativo. En segundo lugar, la naturaleza no se manifiesta como conjunto indiferenciado, sino que siempre es descripta analíticamente en sus elementos constituyentes. Los elementos forman en el cosmos parte de un todo armónico y jerárquico que sólo es distinguible por medio de una operación racional del hombre observador (filósofo). El poeta, por el contrario, visualiza el todo, y la pluralidad de la naturaleza (sus elementos) no hace sino señalarle la unidad que se oculta tras esa multiplicidad. La prueba de la unidad es el funcionamiento organizado del mundo, que el poeta remite al plan armonioso al que responden como causa primera (551).

Ahora bien, como anticipamos en el punto anterior, en el estado de cosas planteado en la obra, la ARMONÍA, el ORDEN de toda la naturaleza, están quebrados. Ya habían sido vulnerados por la toma del poder por parte de Zeus, y el sistema de Zeus es nuevamente herido por la intervención de Prometeo. A lo largo de la tragedia puede seguirse una progresiva pérdida de la armonía, desde el equilibrio calmo (y aparente) de 88-91 hasta la conmoción final de 1080-1093. Esta situación general malsana y su aumento progresivo es directamente proporcional al aumento de la *αὐθαδία* de Prometeo.

Dentro del cosmos, naturaleza y elementos se encuentran presentes en su realidad material, sea por medio del artificio escénico, sea por medio del discurso que los manifiesta como entidades sensibles, principalmente pasibles de sensaciones visuales y auditivas. El mundo físico es algo que se puede ver y oír, y la mayoría de los segmentos imaginativos que lo tienen como centro hacen hincapié en este punto. Pero la naturaleza no sólo es vista y oída, sino que, además, ve y oye. Los elementos son invocados como testigos, para que *vean* el espectáculo del castigo de Prometeo y *oigan* su lamento. Este rasgo –la naturaleza como interlocutora del héroe– aparece en el *kommós* y se intensifica en el Estásimo I, donde la naturaleza toda aparece casi como una entidad personal que, inmersa en la *συμπάθεια*, acompaña a las Oceánides y a la raza humana en su lamento por la suerte del Titán. La cuestión alcanza su máxima

²⁴ ADAMS (1933: 97-103).

complejidad cuando los elementos se presentan en escena como manifestación de entidades divinas: Temis es la **Tierra** (209-210), las Oceánides y Océano, el **Agua**.

No obstante, a partir del Episodio III, en las largas resis en las que se describe geográficamente las regiones que Ío ha recorrido y recorrerá en su peregrinar, la naturaleza retoma su carácter habitual de escenario físico donde las acciones y pensamientos, positivos o negativos, se encarnan en los habitantes (humanos o no humanos, hostiles o amigables) de esas regiones. Por último, en el Episodio IV la animización de los elementos sólo se da como producto de la personificación metafórica (la “rebelión” de los vientos, por ejemplo: 1087). La naturaleza vuelve a comportarse como mero instrumento material de la entidad operativa situada en una jerarquía superior del cosmos: Zeus. Los elementos ya no tienen en sí mismos el motor de la acción: son receptores pasivos de la acción de otro: están subordinados a una voluntad ajena que los mueve. Sólo en los últimos versos, como si respondiera a una gran estructura en anillo, la naturaleza recupera el carácter sensible del *kommós*, al ser invocada como testigo del πάθος del héroe (1091-1093).

En la pieza, el desequilibrio de las fuerzas naturales es entendida como νόσος, palabra que se utiliza con el sentido de ENFERMEDAD ESPECIALMENTE MÉDICA, pero que se refiere también a un MAL de carácter más general: un desorden que debe ser curado. Ahora bien: como ya señalamos, Prometeo tiene una estrecha relación con la naturaleza, conoce sus secretos y esto recuerda la conexión de la medicina con la adivinación y la filosofía de la naturaleza. El conocimiento de las estaciones, así como el de las salidas de los astros, que Prometeo ha enseñado a los hombres (453-458) es, según Hipócrates, necesario para la medicina. Con esto, puede afirmarse que Prometeo posee y regala a los hombres un sistema completo de técnicas para la conservación de la vida, e la cual la posición dominante la tiene la ciencia médica. Esto es así porque la tarea básica del médico era la conservación o el restablecimiento de la armonía de la naturaleza del hombre, que está en correspondencia con la naturaleza entera. Prometeo, el MAL MÉDICO, al incidir sobre los planes de Zeus, ha herido la armonía de la naturaleza. Por eso, como analizamos en el párrafo anterior,

cuando el cosmos se presenta como testigo compasivo del πάθος del protagonista es porque éste se encuentra en desarmonía con su propia esencia: es un dios *sufriente* y *limitado*. Y cuando la naturaleza se describe en su accionar –iniciado por Zeus como agente último– éste consiste en la conflagración, la desarmonía y el choque de un elemento contra otro.

Con todo, el desequilibrio permite vislumbrar la posibilidad de la armonía, que se ubica en el pasado (como reminiscencia) y en el futuro (como profecía). La armonía verdadera alcanza su culminación en el Estásimo II, con la narración reminiscente de las bodas de Prometeo y Hesíone (554-559), que simbolizan la hierogamia del agua y de la tierra instrumentadora del fuego del cielo, y que se manifiesta en la armonía perfecta de la música y el canto, lo que remite a su vez a la armonía cósmica de las esferas²⁵.

Como ya señalamos, el concepto griego de SALUD se relaciona con una *isonomía* de poderes, y la ENFERMEDAD como una *monarquía* de un poder²⁶. El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* tiende entonces a anticipar la futura armonía o isonomía de las fuerzas en conflicto: Prometeo, pero también Zeus, se curarán de sus excesos: Prometeo se avendrá a ceder su αὐθαδία; Zeus depondrá su χόλος, aliviará a Ío de su tortura, se curará de su enfermedad tiránica e inaugurará una era de armonía universal,

²⁵ El SONIDO en todas sus manifestaciones, el RUIDO, la MÚSICA (como MELODÍA o como CANTO), la VOZ HUMANA en sus distintas modulaciones y, por supuesto, el SILENCIO se hallan presentes en la obra como motivo. Esto es así porque, para los griegos, la música es una fuerza omnipresente que reviste formas diversas, pero que siempre se ubica en el plano de la mimesis: la música “representa” en el orden de la vida humana el acontecer que la trasciende. De allí su importancia religiosa y ritual y su poder mágico e incantatorio (única instancia en que la hemos mencionado, por su relación con la medicina. No podemos extendernos en su estudio en esta ocasión. Señalamos los pasajes de mayor interés para el análisis (115, 124-126, 172-173, 355, 367-368, 431-432, 433, 574-575, 923, 993-994, 1048-1050, 1061-1062 y 1082-1083) y remitimos para ello a la bibliografía correspondiente. El tema de la música como reflejo de los estados de alma trágicos y como estructurador dramático ha sido estudiado básicamente por MOUTSOPOLOS (1959) y HALDANE (1965). En cuanto a su relación con la filosofía presocrática, remitimos a las consideraciones del capítulo 1.

²⁶ Cf. THOMSON (1979 [1932]: 11); HUGHES FOWLER (1957: 183-184).

con Δίκη como perfecta proporción. Pero al final de *Pr* todo es oscuridad: desajuste, lucha, desequilibrio. Todo el cosmos νοσεῖ²⁷.

3.3 EL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: COERCIÓN ≠ LIBERTAD

3.3.1 Idea básica: COERCIÓN

1. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ κούδεν ἐμποδῶν ἔτι·
Cratos y Bía, para vosotros dos el mandato de Zeus
Tiene cumplimiento efectivo, y nada os traba ya los pies; (12-13)
2. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῇ θεῶν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχεμέρω.
yo por mi parte no tengo coraje para atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
3. ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῇ χάλα·
Golpea más, aprieta, no aflojes de ningún modo; (58)
4. ἄραρεν ἦδε γ' ὠλένη δυσεκλύτως.
Este brazo al menos está indisolublemente sujeto. (60)
5. σήμηνον ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὄχμασεν.
Indícame quién te amarró en este precipicio. (618)

3.3.2 El primer subsistema secundario: YUGO YARNÉS

1. καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
2. καὶ τήνδε νῦν πόρπασον ἀσφαλῶς,
Y este otro abróchalo ahora con firmeza, (61)
3. ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστήρας βάλε.
Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)

²⁷ Con respecto al tema de la enfermedad en el imaginario ateniense del siglo V y su relación con las ideas políticas, cf. HOPE & MARSHALL (2000: especialmente 24-51).

4. χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.
Vete por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)
5. πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
Estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
6. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
θέμενος ἀγναμπτον νόου
δάμναται οὐρανόαν
γένναν,
Él, en cambio,
imponiendo siempre con rencor
su inflexible pensamiento,
doma al linaje celestial, (164-166)
7. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no darás coces contra el aguijón, (322-323)
8. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
Ἄτλανθ',
a otro Titán sometido
con estos ultrajes indisolubles,
al dios Atlas, (426-428)
9. κᾶζευξα πρῶτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν [...]
Y yo, el primero, uncí en el yugo a las bestias salvajes,
esclavas del collar y de la albarda, (...) (462-463)
10. ὑφ' ἄρμα τ' ἤγαγον φιληνίους
ἵππους, ἀγαλμα τῆς ὑπερπλούτου χλιδῆς.
y enganché a los carros
los caballos dóciles a las riendas, adorno de la rica ostentación. (465-466)
11. τίνα φῶ λεύσσειν
τόνδε χαλινοῖς ἐν πετρίνοισιν
χειμαζόμενον;
¿A quién diré que estoy viendo,
a aquel, sacudido por las tormentas
entre frenos de piedra? (561-562)
12. τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'
ἐνέζευξας εὐρῶν ἀμαρτοῦσαν ἐν πημοναῖσιν,
¿Por qué un día, oh hijo de Cronos,

me unciste en el yugo de estas desdichas? ¿De qué falta soy culpable? (578-579)

13. λαβρόσυντος ἦλθον, ζήρας>
ἐπικότοισι μήδεσι δαμείσα.

he llegado impetuosa,
domada por los rencorosos designios de Hera. (600-601)

14. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.

Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

15. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θεῖα γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.

Y yo, golpeada por el aguijón,
soy arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)

16. τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἠνίας μάχη.

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas. (1008-1010)

3.3.3 El segundo subsistema secundario: el ESCLAVO ENCADENADO

1. τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
amarrar a éste contra la montaña
de elevados peñascos, a este agitador,
con grillos indestructibles de cadenas de acero. (4-6)

2. ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγω,
yo, obligado, a ti, abligado, con bronces indisolubles
te clavaré contra esta roca apartada de los hombres, (19-20)

3. οὐκουν ἐπεῖξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν,
¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas,...? (52)

4. βαλὼν νιν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
βασιτήρι θεῖνε, πασσάλευε πρὸς πέτραις.
Luego de echárselas alrededor de las manos, golpea el martillo
con fuerza poderosa, clávalo contra las rocas. (55-56)

5. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀϋθάδη γνάθου
στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
6. ἔρρωμένως νῦν θεῖνε διατόρους πέδας·
Ahora golpea con vigor los grillos lacerantes, (76)
7. ὄτω τρόπῳ τῆσδ' ἐκκυλισθήσῃ τέχνης.
en cuanto a cómo te desenredarás de este artificio. (87)
8. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἐξηῦρ' ἐπ' ἔμοι δεσμὸν ἀεικῆ.
Tal ultrajante cadena ideó para mí
el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)
9. ὁρᾶτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν,
¡Vedme encadenado, dios desafortunado,...! (119)
10. κτύπου γὰρ ἀχῶ
χάλυβος διῆξεν ἄντρων
μυχόν, 133-134
Pues el eco del golpe del acero
penetró hasta el interior
de mis cavernas, (133-134)
11. δέρχθητ', ἐσίδεσθ' οἶω δεσμῶ
προσπορπατὸς τῆσδε φάραγγος
σκοπέλοις ἐν ἄκροις
φρουρᾶν ἄζηλον ὀχῆσω.
¡observad, contemplad con qué cadena,
incrustado en los altos peñascos
de este precipicio,
soportaré una guardia no envidiable! (141-143)
12. δακρύων σὸν δέμας εἰσι-
δύση πέτρα προσαι-
νόμενον
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις·
al contemplar tu cuerpo
agostándose
contra esta roca,
entre estos ultrajes atados con acero: (146-148)
13. δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας,
después de arrojarme salvajemente lazos indisolubles (155)

14. ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατεράϊς
 ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου,
 χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,
 Ciertamente el amo de los bienaventurados
 aún tendrá necesidad de mí, aunque ultrajado
 en estos sólidos grillos que aprisionan mis miembros (167-169)
15. οὐποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ
 καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων
 δεσμῶν χαλάσῃ
 ni yo, asustado de sus crueles amenazas,
 le señalaré esto jamás, hasta que no me suelte
 de estas salvajes cadenas (174-176)
16. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
 Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
 Ἄτλανθ',
 a otro Titán sometido
 con estis ultrajes indisolubles,
 al dios Atlas. (426-428)
17. εὐελπίς εἰμι τῶνδ' ἐσ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
 λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
 Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
 en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)
18. [...] ὥδε δεσμὰ φυγγάνω
 entonces huiré de estas cadenas; (513)
19. γὰρ σφῶν ἐγὼ
 δεσμοῦς ἀεικέϊς καὶ δόξας ἐκφυγγάνω.
 Pues si lo resguardo,
 yo podré escapar de estas cadenas e indignas aflicciones. (524-525)
20. οὐ δῆτα, πλὴν ἐγωγ' ἂν ἐκ δεσμῶν λυθείς.
 No en verdad, excepto yo mismo, si es que llegara a ser liberado de estas cadenas. (770)
21. πρὶν ἂν χαλασθῇ δεσμὰ λυμαντήρια.
 hasta que se aflojen estas brutales cadenas. (991)
22. λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε·
 que me libre de estas cadenas: (1006)

3.3.4 El tercer subsistema secundario: la COMPETENCIA ATLÉTICA

1. δέρχθηθ' οἴαις αἰκείαισιν
διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
χρόνον ἄθλεύσω.
¡Observad en medio de qué agravios,
desgarrado, lucharé un tiempo
de infinitos años! (93-95)
2. πῆ ποτε μόχθων
χρῆ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι;
¿Por dónde deberá asomarse un día
la meta de estos tormentos? (99-100)
3. πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
ἔσιδεῖν·
¿cuándo está determinado que,
arribado a puerto, veas la meta
de tus trabajos? (183-184)
4. οὐδ' ἔστιν ἄθλου τέρμα σοι προκείμενον;
¿Y no está preestablecido para ti la meta de la prueba? (257)
5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
6. ἦκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμεινόμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
Llego a ti, Prometeo, luego de haber alcanzado
la meta de una larga jornada, (284-285)
7. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἦρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
8. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δεῖξον, τίς ἔσται τῆ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
9. σύ τ', Ἰνάχειον σπέρμα, τοὺς ἐμοὺς λόγους
θυμῶ βάλλ', ὡς ἂν τέρματ' ἐκμάθης ὁδοῦ.
Y tú, semilla de Ínaco, por en tu ánimo mis palabras,
para conocer así la meta de tu jornada. (705-706)

10. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas,
hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
11. τὸ πᾶν πορείας ἦδε τέρμ' ἀκήκοεν.
Ella ya ha escuchado la meta total de su viaje. (823)
12. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
13. ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζῃ δρόμοις.
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)
14. τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
ἐπ' αὐτὸς αὐτῷ, δυσμαχώτατον τέρας·
Él mismo se prepara ahora contra sí
un rival semejante, un prodigio invencible; (920-921)
15. τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προσδόκα,
En nada aguardes la meta de tal suplicio, (1026)

3.3.5 El cuarto subsistema secundario: INMOVILIDAD, PRISIÓN, ANCLAJE

1. οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν,
ἰσόνειρον, ἅ τ' ὀφωτῶν
ἄλαδὸν γένος ἐμπεποδισμένον;
¿Acaso no observaste
el abatimiento sin fuerza,
semejante a un sueño, por el que la ciega raza
de los hombres tiene trabados los pies? (547-550)
2. καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βασιτάσει.
y sepultará tu cuerpo
y el abrazo de la roca te retendrá. (1018-1019)

3.3.6 El quinto subsistema secundario: CAZA Y PICADURA-MORDEDURA

3.3.6.1 Caza

1. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)
2. ἀλλ' ἐμὲ τὰν τάλαιναν
ἐξ ἐνέρων περῶν κυναγεῖ,
sino que a mí, desgraciada,
me da caza surgiendo de entre los muertos, (571-572)
3. ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους,
llegarán a la caza de bodas
imposibles de cazar; (858-859)
4. ἀλλ' οὖν μέμνησθ' ἀγὼ προλέγω,
μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
μέμνησθε τύχην,
Recordad entonces lo que os he predicho,
y cuando la Ate os dé caza,
no reprochéis a la suerte, (1071-1073)
5. κούκ ἐξαίφνης οὐδὲ λαθραίως
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.
y no de improviso ni en secreto,
seréis atrapadas por vuestra necedad
en la red impenetrable de Ate. (1077-1079)

3.3.6.2 Picadura

1. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no extenderás el miembro contra el aguijón [espuela], (322-323)
2. χρίει τίς αὖ με τὰν τάλαιναν οἶστρος;
¿Qué aguijón me pica nuevamente a mí, desgraciada? (566)

3. οἰστρηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὧδε τείρεις;
¿Y sí atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)
4. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης [...]
Υ ἄκόμο no oír a la doncella enfurecida por el aguijón, ... (589)
5. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
6. ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὄρατ', ἄξυστόμῳ
μύωπι χρισθεῖσ'
y llevando cuernos, como veis, y picada
por el tábano de agudo aguijón, (674-675)
7. οἰστροπλήξ δ' ἐγῶ
μάστιγι θεία γῆν πρό γῆς ἐλαύνομαι.
Y yo, golpeada por el aguijón,
son arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)
8. οὐδ' ὧδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα
πήματα λύμα[τα δείμα]τ' ἄμ-
φήκει κέντρῳ ψύχειν ψυχάν ἐμάν.
ni que tales sufrimientos, calamidades, horrores,
terribles de ver y de tolerar,
helarían mi alma con su aguijón de doble filo. (690-693)
9. ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ρέας,
Desde allí mismo, aguijoneada, llegaste al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea, (836-837)
10. ὑπὸ μ' αὐτὸ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαι θάλπους', οἰστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος;
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturban mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego. (878-880)

3.3.6.3 Mordedura

1. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀβθάδη γνάθου
στέρνων διαμπάξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
2. ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας·
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (368-369)
3. συννοία δὲ δάπτομαι κέαρ,
ὄρων ἑμαυτὸν ὧδε προυσελούμενον.
sino que remuerdo con inquietud mi corazón
al verme a mí mismo de tal modo ultrajado. (437-438)
4. τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι,
[donde] está la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
hostil a los navegantes, (726-727)
5. ἔξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας φύλαξαι, 803-804
cuídate de los perros mudos de Zeus,
de afilados dientes, los grifos, (803-804)

3.3.7 El sexto subsistema secundario: FUERZA-VIOLENCIA

3.3.7.1 Serie 1: la necesidad

1. πάντως δ' ἀνάγκη τῶνδέ μοι τόλμαν σχεθεῖν·
Pero me es completamente forzoso lograr el coraje de éstos: (16)
2. δρᾶν ταῦτ' ἀνάγκη, μηδὲν ἐγκέλευ' ἄγαν.
Me es forzoso hacerlo, no me presiones en demasía. (72)
3. τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.
[sabiendo] que la fuerza de la necesidad es inexpugnable. (105)
4. [...] ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
5. τό τε γάρ με, δοκῶ, ξυγγενὲς οὕτως
ἐπαναγκάζει,
Pues no sólo el parentesco, creo, así
me obliga, (289-290)

6. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ.
pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

7. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.
Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

3.3.7.1 Serie 2: la dureza-crueldad-tiranía

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν,
para que aprenda a amar la tiranía
de Zeus, (10-11)
2. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
tiene cumplimiento efectivo, (12-13)
3. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεὸν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχειμέρῳ.
yo por mi parte no me atrevo a atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
4. εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ.
pues es grave descuidar las palabras de nuestro padre. (17)
αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
τρύσει σ'
y sin cesar te agobiará el peso abrumador
del mal presente: (26-27)
5. ὀρθοστάδην, ἄπνιος, οὐ κάμπτων γόνυ
πολλοὺς δ' ὄδυρμους καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγξῃ· Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες·
ἄπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ.
en pie, insomne, sin doblar la rodilla;
y lanzarás muchos lamentos y gemidos inútiles;
pues el corazón de Zeus es incommovible:
y duro es todo aquel que gobierna desde hace poco. (32-35)
6. ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν.
Toda suerte es grave, excepto ser soberano de los dioses. (49)
7. ὡς σὺπιτιμητῆς γε τῶν ἔργων βαρύς.
porque es severo el que evalúa tu trabajo. (77)

8. σὺ μαλθακίζου, τὴν δ' ἐμὴν ἀνθαδίαν
 ὀργῆς τε τραχυτήτα μὴ 'πίπλησέ μοι.
 Ablándate tú, pero no me reprendas
 la obstnación y aspereza de mi temperamento. (79-80)
9. τίς ὦδε τλησικάρδιος
 θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
 ¿Quién entre los dioses es tan duro de corazón
 que se alegre en esto? (160-161)
10. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
 θέμενος ἀγναμπτον νόον
 Él en cambio, imponiendo siempre
 con rencor su inflexible pensamiento, (164)
11. ἡ παλάμη τινὶ
 τῶν δυσάλωτον ἔλη τις ἀρχάν.
 o, por algún medio,
 alguien le arrebató su dominio inconquistable. (166)
12. σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
 δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾶς,
 Tú eres altivo, a tu vez, y en nada cedés
 ante amargas aflicciones, (178-180)
13. ἀκίχητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ
 ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνου παῖς.
 Pues el hijo de Cronos
 tiene inexorable carácter, e inflexible corazón. (184-185)
 οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ
 τὸ δίκαιον ἔχων Ζεὺς·
 Sé que Zeus es duro, y que decide por sí mismo
 lo que es justo; (...) 186-187
14. σιδηρόφρων τοι κάκ πέτρας εἰργασμένος
 ὅστις, Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾶ
 μόχθοις·
 En verdad tiene corazón de hierro y está hecho de piedra,
 Prometeo, quien no se compadece
 de tus males. (242-244)
15. εἰ δ' ὦδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
 ῥίψεις,
 Y si así profieres palabras duras y
 mordaces, (311-312)

16. ὄρων ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 al ver que gobierna
 un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos. (323-324)
17. [...] ᾄκτιρα, δάιον τέρας,
 ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον,
 † Τυφῶνα θούρον.
 me compadezco, monstruo terrible,
 de cien cabezas, sometido por la fuerza,
 al impetuoso Tifón. (352-354)
18. ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus. (357)
19. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυραίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)
20. ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
 ... οὐράνιον τε πόλον
 νώτοις ὑποστενάξει. †
 quien sin cesar gime sordamente
 bajo la poderosa fuerza que lo excede
 y la bóveda celeste sobre sus espaldas. (428-430)
21. ἄρ' ὑμῖν δοκεῖ
 ὃ τῶν θεῶν τύραννος ἐς τὰ πάνθ' ὁμῶς
 βίαιος εἶναι;
 ἤNo os parece
 que el tirano de los dioses es para todo
 igualmente violento? (735-737)
22. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
 μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
 Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas
 hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
23. ὄρῳ δ' ὅτι
 Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.
 mira
 que Zeus no se ablanda con los que son como tú. (951-952)
24. γνάμψει γὰρ οὐδέν τῶνδέ μ' ὥστε καὶ φράσαι
 πρὸς οὐ χρεῶν νιν ἐκπεσεῖν τυραννίδος.
 pues nada de todo esto me doblegará como para que diga

por obra de quién deberá caer de la tiranía. (995-996)

3.3.8 Idea básica: LIBERTAD

1. ελεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός.
Pues libre no es ninguno, excepto Zeus. (50)
2. σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῶ.
Y me precipité, descalza, en este carro alado. (135)
3. ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς.
sino que liberas tu boca en exceso, (180)
4. ἐξελυσάμην βροτοῦς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἕιδου μολεῖν.
liberé a los mortales
de descender destrozados al Hades. (235-236)
5. αἰκίζεταί γε κούδαμῃ χαλᾶ κακῶν.
Me atormenta y de ningún modo me libera de mis males. (256)
6. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
7. ἀνχῶ γάρ, ἀνχῶ, τήνδε δωρειάν ἐμοὶ
δώσειν Δί', ὥστε τῶνδὲ σ' ἐκλύσαι πόνων.
Pues me enorgullezco, me enorgullezco de que Zeus me concederá
este don, de modo de liberarte de estas penas. (338-339)
8. ἀλλ' ἠσύχαζε σαυτὸν ἐκποδῶν ἔχων·
Pero no, quédate quieto y mantén tus pies fuera del asunto. (344)
αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente. (470-471)
9. εὐελπίς εἰμι τῶνδὲ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)

10. ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει
 ἔρριψ' ἔμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στύφλου πέτρας,
 ὅπως πέδοι σκήψασα τῶν πάντων πόνων
 ἀπηλλάγην;
 En cambio, ¿por qué
 no me he arrojado ya mismo desde esta acerba piedra,
 de modo que, al estrellarme en el suelo, me liberara
 de todas mis penas? (747-750)
11. αὐτὴ γὰρ ἦν ἂν πημάτων ἀπαλλαγὴ
 Pues esa sería la liberación de mis penurias. (754)
12. τίς οὖν ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός;
 ¿Y quién es el que te liberará contra el deseo de Zeus? (771)
13. πῶς εἶπας; ἦ μὲν παῖς σ' ἀπαλλάξει κακῶν; 773
 ¿Cómo dijiste? ¿Acaso un hijo mío te liberará de tus males?
14. ἐλοῦ γάρ, ἢ πόνων τὰ λοιπὰ σοι
 φράσω σαφηνῶς, ἢ τὸν ἐκλύσουτ' ἐμέ.
 Elige entonces; te referiré claramente
 o el resto de tus faenas o quién me liberará. (780-781)
15. καὶ τῆδε μὲν γέγωνε τὴν λοιπὴν πλάνην,
 ἐμοὶ δὲ τὸν λύσουντα·
 y proclamale a ella el resto de sus vagabundeos,
 y a mí, el que te liberará. (784-785)
16. σποράς γε μὴν ἐκ τῆσδε φύσεται θρασυς
 τόξοισι κλεινός, ὃς πόνων ἐκ τῶνδ' ἐμὲ
 λύσει.
 En verdad, un hombre osado nacerá de esta simiente,
 célebre por sus flechas, quien me liberará
 de estos pesares. (871-873)

3.3.9 *Primer subsistema secundario: VUELO*

1. ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
 ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
 πράσσοντας·
 Es fácil para el que tiene el pie libre de males
 aconsejar y advertir
 al que lo pasa mal. (263-265)
2. καὶ νῦν ἐλαφρῶ
 ποδὶ κραιπνόστυτον θᾶκον προλιποῦσ'

αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
 Y ahora,
 dejando con ágil pie el rápido asiento,
 y el éter puro, sendero de las aves, (278-280)

3. τὸν πτερυγῶκῃ τόνδ' οἰωνόν
 γνώμη στομίῳν ἄτερ εὐθύνων·
 conduciendo esta ave de rápidas alas,
 con mi voluntad, sin frenos. (286-287)

3.3.10 Segundo subsistema secundario: COMPASIÓN-BLANDURA

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
 στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
 para que aprenda a amar la tiranía de Zeus
 y deje de lado su afición a los hombres. (10-11)

2. ἀλλ' ἔμπας [βίῳ],
 μαλακογνώμων
 ἔσται ποθ', ὅταν ταύτῃ ραισθῆ·
 pero un día, sin embargo,
 blanda será su voluntad,
 cuando así sea quebrantado; (187-189)

3. τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργῆν
 εἰς ἄρθμον ἔμοι καὶ φιλότητα
 σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἤξει.
 y después de abatir su cólera implacable,
 vendrá entonces impaciente, a mí, impaciente,
 a concretar pacto y amistad. (190-192)

4. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)

5. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ.
 pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

6. μίαν δὲ παίδων ἡμερὸς θέλξει τὸ μὴ
 κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυθήσεται
 γνώμην·
 Pero a una de las hijas la ablandará el deseo,
 para que no mate a su esposo, y debilitará
 su determinación: (865-867)

3.3.11 Tercer subsistema secundario: VAGABUNDEO

1. σήμηνον ὄποι
γῆς ἢ μογερά πεπλάνημαι.
Señálame a qué lugar
de la tierra la desdichada ha llegado errante. (564-565)
2. πλανῶ
τε νῆστιν ἀνά τῶν παραλίαν ψάμμων.
y, hambrienta,
me hace andar errante por la arena de la playa. (572-573)
3. ποῖ μ' ἄγουσι τηλέπλαγκτοι πλάναι;
¿Hacia dónde me conducen estos vagabundeos que se alejan errantes? (576)
4. ἄδην με πολύπλανοι πλάναι
γεγυμνάκασιν,
Demasiado me ha ejercitado
este errar sin rumbo, (585-586)
5. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἥρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
6. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δειξον, τίς ἔσται τῇ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
7. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
8. ἐντεῦθεν οἴστρησασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζει δρόμοις·
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)

El subsistema de imaginaria que representa la idea básica de **COERCIÓN** es el más evidente de la obra, y el que ha dado más lugar al estudio crítico²⁸, dada su relación con la trama y con los acontecimientos escénicos²⁹. Su relación con el sistema hipersemémico y el universo conceptual será el núcleo de nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO de la pieza, por lo cual comentaremos aquí la presentación de algunos de sus constituyentes.

En toda la obra reina una enorme tensión que deriva de la inmovilidad del héroe. Todo la acción se concentra en una situación inmutable y en la contemplación de un castigo infinito. En el escenario, PROMETEO está completamente INMÓVIL. En un intenso contraste visual, los RESTANTES PERSONAJES, por el contrario, se caracterizan por un INTENSO MOVIMIENTO. La mayoría de las figuras divinas se mueven rápidamente con ALAS o con MEDIOS DE TRANSPORTE ALADOS. Esta tensión escénica encuentra su correspondencia en el plano poético-significante por medio de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro del cual el portador central de la tensión y, por tanto, de la carga semántica global, es el primer subsistema secundario, y dentro de él, la imagen central del subsistema, el SÍMIL DEL POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1008-1010)³⁰. Esta serie imaginativa se presenta como tal desde el comienzo de la pieza, pero su sentido se va construyendo con la recurrencia a lo largo de toda la obra. Esta inmovilidad constrictiva simboliza, en primer término, la rebeldía y la ἀσθαδία del héroe, en segundo término, la tragedia de la condición humana y, por último, el estado de cosas propio de las viejas estructuras políticas y ético-religiosas previas a la *Weltanschauung* de la Atenas democrática. Sobre ello también volveremos en nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO.

²⁸ Remitimos a DUMORTIER (1935a: 56-70), con extensa lista de fuentes y autoridades antiguas, análisis del vocabulario y bibliografía de los siglos XIX y principios del XX; a HUGHES FOWLER (1957) para una primera interpretación global de su importancia estructural y a PETROUNIAS (1976: 108-114 y 367-369, con amplio aparato erudito.

²⁹ La relación entre los elementos de este subsistema y el procedimiento de mostración escénica de la imagen se estudiará en el capítulo 5.

³⁰ Las imágenes centrales de los dos primeros subsistemas principales son símiles. Volveremos sobre este punto en el ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

Lo primero que ven los espectadores es la acción de atar al preso al peñasco. El castigo de Prometeo recuerda una especie de crucifixión, el ἀποτυμπανισμός, que estaba reservado para enemigos públicos tales como los piratas. En esta ejecución, el penado era atado a un madero y, a causa de la inmovilidad, moría de una muerte lenta y dolorosa³¹. El criminal era castigado con este tormento (o por medio de un simple ahorcamiento) y era abandonado en un sitio alejado, donde se lo entregaba a las fieras y aves de presa. Sin duda Prometeo, puesto que es inmortal, no morirá (753, 933), a pesar de la cuña (64) que le atraviesa el pecho. Pero esta realidad no hace más que ahondar su sufrimiento, físico y espiritual.

La acción de ENCADENAR a Prometeo es acompañada por la mención de una serie de implementos relacionados con el YUGO y el ARNÉS del CABALLO. El fundamento visual de los subsistemas secundarios primero y segundo puede apreciarse, desde adentro del texto dramático, por el efecto que causa en Ío la contemplación del protagonista (561-562). Los elementos que hacen alusión a la sujeción de los animales domésticos son las πέδαι (6), GRILLETES, que eran utilizados tanto por hombres como por caballos³². En cuanto a la mención de Hefesto en 32 con respecto a que ya no podrá DOBLAR LA RODILLA, hay que tener en cuenta, por una parte, que en el siglo V la expresión equivalía a “descansar”. Pero hombres y caballos deben “doblar las rodillas” para dormir, y esto es precisamente lo que luego deseará el pájaro cuadrúpedo de Océano (395-396), y lo que Prometeo verá con la impotencia de la inmovilidad.

Todo el vocabulario utilizado por el poeta tiene el objetivo de hacer que el espectador organice la imagen mental de un POTRO SUJETO, a pesar de que lo que se está mostrando en escena es el remedo de un ἀποτυμπανισμός³³. Las CADENAS o ATADURAS (δεσμός, 52, 176, 770, 991, 1006) son un término de amplio uso y se relaciona con el significado especial de CINCHA³⁴, que en realidad aparecen con su

³¹ Sobre este suplicio, véase el análisis de CANTARELLA (1996 [1991]: 31-35) y ALLEN (2000: 200-201).

³² *Il.* XIII 34-37.

³³ Este mecanismo es analizado exhaustivamente en el Capítulo 5.

³⁴ *X. An.* 3, 5, 10.

lexema específico, *μασχαλιστήρες* en 71, para significar las BANDAS que corren alrededor del CABALLO y son sujetas al YUGO, y con posterioridad aparecen los FRENOS, *χαλινοί* (562, 672). Las ESPOSAS son *ψάλια* (54). En 61 aparece el verbo *πορπῶ*, ABROCHAR o AJUSTAR, y el sustantivo *πόρπαξ* es utilizado con respecto al caballo en el sentido de *correas para la cabeza con arreos*. Cratos utiliza en 74 el verbo *κirkῶ*, y *κρίκος* *κίρκος* es un ANILLO del YUGO con el cual se sujetan los caballos a una clavija al extremo delantero del pértigo del carro. Finalmente, Prometeo utiliza el verbo central del subsistema: *ἔνζευγμα* (108). Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar, de acuerdo con PETROUNIAS y en contra de las aseveraciones de DUMORTIER, que Prometeo no es simplemente un animal ya domesticado que se ofrece pacíficamente al yugo, sino un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL ARNÉS. La profundidad e intimidad de la imagen es el contraste entre la representación mental del potro que se resiste en vano con la visión del héroe exteriormente inmóvil.

La rebeldía de Prometeo se extiende a través de toda la obra. La humillación lo agobia, pero su *ἀθροδία* lo conduce a la *ὑβρις*. El potro se encabrita, es decir, no es capaz de contenerse, aunque reconoce las consecuencias de su comportamiento (103-107), y provoca, al mismo tiempo que la idea de orgullo y jactancia, como señalamos en *Se*, sentimientos de compasión, simpatía y amor en el espectador/lector³⁵, dado que Zeus es quien dirige sus las riendas. Tal vez el hecho de que el potro, a pesar de toda su recalcitrancia, finalmente es domado, lleva a ese espectador a concluir que también Prometeo será al fin doblegado.

Uno de los segmentos más significativos del subsistema es la afirmación de Océano en 323, donde se hace alusión al proverbio *πρὸς κέντρον λακτίζειν*, “cocear contra el aguijón” como metáfora de una oposición necia e inútil, y proviene de la acción desesperada del animal incitado con el aguijón o *κέντρον* (BASTÓN DE PÚAS que se utilizaba para azuzar a los caballos o bueyes) que salta contra éste. Por el contrario, su cabalgadura no necesita violencia para cumplir su labor: sólo la persuasión de la

³⁵ Se tiene too la impresión de temura y encanto, y aparece como *illustrans* de muchachos y jovencitas (Coef 794-796 Orestes).

voluntad de su amo (287). Para Prometeo, uno de cuyos beneficios a la humanidad es el uncir a los animales (462-466), en particular al caballo, no existe ironía más amarga que experimentar el yugo como castigo y el sometimiento al proceso de domesticación correspondiente, lo que, como hemos visto en el *εΑ*, obedece a la ley del *contrapasso*.

En el caso de Ío, además de visualizar a Prometeo como animal sometido al yugo (562), también se aplica la imagen a sí misma (578), en este caso en su carácter de animal bovino (588, 674, 743). Pero ella es la encarnación dramática de la imagen de la PICADURA, que se convertirá luego en MORDEDURA³⁶ para anticipar el motivo del águila que aparecerá en *PrL*, y que se desarrolla en los segmentos del quinto subsistema secundario.

En el polo de la LIBERTAD se destacan el motivo del VUELO³⁷ y la mención de las Oceánides como ἀπέδιλος³⁸, DESCALZAS, en 135, que destaca la mencionada idea básica de LIBERTAD, de la que gozan los que pertenecen al reino de Océano, opuesta a la COACCIÓN que sufren las víctimas de Zeus. El cosmos se encuentra polarizado entre PRISIÓN y LIBERTAD, entre COSNTREÑIMIENTO y MOVIMIENTO.

3.4 EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL: OSCURIDAD ≠ LUZ

Con el objeto de no extender en demasía nuestra presentación del material, restringiremos al mínimo el despliegue del TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, dado que por otra parte es, dentro de *Pr*, el que ofrece menor número de *illustrantia*. Remitimos a una bibliografía específica para su estudio detallado³⁹.

3.4.1 El primer subsistema secundario: CEGUERA-IGNORANCIA ≠ VISIÓN-CONOCIMIENTO

³⁶ Con respecto al tema, véase POLLARD (1948: 125-126).

³⁷ Cf. al respecto POLLARD (1948: 121-124).

³⁸ Cf. el tratamiento que a la imagen da THOMSON (1935: 38).

La serie imaginativa que opone los constituyentes **OSCURIDAD-CEGUERA-IGNORANCIA** ≠ **LUZ-VISIÓN-CONOCIMIENTO**, y su oposición ideológica derivada, **πάθος** ≠ **μάθος**, se despliega en los siguientes pasajes: 21-22, 24-25, 51, 53-54, 69-70, 85-86, 92-95, 101-102, 104-105, 115, 117-120, 140-141, 144, 146, 183-184, 186, 215, 231-233, 238, 241, 244-246, 248, 250, 259-260, 265, 273, 288, 293, 298-299, 302, 304, 307, 309, 323, 328, 352, 356, 358-359, 374, 377, 382, 427, 437-438, 441, 447, 451, 456-457, 460-461, 487, 499, 504, 540-541, 547-550, 553-554, 561, 567-569, 586, 607, 609, 612, 624, 645, 654, 659, 668, 674, 668-669, 678-679, 690-693, 695, 697, 706, 758, 776, 795-797, 800, 802, 804, 817, 824, 842-843, 876, 882, 895-896, 898-899, 903-904, 906, 909-910, 915, 926-927, 951, 957, 958-959, 986-987, 997-998, 1014, 1018-1019, 1028-1029, 1040, 1068, 1074, 1076, 1092-1093.

3.4.2 El segundo subsistema secundario: OCULTAMIENTO ≠ FUEGO, ARTES, ASTUCIA, ENSEÑANZA

Las series imaginativas que oponen los motivos del OCULTAMIENTO-HUNDIMIENTO-SECRETO al del FUEGO-ARTES/**τέχναι**-RECURSO/CONSEJO/ASTUCIA, con su derivación en el par ENSEÑANZA/APRENDIZAJE se despliega en los siguientes pasajes: 7, 10-11, 18, 22, 28, 45-47, 59, 61-62, 87, 96-97, 107-108, 110-111, 165, 172-173, 206-207, 254, 308, 322, 328, 335-336, 356, 358-360, 366-367, 371, 373-374, 382, 391, 457-458, 459-461, 467-470, 474-475, 477, 481-482, 497-498, 503, 505-506, 514, 521-524, 596-597, 610, 634, 649-650, 698, 878-880, 917, 944, 981-982, 989, 1011, 1019, 1043-1045, 1082, 1084

En cuanto al MOTIVO DE LA VISIÓN, apuntemos brevemente que el estudio de sus instancias permite establecer un patrón según el cual hay una relación directa entre VISIÓN y SUFRIMIENTO. Además de su aparición en la mención de las ciegas

³⁹ ROSEMEYER (1955: 225-260); TARRANT (1960: 181-187); BERNARDETE (1964: 128-133); FINEBERG (1975: 189-195); PETROUNIAS (1976: 114-123); LENZ (1980: 23-56); TARKOW (1986: 87-99); LARMOUR (1992: 28-37).

esperanzas (250), también aparece en un grupo de pasajes relacionados con la historia de Ío, y en algunas afirmaciones del Coro. La VISIÓN constituiría entonces un don con cualificación negativa, lo que se confirma por la serie de imágenes relacionadas con la percepción del propio espectáculo constituido por el protagonista, para quien la visión constituye un oprobio y una obsesión.

No obstante, la VISIÓN constituye una forma muy importante de experiencia, relacionada directamente con el SABER y el CONOCIMIENTO, con marcas positivas o negativas según el contexto y conectadas con la idea del πάθει μάθος. Por otra parte, la prominencia de la imagen de la VISIÓN es una plasmación del objetivo visual del teatro y de la significación visual de la presentación dramática; es por ello que la experiencia de la MOSTRACIÓN incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) por parte del espectador. En este sentido, *Pr* sería la primera obra griega conservada que con toda consciencia dirige su atención y utiliza la experiencia teatral en sí misma.

El eje sobre el cual se edifica el sistema de imaginería de *Pr* es la oposición binaria **ARMONÍA ≠ DESARMONÍA**. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos subsistemas de imaginería cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio de un lenguaje poético fuertemente connotado, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

Las *causas* de la desarmonía provienen de una intromisión en el plan que la divinidad tiene dispuesto para el orden del mundo (228-233). La intromisión es la ἀμαρτία de Prometeo, quien, aunque movido por su φιλοανθρωπία, ha contrariado los designios de Zeus, incomprensibles en principio por la crueldad que implican en una

lectura emotiva y subjetiva, pero encaminados hacia un τέλος que el autor asocia con una idea implícita, la δίκη⁴⁰.

El género humano, raza biforme, camina a tientas, cegado por la esperanza (248-251), por la cárcel sin límites del mundo. Un don de origen divino –no producto de la evolución–, el intelecto, le ha permitido el desarrollo del raciocinio, el pensamiento discursivo, la creación técnica (442-506). Estas cualidades simulan un dinamismo existencial (personal y colectivo) representado en la idea de progreso el cual, no obstante, es aparente. El hombre y su representante escénica, Ío, inmersos en la desarmonía de los órdenes del mundo, al igual que su mentor, Prometeo, se encuentran trabados (548-550), sumidos en el estancamiento. Este estancamiento es consecuencia de la ὕβρις y su producto, la ἄτη, que los transforma a ambos en animales encarcelados que luchan desesperadamente contra sus cadenas, (reales para Prometeo, virtuales para Ío) sin lograr comprender el sentido ni el porqué del castigo que se les inflige.

El *síntoma* de la desarmonía, que se manifiesta en todos los órdenes de la realidad, es la νόσος, la ENFERMEDAD que aqueja al hombre y al cosmos. En el hombre, la νόσος se expresa como πάθος, un πάθος⁴¹ que se concibe como inmotivado e injusto, y que tampoco se comprende en su τέλος. En el orden no humano, el cosmos, la νόσος se manifiesta en la DISCORDANCIA DE LA MÚSICA - símbolo por excelencia de equilibrio y armonía-, el sonido, el canto y el ruido⁴², por una parte, y, por otra parte, en la conmoción de los ELEMENTOS de la NATURALEZA (luego de un equilibrio aparente al comienzo de la pieza, pero ya traspasados por el

⁴⁰ La δίκη está ausente como lexema significativa en el *corpus* de la obra (sus apariciones -9, 30, 614; τὸ δίκαιον 187, ἔκδικα 1093- no reciben una marca connotativa muy relevante), pero puede reponerse analizando la vacancia semémica existente en el campo semántico al que pertenece, es decir, la oposición νόμος/θέμις. Retomaremos el tema en el capítulo 9.

⁴¹ Cf. 92 y 1093, paradigmáticos de la amplia extensión que adquiere este campo semántico a lo largo del desarrollo dramático.

⁴² Esta discordancia se manifiesta sémicamente, en casi todos los segmentos del campo, a través de rasgos subcategoriales negativos, denotativos o connotativos. Todas las marcas negativas se aplican al campo afectivo.

πάθος). El punto de encuentro entre el πάθος del hombre y el πάθος del orden cósmico es Prometeo.

Las *consecuencias* de la desarmonía se manifiestan en la desesencialización que sufre el hombre en su naturaleza y en la imposibilidad de comprender el sentido de su ser y de su sufrimiento. Esta desesencialización se manifiesta en la *objetualización* del sujeto humano, que se realiza por medio de la mirada divina, que convierte al hombre en "lo mirado" (903-904). Esa nueva entidad queda transformada en un ser +animado -racional, es decir, +animal. La consciencia de sentirse un animal acorralado, un ser limitado en su potencia intelectual, y de que ese espectáculo llena todo el espacio del universo trágico es motivo para el hombre de vergüenza y ultraje, un πάθος insoportable, al cual se suma la humillación de estar a expensas del poder (incomprensible en sus designios) que lo ha colocado en esa situación.

De este modo, el motivo de la VISIÓN -cuya consecuencia es para el griego el conocimiento- queda marcado con rasgos negativos: como objeto de ésta el hombre pierde su condición de sujeto y, cuando se comporta como sujeto y "ve", sólo alcanza un saber exterior y contingente, que no puede ser utilizado para cambiar la realidad ni comprenderla. Esta visión exterior está simbolizada en la *previsión* de Prometeo.

El hombre desesencializado, "*espectáculo deshonroso para Zeus*" (241), se encuentra TRABADO. Esta "traba" se da por medio del motivo de los PIES TRABADOS, dentro del más amplio de la COERCIÓN. Los pies trabados simbolizan la imposibilidad de "caminar". Esta imposibilidad se da en sentido propio para Prometeo, en sentido figurado en el caso de Ío y simbólicamente para todos los hombres. En efecto, puesto que está atado, Prometeo no puede moverse. Pero el *avanzar* (*gredior*) no se da simplemente como hecho físico. Para Prometeo su imposibilidad de avanzar es *exterior e interior*, ya que a la traba de sus pies se suma la traba de su espíritu, que retrocede en su potencia a medida que la obra se despliega. Confiado en su μάθος previsor exterior, el Titán se sume en la αὐθαδία y se aleja cada vez más de la comprensión de su πάθος.

También los pies de Ío -quien corre agujoneada por el tábano- se encuentran "trabados", en este caso por medio de un oxímoron semántico. Su carrera errante por el mundo no es más que un desplazamiento aparente en una cárcel sin límites. La traba de Ío remite simbólicamente a la condición general de la especie: el hombre avanza, como los fantasmas de los sueños, corriendo siempre en el mismo lugar. El hombre no "avanza hacia adelante" (*progređior*), puesto que, en el estado de cosas de esta primera pieza de trilogía, es incapaz de un progreso que vaya más allá de la habilidad material y técnica⁴³. Las τέχναι desarrolladas a partir del don de Prometeo conducen al mejoramiento material y social, a la "civilización", sólo en algunos aspectos, que no incluyen, de ningún modo, el conocimiento de sí. A este conocimiento se llega por el camino del πάθος, por la experiencia existencial del sufrimiento iluminador (*Ag* 177).

Finalmente, el instrumento por el cual la divinidad pone al "hombre" (Prometeo) en el sendero del autoconocimiento y la aceptación de su lugar en el orden del cosmos es la ἀνάγκη, la "fuerza constrictiva". La temática o estructura semémica de la COERCIÓN que sufre el sujeto humano, imaginizada a lo largo de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* por la imagen de la necesidad y su relación con el plano hipersemémico se estudiarán en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

3.5 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN LA PROMETÍA

Una lectura atenta de los fragmentos de la *Prom* que han llegado hasta nosotros⁴⁴ permite detectar la existencia de una serie de pasajes en los que se verifica la presencia de segmentos imaginativos en sentido amplio (constituyentes de campos semánticos marcados) o de figuras (imágenes en sentido estricto). Reproducimos a continuación exclusivamente los fragmentos que presentan imágenes, y cerraremos nuestro análisis con un breve comentario al respecto.

⁴³ Cf. al respecto nuestro ANÁLISIS SEMÉMICO, desplegado en el Capítulo 6.

1. ἵππων ὄνων τ' ὀξειᾶ καὶ ταύρων γένος
 δοῦς (sc. ego) ἀντίδουλα καὶ πόνων ἐκδέκτορα
 los machos de caballos y asnos, la raza de los toros
 tú los diste a manera de esclavos y sustitutos de los trabajos. (189a R)
2. ἤκομεν
 τοὺς σοὺς ἄθλους τούσδε, Προμηθεῦ,
 δεσμοῦ τε πάθος τόδ' ἐποψόμενοι
 Hemos venido
 a contemplar estos tus sufrimientos, Prometeo,
 y el sufrimiento (este) de tu cadena. (190 R)
3. φοινικόπεδόν τ' ἐρυθρᾶς ἱερὸν
 χεῦμα θαλάσσης
 χαλκοκέραυνόν τε παρ' Ὠκεανῶ
 λίμναν παντοτρόφον Αἰθιοπῶν,
 ἴν' ὁ παντόπτας ἥλιος αἰεὶ 5
 χρῶτ' ἀθάνατον κάματόν θ' ἵππων
 θερμαῖς ὕδατος
 μαλακοῦ προχοαῖς ἀναπαύει
 Y a la sacra corriente de fondo rojo
 del mar eritreo y,
 al lado del Océano, a la laguna que brilla como el cobre,
 que da sustento a los etíopes,
 donde sin cesar el sol que todo lo contempla 5
 su inmortal cuerpo y el cansancio de sus caballos
 alivia con las cálidas corrientes
 de su agua blanda ... (192 R)
4. *Titanum suboles, socia nostri sanguinis,
 generata Caelo, aspiciate religatum asperis
 vinctumque saxis, navem ut horrisono freto
 noctem paventes timidi adnectunt navitae.
 Saturnius me sic infixit Iuppiter, 5
 Iovisque numen Mulciberi adscivit manus.
 Hos ille cuneos fabrica crudeli inserens
 Perrupit artus; qua miser sollertia
 Transverberatus castrum hoc Furiarum incolo.
 Iam tertio me quoque funesto die 10
 Tristi advolatu aduncis lacerans unguibus
 Iovis satelles pastu dilaniat fero.
 Tum iecore opimo farta et satiata adfatim
 Clangorem fundit vastum et sublime avolans
 Pinnata cauda nostrum adulat sanguinem. 15
 Cum vero adesum inflatu renovatmst iecur,
 Tum rursus taetros avida se ad pastus refert.
 Sic hanc custodem maesti cruciatus alo,*

⁴⁴ Hemos utilizado la edición de RADT (1985).

Quae me perenni vivum foedat miseria.
Namque, ut videtis, vinculis constrictus Iovis 20
Arcere nequeo diram volucrem a pectore.
Sic me ipse viduus pestes excipio anxias,
Amore mortid terminum anquirens mali.
Sed longe a leto numine aspellor Iovis,
Atque haec vetusta saeculis glomerata horridis 25
Luctifica clades nostro infixata est corpori;
E quo liquatae solis ardore excidunt
Guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.
 Raza de los Titanes, aliada de mi sangre,
 Por Urano engendrada, vedme atado y sujeto
 A ásperas rocas, cual la nave en el mar rugiente
 Anclan por temor a la noche los marinos los marinos asustados.
 Me ha clavado así Zeus, el hijo de Cronos, 1
 Pero la orden de Zeus buscó las manos de Hefesto.
 Éste, con artificio cruel, clavándome estas cuñas,
 Mis miembros traspasó; por esa habiklidad atravesado
 Habito en este fuerte de las Erinias. 5
 Cada tercero, horrible día
 Con triste vuelo destrozándome con sus garras curvadas,
 El servidor de Zeus me desgarras en su feroz voracidad.
 De mi graso hígado harta y saciada en abundancia,
 Lanza un vasto graznido y, remontándose a lo alto, 10
 Con su cola de plumas se limpia de mi sangre.
 Y cuando el devorado hígado es renovado con el soplo del viento,
 De nuevo vuelve ávida a su negro banquete.
 Así alimento a este guardián de mi triste suplicio,
 El que vivo me ultraja con miseria eterna. 15
 Pues, como veis, sujeto por ataduras de Zeus
 No puedo apartar de mi pecho a esa ave carnícera.
 Así, sin recibir ayuda de mí mismo,
 Padezco un angustioso azote, con deseo de muerte,
 Buscando la meta de mi mal; 20
 Mas lejos de la muerte soy arrojado por voluntad de Zeus,
 Y esta ya antigua, crecida por centurias de horror,
 Esta miseria dolorosa clavada está en mi cuerpo,
 Del cual, líquidas por el ardor del sol, caen gotas
 Que descienden, de continuo, de las rocas del Cáucaso. (193 R)

5. εὐθείαν ἔρπε τήνδε. καὶ πρώτιστα μὲν
 βορέαδας ἤξεις πρὸς πνοάς, ἴν' εὐλαβοῦ
 βρόμον καταιγίζοντα, μὴ σ' ἀναρπάσῃ
 δυσχειμέρῳ πέμφιγι συστρέψας ἄφνω
 Sigue derecho ese camino: primero llegarás
 a los vientos del Norte; ten allí gran cuidado
 del bramido del huracán, no sea que te arrebatte
 con su soplo invernal, capturándote de pronto en su vórtice. (195 R)

6. ἄλλ' ἵππάκης βρωτῆρες εὐνομοὶ Σκύθαι

los bien gobernados escitas, que consumen queso de yegua (198 R)

7. ἤξεις δὲ Λιγύων εἰς ἀτάρβητον στρατόν·

ἐνθ' οὐ μάχης, σάφ' οἶδα, καὶ θούρος περ ὧν

μέμψη· πέπρωται γάρ σε καὶ βέλη λιπεῖν

ἐνταῦθ'· ἐλέσθαι δ' οὔτιν' ἐκ γαίας λίθον

ἔξεις, ἐπεὶ πᾶς χῶρός ἐστι μαλθακός.

5

ἰδὼν δ' ἀμηχανοῦντά σ' οἰκτερεῖ πατήρ,

νεφέλην δ' ὑποσχὼν νιφάδι γογγύλων πέτρων

ὑπόσκιον θήσει χθόν'· οἷς ἔπειτα σὺ

βάλλων διώξῃ ραδίως Λίγυν στρατόν

Llegarás así a la hueste sin temor de los ligures,

en donde, bien lo sé, aunque valiente, no vas a echar de menos la batalla:

pues está dispuesto que allí te falten las flechas,

y no podrás tomar del suelo piedra alguna, pues todo aquel lugar es blanda tierra.

Mas, viéndote en apuros, el padre [Zeus] te tendrá piedad,

5

Y elevando una nube con nevada de redondas piedras,

Dará sombra a la tierra: disparando con ellas

Fácilmente harás retroceder a la hueste ligur. (199 R)

- 1) **Fr. 189a R:** Sin duda el fragmento, atribuido a *PrL* por la mayoría de las autoridades⁴⁵, responde al relato de la domesticación de los animales salvajes del discurso de los dones de *Pr* 462-466. La mención de los ἵπποι, ὄνοι y ταῦροι remite, por tanto, a la imagen del YUGO y del ARNÉS del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 2) **Fr. 190 R:** En este breve pasaje encontramos la referencia a dos importantes lexemas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: el δεσμός (CADENA-ATADURA) y los ἀθλοὶ, PRUEBAS ATLÉTICAS que metaforizan los sufrimientos del héroe. El πάθος remite a uno de los motivos relevantes del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, ENFERMEDAD ≠ SALUD, y el participio ἐποψόμενοι remite al campo semántico de la VISIÓN, que estructura el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 3) **Fr. 192:** En este fragmento, que sin duda integraba una resis que abordaba los viajes de Heracles, encontramos, por un lado, la mención de ὁ παντόπτας Ἥλιος, que remite al motivo de la VISIÓN y, específicamente, a la mirada de la divinidad;

⁴⁵ RADT (1985: 304).

en segundo lugar, una *gradatio* interrumpida de los ELEMENTOS de la naturaleza (SOL-FUEGO y AGUA) y, por último, la referencia al “*cansancio de los caballos*”, κοιματόν θ' ἵππων, lo que alude, nuevamente, a la domesticación de los animales y por consiguiente, de manera indirecta, al YUGO y al ARNÉS.

4) **Fr. 193:** Este extenso fragmento, que conservamos en la traducción latina presente en las *Tusculanas* de Cicerón, es considerada una versión bastante ajustada del original⁴⁶. Listamos a continuación los sintagmas o lexemas que remiten al sistema de imaginería de *Pr*, acompañada en algunos segmentos de la traducción al griego de Scalígero⁴⁷, traducción que, tomada con las debidas precauciones, puede darnos la pauta de la similitud con el texto esquileo.

- ✓ *aspicite* (2): ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;
- ✓ *religatum asperis / vinctumque* (2-3): προσπεσσαλευμένον τρόπον σκάφους: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *navem ut horrisono freto / noctem paventes timidi adnectunt navitae* (3-4): ὁ νύκτα δειματούμενοι ναῦται προσορμίζουσιν ἐν τρικυμῖα: imagen de la NAVEGACIÓN;
- ✓ *infixit* (5): ὄχμασε: COERCIÓN;
- ✓ *hos ille cuneos fabrica crudeli inserens / perripit artus / transverberatus* (7-9): ὃς τήνδ' ἀράξας σφηνὸς αὐθάδη γνώθον ἄρθρ' ἐστρέβλωσεν, ὦ τάλας τεχνήματι πεπαρμένος
- ✓ *tristi advolatu* (11) ὁ πτηνός: imágenes de la COERCIÓN, el ARTE, el VUELO y el SUFRIMIENTO ;
- ✓ *aduncis lacerans unguibus* (11) γαμφοῖς σπαράσσων: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *pastu dilaniat fero* (12) λαφυστίασι με γνώθοις διατραμεῖ: imagen de la MORDEDURA;
- ✓ *clangorem fundit vastum* (14) σμερδὸν κεκληγῶς: imagen del SONIDO NO ARMONIOSO;
- ✓ 13-15: imagen pictórica.
- ✓ 16-17: imagen pictórica.
- ✓ *maesti cruciatus* (18) ἀνόγκης ἀλγεινῆς: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *me perenni vivum foedat miseria* (19) αἰωνεῖ με αἰκίζει κακῶ: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *ut videtis* (20) ὡς ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;

⁴⁶ GRIFFITH (1983: 293).

- ✓ *vinculis constrictus Iovis* (20): πρὸς Διὸς στερνῶν: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *diram volucrum* (21): πτηνός: imagen del VUELO;
- ✓ *pestes excipio anxias* (22): κήραξ ἐδεξόμην: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *terminum anquirens mali* (23): κακοῦ ματεύων τέρμα: imagen de la COMPETENCIA ATLÉTICA;
- ✓ *atque haec vetusta saeculis glomerata horridis / luctifica clades nostro infixæ est corpori* (25-26): imagen de la COERCIÓN y del SUFRIMIENTO;
- ✓ *solis ardore*: ἡλίου πυρί (27): imagen de los ELEMENTOS.

5) **Fr. 195 R**: Además del fraseo del fragmento, tan similar a los “consejos de viaje” de Prometeo a Ío, ténganse en cuenta el adjetivo δυσχεμῆρω, que apunta a la TEMPESTAD con que termina *Pr.* Χεῖμα y sus cognados aparecen en la obra en 15, 454, 563, 643, 746, 838 y 1015.

6) **Fr. 198 R**: nueva alusión a la domesticación de los animales: ἱππόκης.

7) **Fr. 199 R**: En este fragmento se verifica la inversión semántica de la figura de Zeus, que acordando con la profecía de Prometeo (187-192), ABLANDA su espíritu. Aquí, la BLANDURA del suelo anticipa la PIEDAD del dios supremo, que es, además, nombrado como PADRE por Prometeo.

No nos quedan dudas acerca de la homogeneidad poético-significante y la coherencia del diseño estructural entre el sistema de imaginería de *Pr* y los segmentos presentes en los fragmentos del *cP*.

⁴⁷ RADT (1985: 313).

4. COMPARACIÓN ENTRE EL *CORPUS AESCHYLEUM* Y EL *CORPUS PROMETHEICUM*. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La primera observación que surge del cotejo de la descripción de los sistemas de imágenes de *cA* y *cP* es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginería es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentaremos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que se han denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan por su parte uno o varios *subsistemas secundarios* que se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/ semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el

mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética, y la retomaremos en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

Dentro de los *subsistemas principales*, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico y, por consiguiente, del universo conceptual esquileo. A partir de ellos puede establecerse la ecuación imagen = tema, estructura significativa = estructura significativa. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son la condensación de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* de manera extensiva y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, verificamos que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/ lector, generalmente al final de las piezas.

Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o

puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios. Todas estas características se hallan tanto en el *CA* como en el *CP*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera por completo semejante.

Tanto en el muestreo cuanto en el control se detectan imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema principal, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

Hasta aquí las conclusiones conciernen a las relaciones estructurales entre los sistemas de imágenes. ¿Qué sucede con el contenido de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginería presente en las tragedias?

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, sobre lo que volveremos en el Capítulo 9, podemos afirmar, tanto en cuanto al *CA* como al *CP*, que las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto* y, dentro de éstos, se desdican los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición textual de campos semánticos marcados, observamos una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, *psíquico-espiritual* y a lo *dívino* o *supradívino*.

Debemos ahora verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Los siguientes son *illustrantia* que se

repiten en más de una tragedia, pertenecientes, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera de sistema (no están estructurados desde el punto de vista semántico, lo que realizaremos en el Capítulo 9):

- ✓ LUZ/OSCURIDAD
- ✓ FUEGO
- ✓ YUGO/ARNÉS, CABALLO Y ELEMENTOS DERIVADOS
- ✓ LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO
- ✓ PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA
- ✓ DÍA/NOCHE
- ✓ VARÓN/MUJER
- ✓ ANCLAJE/NAVEGACIÓN
- ✓ PILOTO/TORMENTA/TIMÓN
- ✓ BARCO/PUERTO
- ✓ LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO
- ✓ VER/SABER/CONOCER/PENSAR
- ✓ CAZA/TRAMPA/RED (NECESIDAD)
- ✓ VIEJO/NUEVO
- ✓ MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO
- ✓ LAZO/RED/URDIR/TRAMAR
- ✓ DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR
- ✓ AGRICULTURA/FERTILIDAD
- ✓ ORO/RIQUEZA
- ✓ PIE/PATADA/SALTO
- ✓ CAÍDA/PESO
- ✓ CARRERA/META
- ✓ COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA
- ✓ VUELO/PÁJAROS
- ✓ TIERRA MADRE
- ✓ PASTOR/REBAÑO

- ✓ VISTA/OÍDO
- ✓ ESPADA/ESCUDO
- ✓ LANZA/ARCO/FLECHA
- ✓ MATRIMONIO/RITUA
- ✓ SACRIFICIO
- ✓ PERRO/PERRA
- ✓ LEONA/LEÓN
- ✓ LOBO
- ✓ CUERVO
- ✓ ARAÑA
- ✓ OVEJA/GANADO MENOR
- ✓ ÁGUILA – BUTIRE – HALCÓN
- ✓ PALOMAS
- ✓ CABALLO – POTRO
- ✓ SERPIENTE – VÍBORA – DRAGÓN
- ✓ TORO – VACA – BUEY – NOVILLA

De los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, ésta es la proporción en que se encuentran en las tragedias individuales:

Pe ----- 21 *illustrantia* (23%)

Se ----- 23 *illustrantia* (25%)

Su ----- 33 *illustrantia* (36%)

Or ----- 78 *illustrantia* (84%)

Pr ----- 46 *illustrantia* (50%)

Teniendo en cuenta que en el caso de la *Or* hemos considerado el *corpus* de tres tragedias de manera global (lo que disminuiría su porcentaje relativo si se lo consignara de manera individual), *Prometeo Encadenado* es, de entre el resto de las piezas conservadas, la que presenta mayor cantidad de *illustrantia* del repertorio común.

El punto central que se deriva del análisis efectuado es la constatación de que existe, tanto en la obra del autor que no presenta problemas de atribución cuanto en el cuestionado *Pr*, una serie de *illustrantia* que conforman lo que podríamos denominar un **REPERTORIO DE MOTIVOS** constante, que es fruto de una predilección estético-afectiva. Esta predilección estético-afectiva es el material concreto por medio del cual se "visualizan" y construyen los grandes temas de la producción esquilea (los sistemas semémicos), que se corresponden con los tópicos de su pensamiento (el sistema hipersemémico).

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia).

Lo que en un SISTEMA es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática (por ejemplo, en *Pr*, YUGO, ARNÉS Y DERIVADOS) puede tener una importancia idéntica en otra obra (como *Pe*), puede pasar a ser en otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario (como en la *Or*) y en otra ser apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico (por ejemplo, en *Se*).

Un ejemplo del cambio de relación que puede operarse entre los *illustrantia* es la metáfora del VUELO. En *Pr* pertenece al segundo subsistema principal, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, con valor sémico positivo. En *Su*, por el contrario, el VUELO es constituyente del subsistema secundario del ANIMAL PERSEGUIDO, y presenta una ambivalencia sémica: aparentemente positivo para el sujeto al cual se aplica (pájaros = Danaides), pero negativo en relación con el plano hipersemémico o ideológico, dado que el VUELO/HUIDA es símbolo de la ὄβρις de la mujer que rechaza el matrimonio. Por otra parte, no está en relación de oposición con su

elemento correspondiente en el polo opuesto de la bimetración (persecución), sino en relación de *causa/consecuencia*.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

ESTA CONDICIÓN DE REPERTORIO CON DIFERENTES ORGANIZACIONES INTERNAS QUE PARA EL AUTOR POSEEN LOS *ILLUSTRANTIA* ES UNO DE LOS FACTORES QUE PUEDEN CONVERTIRSE EN PRUEBA DE LA AUTENTICIDAD DE *Pr*.

Como veremos en el Capítulo 6, una similar organización a la de los *illustrantia* utilizados en la imagería presentan los *illustrantia*, es decir, los sememas que conforman los temas y motivos de las piezas y son objeto de la metaforización.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISIS FUNCIONAL

Síntesis

En este capítulo se encara 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 trata aquí de la estructura dramática, y de comprobar 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). El análisis funcional prueba la estrecha semejanza de la relación entre imaginiería y hecho teatral entre el *cP* y el *cA*, sobre todo la entre *cP* y *Or*.

1. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

En el capítulo 2 habíamos señalado que, dentro de las que definimos como funciones estructurales de la imagen, la función principal de la imaginiería presente en una obra teatral era la de unificar y resaltar distintas partes a través de los llamados "motivos recurrentes", y habíamos hecho una serie de consideraciones en cuanto a las posibilidades reales de "captación" de este mecanismo por parte del espectador. Podemos añadir ahora que, dada la pertenencia mayoritaria de los espectadores a lo que hoy en día se conoce como *cultural oral*, a pesar del uso creciente de la escritura en todos los ámbitos de la vida pública, y dado el entrenamiento de siglos en la utilización de la *memoria auditiva*, es muy probable que la captación de los "motivos recurrentes" fuera mucho más probable que lo que un espectador/lector moderno pueda siquiera concebir¹.

También remarcamos en el capítulo 2 que, como parte de la estructura dramática, los sistemas de imaginiería acompañan de distintas maneras el progreso de la acción, es decir, en el desarrollo agencial. Este tipo de estudio de las imágenes del

¹ En lo que toca al vasto tema de la oralidad y la escritura, cf., entre otros, LÉVI-STRAUSS (1964) [1962], HAVELOCK (1994) [1963], LLOYD (1987) [1966], GOODY (1985) [1977], ONG.(1987) [1982], HAVELOCK (1986), GONZÁLEZ GARCÍA (1991) y WISE (1998), con amplia bibliografía actualizada.

αΑ es uno de los favoritos de los especialistas: de hecho, gran parte de los trabajos sobre la imaginaria en las obras del poeta se centran en la relación entre imagen y estructura dramática. Consideramos redundante repetir en esta ocasión, como si fuese propio, un análisis lo suficientemente presente en la bibliografía sobre el tema. Por lo tanto, nos centraremos en la presentación de 1) la relación que se da entre imaginaria y TENSIÓN DRAMÁTICA, es decir, la aparición de lenguaje figurado en los momentos cruciales de la obra, como contrapunto lingüístico de los hechos que aparecen en escena; 2) la utilización de la imaginaria para la CREACIÓN DE UNA ATMÓSFERA IMPRESIVO-EXPRESIVA, es decir, por una parte, la apelación a la emoción del lector/espectador para acrecentar su συμπάθεια con el o los protagonistas y, por otra, la de servir de vehículo para la transmisión de la interioridad y la motivación de esos personajes y 3) la "mostración" escénica, esto es, la aparición en la escena de diversos *realia* presentes en el discurso imaginativo. Este último punto es central para nuestro objetivo de demostrar la homogeneidad existente entre el *αP* y el *αΑ*.

Incluso un programa tan acotado como el señalado en el párrafo anterior insumiría una extensión considerable, como hemos comprobado en las etapas iniciales de nuestro trabajo². Por consiguiente, nos concentraremos, en el caso de cada tragedia en particular, en aquellos puntos que consideramos más importantes para la meta trazada.

2. ANÁLISIS FUNCIONAL DE PERSAS

Para establecer la relación entre imaginaria y tensión dramática debemos considerar brevemente el tipo de acciones (externas e internas) que se desarrollan en la pieza.

La ACCIÓN EXTERNA de *Pe* se limita a la entrada de los personajes que, en su diálogo con el Coro, relatan los acontecimientos que suceden fuera de la escena. De hecho, no se verifica en la pieza ninguna peripecia, sino una mostración de las

² CRESPO (1990) y CRESPO (1992).

consecuencias de la ὕβρις de Jerjes en un marco de exaltada emotividad. La verdadera peripecia ha tenido lugar en el espacio y en el tiempo extraescénicos. Los Jefes de Coro³ son varios, por tanto la ACCIÓN INTERNA es una curva que debe medirse en todos ellos, quienes ocupan la escena sucesivamente. No hay, dramáticamente hablando, un personaje que pueda considerarse protagonista, aunque sí hay un héroe trágico: Jerjes⁴.

Con el trasfondo de estas particularidades de la acción, la elevación de la curva de tensión dramática, es decir, los puntos culminantes de esa acción, se corresponden más bien con la obtención de respuestas a preguntas e inquietudes desplegadas en los pasajes previos a la elevación de la curva, con lo que pueden ubicarse en la entrada de los personajes que vienen desde fuera del reino persa (*Mensajero, Jerjes*), precedidos por una expectativa *in crescendo*. Ambas apariciones se ven coronadas por una explosión patética del Coro.

Atosa es, en palabras de MICHELINI, el “tejido conectivo de la pieza”⁵, pero sus acciones no tienden a provocar tensión dramática, sino a colaborar en la atmósfera de inquietud *in crescendo* previa a los picos de máxima tensión. En cuanto a la *sombra de Darío*, su función esencial es colaborar en la decodificación del mensaje de la pieza, no en alimentar la tensión más que de manera “espectacular” en el momento de su aparición. La atención del espectador se centra en la etiología que sus palabras proporcionan para la acción, más que en sus acciones mismas que son, por otra parte, muy escuetas: aparecer y desaparecer de la escena.

Podríamos decir que la tensión dramática se corresponde con la estructura dialógica cuyo pico es la obtención de una información, y se libera en las resis posteriores a cada punto culminante.

¿Qué sucede con la frecuencia imaginativa en relación con la tensión dramática del desarrollo agencial de *Pe*? Si tenemos en cuenta las imágenes propiamente dichas, es decir, las que contienen *illustrantia*, comprobamos que son abundantes y

³ Tomamos este concepto de R. ADRADOS (1983: 122-611), dada su claridad.

⁴ MICHELINI (1982: 128-129).

⁵ MICHELINI (1982: 128).

crecientes en el Párodos, homogéneas y en cantidad media en los episodios y bajas en los Estásimos, sobre todo en el treno inserto en el Episodio II como epirrema (629-680), en el Estásimo II y en el *kommós* final. Cuando decimos homogéneas nos referimos a que tanto en el Episodio I cuanto en el Episodio II su modo de aparición en el texto es semejante: a largos segmentos sin incidencia de lenguaje figurado le siguen pasajes de acumulación de varias imágenes, que forman “racimos” imaginativos.

En realidad, si se compara la incidencia de esta manifestación de la imagen en *Pe* y en el resto del *CA*, se puede concluir rápidamente que *Pe* presenta el porcentaje más bajo. En efecto, el “peso” connotativo de la pieza radica en la profusión de macroestructuras descriptivas y narrativas enmerativas. Por otra parte, la marca estilística original de la tragedia se basa en las figuras de orden, las repeticiones y las acumulaciones sintácticas y semánticas, lo cual, por otra parte, se relaciona con el campo semántico de la cantidad, fundamental para el sistema semémico de la obra. Este motivo de la cantidad se despliega ampliamente en el Párodos, procedimiento habitual en Esquilo, y se difumina en el resto de la tragedia.

Pero los momentos de máxima tensión dramática no están acompañados por gran cantidad de imágenes: éstas se “arraciman” en los pasajes de *crescendo* de la tensión (la inquietud y el temor en aumento de los ancianos del Coro en el Párodos, el relato del sueño alegórico de Atosa en el Episodio I), la descarga de la tensión en las resis narrativas (sobre todo en el Episodio I, en la resis del Mensajero y su relato desgarrador de la derrota de Salamina y la penosa desbandada del ejército persa) y la necesaria explicación de la causa de la ὄβρις de Jerjes en boca de la Sombra de Darío en el Episodio II.

Por tanto, podemos afirmar que los momentos de concentración de imágenes funcionales en el desarrollo agencial corresponden más bien a la segunda variable que nos propusimos medir, es decir, la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En efecto, la mayoría de los racimos imaginativos acompañan los pasajes en los que lo que se intenta es, por una parte, reproducir en el espectador los sentimientos (sobre todo los relacionados con el terror, la piedad y el *pathos*) de los personajes sobre la escena y, en segundo término, dar lugar a una comprensión, entre intuitiva y reflexiva, de las causas de la desgracia persa, lo que se produce en las resis de Darío del Episodio II.

Cuando la tensión dramática vuelve a subir, por última vez, en el *kommós* final, el procedimiento que utiliza el poeta es el de poner en acto la última variable que deseábamos venir, el procedimiento de mostración de la imagen. La MOSTRACIÓN DE LA IMAGEN es un mecanismo de traslación de la imagen verbal, pronunciada por los personajes o por el coro, hacia la representación escénica de los elementos que conforman dicha imagen. Consiste en la utilización en "sentido metafórico" de una imagen determinada, un *illustrans*, que acaba por aparecer en escena, ante la vista de los espectadores, como objeto concreto o como objeto real mencionado en sentido propio, un objeto vital para los acontecimientos, pero referido a través del discurso de los personajes.

Esta mutación del *illustrans* en *illustrandum* (o el pasaje del sentido figurado al sentido propio) es un procedimiento de alto efecto dramático, ya que permite que el espectador tenga ante los ojos el mecanismo típicamente lingüístico que consiste, en primer instancia, en borrar los límites que separan al *illustrans* del *illustrandum* y, en consecuencia, fusionar los constituyentes semánticos de ambos términos. En el espectador se produce, entonces, un efecto de "doble visión": *significante* (*illustrans*, metáfora) y *significado* (*illustrandum*, objeto real) se presentan conjuntamente y producen una única impresión subjetiva.

En 910-1077, Jerjes asume la tarea de concretar la mostración de la imagen en el punto culminante de la pieza y en medio de una explosión patética: los ANDRAJOS que cubren su cuerpo funcionan, más que como *illustrans*, como símbolo visible del desastre del *poder político y bélico* del imperio persa, de su *riqueza y prosperidad*, y de la

felicidad individual de sus habitantes, imágenes desplegadas en el plano textual a lo largo de todo el desarrollo anterior.

La mención de la serie imaginativa de los vestidos, siempre costosos y lujosos, cumple la función, a lo largo de la pieza, de contribuir a la creación, en la mente del espectador/lector, de una atmósfera y una representación imaginaria de lo que es el “lujo oriental”⁶. Además, los trajes de los coreutas debían de corresponderse con lo que los espectadores imaginaban como habitual en los nobles de alto rango, los *πιστὰ πιστῶν* de la corte. Los trajes pueden haber sido espléndidos, lo que en sí mismo podría considerarse, de algún modo, como una mostración permanente, a lo largo de la obra del motivo de la RIQUEZA. A esto puede sumarse otra mostración del motivo: la vestidura de la reina y el ornato de la carroza con la que entraba en escena (150), probablemente seguida de varios sirvientes⁷, que para los espectadores atenienses debía de dar a entender no sólo el boato sino el orgullo de su situación. Su segunda aparición, a pie y sin rico atavío (598), como suplicante ante los poderes del mundo subterráneo, sin duda implicaría precisamente lo contrario. En cuanto a la vestidura de la Sombra de Darío, probablemente era lujosa, pero más bien tendía a resaltar su rango y dignidad (658-664).

En contraste con todo esto, los harapos de Jerjes, a los que se suma su orden a los Fieles de desgarrar cada uno sus propios vestidos, lo que probablemente realizaban en 1061, hacían que la audiencia fuera testigo, en un acto simbólico, del momento mismo en que la FORTUNA se convertía en DESASTRE. Un rey todopoderoso expresa su pena y humillación, pero también el castigo divino⁸ por la magnitud de su ὕβρις. De este modo, se torna evidente la razón de la preocupación, tanto de Atosa como de Darío, por el aspecto y el traje que vestirá Darío en su entrada en escena (833-836, 846-850), y alerta al espectador en cuanto a su importancia simbólica. Un traje limpio y nuevo podría representar que Jerjes aún posee la capacidad de imponer

⁶ THALMANN (1980: 267).

⁷ TAPLIN (1977: 79-80).

⁸ KITTO (1966: 104-106).

orden y disciplina a pesar de la derrota. Cuando el rey muestra en escena sus harapos, esto es signo de que el desastre es total.

La mostración escénica de la imagería no alcanza en *Pe* un desarrollo orgánico, dado que sólo afecta a una serie metafórica en particular y concentra todo su efecto en una sola escena. Sin embargo, es un anticipo de lo que será un rasgo estructural en la *Orestía* y en la *Prometía*: la representación visual concreta de las ideas organizadoras de sus tragedias, y la consiguiente integración de estructura, dicción, tema y espectáculo.

3. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SIETE CONTRA TEBAS

El DESARROLLO AGENCIAL de *Se* es bastante similar al que señalamos para *Pe*. En efecto, la ACCIÓN EXTERNA está determinada por aquello que los personajes realizan de acuerdo con las noticias que reciben de los acontecimientos que ocurren fuera de la escena. De hecho, el centro de la pieza está ocupado por la larga descripción hecha por el Explorador de los jefes argivos que se apostarán frente a las puertas de la ciudad. Por tanto, la acción externa está casi restringida a las entradas y salidas de los personajes.

Más matizada es la ACCIÓN INTERNA, que se centra en las reacciones emotivas y las determinaciones existenciales del Coro y del Jefe de Coro, Etéocles. Etéocles es protagonista y héroe trágico, y el despliegue y contraste de su personalidad con la de las mujeres tebanas ocupa la primera parte de la pieza. En la segunda parte este contraste se atenúa, y el agón pasa de lo externo a lo interno ante la necesidad de hacer una elección trágica que determinará su destino y el de su stirpe.

La TENSIÓN DRAMÁTICA acompaña la acción interna de Etéocles. No obstante, no depende exclusivamente del protagonista. Los puntos culminantes se ubican en el *crescendo* del Párodos, donde las mujeres tebanas cantan una exaltada plegaria a las divinidades tutelares; en el fuerte choque del Episodio I, donde la tensión es producto de la oposición de psicologías y concepciones del mundo (femenino y

masculino); en el Episodio II, ante la decisión trágica del héroe de enfrentarse con su hermano en un combate homicida; en el treno que supuestamente cantan Antígona e Ismene ante los cadáveres de Etéocles y Polinices y en el supuesto agón final de Antígona con el Herald⁹.

El movimiento dramático está más diversificado en la primera parte de la obra. Esto responde, por un lado, a la importancia agencial del Coro (que desaparece luego del Episodio II) y, por otro, a la variedad de matices emotivos de los personajes. Luego de la *περιπέτεια* de 653, las dos acciones principales (la partida de Etéocles a enfrentar su destino (Episodio II, 719) y la noticia de la salvación de la ciudad y del doble fratricidio (Episodio III, 795-796; 807-812), y si descartamos el final otorgado por la tradición, lo que implicaría la apertura de una nueva línea actancial que quedaría sin desarrollar al final de una trilogía¹⁰, sólo nos queda la doble lamentación femenina del Coro (Estásimo III, 822-960) y de las hermanas Antígona e Ismene (961-1004), lo que no implica un verdadero movimiento dramático.

En cuanto a la relación que se establece entre desarrollo agencial y estructuras compositivas, los picos de máxima tensión coinciden con el diálogo (estíquico o epirremático) (203-263, Episodio I; 677-719, Episodio II; 803-812, Episodio III) y con la plegaria incluida en el Párodos (108-180), que, al igual que lo que señalaremos para el *kommós* de *Pr*, es un diálogo en sentido amplio con la divinidad.

La frecuencia imaginativa es homogénea en los episodios entre sí y en los estásimos entre sí. En efecto, dejando de lado el Episodio IV (*vide infra*), los episodios presentan una frecuencia de imágenes semejante. Esta frecuencia es más alta que en *Pe*, y por cierto mucho más cercana a la de *Pr*.

En *Se* 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 en el Episodio II, que sólo se elevan en el epirrema y diálogo estíquico del final,

⁹ Estamos a favor de la atétesis del final de la pieza, lo que discutiremos más adelante.

¹⁰ Esta es una de las objeciones que la crítica ha presentado tradicionalmente en contra de la autenticidad del final de *Se*. *Vide infra*.

coincidiendo con la elección trágica de Etéocles. La curva correspondiente a las imágenes no presenta altos y bajos pronunciados, aunque son más abundantes en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) y al acercarse el final de la descripción de los héroes y sus escudos (584ss, Episodio II). Los Estásimos II y III presentan un promedio levemente más bajo que el Párodos y el Estásimo I, pero las cifras son homogéneas entre sí. Esta homogeneidad, como veremos, se corta abruptamente a partir de 1005, en el Episodio IV.

Ahora bien, la concentración de imágenes funcionales en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) responde, al igual que en *Pe*, a un procedimiento que ya podemos considerar como propio de la técnica esquilea: una presentación global de la estructura poético-significante en el primer cuarto de sus tragedias, a la que sigue una diseminación de los elementos de esa estructura en el resto de cada una de las piezas. Dentro de esta larga segunda sección, las concentraciones que habíamos llamado *racimos imaginativos* coinciden, otra vez, no sólo con picos de tensión dramática (como la breve escena que sigue a la peripéteia hasta el final del episodio II, 653-719), sino también con la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En *Se* son varios los pasajes en los que lo que el autor pretende provocar la *συμπάθεια* del espectador y que este efecto se logra por medio de las imágenes: las imágenes pictóricas visuales y auditivas del Párodos, que ilustran el terror del coro femenino ante la amenaza de los sitiadores, imaginizados como una amenaza masiva, indiscriminada, confusa. Al fragor de la violencia que proviene del afuera, de la realidad extraescénica, se une el sonido de las súplicas de las mujeres en su plegaria a los dioses tutelares. Por tanto, en el Párodos, la sobreabundancia de imágenes de expresión de la subjetividad apunta a la creación de una atmósfera de identificación (terror), de los espectadores con los personajes sobre la escena. El segundo pasaje donde se percibe la intención del poeta de crear *συμπάθεια* es el siguiente pasaje lírico, el Estásimo I. Aquí las mujeres tebanas utilizan la imaginería para pintar las consecuencias de la derrota sobre sus víctimas: la ciudad misma, los soldados

vencidos y, sobre todo, los del todo inocentes: mujeres y niños. La emotividad continúa, pero más contenida. Por tanto, la creación de atmósfera apunta en este caso a impresionar al espectador, más que a resaltar la expresión de la afectividad del Coro. La función impresiva resulta clara: se pretende crear en la audiencia un sentimiento de piedad por esas víctimas en particular, pero también posibilitar la reflexión más general, más universal, en cuanto a las consecuencias nefastas de toda guerra.

El último pasaje en que podemos detectar la utilización de la imagería para la creación de atmósfera es el Estásimo II. Este estásimo es la estructura compositiva que sirve de vehículo para reemplazar en el primer plano el campo semántico de la πόλις, con su imagería correspondiente, por el campo semántico del γένος-οἶκος, con su imagería propia, sobre todo la que tiene que ver con la maldición, la asignación por suerte, la tierra nutricia convertida en tierra funeraria y la conversión del *illustrandum* de la imagen de la nave del estado: la tormenta ya no es la amenaza argiva, sino el γένος de Edipo. A partir de la περιπέτεια hay una nueva atmósfera en la tragedia: el velo de la apariencia se ha corrido y ahora no es un rey defensor de su pueblo el que ha salido de la escena para entablar un combate singular: es un fratricida maldito, hijo del incesto, con un deseo sacrílego que lo arrastra a la perdición, y con él, a toda Tebas. La imagería participa, entoces, en la creación de una nueva atmósfera: duelo, maldición, una muerte que debía ser gloriosa y se ha convertido en matanza.

En lo que se refiere al procedimiento de mostración de la imagen, afirmamos que no se presenta en esta pieza. No hay rastros en su desarrollo de la aparición en la escena de ningún objeto real (ni hay una referencia a su presencia imaginaria en el discurso de los personajes) que se haya presentado previamente como *illustrans* de alguna imagen. Dado que el mecanismo de mostración es más habitual aun en el tramo final de las tragedias, y puesto que consideramos que el final conservado de la pieza es inauténtico, debemos establecer: a) que en el estado en que nos ha llegado, se no conserva rastros del mecanismo de mostración de la imagen: b) que

debemos dejar abierto un interrogante con respecto a si el final auténticamente esquileo incluía el mecanismo de mostración y c) que incluso el final inauténtico (1005-1077) desconoce el procedimiento. En principio, debemos apuntar que la existencia en sí del dispositivo de mostración no es una variable sine qua non para medir la autoría esquilea. En cambio, con mayor sobriedad, afirmamos que es bastante habitual y que, como veremos, puede extenderse a través de toda una pieza o presentarse de manera aislada, como mención breve.

4. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SUPPLICANTES

Como ya señalamos en el capítulo anterior, a pesar de la existencia de algunas fallas en la técnica teatral (como la inexplicable mudez de Dánao ante la llegada del rey Pelasgo en el Episodio I), la obra presenta una notable matización de los movimientos de la acción (externa e interna) con respecto a los puntos de máxima tensión dramática, lo que da como resultado una dinámica interna que no se refleja en la mera secuencia de peripecias escénicas.

La ACCIÓN EXTERNA, que gira nuevamente en torno de la entrada de los personajes en escena (Dánao, Pelasgo, Egipcios, Heraldos, Criadas), se acelera en el Episodio III con la llegada de los perseguidores de las Danaides, llegada que provoca un desarrollo rápido y dinámico de las actancias.

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, debe señalarse que la misma se concentra tanto en Pelasgo cuanto en las Danaides mismas, que se erigen, a pesar de su condición de Coro, en auténticas protagonistas. Sin embargo, el problema de la elección trágica propiamente dicha se presenta explícitamente en la persona de Pelasgo, lo cual provoca un doble conflicto dentro de la pieza: el rechazo excesivo de una divinidad (Afrodita) y la falta de equilibrio y adecuación de las doncellas con respecto a lo que se espera de ellas por su posición en el universo socio-político y religioso de Esquilo, por un lado, y el dilema de la elección entre dos males donde

embargo, esta primera aparición de las Danaides no implica cambios internos en ellas mismas, sino la presentación de un estado de cosas donde se percibe una línea constante y creciente de ansiedad y expectación. La tensión se dispara principalmente hacia el receptor, que a pocos versos de comenzar la obra se ve llevado a confrontarse anímicamente con el estado de alma de las fugitivas. Se trata, por lo tanto, del aspecto impresivo de la creación de atmósfera. A esta creación contribuye nuevamente la imaginería en la escena del dilema del rey Pelasgo; en este caso, la imaginería es el medio privilegiado de expresión de la angustia del soberano, enfrentado a elegir entre dos males, como si el poeta hubiese querido presentar en negativo y por anticipado, el dilema de Agamenón. La dificultad inmensa que implica la toma de decisión es expresada por la imagen marina. Una vez que la decisión ha sido tomada (480) la tensión se libera y el estado de ánimo del rey se equilibra¹¹; a partir de ese momento, ya no utiliza lenguaje figurado en el resto de la escena, excepto la mención de algunos constituyentes de campos conceptuales, pero en sentido propio. Por último, la escena del Episodio IV (825-910) en que las Danaides se enfrentan con la agresión verbal, que amenaza tornarse violencia física, del Herald de los Egipcios, es un punto culminante de acción interna, tensión dramática y atmósfera impresivo-expresiva. La desesperación, que casi roza la histeria, de las doncellas se expresa centralmente a través de las imágenes, la mayoría de ellas tendientes a metaforizar por medio de una serie de *illustrantia* animales al macho que amenaza la virginidad de las Danaides.

El mecanismo de mostración de la imagen aparece en *Su*. Como hemos señalado en el capítulo anterior, uno de los *illustrantia* de la metáfora marina, el BARCO, simboliza en el plano temático, es decir, tiene como *illustrandum*, el FALO como amenaza violenta contra la virginidad que las Danaides desean preservar. De allí que, cuando al comienzo del breve Episodio III¹² el rey Dánao, en su papel de vigía y ubicado en el punto de avanzada u observación señalado como πάγος en

¹¹ Cf. al respecto TARKOW (1970) [1976], 1-13.

se conjugan en extraña armonía la voluntad humana y el designio divino, por el otro.

Esta existencia de doble conflicto y doble protagonista se manifiesta en la curva de ACCIÓN INTERNA por el hecho de que sus picos corresponden: el primero a Pelasgo, (Episodio I, 407-477) el segundo a las Danaides (Episodio III, 734-763 y Estásimo III, 776-824) y el tercero alternativamente a Danaides (Episodio IV, 825-908) – Pelasgo (911-965) – Danaides (1052-1073).

Los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA corresponden a los movimientos anímicos previos a la decisión trágica de Pelasgo en el Episodio I. Luego de la presentación genealógica de las doncellas, que justifica su pedido de asilo “político”, lo que por su carácter descriptivo implica un remanso de la tensión, se pone en escena el dilema trágico del rey ante la amenaza de suicidio de las jóvenes. La decisión de Pelasgo libera la tensión y, luego del Estásimo I, comienza una nueva curva ascendente que no se detiene hasta la nueva intervención del rey, promediando el Episodio IV. El final de la tragedia es la oportunidad que el dramaturgo elige para plantear explícitamente el problema de la ὄβρις de las Danaides, y de este modo preparar al espectador para el desarrollo argumental de la segunda pieza de la trilogía, lo que genera un nuevo ascenso de la tensión, aunque sin el pico que implica la confrontación entre Pelasgo y el Herald.

Nuevamente se observa una gran homogeneidad en la frecuencia imaginativa a lo largo del desarrollo dramático, excepto en el Episodio I, que presenta un bajo promedio de imágenes. Es probable que el descenso del lenguaje connotado se deba a los desajustes que aquejan al pasaje desde el punto de vista dramático. En la segunda parte del episodio, a partir de la resis que se inicia en 407, la sucesión de las actancias ofrece una construcción más unitaria, y entonces la frecuencia imaginativa crece: la mayor parte de las imágenes funcionales del episodio se concentran en esta segunda parte.

En lo que se refiere a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva, la entrada del coro en el Párodos implica un *crescendo* constante de la emotividad. Sin

189, describe en imágenes pictóricas de gran intensidad dramática la llegada del barco insignia de los egipcios, las doncellas interpretan que la persecución, que conocen bien, ha llegado a su cumplimiento, a pesar de sus plegarias, y que su violación es inminente.

Dánao presenta una descripción gráfica de cómo la escuadra egipcia aparece gradualmente ante la vista. La técnica descriptiva es similar a la que el mismo anciano pone en acto en 180-183, cuando con otra imagen pictórica visual describe la llegada del rey Pelasgo con su séquito. La multiplicación de indicaciones del proceso sensible (ἀπὸ σκοπῆς ὄρω, 713; εὔσημον 714; οὐ με λανθάνει, 714; πρέπουσι, 719), que se prolonga en la personificación del barco mismo en 716-718, otorga a la escena un carácter sumamente vívido, casi de descripción cinematográfica, en la que cada sintagma implica una aproximación más cercana y nítida: NAVE INSIGNIA (τὸ πλοῖον 714), VELAMEN (στολμοὶ τε λαίφους 715), DEFENSAS LATERALES (παρὰρύσεις 715), PROA (πρῶρα 716), OJOS PINTADOS (ὄμμασιν 716), y la alusión a que hay un TIMÓN (οἴακος 717) que desde atrás del barco dirige su DERROTERO (ὄδόν 716) a la cual la proa OBEDECE CON DEMASIADA DOCILIDAD (ἄγαν καλῶς, 718). Luego de esta avanzada del falo mismo, aparecen los hombres, cuya descripción apunta a la descripción de “ellos” como “el otro”: MIEMBROS NEGRUZCOS (μελαγχίμους γυίοισι 719-720) que se destacan más aun entre sus vestiduras blancas (λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων 720). Por último, la aparición del RESTO DE LAS NAVES (τᾶλλα πλοῖα 721), las TROPAS (πᾶσα θ' ἠπικουρία 721), la aproximación a la costa de la NAVE CAPITANA (αὐτὴ ἡγεμών 722) y la única imagen auditiva: ya es audible el RUIDO DE LOS REMOS (παγκρότως ἐρέσσειται 723). Las oraciones son breves, lo que expresa apuro, impaciencia, excitación, de acuerdo con las indicaciones del contenido.

A pesar del llamado a la calma y a la confianza en la divinidad por parte de su padre (724-733), el resultado de la mostración es una violenta reacción emocional

¹² Acordamos con JOHANSEN (1980: III 70) y VÜRTHEIM (1967 [1928]: 150 y 201) en considerar lo versos 710-775 un episodio independiente, a pesar de los argumentos de TAPLIN (1977: 206-211).

por parte de las doncellas, expresada por medio de un dialogo epirremático (734-759) que se acrecienta en el Estásimo III y llega a su culminación en el Episodio IV. Enfrentadas con la amenaza de la fuerza bruta, están inermes y llenas de un terror salvaje, que se acrecienta con la salida de Dánao en busca de ayuda (775), ampliamente criticada por los comentaristas¹³.

Que el barco es el *illustrans* de la agresión fálica se hace evidente por la manera en que las Danaides retoman la imagen en el epirrema: por medio del adjetivo μάργον (741), lo que implica una agresividad furiosa y, según los comentaristas, lujuriosa. Se concentran en lo oscuro de la piel de los egipcios (sin tener en cuenta su propia tez), el signo más visible de su “otredad” (μελαγχίμω στρατῶ 745), a lo que se suman el azuloscuro de las proas de ojos pintados (κυανώπιδας νῆας 743-744) y los cuervos (κόρακες 751). Debe agregarse a esto la mención del δόρυ (δορυπαγεῖς, 743) *illustrans* que se desliza, como hemos señalado en el capítulo anterior, por diversos *illustranda*. En este caso, la mostración verbal de la imagen apunta a que esta MADERA BIEN AJUSTADA, COMPACTA, puede leerse como FALO ERECTO.

Finalmente, el barco y sus maniobras de anclaje en un puerto no seguro y durante la noche (764-772) es un pasaje en general mal comprendido por los críticos, que lo califican de irrelevante¹⁴. En realidad, esta imagen náutica opera como prolepsis mostrativa de lo que ocurrirá durante la noche de bodas de Egipcios y Danaides. La oscuridad de la noche, la que está cayendo en el momento preciso del final de la tragedia, (εἰς νύκτ', ἀποστείχοντος ἡλίου, 769), es la anticipación de la que caerá luego del matrimonio no deseado entre primos. Incluso si el anclaje ya se ha llevado a cabo (ἐν ἀγκύρουχίαις 766), es decir, aun si el acto sexual se ha consumado, si la tierra carece de puerto (ἀλίμενον χθόνα, 768), esto es, si la recepción del órgano masculino es rechazada, el desembarco no puede ser feliz (οὐδ' ἂν ἔκβασις στρατοῦ καλή 771-772), es decir, no habrá fecundación ni se cumplirá la ley de Afrodita, ya que el resultado del parto de la noche será,

¹³ TAPLIN (1977: 211-215) y JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 70 y 122-123).

precisamente, un dolor de parto (φιλεῖ ὠδῖνα τίκτειν νόξ (769-770), incluso para el piloto avezado (κυβερνήτη σοφῶ 770): los novios serán asesinados. La inclusión en la imagen extendida de esta breve metáfora del parto es la que justifica la interpretación propuesta, es decir, la ecuación entre BARCO QUE LLEGA A UN MAL PUERTO (*illustrans*) y ACTO SEXUAL (*illustrandum*) que, por ser decodificado -o efectivamente realizado- como violación, conduce a la muerte del agresor.

La última mostración de la trilogía se realizaba probablemente al final de la tercera tragedia, *Danaides* (buscar abreviatura). El Fr. 44R, que pone en la superficie del texto la explicitación de la imagen de la FERTILIDAD, en boca de Afrodita en persona, es el punto de convergencia de todo el mecanismo de mostración diseminado en *Su* y, probablemente, en *Egipcios*. Afrodita es el *illustrans* mismo de la imagen. No hay mostración más fuerte que ésta.

5. ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA ORESTÍA

En el caso de *Or*, la única trilogía griega conservada, tenemos la oportunidad de seguir el desarrollo de algunos mecanismos estructurales a lo largo de las tres piezas. Uno de ellos es el mecanismo estructural-funcional de la mostración de la imagen, que en las otras piezas del *CA* estudiamos en cada tragedia en particular. En el caso de *Su*, como acabamos de afirmar, era posible sugerir la prolongación y culminación del mecanismo en la que se considera la última pieza de la trilogía, *Danaides*.

En consecuencia, a continuación procederemos a analizar las dos primeras variables del análisis funcional, la tensión dramática y la creación de atmósfera, de manera individual en *Ag*, *Ch* y *Eu*. En el caso del mecanismo de mostración, lo analizaremos globalmente con posterioridad, en referencia a toda la trilogía.

¹⁴ Cf. JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 114).

5.1 Análisis funcional de *Agamenón*

El desarrollo agencial de *Ag* presenta una simetría casi absoluta de las tres subvariables que hemos estado estudiando. La ACCIÓN EXTERNA (entradas y salidas de los personajes y hechos efectivamente ocurridos dentro y detrás del escenario) es acompañada en sus altos y bajos por la presencia de una acción psíquica (ACCIÓN INTERNA) proporcional en los protagonistas y en el Coro. La simultaneidad del crecimiento de ambas acciones produce los picos de TENSIÓN DRAMÁTICA. Esta tensión, luego de una primera cima en el Párodos (en el cual los acontecimientos narrados se hacen presentes "escénicamente" ante el espectador/lector como tal vez en ninguna otra tragedia griega), desciende en el Episodio I y vuelve a ascender de manera uniforme hasta el final de la pieza, que concluye en un punto de máxima tensión. Esta simetría de las tres subvariables, en la cual se verifica una armonía perfecta de acción, tensión, dicción y pensamiento, es lo que hace de *Ag* una de las cumbres poéticas de la literatura occidental.

La FRECUENCIA DE IMÁGENES es bastante homogénea en sus proporciones relativas con respecto a las estructuras compositivas y en relación con el desarrollo agencial: acompaña los altos y bajos de ACCIÓN EXTERNA, ACCIÓN INTERNA y TENSIÓN DRAMÁTICA hasta el Episodio IV. A partir de éste y casi hasta el final de la pieza se detecta un mecanismo presente en *Pe* y que reencontraremos en *Pr*, esto es, un descenso del número de imágenes en favor de otros procedimientos estilísticos más acordes con el carácter de las acciones que se presentan en escena: la precipitación de los hechos y la agitación de los parlamentos de protagonistas y Corifeo hacen descender el nivel de presentación simbólica y privilegian la utilización de mecanismos retóricos y figuras de posición. Al igual que en *Pr*, la utilización de la imaginería se retoma nuevamente al final de la pieza, en el que coinciden la máxima tensión y la floración plena del "lenguaje figurado".

En *Ag* la imaginería contribuye de manera central a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva. El primer momento significativo es el final del

Prólogo (36-39), con la pronunciación de la imagen del buey que está asentado (con todo su peso) sobre la lengua del Vigía. La carencia de *παρησια* anticipa otros silencios ominosos, como el del final del Párodos, en que los ancianos del Coro se niegan a poner en palabras el momento del degüello de Ifigenia (248-249) y el de la propia doncella cuando se la amordaza para que no maldiga a su *γένος* (235-237). La imaginería se manifestará desde el Prólogo al servicio de la creación de un clima siniestro y agorero. De inmediato, las imágenes de rapiña y destrucción de los seres indefensos (50-54, 72-76, 111-120, 134-138, 140-143, 206-211) llegan a su clímax en el relato del sacrificio de Ifigenia (228-247), ella misma metaforizada como animalito inerme (*δικὸν χιμαίρας* 232) ante el cuchillo que, más que el de un ministro del sacrificio (*θυτῆρ γενέσθαι θυγατρὸς*, 224; *ἕκαστον θυτῆρων*, 240), apunta a impresionar a la audiencia como cuchillo de carnicero.

Un segundo momento en que la imaginería actúa en el auditorio para componer un clima de agustia y expectación son las palabras finales de Clitemnestra en el Episodio II (600-614). En este caso, la atmósfera se crea por contraste, por medio del procedimiento que luego será habitual en Sófocles: la IRONÍA TRÁGICA. En efecto, la serie de imágenes encadenadas que pronuncia la reina antes de volver a palacio para preparar el recibimiento de Agamenón, imágenes todas que apuntan a caracterizar con valencias semánticamente positivas el papel salvador y protector del esposo y la fidelidad de la esposa, deben leerse en clave opuesta: el rey será incapaz de salvarse a sí mismo, la reina infiel será su ejecutora. El auditorio es preparado por esta imaginería siniestra para lo que va a suceder; el Corifeo, por el contrario, sólo logra aumentar su inquietud y su angustia: él sabe que ninguno de los *illustrantia* utilizados por la Tindárea corresponde a los *illustranda* que ella intenta dar a entender, sino a sus contrarios; sin embargo, el anciano aún no sabe cómo se van a desarrollar los acontecimientos. El pasaje que corresponde a los versos 895-905 del Episodio III es, en realidad, una *amplificatio* y una *variatio* del anteriormente mencionado, pronunciado esta vez ante Agamenón

en persona, lo que acentúa, por medio de la ironía, la creación de una sensación de desastre inminente.

El cuarto momento que podemos señalar en el que la imagería es utilizada para ejercer una impresión afectiva sobre el espectador/lector es la del *exemplum* alegórico del Estásimo III, esto es, la fábula que asimila a Helena a un cachorrito de león que se vuelve contra su amo protector (717-736). En primer lugar, la utilización de la imagería animal acentúa, por contraste, la comparación entre las figuras de la inocente Ifigenia (cabrita), la victimizada Troya (liebre preñada) y la culpable Helena; en un segundo plano de la imagen, la mención del animal poderoso y sanguinario por excelencia apunta en realidad a Clitemnestra, en una prolepsis de la serie de animales monstruosos y/o de carga semántica negativa con los que se la asimilará apenas antes -junto con Egisto- (1223-1225, 1228, 1232-1236, 1258-1260) y después del asesinato del rey (1472-1473, 1516, 1671). La atmósfera ominosa continúa creciendo. El último pasaje correspondiente a Clitemnestra antes de su crimen es el célebre encadenamiento de imágenes que cierra el Episodio III (958-974), que opera nuevamente alterando las valencias positivas y negativas de los *illustrantia* a través de la ironía trágica. Una última imagen -otra una víctima animal, esta vez las ovejas- actúa como coda de esta serie de racimos de imagería que contribuyen a crear una atmósfera aciaga (Episodio IV, 1056-1057).

Desde el punto de vista opuesto, el de la víctima, se desarrollará la imagería de Casandra en su *kommós*, (1090-1149) donde la mezcla del degüello de Agamenón, el de los hijos de Tiestes y el de la propia profetisa produce una impresión de horror inminente, incomprensible para el Coro, comprensible para el auditorio, que entra en συμπάθεια con la princesa troyana.

Una vez producida la muerte del rey (1343-1345) y la confesión triunfante de la reina (1372-1398), nada queda por sugerir de manera impresiva: todos los elementos para interpretar las acciones escénicas ya han sido suministradas, y la obra se cierra en un paroxismo de tensión y suspenso.

5.2 Análisis funcional de Coéforas

En *Cb* puede apreciarse una mayor heterogeneidad entre las tres subvariables que califican el desarrollo agencial: la ACCIÓN EXTERNA (los hechos escénicos), la ACCIÓN INTERNA (pisicológica) y la TENSION DRAMÁTICA que de ella resulta. Esto es notorio a pesar de que en líneas generales las tres se acompañan en sus altos y sus bajos. La ACCIÓN EXTERNA, luego del remanso del *kommós* en el Episodio I, se acelera uniformemente hasta el final de la obra, por causas evidentes originadas en las peripecias de la trama. No obstante, la frecuencia imaginativa es baja en los episodios (si se los compara con los de *Ag*), y sólo aumenta al final de la pieza.

Es evidente que en este caso la frecuencia de imágenes se ha desprendido en parte de las curvas de ACCIÓN y TENSION internas, y responde más bien a la parte de tensión que deriva del sucederse concreto de los hechos. Varias razones pueden apuntarse como explicación de este fenómeno. En primer lugar, el sistema imaginativo de la pieza no es independiente: proviene de y continúa la estructuración de *Ag* y la elaboración de un discurso simbólico que provoque impacto en el espectador/lector ya se ha realizado. En *Cb* las imágenes están más aisladas de su contexto: son, por tanto, de sencilla decodificación. La elaboración estilística del discurso en los episodios se concentra en los recursos retóricos y las figuras de posición; sólo los estásimos (y por supuesto el párodos) presentan un tejido más complejo de elementos significantes.

En segundo lugar, por formar parte de una trilogía, la pieza central concentra la mayor cantidad de actancias *en escena*. La sucesión creciente de actancias cada vez más "patéticas" es fundamental para el logro de los objetivos dramáticos. Sólo en los versos finales de la pieza -y ante la tensión resultante del enloquecimiento del protagonista- vuelve a primer plano la estructura significativa, pero lo hace principalmente por medio de la marcación de los campos semánticos.

Con respecto a la creación de atmósfera, en el Episodio I, luego del *kommós*, se suceden dos escenas en las que la utilización de la imagería propende a su utilización como recurso dramático, expresiva en la primera instancia, impresiva en

la segunda. En efecto, en la invocación final de los hermanos ante la tumba del padre (489-507) se suceden una serie de imágenes que apuntan a expresar el estado de alta tensión emotiva de Orestes y Electra. En primer lugar se retoman imágenes utilizadas en *Ag* para servir de *illustrantia* de la muerte del rey (RED, CAZA, TRAMPA), lo que retrotrae al espectador/lector al clima afectivo que antecede y sucede al crimen. En segundo lugar, se incorporan dos imágenes centrales de *Cb*, que pintan a los hermanos como víctimas (PICHONES, 501) pero a la vez como salvadores (CORCHOS, 506-507). En esta última imagen se añade un componente impresivo, ya que, por tratarse de un símil, incluye una invitación a la reflexión del receptor de la figura.

La segunda imagen es puramente impresiva: se trata del relato del sueño profético de Clitemnestra (527-534) y su posterior interpretación por parte de Orestes (540-550). Tanto uno como la otra cumplen la función, por un lado, de pintar el estado de alma de la reina en los instantes previos a su asesinato, mostrarla desesperada y consciente de su culpabilidad. Por otro lado, se logra afectar al espectador con una atmósfera impresiva de expectación y suspenso, que funciona como anticipación de que lo que se espera está por suceder. La acentuación de la idea de *contrapasso*, del $\delta\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\tau\alpha\ \pi\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$ de 313, es remarcada inmediatamente antes del Episodio II -en el que Orestes, obedeciendo las órdenes y amenazas de Apolo, cometerá matricidio- en la sección final del Estásimo I, 639-652. Esto se prolonga casi de inmediato en las dos imágenes encadenadas pronunciadas por Orestes al comienzo del Episodio II, la de la LUZ y la de la NAVERGACIÓN (660-662).

El último ejemplo de imaginería utilizado para la creación de climas escénicos es, en el breve Estásimo III, las breves imágenes encadenadas de la LUZ y de la caída de las ATADURAS DE LA ESCLAVITUD (961-962). A pesar de que superficialmente la imagen apunta a transmitir al espectador la atmósfera de júbilo que llena la casa de los Atridas, en realidad se trata de una apariencia. La paulatina caída de Orestes en un estado de enajenación mental por obra de las Erinias será puesto en palabras pocos versos después, y también por medio de imágenes, esta

vez, la del CABALLO DE CARRERA QUE SE DESPISTA (1021-1024). La mostración de la imagen, que es constante en esta última parte de la pieza, contribuye a transformar, en breve lapso, un falso júbilo en un nuevo dolor.

5.3 Análisis funcional de *Euménides*

En esta pieza el desarrollo agencial y sus peripecias explica en gran medida la manera de presentación de las imágenes. En oposición a lo que sucede en *Ch*, la ACCIÓN EXTERNA es abundante y acelerada en la primera parte de la pieza, con múltiples entradas y salidas de los personajes, favorecidas por los cambios de escena (templo de Apolo en Delfos, templo de Atenea en Atenas, Areópago) y de tiempo (por lo menos un año¹⁵ transcurre entre las actancias en Delfos y las que tienen lugar en Atenas), mientras que en el extenso Episodio III (el juicio del Areópago) la acción es prácticamente nula.

Por el contrario, la ACCIÓN INTERNA, que sigue el movimiento "psíquico" de las Erinias, presenta un patetismo creciente hasta que se resuelve en regocijo por el triunfo de Πειθώ en boca de Atenea. A esta acción se suma el devenir anímico de los protagonistas, principalmente la Sombra de Clitemnestra y Orestes. La TENSIÓN DRAMÁTICA de la pieza acompaña, por una parte, la aparición, amenazas y persecuciones de las Erinias, a las que se suma su descubrimiento por parte de la Pitia y el surgimiento de la sombra de Clitemnestra y, por otra parte, dos pequeñas cimas en el Episodio III: el anuncio del resultado de la votación y la μεταβολή de las ERINIAS en EUMÉNIDES.

En la tragedia final de la trilogía sucede algo semejante a lo que ocurre en *Ch*: el porcentaje de segmentos de imaginaria es notablemente desparejo si se comparan Estásimos y Episodios: en las escenas dialogadas el promedio de imágenes desciende en forma notoria. Esta heterogeneidad es más acentuada puesto que en

¹⁵ TAPLIN (1977: 377-383) propone un lapso de "meses"; SOMMERSTEIN (1996: 69-70) sin dar razones, propone un lapso de entre pocos días y pocos meses. Para el tema de los lapsos temporales en la trilogía, cf. DUCHEMIN (1967: 208-211), y sobre la problemática general ROMILLY (1968: 150ss.).

esta tragedia, en la que las Erinias son verdaderas protagonistas, los Estásimos I y II están aun más imbuidos de lenguaje simbólico.

Debe añadirse, además, que la carga de connotación está depositada en la primera parte de la tragedia: allí la concentración imaginativa acompaña los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA y, en menor medida, los de la ACCIÓN EXTERNA. En la segunda parte todas las subvariables descienden marcadamente: el poeta utiliza los recursos dramáticos y textuales casi con exclusividad al servicio del mensaje que quiere transmitir: el plano hipersemémico predomina sobre el semémico, y esto provoca lógicamente la disminución de los elementos significantes. En lo que toca a la creación de atmósfera, las imágenes no son utilizadas con este fin más que en dos pasajes: el ὕμνος δέσμιος del Estásimo I (304-396) y el epirrema que expresa las bendiciones de Atenea y de las Euménides en el Estásimo III (916-1020).

El clima creado por las imágenes en el Estásimo I (OSCURIDAD, CAZA, SACRIFICIO, ESCLAVITUD, VAMPIRISMO, PISADA) es por completo impresivo: apunta a provocar en el espectador el mismo sentimiento de terror que debe de inundar a Orestes en medio de la danza ritual de las Erinias. Lo opuesto sucede en el caso del Estásimo III. Las imágenes de LUZ, y FERTILIDAD de los ámbitos vegetal, animal y humano crean un clima de júbilo que es subrayado por el mecanismo de mostración de la imagen.

5.4 El mecanismo de mostración de la imagen en la *Orestía*

En *Or* el mecanismo de mostración de la imagen alcanza su concreción más ajustada y funcional a través de la magistral utilización que hace Esquilo de las imágenes de la CAZA y de la LUZ/OSCURIDAD, imágenes que atraviesan por completo las tres piezas de la trilogía. La imagen de la LUZ/OSCURIDAD es, quizá, el símbolo escénico más potente del teatro ateniense. En cuanto a la imagen de la CAZA en sus dos elementos principales, la RED y la PERSECUCIÓN, tiene gran importancia en la estructura significativa global de *Or*.

Dentro de la imagen general de la CAZA, la serie imaginativa que se concentra alrededor del *illustrans* RED se desarrolla a lo largo de todo *Ag*. El lexema RED (δίκτυον) es sólo el primero de sus *illustrantia*. Aparece al comienzo del Estásimo I (358), luego en la resis central de Clitemnestra en el Episodio III (868) y por último en boca de Casandra en el *kommós* del Episodio IV (1115). El Corifeo refiere el semema a Casandra por medio del lexema ἄγρευμα, RED DE CAZA o TRAMPA (1048), y Clitemnestra utiliza el semisinónimo ἀρκύστατα, MALLA DE RED (1375). Pero la primera mostración de la serie se produce cuando el espectador comprende que la RED no es más que un *illustrans* del *illustrandum* ALFOMBRA PURPÚREA, que aparece es escena en el agón y posterior esticomitía de Agamenón y Clitemnestra en el Episodio III por medio de una serie de *illustrantia* de distinto orden: πέτασμα (909), πορφυρόστρωτος πόρος (910), εἶμα (921), ποικίλα (923, 926, 936), ποδόψηστρον (926), ἄλουργή (946) y ὑφή (949). Luego de esta primera mostración escénica del *illustrandum* transformado en objeto real, dicho *illustrandum* ALFOMBRA/TAPICES se convierte en *illustrans* implícito de un nuevo *illustrandum*, TÚNICA/MANTO: πέπλοι (1126), εἶμα (1383), la TÚNICA que aprisiona a Agamenón en el baño. El desarrollo dramático llega a su punto culminante cuando Clitemnestra exhibe los cadáveres de Agamenón y de Casandra, y lo hace con el cuerpo del rey envuelto en la TÚNICA que lo ha aprisionado como una RED. Con sutil ironía, la reina nombra la RED específicamente como RED DE PECES, ἀμφίβληστρον ἰχθύων (1382), dado que, al caer en la bañera, Agamenón se ha convertido en un gran pez capturado en una redada, como los atunes de *Persas*. Ante esta segunda mostración de la imagen el mecanismo de simbolización se hace evidente para el espectador: el *illustrandum* TÚNICA/MANTO se ha convertido en *illustrans* de un último y definitivo *illustrandum*: MORTAJA. El último *illustrans* que aparece en *Ag*, correspondiente al mismo *illustrandum*, es ὕφασμα ἀράχνης, TELA DE ARAÑA (1492 y 1516).

En la siguientes piezas de la trilogía la RED se va deslizado a través de una serie de semisinónimos -también *illustrantia*- pertenecientes a su mismo campo semántico. La RED será ἀμφίβληστρον (492) y δίκτυον (506) en *Ch*, para culminar en

la última mostración de esta serie imaginativa: la de los VESTIDOS/MORTAJA que porta Píades fuera de palacio luego del asesinato de Clitemnestra y Egisto y que son metaforizados como μηχανήμα (981), δεσμός (981), πέδαι (982), ἄγρευμα (998), ποδένδυτος κατασκήνωμα (998), ἄρκυς (1000) y πέπλοι (1000). TELA DE ARAÑA (en *Cb* y *Eu*).

Dentro de la imagen de la CAZA, el segundo elemento que participa en el mecanismo de mostración es la serie imaginativa que metaforiza el momento de la PERSECUCIÓN de la PRESA. El motivo se presenta en el Párodos de *Ag* por medio de la imagen de las ÁGUILAS y la LIEBRE PREÑADA (114-120, 134-138), y reaparece por medio de significantes más representativos, como κύων, PERRA (1093), εὖρις, DE BUEN OLFATO (1093) y ματεύω, BUSCAR (1094), referida a Casandra. En *Cb* es utilizada al principio, como *illustrans* de Electra y Orestes en su condición de víctimas huérfanas del águila, aún demasiado DÉBILES PARA SALIR DE CAZA (247-251). La mostración de la imagen se insinúa en el final de la pieza, en primer término con la amenaza de Clitemnestra en los momentos previos a su asesinato, cuando advierte a Orestes sobre la presencia inminente de las Erinias, PERRAS RENCOROSAS, ἔγκοι κόνες (924), y luego del matricidio, con la referencia de Orestes a esas mismas ἔγκοι κόνες (1054), como *illustrans* de un *illustrandum* que el público no ve, pero que el personaje percibe como objeto real en la escena (1061). Pero esta serie imaginativa alcanza su máximo desarrollo en *Eu*, donde la mostración llega a la concreción al comienzo de la obra. En el Prólogo, las Erinias se disponen a perseguir a Orestes en escena, como PERRAS DE PRESA tras un CERVATILLO, νεβρός (111) que ha saltado de la RED, ἀρκύστατα (112). De inmediato, gimen su “grito de guerra”: “¡atrápalo!”, λοβέ (130). Ante la incitación de la Sombra de Clitemnestra, διώκεις θήρα, “PERSIGUES A LA FIERA” (131), “COMO UNA PERRA” ἄπερ κύων (131-132); ἔπου, μάραινε δευτέρους διώγμασιν, “SIGUE, AGÓTALO CON NUEVAS PERSECUCIONES” (139); ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ’ ὁ θήρ, ὕπνω κρατηθεῖς ἄγραν ὄλεσα “HA SALTADO DE ENTRE LAS REDES, Y SE VA LA FIERA. DOMINADA POR EL SUEÑO, PERDIÓ LA PRESA” (147-148), se lanzan tras Orestes, en una “caza” escénica que debe de haber sido un

espectáculo sobrecogedor. Las menciones continúan en 231, “CAZARÉ AL HOMBRE COMO UNA JAURÍA”, τόνδε φῶτα κάκκωνηγέσω. La mostración vuelve a efectuarse en 246-247: τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρόν / πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν, “PUES COMO A UN CERVATILLO HERIDO, SEGUIMOS EL RASTRO POR LA SANGRE Y LA GOTA”. Sin embargo, el pico máximo de la mostración de la imagen de la PERSECUCIÓN se produce en el Estásimo I, el ὕμνος δέσμιος 309-396, en que al son del canto mágico que pretende atar a Orestes en alma y cuerpo, las Erinias van haciendo su danza alrededor de Orestes en círculos concéntricos, cada vez más estrechos, en un movimiento envolvente que muestra en forma dramática el acecho a la presa indefensa.

La segunda imagen que es sometida al mecanismo de mostración es la de la LUZ/OSCURIDAD, en sus valencias positiva y negativa. Esta imagen ha sido estudiada de manera suficiente¹⁶. Apuntemos que la luz, representada por el *illustrans* ANTORCHAS, aparece en *Ag* como objeto real referido por los personajes ya desde el Prólogo, en boca del Vigía (21-23) y es el centro de la resis de la posta de hogueras en el Episodio I (281-314). En *Cb* está representado por la luz del amanecer que acompaña la muerte de Clitemnestra y Egisto (961). Por último, ya en *Eu*, la conciliación armónica entre divinidades olímpicas y ctónicas es saludada en Atenas por una procesión de antorchas (1005, 1022, 1025-1028, 1029, 1041-1042, 1044) cuya connotación es proporcionalmente inversa a la posta de hogueras de *Ag*. Esta escena iluminada a pleno al final de la trilogía corona el mecanismo de mostración, que alcanza aquí su máximo poder de simbolización.

¹⁶ GOHEEN (1955: 113-126); TARRANT (1960: 181-187); LEBECK (1963), PERADOTTO (1964: 388-393); HUGHES FOWLER (1967: 64-65); LEBECK (1971); RUSSO (1974), PETROUNIAS (1976: 244-254); GANTZ (1977: 28-38); TRACY (1986: 257-260); JARKHO (1997: 184-199).

6. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

Por su condición misma de fragmentos, es imposible considerar los que corresponden a la *Prom* en el análisis de este capítulo en lo que toca a su función en el desarrollo agencial y a la creación de atmósfera, dada la necesidad de interpretar la parte a la luz del todo. Por lo tanto, nuestro análisis del *cP* se limitará a *Pr* en el tratamiento de estas dos variables, y sólo consideraremos la trilogía, y de manera puramente conjetural, en nuestro abordaje de la mostración de la imagería.

La ACCIÓN EXTERNA de la tragedia ha sido reputada habitualmente por la crítica como inexistente. Se limita, en esencia, a la entrada y salida de los distintos personajes y, en el plano de las actancias, a dos picos ubicados al comienzo y al final: el encadenamiento del Titán (Prólogo) y su hundimiento, junto con las Océánides, en las profundidades del Tártaro, en el marco de la conmoción cósmica (Episodio IV).

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, el alza del grado de actividad emotiva coincide con el establecimiento de la relación dialógica entre Prometeo y sus distintos interlocutores: Océánides (Párodos), Océano (Episodio I), Ío (Episodio III), Hermes (Episodio IV). El proceso del diálogo provoca un impacto en el plano psicológico que se traduce en los altos y bajos de la expresión de pasión y sentimientos, acompañados por una influencia en el plano volitivo que implica el cambio o el mantenimiento de las determinaciones tomadas en la realidad anterior extraescénica.

La frecuencia de imágenes se corresponde con la ACCIÓN INTERNA y también con la TENSIÓN DRAMÁTICA. Sus puntos culminantes son la conclusión del proceso de encadenamiento (Prólogo, 82-85), la reacción ante la evidencia sensorial de seres alados, que incluye la creación de suspenso por la amenaza de la aparición del águila, que sólo se concretará en *PrL* (*Kommós*, 115-127), la aparición de Océano (Episodio I, 295-297), el rechazo de Océano y retirada de escena (Episodio I, 374-

396), el motivo del secreto y la consiguiente creación de suspenso (Episodio II, 520-525), la aparición y monodia de Ío (Episodio III, 560-588), la esticomitía previa a la segunda resis de Prometeo, en que se devela el secreto (Episodio III, 757-774), el ataque de Ío y su salida violenta de escena (Episodio III (Episodio III, 877-886), la aparición de Hermes (Episodio IV, 941-952), la amenaza de Hermes (Episodio IV, 1014-1029) y el hundimiento de Prometeo y las Oceánides (Episodio IV, 1063-1093). La frecuencia de imágenes acompaña casi punto por punto el parámetro, salvo en el Episodio IV, en que la precipitación de los acontecimientos, la agitación de los parlamentos y la cualidad de la relación Hermes-Prometeo (que pierde prácticamente la condición de diálogo por la incomunicación esencial de los hablantes) hace bajar el nivel de representación simbólica. Esta se recupera en la culminación de la pieza, con la macroestructura descriptiva que responde, como contracanto, al *kommós*.

El número de imágenes es bajo en las resis, sobre todo en los segmentos narrativos. En ellas las imágenes se ubican, como hemos señalado en el caso del *CA*, en “racimos imaginativos” y desaparecen en largos segmentos en los cuales es preponderante la aparición de los elementos correspondientes a los campos semánticos marcados, es decir, a puros *illustranda*. En suma, podemos concluir que la frecuencia de imágenes responde, en rasgos generales, a la relación que se establece entre éstas, la tensión dramática y el πάθος.

En cuanto a la utilización de la imagería para la creación de atmósfera, la alta tensión emocional (que puede o no coincidir con la TENSIÓN DRAMÁTICA) y la frecuencia imaginativa tienen un paralelo casi perfecto: el πάθος del *kommós* (88-127) contribuye grandemente a crear una atmósfera de “expresión de la subjetividad” y a provocar impresivamente la identificación y la piedad del espectador/lector. Un objetivo paralelo se logra ante la contemplación de la danza y la audición de la monodia de Ío en el Episodio III (560-608), y lo mismo sucede ante la συμπάθεια del cosmos y del solidario Coro de Oceánides en el final (1063-1093). En los tres pasajes la incidencia de los segmentos imaginativos es muy significativa.

En cuanto a la mostración de la imagen, la relación entre la imagen verbal, pronunciada por los personajes, y la representación real de los elementos que la constituyen es en *Pr* un mecanismo complejo. En efecto, no sólo se realiza en escena el pasaje de *illustrans* a *illustrandum*, sino que también se pone en juego, en pasajes más o menos extensos, un dispositivo que, por ejemplo, en la *Or* se realizaba a lo largo de pocos versos: los personajes pueden verbalizar un *illustrans* cuyo *illustrandum* aparece simultáneamente en escena. En ambos casos, los personajes funcionan como "soportes" del proceso metafórico, e incluso son ellos mismos parte de la imagen. Analizaremos a continuación los dos mecanismos de mostración de la imaginaria.

A) ILLUSTRANS transformado en ILLUSTRANDUM

La primera imagen que se desliza al sentido propio y aparece en escena corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: la ESPUELA/AGUIJÓN. En el Episodio I, el aguijón es anticipado por Océano como *illustrans* de una metáfora *in absentia* de *illustrandum*. Al aconsejar a Prometeo que deponga su αὐθαδία, su obstinación autocomplaciente, le dice:

οὐκ οὖν ἐμοίγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κώλον ἐκτενεῖς,
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no extenderás tus miembros contra el aguijón, (322-323)

Es decir, "no darás coces contra la espuela". El κέντρον contra el que se arroja Prometeo es el *illustrans* simbólico de un *illustrandum* que alude al poder de Zeus, que se manifiesta como un objeto *duro, penetrante, filoso y todopoderoso*: el rayo. La advertencia de Océano es una anticipación de lo que sucederá al finalizar el Episodio IV, cuando la ira del dios desencadene la tempestad y la acción de su rayo destruya la roca a la que Prometeo se encuentra amarrado, precipitándolo en el abismo del Tártaro.

Sin embargo, este κέντρον, *aguijón*, que el espectador ha percibido como imagen, se corporiza en el Episodio III ante la aparición de Ío. En efecto, el lexema aparece reiteradamente como objeto real referido sin metaforización, es decir, se ha

convertido en *illustrandum*, y hace alusión al TÁBANO que atormenta a la doncella transformada en novilla. Es dable suponer que los movimientos escénicos del personaje representaban, ante el espectador, sus esfuerzos para eludir la picadura del tábano. El *illustrandum* es mencionado siete veces a lo largo de la escena, por medio de los lexemas κέντρον, οἶστρος y μύωψ, cuyos sememas actúan como semisinónimos con el significado alternativo de *tábano*, *aguijón*, *punzada* y *picadura*. Los lexemas presentan un carácter real y concreto (566, 580-581, 589, 597-598, 673-675, 681-682, 878-880).

El AGUIJÓN hace alusión al poder de Zeus a través de una serie de lexemas que apuntan a semas de "agudo", "filoso" y "penetrante". Pero es evidente también que, en el contexto de la persecución amorosa de la que ha sido objeto Ío por parte de Zeus, el objeto real "aguijón" alude como *illustrans* de segundo grado a la potencia sexual masculina imaginizada como agresiva e imposible de evitar, es decir, al FALO. Así como en el Episodio I el viejo Océano (que se ha sometido al poder de Zeus) no necesita de frenos ni látigos para impulsar su cabalgadura (284-287), Ío, que actúa estructuralmente como su opuesto, es sometida *por la fuerza* por el dios a través de un objeto referente con el que el espectador ya se ha familiarizado como imagen, y que aparece ahora "mostrado" en escena con evidentes connotaciones sexuales.

El segundo ejemplo de un *illustrans* que se transforma en *illustrandum* por medio de su mostración en la escena es el motivo central del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, es decir, el que se relaciona con la oposición semántica ENFERMEDAD ≠ SALUD. Es la imagen del *médico enfermo*, que se insinúa en el Prólogo a través de las palabras de Cratos (43) y continúa claramente como *illustrans* en el Episodio I, en la intervención de Océano (377-378) y la consiguiente respuesta de Prometeo (379-380).

La metáfora se ve reforzada por la elección de los lexemas, ya que los verbos μαλθάσσω, σφριγάω e ισχαίνω se utilizan a menudo en contexto médico. Prometeo conoce la ciencia médica, puesto que él se la ha transmitido a los hombres, pero él mismo está enfermo de cólera, y el tiempo exacto para la intervención quirúrgica que lo salve, el καιρός, aún no ha llegado para él. La explicitación completa del motivo se

produce en el Episodio II, en boca de la Corifeo. Prometeo ha relatado una parte de los dones por él otorgados a la humanidad y concluye diciendo:

τοιαῦτα μηχανήματ' ἔξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
"Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente." (469-471)

Este pensamiento da pie a la comparación de la Corifeo, que le responde expresando, por medio de un símil extendido, la imagen central del *leitmotiv*:

πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὥς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὅποῖοις φαρμάκοις ἰάσιμος.
Padesces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo. (472-475)

La comparación es verbalizada como imagen por la Corifeo sin intención irónica sino, por el contrario, con una profunda *συμπάθεια*. En el parlamento inmediatamente posterior, al retomar su discurso de los dones, el Titán comienza relatando cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles para ese fin (476-483). Por medio de una asociación de ideas, ha tomado en sentido propio lo que la Corifeo ha expresado en sentido figurado. La *αὐθαδία*, la obstinación que enferma a Prometeo, no le permite percibir el sentido profundo de la imagen.

Ahora bien, la enfermedad que ha aparecido en el texto como metáfora, esta "enfermedad figurada", irrumpe súbitamente en escena en el Episodio III (560-588): es la *μανία* de Ío, que funciona como mostración explícita de la *αὐθαδία* de Prometeo. En este caso, la imagen no es sólo señalada como *illustrandum* en el discurso, como ocurría con el tábano, sino que es "actuada" en la escena. El parlamento de Ío es acompañado por un aparato gestual que incluye gritos, convulsiones y saltos. Toda la escena se desarrolla como una visita médica: luego de la

“consulta inicial” (604-608), Ío explica la génesis y el desarrollo de su νόσος (604-686)), y Prometeo, como un buen médico al que un paciente consulta, la aconseja y le predice la evolución (705-740) y el fin de la enfermedad (790-852). Ante un nuevo ataque, Ío abandona el escenario en el punto culminante de una crisis, y, al mismo tiempo que actúa, describe los síntomas de su μανία (877-884).

De este modo, la IMAGEN DE LA ENFERMEDAD se ha convertido en VERDADERA νόσος ante la vista del espectador.

B) ILLUSTRANDUM verbalizado como ILLUSTRANS

Este mecanismo es el más complejo por su explicitación verbal y escénica. El efecto de "mostración" de la imagen se produce en este caso porque se presentan en la escena una serie de *illustranda* (términos propios correspondientes a objetos reales) verbalizados como *illustrantia* (términos metafóricos). Se trata del motivo del ARNÉS DEL CABALLO, el más importante del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL, que manifiesta la oposición semántica COERCIÓN ≠ LIBERTAD.

El motivo comienza en el Prólogo, en la escena del encadenamiento, donde Cratos y Hefesto nombran los elementos que utilizan a medida que amarran al Titán. Las imágenes acompañan la actividad escénica, y responden a la particular manera en que Esquilo suele distribuir los términos connotados a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal asistemática y global de los elementos antes de que aparezcan organizados estructuralmente y como mostración simbólica.

En efecto, Prometeo es amarrado con LAZOS, CADENAS, GRILLOS y ESPOSAS, y así lo señalan Cratos y Hefesto al entrar en el escenario, cuando anticipan verbalmente las acciones que desarrollarán a continuación (3-6, 14-15, 19-20). Sin embargo, cuando ambos dioses ponen manos a la obra, estos *illustranda*, que el espectador *ve* en el escenario, son verbalizados como *illustrantia*, utilizando para ello los elementos que constituyen el YUGO y el ARNÉS del caballo:

οὐκ οὖν ἐπείξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν, ...
Cr.: ¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas...? (52)

- καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
Hef.: También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
- καὶ τήνδε νυν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα...
Cr.: Y a este otro, ajústale ahora la correa con firmeza,. (61)
- ἀλλ' ἀμφὶ πλευραες μανχαλιστήρας βάλε.
Cr.: Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)
- χρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βία.
Cr.: Véte por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)

Prometeo se muestra en la estructura de superficie (*illustrandum*) como un criminal condenado al ἀποτυμπανισμός, pero en la estructura profunda (*illustrans*), y por medio de la mostración escénica, como un ANIMAL SOMETIDO AL YUGO Y AL ARNÉS. Esta afirmación no es del todo evidente en la traducción de los lexemas al castellano, pero los lexemas griegos remiten todos a una utilización técnica en relación con el ARNÉS DEL CABALLO¹⁷. La forma en que debe imaginarse que aparecía el héroe ante los ojos del espectador se desprende de las palabras pronunciadas por Ío al verlo atado a la roca (560-562).

Luego de la escena del Prólogo, los personajes -principalmente Prometeo e Ío- utilizan los elementos constituyentes del motivo en sentido propio, salvo en el caso de los verbos ἐνζεύγνυμι (UNCIR) y δάμνημι (DOMAR), que aparecen como *illustrantia*. No obstante, la confirmación de la segunda lectura de la imagen, producto de su mostración escénica, se obtiene al finalizar la pieza, en el Episodio IV. Allí, en boca de Hermes, aparece verbalizado el fragmento más importante de la serie imaginativa, que consiste en el símil del POTRO RECIÉN ENJAEZADO:

τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς

¹⁷ ὀμάζω (4): κυρίως δέ ἐστιν ὀμάσαι τὸ ἵππον ὑπὸ χαλινὸν ἀγαγεῖν ἢ ὑπὸ ὄχημα. (Σ Apolonio Rodio, 1, 743).

πέδη (6): ἐνθ' ἵππους ἔστησε Ποσειδάων...ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας, ἀρρήκτους ἀλύτους. (Il XIII, 34-37). Cf. también Jenofonte, *De equitandi ratione*, 3, 5; 7, 13-14.

δεσμά (52): Cf. Jenofonte, *Anábasis*, 3, 5, 10.

ψάλιον (54): τὸ πρὶ τὸ γένειον (τοῦ ἵππου) διειρόμενον ψάλιον, τὸ δ' εἰς τὸ στόμα ἐμβάλλόμενον χαλινός. (Pollux 1, 148). ψάλια ἐστὶ κυρίως τὰ περιστόμια τῶν ἵππων. (Σ ad 54).

πορπάω (61): Cf. el sustantivo πορπάξ en Eu. *Rhesus* 381.

μασχαλιστήρ (71): μασχαλιστήρες οἱ κατὰ τῶν ἵππειῶν στηθῶν ἱμάντες. (Hesychius lexicographus); τὰ ὑπὸ τοὺς ὤμους τ'ν ἵππων μασχαλιστήρες. (Pollux, 1, 147).

κίρκωω (74): Cf. el sustantivo κρίκος en F. Passow, *Handwörterbuch der griechischer Sprache*, 1841-1857. Estas referencias han sido extraídas de PETROUNIAS (1976: 109 y 367).

ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς

πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

En nada te dejas conmover, ni te ablandas

con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,

como un potro recién sometido al yugo,

te resistes y luchas contra las riendas." (1008-1010)

Cratos y Hefesto, meros instrumentadores de la voluntad del padre, verbalizan la imagen desconociendo la operación de doble visión que provocan en el espectador. Prometeo, la Corifeo, Océano e Ío tampoco son conscientes de la utilización y el sentido de la imagen, por estar subjetivamente involucrados en el πάθος que implica su concreción y objetivación. Sólo Hermes, que es la voz y el discurso del padre, es el encargado de explicitar el mecanismo de fusión de planos que se ha efectuado en el nivel semémico a través de una doble vuelta de tuerca operada en la relación entre personajes, *illustrans* e *illustrandum*.

Señalemos brevemente, para finalizar este punto, dos motivos que aparecen a lo largo de la obra como *illustrans* o como *illustrandum*. Se trata de los motivos del *ocultamiento* y de la *tempestad*. El motivo del *ocultamiento* se expresa, por una parte, a través de la mención del secreto profético de Prometeo, cuya revelación permitirá la permanencia de Zeus en el trono del Olimpo (522-524) y, por otra, a través del designio de Zeus de aniquilar a la raza humana hundiéndola en el Hades (231-236). La mostración del motivo del *ocultamiento* aparece en escena en el momento final de la tragedia en boca de Hermes (1016-1019), y sin duda se producía algún efecto escénico que, luego de la emisión del último verso por parte de Prometeo, imitaba su caída en el mundo subterráneo¹⁸. Por medio de su mostración, el autor pone ante la vista del espectador lo que habría sucedido si el plan de Zeus se hubiera cumplido: la raza humana habría desaparecido del campo visual, de la superficie del mundo, oculta para siempre en el espacio de la oscuridad (231-236). Prometeo no será destruido, pero sufrirá como castigo lo que al hombre esperaba como destino: el OCULTAMIENTO, la DESAPARICIÓN (1016-1019).

¹⁸ Cf. al respecto lo señalado en el Capítulo 1.

El motivo de la TEMPESTAD, también perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que aparece a lo largo de la pieza como metaforización de la desarmonía de los elementos de la naturaleza y del cosmos (370-371, 560-562, 642-643, 838, 883-886, 1015-1016, 1061-1062) se concretiza en el momento culminante por medio de una verdadera tempestad que provoca la conmoción de la tierra y el hundimiento de Prometeo y de las Océánides (1080-1088). Las imágenes del OCULTAMIENTO y de la TEMPESTAD son "mostradas" tanto por medio de las descripciones textuales (es decir, transformándose de *illustrans* en *illustrandum*) cuanto por los efectos de la puesta en escena. El efecto dramático de la experiencia de la concretización de la imagen alcanza su punto culminante al reforzar el aspecto visual de la experiencia dramática, que incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) del mensaje poético por parte del espectador.

6.1 La mostración escénica en el conjunto de la trilogía

Lo hasta aquí analizado se basa en el testimonio efectivo del texto. Sin embargo, la comprobación de que en la tragedia el plano de la imagen tiende a aparecer en la escena como objeto real de la representación o como referente en sentido propio en el discurso de los personajes puede extenderse como hipótesis al resto de la trilogía¹⁹, sobre todo a la pieza más segura en cuanto a su ubicación y posible argumento: *PrL*.

Dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN ≠ LIBERTAD, la mostración de más seguro efecto dramático debería de ser la LIBERA-

¹⁹ Con respecto a la reconstrucción conjetural de *PrL* y de *PrP* y a la ubicación de las piezas en la trilogía, cf. WELCKER (1824); GERCKE (1911: 164-174); KNIGHT (1938: 51-54); MULLENS (1939: 160-171); DAVIDSON (1949: 66-93); THOMSON (1949: 433-467); ROBERTSON (1951: 150-155); REINHARDT (1956: 241-283); FITTON-BROWN (1959: 52-60); HERINGTON (1961: 239-250) y (1963: 180-197 y 236-246); LLOYD-JONES (1969: 211-218); GROSSMANN (1970); PANDIRI (1971: 165-188); MOREL (1973: 121); PODLECKI (1975: 1-19); FINEBERG (1975: 224-235); TAPLIN (1975: 184-186); GRIFFITH (1977: 245-252); GARCÍA GUAL (1979: 129-161); WEST (1979: 130-148); CONACHER (1980: 98-119); GANZ (1980: 133-164); LENZ (1980: 23-56); STEFFEN (1983: 5-15); BOOTH (1985: 149-150); STOESSL (1988: 14-22); BROWN (1990: 50-56); WEST (1990: 51-72); FLINTOFF (1995: 857-867); LIBERMAN (1996: 273-280); WEST (1996: 121); POLI-PALLADINI (2001: 287-325).

CIÓN DE LAS CADENAS por parte de Heracles. El motivo tiene un amplio desarrollo en la tragedia conservada, tanto como campo semántico fuertemente connotado cuanto como imagen²⁰. La imagen del VUELO, EL PÁJARO Y LAS ALAS, también muy resaltada en el texto -puesto que todos los personajes excepto el propio Prometeo presentan una gran movilidad y capacidad de desplazamiento (115, 467-468, 856-858, 992-994)- anticiparía la aparición concreta del ÁGUILA que, en la segunda pieza, haría efectiva la segunda parte del castigo prometido por Zeus. La aparición del ÁGUILA también concretaría y "mostraría" la imagen de la MORDEDURA, ya presente en *Pr* como parte del núcleo semántico de la COERCIÓN y relacionada con la PICADURA y el AGUIJÓN analizados con anterioridad. Por último, una imagen no demasiado resaltada en *Pr* pero que debía de desarrollarse y "mostrarse" en *PrL* es la de la COMPETENCIA ATLÉTICA y el ATLETA O LUCHADOR (93-95, 183-184, 257, 262, 920-921), que sin duda aparecía representado por la entrada de Heracles y su concreción de la hazaña "atlética" por excelencia: la liberación de Prometeo.

Con respecto al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, el mecanismo de mostración de la imagería alcanzaría su punto máximo, ya que el símil del MÉDICO ENFERMO se corporizaría ante el espectador con la figura de Quirón, quien aparecería al final de la trilogía como UN MÉDICO EFECTIVAMENTE ENFERMO, dispuesto a deponer su inmortalidad e intercambiar su situación con la de Prometeo, tal como lo profetiza Hermes en el Episodio IV (1026-1029). Por último, y en un plano conjetural, puede postularse para el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, nucleado alrededor de la oposición LUZ/OSCURIDAD, la aparición en la tercera tragedia, *PrP*, de una PROCESIÓN DE ANTORCHAS, que pondría en el plano real el motivo del FUEGO CIVILIZADOR y al mismo tiempo mostraría la imagen del FUEGO presente a lo largo de toda la pieza conservada (7, 22, 109, 356, 368, 371, 498-499, 649-650, 878-880, 917, 1043-1044).

²⁰ Como *illustrans*: 146-148, 262, 425-428.

7. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS FUNCIONAL

Tomando en cuenta lo hasta aquí expuesto, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- ✓ La ACCIÓN EXTERNA es la subvariable que menos influye en la frecuencia imaginativa. En *Se* y *Su* se comporta de manera independiente, dado que la tensión dramática (y la subida consecuente de lenguaje connotado) se basa en el movimiento emotivo de los personajes y está prácticamente desprendida de los hechos de la escena (en ambas obras la acción que influye sobre la trama es con preponderancia *extraescénica*). En *Pe* la acción sobre la escena es prácticamente nula: se limita a la entrada y salida de los personajes. Casi lo mismo sucede en *Pr*, a excepción del encadenamiento del Prólogo y el hundimiento del Episodio IV. En el primer caso las imágenes acompañan la actividad escénica respondiendo a la particular manera en que Esquilo distribuye las imágenes a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal abarcadora de los sistemas y subsistemas de la pieza, antes de organizarse estructuralmente y aparecer en escena como mostración simbólica. En el final del Episodio IV, el hundimiento es un clímax multilateral: dramático, emotivo, ideológico y, en consecuencia, lingüístico-estilístico. En *Ag* y *Cb* las actancias influyen en la frecuencia de imágenes en la medida en que la acción sobre la escena acompaña o no a la acción interna y tensión dramática. Por último, en *Eu* el paralelo es mucho más exacto, con predominio de la imaginería en la primera parte (con movimiento escénico acelerado) y descenso de todas las subvariables agenciales -incluidas las imágenes como refuerzo estilístico y sistema significativo- en el largo remanso del Episodio III.
- ✓ En lo que toca a la ACCIÓN INTERNA, esta subvariable acompaña de manera global la frecuencia imaginativa. Sin embargo, su comportamiento independiente es llamativo en varias de las obras, sobre todo en la segunda parte de cada una de las piezas. Esto es en especial evidente en *Pe* y más aun en *Se* y *Su*, en estos dos

últimos casos por la estabilidad de la frecuencia imaginativa contrapuesta al gran movimiento anímico de los protagonistas. La ACCIÓN INTERNA y la frecuencia de imágenes se corresponden más estrechamente en *Ch* y *Eu*, y en *Pr* y *Ag* se asemeja con moderación a lo que ocurre con la TENSIÓN DRAMÁTICA.

- ✓ En *Pr* hay una coherencia casi absoluta entre TENSIÓN DRAMÁTICA y frecuencia imaginativa. Las curvas sólo se alejan en el Episodio IV, sobre todo durante el diálogo estíquico que se establece entre el Titán y Hermes. No obstante, podemos afirmar que esto se debe a que en dicho diálogo la tensión dramática creciente se expresa por medio de una lucha verbal que apela a la estructuración retórica del discurso y al juego punzante de argumentos y contraargumentos, mezclados con los agravios que ambos dioses se intercambian. Es exactamente el mismo fenómeno que se aprecia en *Ag*. En efecto, aunque en esta tragedia la curva de frecuencia de imágenes acompaña en líneas generales a la tensión que deriva del desarrollo de las actancias, en algunas ocasiones se manifiesta independiente. Esto ocurre en la última parte del Episodio IV y en el Episodio V de *Ag*, donde la caída de la curva es inversamente proporcional a la tensión resultante de la escena. Las causas por las que esto ocurre son las mismas que en *Pr*: esa tensión resultante y creciente se expresa mediante una lucha verbal que apela a la retórica en un diálogo donde predominan las figuras de orden, las repeticiones y acumulaciones. Tensión dramática y curva imaginativa se corresponden en *Pe*, *Se* y *Su*, con las salvedades ya especificadas en cuanto al final de *Se*. Hay coherencia, pero la correspondencia es menos exacta en *Ch* y *Eu*.
- ✓ Nuestro análisis comprueba que el mecanismo general de presentación de las imágenes en el desarrollo agencial es semejante en *todas* las obras, incluyendo, por supuesto, a *Pr*. Este mecanismo consiste en un despliegue inicial en Prólogos y Párodos y una concentración posterior de grupos de imágenes en los puntos de máxima tensión dramática. Es un procedimiento *típicamente esquileo*, que influye en

Sófocles (aunque en éste se presenta de manera menos preponderante en el entramado del texto) y se va difuminando en Eurípides²¹.

- ✓ La actuación de la imagería funciona es determinante en la creación de una atmósfera expresivo-impresiva, contribuyendo a la identificación catártica del espectador y a la decodificación comprensiva del mensaje poético de Esquilo, es decir: la mostración de la imagería apoya la comprensión emotiva y racional del receptor del mensaje.
- ✓ Los *illustrantia* de las imágenes del *cA* y también del *cP* se fundan habitualmente en la realidad de lo que sucede en escena. Esto aparece, con mayor o menor grado de plasmación dramática, en todo el *corpus* conservado;
- ✓ Los *illustrantia* tienden a aparecer como *illustranda* en el texto, es decir, se deslizan del sentido figurado al sentido propio en el plano discursivo;
- ✓ Este deslizamiento al sentido propio se traslada al discurso no sólo en menciones aisladas sino por medio de descripciones detalladas (por ejemplo, en la tempestad que cierra *Pr*).
- ✓ El punto máximo de concretización es el mecanismo de mostración de la imagen, donde se verifica no sólo el deslizamiento al sentido propio sino el cambio de código. La imagen se traslada de la mimesis discursiva a la mimesis dramática, y la metáfora aparece representada en escena por medio de la utilería, el vestuario, la escenografía y, podemos suponer, los efectos especiales.
- ✓ El mecanismo de la mostración es llamativamente semejante en *Pr* y en la *Or*. Este rasgo es uno de los tantos que acercan y relacionan ambas trilogías. La mostración parece ser entonces un mecanismo dramático que se ha desarrollado con lentitud pero con constancia a lo largo de toda la producción esquilea, y que ha evolucionado hasta alcanzar su culminación en los últimos años de producción poética. La relevancia y acabamiento que alcanza el mecanismo de mostración en ambas trilogías es un elemento más para sugerir una datación tardía de la *Prom*,

²¹ Esta última afirmación no proviene de un trabajo textual exhaustivo -como podrá imaginarse-, sino que es resultado de las lecturas frecuentes y de una percepción preparada para captar los mecanismos de funcionamiento de la imagen poética en todo tipo de textos.

muy cercana a la *Or.* Las visiones del mundo en ellas expresadas (que no son opuestas sino perfectamente coherentes en su estructura profunda) constituirían el testamento poético de Esquilo.

- ✓ Por último, el mecanismo de mostración de la imagería es típicamente esquileo. Sólo en *Edipo Rey* la aparición de Edipo en escena luego de haberse cegado podría considerarse una mostración de la imagen de LUZ/TINIEBLAS desarrollada previamente para acompañar el motivo de la VISIÓN²². Pero este motivo y su mostración son un caso aislado dentro de los sistemas de imagería del *corpus* sofocleo. Nada semejante puede advertirse en las obras de Eurípides. No existiendo ninguna otra noticia de un procedimiento semejante en la producción dramática del siglo V, sería muy difícil aceptar que un anónimo poeta tardío, imbuido del pensamiento sofisticado y conmocionado por el derrumbe ateniense producto de las guerras del Peloponeso, se hubiera apropiado con tanta precisión de la técnica de la mostración.
- ✓ El análisis de la técnica aquí realizado prueba, el grado de fusión que alcanzan en la tragedia de Esquilo el fondo y la forma, el estilo y el mensaje.
- ✓ El trabajo sobre la misma ha permitido obtener datos muy valiosos en lo que se refiere al *modus operandi* de la imagen en cada una de las tragedias. Esta información, aun sin haberse constituido en prueba abrumadora en favor de la autoría, ha contribuido a realzar una impresión general favorable: el mecanismo dramático responde, al igual que el proceder estilístico, a una *gestalt* particular e intransferible.

²² CRESPO (1991: 67-78).

CAPÍTULO 6 ANÁLISIS DEL SISTEMA SEMÉMICO

Síntesis

En este capítulo se estudia la configuración de TEMAS Y MOTIVOS en CAMPOS CONCEPTUALES, es decir, la configuración de los sistemas semémicos de las piezas del *cA* y el *cP*. Se presenta un extracto de los campos semánticos, así como el estudio individual de algunos de ellos, de modo de conformar un muestreo representativo. Luego del estudio individual se establecen los denominadores comunes y se prueba la homogeneidad estructural entre ambos *corpora*: a) los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen; b) la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural..

1. ACLARACIONES PREVIAS

Como es dable suponer, la presentación completa de todos los sistemas semémicos del *cA* más el *cP*, sus análisis pormenorizados y comparación bilateral excedería con creces los objetivos de nuestra tesis.

En consecuencia, este capítulo consiste en:

- ❖ un cuadro que resume la composición de los campos conceptuales de cada una de las obras;
- ❖ una presentación, en forma de muestreo representativo, de una estadística serial de algunos de los campos conceptuales de cada una de las piezas;
- ❖ el estudio de algunos de esos campos semánticos marcados;
- ❖ una síntesis conclusiva de la configuración general del sistema semémico.

Nuevamente, *Pe* es la obra privilegiada en cuanto a la extensión del análisis que presentamos.

Para los supuestos teóricos que sustentan el análisis y la definición de los términos técnicos, remitimos a lo expresado en el Capítulo 2. Recordemos que consideramos **campo semántico marcado** o **campo conceptual** al conjunto organizado de lexemas que cubre por completo cierta área de significado relevante para la determinación de la temática de un texto. Estos lexemas se encuentran realzados en la estructura textual por su distribución y repetición y por su inclusión, en un segundo nivel, como *illustranda* de las **imágenes**. Los *illustrantia* de las imágenes corresponden siempre a *illustranda* pertenecientes a los campos semánticos marcados.

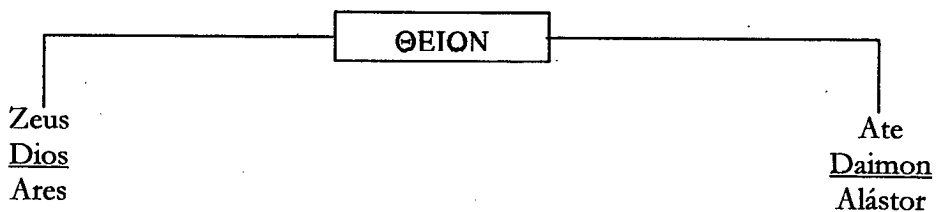
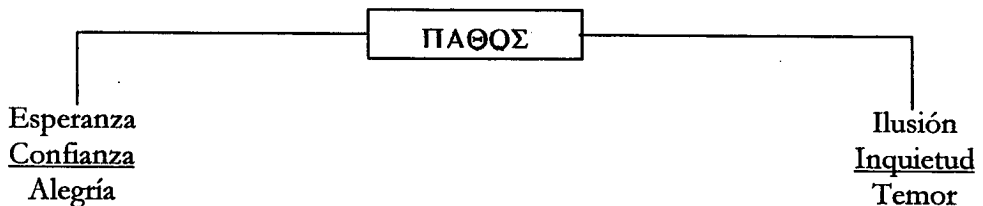
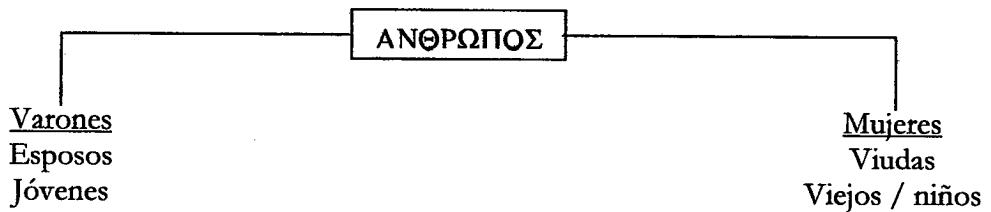
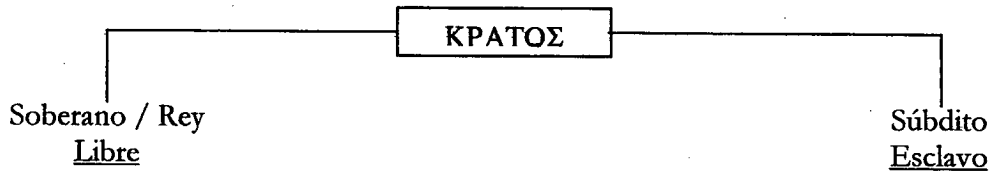
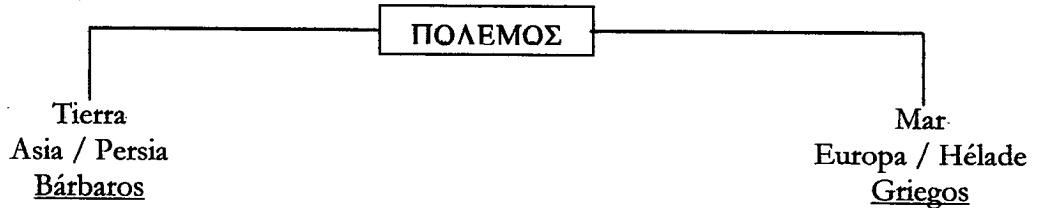
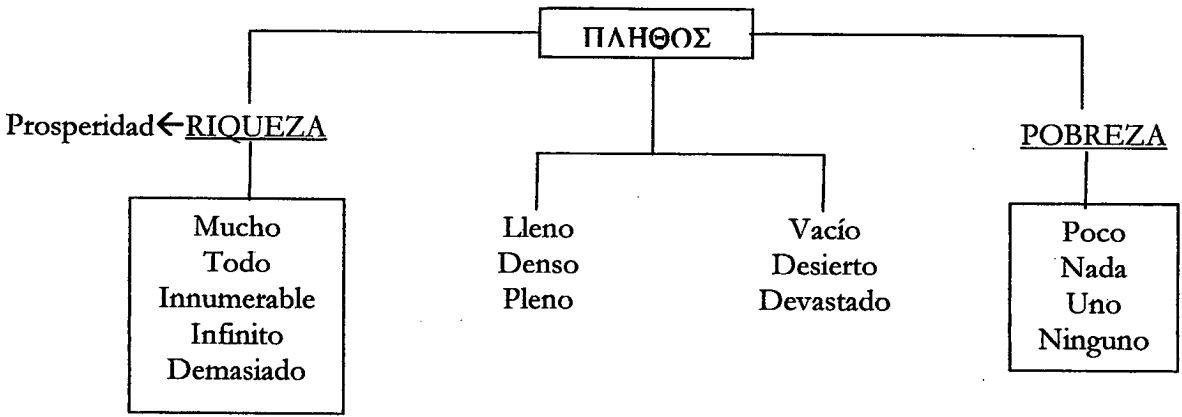
2. EL SISTEMA SEMÉMICO EN PERSAS

2.1 Los campos conceptuales de PE – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la CANTIDAD (ΠΛΗΘΟΣ). Es el más extenso de los campos conceptuales de la obra en cuanto al número de lexemas que a él se adscriben. Su objetivo es explicitar, por medio del refuerzo repetitivo, la inutilidad de lo cuantitativo si lo que se le opone es la superioridad cualitativa, tanto con respecto a la superioridad de los sujetos humanos que luchan por los valores semánticamente marcados como positivos (lo que se pone de manifiesto en el enfrentamiento de los ejércitos en Salamina) cuanto por el SALTO –cualitativo– que implica el favor de la divinidad.

Un primer haz semémico es el que opone los *pronombres indefinidos y adjetivos relacionados semémicamente con ellos*. Se ubica en las columnas exteriores del campo y presenta las cadenas opuestas MUCHO/TODO/INFINITO/INNUMERABLE/DEMASIADO y POCO/NADA/UNO/NINGUNO. El segundo haz semémico –las



columnas interiores del campo- consiste en la oposición bipolar de *adjetivos calificativos que apuntan semémicamente al semema de la cantidad*: LLENO/DENSO/PLENO ≠ VACÍO/DESIERTO/DEVASTADO. Dichos adjetivos, que al principio son semánticamente neutros o no marcados, van tomando en el transcurso de la obra rasgos connotativos emotivos, hasta que éstos se vuelven predominantes. Este campo conceptual apunta a remarcar la ideas de RIQUEZA, considerada primero positiva y equivalente en apariencia a la PROSPERIDAD, que es un semisinónimo que agrega una idea más totalizadora y abstracta de ÉXITO, CURSO FAVORABLE, más allá de lo puramente material y señalando un estado más permanente e integral de los hombres o las comunidades. No obstante, la RIQUEZA se manifiesta a la postre como encubridora de la desgracia y enemiga de la FELICIDAD y la PROSPERIDAD. Se genera por tanto una nueva oposición $\pi\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma \neq \delta\lambda\beta\omicron\varsigma$ que concluye por mostrar el verdadero resultado de la $\upsilon\beta\omicron\rho\iota\varsigma$: la POBREZA. La inversión semántica de los *ilustranda* que constituyen este campo conceptual se refleja en la imagen RICAS VESTIDURAS ≠ ANDRAJOS.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del EJÉRCITO (ΣΤΡΑΤΟΣ). Presenta un solo haz semémico en ambos polos opuestos: EJÉRCITO AGRESOR/MULTITUD/PUEBLOS ALIADOS y EJÉRCITO VENCIDO /TURBAMULTA/PUEBLOS EN RETIRADA. El lexema EJÉRCITO genera a su vez un submotivo consistente en el señalamiento continuo y altamente connotado de las jerarquías militares: JEFES/GENERALES/CAPITANES, tendiente a recalcar el concepto de ORDEN como opuesto al DESORDEN. Pero se trata sólo de un ORDEN o ACOMODAMIENTO EXTERNO, no una verdadera ARMONÍA. En un segundo nivel, este campo conceptual actúa como *concretización* del primero, ya que está constituido por el semema de la cantidad humana que se plasma en la utilización de sustantivos colectivos. El campo está sintetizado por los componentes antitéticos de la imagen ENJAMBRE ≠ CARDUMEN, que opera por medio de una *degradación* (en este caso, *animalización*).

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la GUERRA (ΠΟΛΕΜΟΣ). Tiene también gran incidencia cuantitativa y lo llena el campo de acción de la contienda y los elementos que caracterizan a los contendientes. Se originan así las series TIERRA/ASIA/ORIENTE/PERSIA/BÁRBAROS ≠ MAR/EUROPA/HÉLADE/OCCIDENTE/GRIEGOS. El primer par opuesto (TIERRA ≠ MAR) marca los ámbitos de desempeño guerrero; las restantes, sus representaciones políticas e imaginarias como UNO y OTRO (ASIA ≠ HÉLADE; ORIENTE ≠ OCCIDENTE; GRIEGOS ≠ BÁRBAROS). Por su parte, el núcleo TIERRA desencadena la subserie CIUDAD/COMARCA/REGIÓN/PAÍS. Como imagen sintetizadora del campo, encontramos las armas características de los contendientes, la oposición ARCO ≠ LANZA.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PODER (ΚΡΑΤΟΣ), y cómo se manifiesta en el sujeto humano. De allí que lo formen sustantivos y adjetivos que denotan categorías políticas y jerárquicas: SOBERANO/LIBRE ≠ SÚBDITO/ESCLAVO. Así como el motivo de la CANTIDAD predomina en los parlamentos del Mensajero y del Coro, el PODER es el campo conceptual elegido por aquéllos que en la estructura política de la sociedad humana son sus representantes, los REYES, en este caso, Atosa y Darío. Estos componentes de sentido propio connotado se concretan en la imagen PASTOR ≠ REBAÑO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de HOMBRE (ser humano) (ΑΝΘΡΩΠΙΟΣ). Está compuesto por la subcategorización del GÉNERO HUMANO en *sexos* y *edades*. Así como en el aparente polo de la FORTUNA se ubican los VARONES/JÓVENES/ESPOSOS metaforizados como FLOR/PLENITUD, los representantes del DESASTRE serán sus opuestos: MUJERES/VIUDAS/VIEJOS/NIÑOS, que simbolizan la debilidad de la especie.

Los campos conceptuales hasta aquí mencionados presentan un desarrollo cuantitativo y extensivo. Los dos siguientes muestran una presencia más restringida e intensiva.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO (ΠΑΘΟΣ), que es la expresión generalizada de los SENTIMIENTOS HUMANOS. Estos sentimientos se oponen por medio de las series de sustantivos abstractos ESPERANZA/CONFIANZA/ALEGRÍA ≠ ILUSIÓN/ INQUIETUD/TEMOR. Estos sentimientos se expresan por medios sensibles, que incluyen los sentidos predominantes: DESCRIPCIÓN CINEMATOGRAFICA – VISTA ≠ LAMENTO/LLANTO – OÍDO, y son la consecuencia de las condiciones mentales y espirituales que operan en el hombre, sobre las cuales actúa la divinidad: εὐβουλία ≠ ὕβρις. Las consecuencias del actuar de la divinidad en cada uno de los casos se manifestarán como εὐφρων ≠ νόσος φρενῶν. En el plano del *illustrans* el campo conceptual es representado por las composiciones líricas que lo encarnan: PÉAN ≠ TRENO.

7. El SÉPTIMO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la DIVINIDAD o LO DIVINO (ΤΟ ΘΕΙΟΝ). y es el central para la transmisión del universo conceptual. Oponen las *manifestaciones de la divinidad* que se ponen en juego en la tragedia: ZEUS ≠ ATE; θεός ≠ κακὸς δαίμων, que indica su *categoría ontológica* y ARES ≠ ἀλάστορ, que marca el dios de la guerra que condujo a la victoria adecuada a las leyes divinas y al genio vengador que condujo a la ceguera y a la derrota militar. ZEUS y ATE, por su parte, desencadenan la serie imaginativa que ejemplifica los efectos de la acción de los dioses: CAZA/TRAMPA/RED y YUGO/ARNÉS. Como veremos, la Ate ofrece en su imaginización la misma configuración sistemática que en *Pr*.

2.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Pe*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los cinco campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *riqueza/prosperidad* (la CANTIDAD)
- 2) *lleno / vacío, devastado, desierto* (la CANTIDAD)
- 3) *joven, flor, plenitud / viejo* (el HOMBRE)
- 4) *soberano, conductor (jefes), libre, pastor / súbdito, esclavo, rebaño* (el PODER)
- 5) *multitud, ejército, pueblos* (el EJÉRCITO)
- 6) *sustantivos colectivos* (la CANTIDAD)

2.2.1 RIQUEZA / PROSPERIDAD

❖ Sustantivos

- πλοῦτος (162, 168, 237, 250, 751, 755, 842) - - 7
- ὄλβος (164, 252, 709, 756, 826) - - - - - 5
- θησαυρός (238, 1022) - - - - - 2
- χρήματα (166)
- ἄργυρος (238)
- χλιδή (608) Total: 17

❖ Adjetivos

- πολύχρυσος (3, 9, 45, 53) - - - - - 4
 - ἀφνεός (3)
 - χρυσόγονος (80)
 - χρυσεόστολμος (159)
 - ἀχρήματος (167)
 - εὐείμονος (181)
 - (οὐχ) ὑπεύθυνος (213) Total: 17
- TOTAL: 27**

2.2.2 LLENO / VACÍO

❖ Sustantivos

- ἀνάστασις (108)
- κενανδρία (730) Total: 2

❖ Adjetivos

- περσέπτολις (65)
- ἀπόρθητος (348)
- ἔρημος (734)
- μονάς (734)
- κενός (484, 804) ----- 2 Total: 6

❖ Verbos

- λείπω (128, 139, 159, 479, 480, 804, 961, 962, 985, 985) --10
- πίμπλημι (134) -----1
- πέρθω (178, 1056) -----2
- φθείρω (244, 272, 282, 451) -----4
- καταφθείρω (251, 345, 716, 729) -----4
- ὄλλυμι (255, 446, 461, 534, 670, 728, 1016, 1076) -----8
- ἀπόλλυμι (278, 328, 475, 551, 561, 652, 733) -----7
- ἐρεμώω (298) -----1
- ἐξαποφθείρω (464) -----1
- διόλλυμαι (483, 590) -----2
- ἐκενόω (549, 761) -----2
- στερέω (371, 580) -----2
- ἐκφθίνω (679, 927) -----2
- κενόω (718)
- ἀπολείπω (962)

Total: 48
TOTAL: 56

2.2.3 JOVEN/FLOR/PLENITUD ~ VIEJO

❖ Sustantivos

- πρεσβεία (5) ----- 1
- ἰσχύς (12, 149, 590) ----- 3
- ἄνθος (60, 252, 618, 925) ----- 4
- ἥβη (512, 544, 681, 733, 923) --- 5
- ἀλκή (594, 928, 953) ----- 3
- νεολαία (670) ----- 1
- ἄωτος (978) ----- 1 Total: 18

❖ Adjetivos

▪ παλαιός (17, 103, 158, 615, 703) -----	5
▪ ἀρχαῖος (141, 658, 696, 775) -----	4
▪ ἀκμαῖος (441) -----	1
▪ γεραιός (156, 264, 682, 704, 704, 832) ---	6
▪ γέρων (582, 732) -----	2
	Total: 18
	TOTAL: 36

2.2.4 SOBERANO-conductor-jefe-libre-pastor/SÚBDITO-esclavo-rebaño

❖ Sustantivos

▪ ἄναξ (5, 232, 378, 383, 443, 565, 762, 787, 874, 969) -----	10
▪ βασιλεύς (6, 23, 24, 44, 59, 144, 151, 234, 532, 629, 634, 855, 918, 929) ---	14
▪ ταγός (23, 324, 480) -----	3
▪ ὑποχος (24) -----	1
▪ ἔφορος (25) -----	1
▪ ἐφέπων (38) -----	1
▪ ἄρχων (36, 74, 329) -----	3
▪ ἐφέτης (79) -----	1
▪ ποιμανόριον (75) -----	1
▪ ὄρχαμος (129) -----	1
▪ βασιλεία (151, 623) -----	2
▪ ἄνασσα (155, 173) -----	2
▪ δεσπότης (169, 668, 668, 1049) -----	4
▪ ὑπήκοος (234, 242) -----	2
▪ ποιμάνωρ (241) -----	1
▪ δούλος (242, 745) -----	2
▪ χιλίαρχος (303) -----	1
▪ ἄπαρχος (327) -----	1
▪ ναύαρχος (363) -----	1
▪ πείθαρχος (374) -----	1
▪ τόξαρχος (556) -----	1
▪ ἄκτωρ (557) -----	1
▪ βαλλήν (657, 657) -----	2
▪ δυνάστης (675, 675) -----	2
▪ ἀνάκτωρ (651) -----	1
▪ μυριοταγός (993) -----	1
▪ ἡγεμών (315, 765, 640) -----	3
▪ μυριόνταρχος (314) -----	1
▪ δίλοπος (44) -----	1
	Total: 66

❖ Adjetivos

▪ βασιλείος (8, 66, 589, 661) -----	4
▪ δούλιος (50) -----	1
▪ ἐλεύθερος (593) -----	1
▪ πανταρκής (855) -----	1 Total: 7

❖ Verbos

▪ διώκω (84) -----	1
▪ ἐπάγω (85) -----	1
▪ κρατέω (102, 149, 338, 738, 750) -----	5
▪ ἐπισκῆπτω (104) -----	1
▪ ἀνάσσω (96) -----	1
▪ προσπίτνω (152, 588) -----	2
▪ κοιρανέω (214) -----	1
▪ ἔπειμι (241, 828, 555) -----	3
▪ ἐπιδεσπόζω (241) -----	1
▪ ἐλευθερέω (403, 403) -----	2
▪ λύω (592, 594, 913) -----	3
▪ ταγέω (764) -----	1
▪ κρατύνω (900) -----	1 Total: 23
	TOTAL: 46

2.2.5 MULTITUD, ejército, pueblo, sustantivos colectivos

❖ Sustantivos

▪ στρατός (66, 92, 129, 158, 177, 235, 236, 241, 244, 255, 283, 345, 355, 384, 412, 439, 452, 466, 482, 501, 517, 534, 656, 716, 721, 728, 731, 748, 765, 773, 780, 797, 803, 1002, 1014, 1063) -----	37
▪ στρατιά (9, 25, 534, 858, 918) -----	5
▪ στίφος (20, 366) -----	2
▪ πλήθος (40, 166, 334, 337, 342, 352, 413, 429, 432, 477, 803) -----	11
▪ ὄχλος (42, 54, 956) -----	3
▪ ἔθνος (43, 57) -----	2
▪ λαός (92, 127, 279, 383, 593, 729, 770, 789, 1025) -----	9
▪ στράτευμα (117, 335, 423, 469, 720, 758, 791) -----	7
▪ γενεά (80, 912) -----	2
▪ ὄμιλος (124, 1029) -----	2
▪ γένος (146, 185, 324, 434, 516, 818, 1013) -----	7
▪ ἀνδροπλήθεια (235) -----	1
▪ ἀριθμός (339, 432) -----	2
▪ δεκάς (340) -----	1
▪ χιλιάς (341) -----	1
▪ στόλος (400, 408, 416, 795) -----	4
▪ βόλος (424) -----	1
▪ σμήνος (128) -----	1

▪ μυριάς (927) -----	1 Total:
99	

❖ Adjetivos

▪ πολύς (25, 46, 176, 184, 236, 244, 251, 269, 288, 330, 402, 459, 500, 509, 510, 513, 537, 707, 707, 724, 748, 748, 751, 780, 800, 843, 845, 925, 1023) -----	29
▪ πολυθρέμμων (349) -----	1
▪ ἀνάριθμος (40) -----	1
▪ πολύχειρ (83) -----	1
▪ πολυναύτης (83) -----	1
▪ λαοπόρος (113) -----	1
▪ κενάνδρος (119) -----	1
▪ πολύανδρος (9, 73, 533, 899) -----	4
▪ μέγας (223, 33, 37, 88, 119, 163, 300, 433, 723, 725) -----	10
▪ πολύγομφος (71) -----	1
▪ πάμμικτος (54, 903) -----	2
▪ γυναικοπληθής (121) -----	1
▪ ἄνανδρος (166, 289, 298) -----	3
▪ παμμιγής (269) -----	1
▪ πολυβαφής (275) -----	1
▪ πάννηχος (382) -----	1
▪ ὀλίγος (330) -----	1
▪ πολύπωνος (320) -----	1
▪ τοσουτάρημος (432) -----	1
▪ πλείσθος (284, 327, 490) -----	3
▪ πολυπειθής (547) -----	1
▪ παμφαής (612) -----	1
▪ παμφόρος (618) -----	1
▪ παναίολος (630) -----	1
▪ πανταλάς (637) -----	1
▪ πολύκλαυτος (674) -----	1
▪ πολύδακρυς (938) -----	1
▪ πανώλης (732) -----	1
▪ ὑπέρπολυς (794) -----	1
▪ παῦρος (800) -----	1
▪ πάνδυρτος (941) -----	1
▪ μεγάλατος (1016) -----	1
▪ βαιός (448, 1023) -----	2
▪ δίδυμος (1033) -----	1
▪ τριπλοῦς (1033) -----	1 Total: 80

❖ Pronombres

▪ οὔτε τις (14) -----	1
▪ πᾶς (58, 61, 75, 126, 219, 234, 246, 254, 255, 260, 273, 278, 282, 294, 339, 353, 363, 371, 378, 379, 383, 387, 391, 395, 398, 400, 405, 410, 416, 422, 449, 449, 458, 466, 496, 516, 552, 583, 600, 603, 670, 679, 699, 709, 713, 716, 718, 743, 749, 769, 771, 834, 860, 976, 979)---	55
▪ οὔτις (87, 242, 414) -----	3
▪ ἕκαστος (136, 381) -----	2
▪ ὅσον (167, 441, 508, 864) -----	4
▪ ἅπας (249, 464, 763, 785) -----	4
▪ οὐδέν (209, 278, 756, 842) -----	4
▪ μύριος (301, 981, 981) -----	3
▪ εἷς (313, 431, 327, 462, 975, 763, 251) -----	7
▪ τρισμύριος (315) -----	1
▪ πεντήκοντα πεντάκις (323) -----	1
▪ τριακὰς δέκα (339) -----	1
▪ τρεῖς (366) -----	1
▪ ἑκατὸν δις ἑπτὰ (343) -----	1
▪ δεκα (429) -----	1
▪ πρόπας (434, 548) -----	2
▪ τοσοῦτος (1015) -----	1
	Total: 92

❖ Verbos

▪ πλήθω (272, 420) -----	2
▪ πληθύω (421) -----	1
	Total: 3

❖ Adverbios

▪ ἄγαν (10, 215, 515, 520, 794, 827, 1026) -----	7
▪ οὐτί πω (179) -----	1
▪ οὐδαμῶς (240, 716) -----	2
▪ παγκάκως (282)	
▪ οὐδαμῆ (385)	
▪ μηδαμά (431)	
▪ μηδέπω (435)	
▪ οὐδαμοῦ (498)	
▪ παμπήδην (729)	
	Total: 16
	TOTAL: 290

2.3 El campo conceptual del ΠΛΗΘΟΣ

Según señala MICHELINI¹, la palabra *πλῆθος* es rara en el resto del *εΑ*, por lo que el número de veces que aparece en *Pe* es significativo. 8 de los 11 ejemplos aparecen en la escena del Mensajero, entre el final del catálogo de los muertos persas (331) y el comienzo del último discurso en esa escena (479). Afuera de *Pe*, sólo aparece en *Su* 469, también en contexto marino. Por tanto, el acento sobre *πλῆθος* coincide con la narración de los hechos de Salamina.

Otras instancias del lexema están constituidas por la mención en los anapestos de apertura (40), donde los marineros egipcios son llamados “*terribles e innumerables en multitud*”. El sentido tiene que ver con el significado: CANTIDAD, y de una masa de seres humanos. En 166 es también altamente significativo: ocurre en el discurso trocaico de la reina, que incluye una serie de temas de reflexión importantes para la obra que se establecen como generalizaciones morales (como el último discurso en troqueos de la Sombra de Darío). A la reina le interesa la relación entre *πλοῦτος* y *ἄλβος* (163-164). La LUZ no brilla sobre la POBREZA. Es como la *τιμή*, algo que tienen los RICOS. La MASA DE COBARDES sugiere que ambas mitades de la oposición pueden volverse idénticas, porque en Salamina, la fuerza del EJÉRCITO persa se convierte en una MASA DE COBARDES.

En la larga escena en trímetros del Mensajero, se subraya la ventaja numérica de los persas por la repetición de *πλῆθος* y sus cognados, y aparece la asociación habitual entre los ejércitos bárbaros y el concepto de MASA INDIFERENCIADA a pesar de su ENORME DIVERSIDAD. Esto se verifica en el catálogo (302-329)², que refleja la falta de identidad cultural³. Este ejército MULTITUDINARIO está unido y opuesto a su ÚNICO JEFE ONMIPOTENTE. Esto los enfrenta a los GRIEGOS, que NO SON ESCLAVOS DE NADIE (242).

¹ MICHELINI (1982: 88).

² Sobre la significación política del catálogo, véase GOLDHILL (1988:192-193).

³ No obstante, por sus reminiscencias épicas, podría tener también, además de intención peyorativa, un valor honorífico o de reconocimiento a la significación de la grandeza y diversidad del ejército. Véase BARRETT (1995).

La mayor cantidad de apariciones del lexema *πλῆθος* aparece en la escena del Mensajero: 4 en 21 versos (331-352) que preceden la narración de la batalla (334, 337, 351-352). Todos los ejemplos son similares en significado: NÚMERO, MONTO, CANTIDAD, pero admiten también un significado secundario DE MAYORÍA, NÚMERO PREPONDERANTE, lo que sugiere la superioridad de número de los persas sobre los griegos.. En la narración del ataque en los estrechos (412-430) aparecen no sólo *πλῆθος* sino sus verbos cognados *πληθύω* y *πλήθω*. A medida que progresa la masacre, EL MAR MISMO DESAPARECE BAJO EL FLUJO DE LOS MUERTOS HUMANOS. Esto lleva a la identificación de los muertos y moribundos con los peces, que son capturados EN GRAN NÚMERO para ser aporreados y carneados en los vados⁴.

Al final de la narración aparece *πλῆθος* dos veces más, en 429 y 432, enfatizando que la multitud de males es equivalente a la multitud de muertos. Aparecen las palabras *στοιχηγορέω* (430), que significa “contar ordenadamente” e implica, sin establecerlo, el error estratégico de confiar sólo en el número, y *τοσουτάριθμον* (432), hápax esquileo que remarca en forma tautológica el acento en el número y la enumeración. El verbo *ἐκπλήσοιμι* (430) anticipa la repetición de *πλῆθος* en 432. Su aparición en boca de la reina (477) cumple la misma función de recapitulación.

La aplicación del campo conceptual de la CANTIDAD a la marcación y acrecentamiento de la descripción del desastre de Salamina retorna en el discurso de la Sombra de Darío, en el último episodio de la tragedia (791). La expresión pleonástica da cuenta de la redundancia de un EJÉRCITO SUPERPOBLADO, cuyo NÚMERO impide el avance y hace que el aprovisionamiento sea un problema. El principio general del FRACASO DEL EXCESO es común a los errores tácticos cometidos tanto por mar cuanto por tierra.

Ahora bien, como señalamos en el capítulo 4, la idea de que los PELIGROS DEL ÉXITO están enraizados en la naturaleza humana misma están ampliamente

⁴ Existe una relación con *II XXI.218*, en que Aquiles ofende al Escamandro llenando su corriente con una multitud de muertos troyanos.

representados en el pensamiento griego arcaico y clásico, poético y filosófico, y se expresan habitualmente por medio de los términos ὕβρις y ἄτη, sus cognados y semisinónimos. La teoría de que la RIQUEZA es peligrosa para el que la posee aparece en el discurso final de Darío, una vez que el significado que está detrás del motivo del NÚMERO EXCESIVO ha sido explicado. La palabra clave πλήθος ya no está en la superficie textual, pero los conceptos que sembró están en todas partes. A la referencia al EXCESO EN LA ESTRATEGIA, ὑπερόλλους ἄγαν (794), corresponde la falta moral de Jerjes, τῶν ὑπερκόμων ἄγαν (827). Πλήθος sólo aparece lateralmente para describir el ejército de Mardonio (803).

Aquí el uso del lexema núcleo del campo conceptual marca un quiebre y un cambio de dirección. Lo que queda son las implicancias morales que serán desarrolladas en el último discurso, en que la imaginaria se deriva de las asociaciones del CRECIMIENTO EXCESIVO y la HIPERABUNDANCIA con la ὕβρις. La corriente de agua, desplazada durante muchos versos, reaparece con la mención del río Asopo, que nutre la llanura beocia cerca de Platea (806). Esta aparición del tema de la fertilidad conduce a la imagen central del pasaje, donde esa fertilidad aparece como pervertida y terrible (820-822), donde los *illustranda* de las operaciones de la agricultura son ὕβρις y ἄτη. La cosecha de ἄτη corresponde, sobre la tierra, al abandono de la abundancia de cadáveres persas en las aguas de Salamina. En ambos casos, la FALSA ABUNDANCIA incluye la ironía de que las muertes representan un mal inequívoco para los persas y un buen augurio para los griegos⁵. Subrayando la imagen del florecimiento de ὕβρις y la cosecha de ἄτη aparecen los verbos ὑβρίζω y ἐξυβρίζω. La SOBREABUNDANCIA DE RECURSOS conduce a una inversión semántica inevitable: la HINCHADA PLENITUD del poder persa tiene su necesaria COSECHA DE ἄτη.

Las imágenes tienen todavía un eco en el *Kommós* final. El δαίμων ha PODADO (ἐπέκειρεν, 921) al pueblo y el Coro se lamenta por la FLOR DE LA TIERRA

⁵ Cf. al respecto PETROUNIAS (1976: 27).

(926-927). Por último, en 1035, resume la pérdida de hombres diciendo que σθένος έκολούθη.

Como conclusión, podemos afirmar que el campo conceptual de la MULTITUD aparece a lo largo de la pieza como fundamento para la aparición de la imagen de la ὕβρις, sin ser parte de ella en sentido estricto. Su relación con la idea de PLENITUD y FLUJO ACUÁTICO, preponderante en la primera parte de la obra, cede su lugar y el concepto se dirige a preparar y reforzar una nueva imagen: la fértil cosecha de ἄτη.

3. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SIETE CONTRA TEBAS

El cuadro resumen de los campos conceptuales se presenta en la página siguiente.

3.1 Los campos conceptuales de SE – Presentación global

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la AUDICIÓN, central en la determinación de las *diferencias genéricas entre VARONES y MUJERES*. Del lado masculino quedan los lexemas relacionados con los sememas PALABRA y ORDEN (verbal). Del lado femenino, los opuestos de la PALABRA: el SILENCIO, el GRITO, el LLANTO y el CANTO (fúnebre). RUIDO y ALBOROTO son los modos en que el género femenino percibe (en forma negativa y agresiva) al género masculino.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del ESTADO MENTAL. En los extremos hallamos los lexemas opuestos SENSATEZ/PRUDENCIA/σωφροσύνη, correspondientes al género masculino, a las que se unen la MESURA/CONTENCIÓN y la VALENTÍA. Al género femenino le queda la INSENSATEZ/ἄνοια. Por otra parte, el ATAQUE EXTERNO de los soldados argivos

AUDICIÓN

- Silencio
- Grito
Llanto
Canto
- Ruido
Alboroto
- Palabra
- Orden

ESTADO MENTAL

- Sensatez
Prudencia
σοφροσύνη
- Mesura
Contención
- Valentía
- Cobardía
- Menadismo
Locura
- Κόμπτος
ὑβρις
ἀσέβεια
αἰσχύνη
- Insensatez
(ἄνοια)

TIERRA

- [Entierro]
Tumba
Túmulo
Sepultura
Fosa
- Herencia
Reparto
Lote
↓
Suerte
Siete
- Madre
Nodriza
Abuela
Paterno
Materno
- Región
País
Patria
- Tierra
Suelo
Nativo
Labrantío

FAMILIA / CIUDAD

- Casa
morada
- Familia
Estirpe
Linaje
- Ciudadano
- Ciudad
Ciudadela
Sede
Torre
Pueblo

GÉNERO

- VARÓN
 - Rey
 - General
Jefe
Capitán
 - Caballo
Gigante
Monstruo
- MUJER
 - Criatura
Potrilla
 - Cautiva
Esclava
Lecho
 - Muchacha
Virgen

NUTRICIÓN/SIEMBRA

- Cosecha
- Nutrición
Alimentación
Crianza
Educación
- Siembra
Semilla
Sembrado
Simiente
- Frutos
→Caídos
→Cortados
→Amargos
Raíz
Brote

es retratado por las series conceptuales κόμπος/ῥβρις/ἀσέβεια /αἰσχύνη y MENADISMO/LOCURA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la TIERRA. En su aspecto positivo de TIERRA NUTRICIA, desencadena la serie TIERRA/SUELO NATIVO/LABRANTÍO, y se despliega también, en sus connotaciones políticas, como REGIÓN/PAÍS/PATRIA. La TIERRA es MADRE/NODRIZA/ABUELA, y el SUELO, PATERNO/MATERNO. En su aspecto inverso negativo, la TIERRA es objeto de un REPARTO/LOTE de la HERENCIA, que se relaciona con el campo semántico de la SUERTE y el NÚMERO SIETE. Por último, la TIERRA FUNERARIA se abre en el motivo del ENTIERRO con los lexemas TUMBA/TÚMULO/SEPULTURA/ FOSA. Sobre su inclusión o no en el análisis general hablaremos más adelante.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la FAMILIA como concepto opuesto al de la CIUDAD: ΓΕΝΟΣ/ΟΙΚΟΣ≠ΠΟΛΙΣ. La CIUDAD se despliega en la serie CIUDADELA/SEDE/TORRE/PUEBLO, como refugio y razón de ser de los CIUDADANOS. Su campo semántico opuesto es el de la CASA/MORADA, que mediatiza a la FAMILIA/ESTIRPE/LINAJE.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, con sus sememas opuestos VARÓN ≠ MUJER. El VARÓN se despliega en tres series secundarias: como REY, como GENERAL/JEFE/CAPITÁN (marca positiva) y como CABALLO/GIGANTE/MONSTRUO (marca negativa). La mujer desencadena también tres series: MUCHACHA/DONCELLA/VIRGEN, CAUTIVA/ ESCLAVA/LECHO (metasememia metonímica) e imaginizada como CRIATURA/ POTRILLA.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la NUTRICIÓN y la SIEMBRA. Todo este campo, que en principio está marcado como positivo, sufre una inversión semántica para adquirir una fuerte connotación negativa. Se despliega en cuatro series: COSECHA, NUTRICIÓN/ ALIMENTACIÓN/CRianza/EDUCACIÓN, SIEMBRA/SEMILLA/SEMBRADO/ SIMIENTE y FRUTOS (CAÍDOS-CORTADOS-AMARGOS)/RAÍZ/BROTE.

3.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de algunos de los campos semánticos marcados principales de *Se*.

- 1) *ruido/ alboroto/ canto/ palabra/ grito* (la AUDICIÓN)
- 2) *sensatez/ insensatez* (el ESTADO MENTAL)
- 3) *varón / mujer* (el GÉNERO)
- 4) *tierra madre* (la TIERRA)
- 5) *ciudad* (FAMILIA/CIUDAD)
- 6) *nodriza/ nutrición/ crianza* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)
- 7) *siembra / fruto* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)

3.2.1. RUIDO/ALBOROTO/CANTO/PALABRA/GRITO

❖ Sustantivos

- φροίμιον (7) ----- 1
- οἴμωγμα (8, 1023) ----- 2
- δάκρυ (50, 964) ----- 2
- οἶκτος (51) ----- 1
- φθόγγος (73) ----- 1
- βοή (84, 269, 394, 487)-- 4
- οὖς (25, 84) ----- 2
- πάταγος (103, 239) ----- 2
- κτύπος (100, 103) ----- 2
- αὐτή (147) ----- 1
- στόνος (147, 900) ----- 2
- ὄτοβος (151, 204, 204)--- 3
- κόναβος (161) ----- 1
- κωκυτός (243) ----- 1
- φρύαγμα (245, 475) ----- 2
- ἀραγμός (249) ----- 1
- ὀλολογμός (268) ----- 1
- ποίφυγμα (280) ----- 1
- κλαγγή (381) ----- 1
- κώδων (386, 399) ----- 2
- σάλπιγξ (394) ----- 1

- μέλος (835) ----- 1
- ξυναυλία (839) ----- 1
- θρῆνος (863, 1064) ----- 2
- ὕμνος (867) ----- 1
- παιάν (635, 869) ----- 2
- γόος (657, 854, 917, 964, 967) ----- 5
- λόγος (847, 848) ----- 2
- λιτή (142, 172, 215, 320, 626, 640) - 6
- ἔπος (264, 443) ----- 2 Total: 56

❖ Adjetivos

- πολύρροθος (7)
- ἄναυδος (82)
- ὄπλοκτύπος (84)
- ὀρότυπος (86)
- ἀγάστονος (99)
- κωφός (202)
- ἄρματόκτυπος (204)
- ὀξύγοος (320)
- μειξόθροος (331)
- στόμαργος (447)
- μυκτηρόκομπος (464)
- αὐτόστονος (917)
- ἀχάεις (915)
- πάνδυρτος (969)
- ἄγοος (1063)
- μονόκλαυτος (1063)
- πάγκλαυτος (368) Total: 17

❖ Verbos

- ὑμνέω (7) ----- 1
- στένω (247, 872, 901, 901, 968) ----- 5
- βοάω (64, 89, 329, 381, 392, 468) ----- 6
- θρέομαι (78) ----- 1
- βρέμω (85, 350, 378) ----- 3
- καχλάζω (115, 761) ----- 2
- μινύρομαι (124) ----- 1
- αὐτέω (145, 384, 639) ----- 3
- κλύω (151, 171, 171, 239, 565, 626, 837) -- 7
- λάσκω (153) ----- 1
- λακάζω (186) ----- 1
- αὔω (186) ----- 1
- διαρροθέω (192) ----- 1
- κλάζω (205, 386) ----- 2

- άπύω (143, 206) ----- 2
- άκούω (38, 100, 100, 196, 202, 203, 245, 246, 246, 267, 581, 807) ----- 13
- παλινστομέω (258) ----- 1
- παιωνίζω (268) ----- 1
- καλέω (353, 579, 640, 698, 928, 223) ----- 6
- κατασθμαίνω (393) ----- 1
- έμβριμάομαι (461) ----- 1
- συρίζω (463) ----- 1
- έπαλαλάζω (497, 954) ----- 2
- αύδάω (531, 591, 678, 1042) ----- 4
- έπεξιακχάζω (635) ----- 1
- δακρύω (814) ----- 1
- άπολολύζω (825) ----- 1
- ίαχέω (868) ----- 1
- έπιμέλω (869) ----- 1
- φράζω (810) ----- 1
- φημί (851, 24, 428, 646) ----- 4
- κλαίω (872, 920, 1058, 1068, 656, 828)----- 6
- δακρυχέω (919) ----- 1
- λέγω (1, 28, 76, 273, 375, 1026, 202, 647, 261, 480, 581, 972, 986, 993, 526, 568, 451, 458, 632, 424, 555, 1012, 400, 895, 697, 609, 658, 489, 553, 742, 579, 713, 619) ----- 33
- εύχομαι (216, 266) ----- 2
- σιγάω (232, 250, 252, 262, 263, 619) ----- 6 Total: 125

❖ Adverbios

- (μή) φιλοστόνωσ (279) ----- 1

TOTAL: 199

3.2.2. SOPHROSYNE / ANOIA

❖ Sustantivos

- θυιάς (498, 836) ----- 2
- φοίτος φρενών (661) ----- 1
- παράνοια (756) ----- 1
- δυσβουλία (802) ----- 1
- άνοια (402) ----- 1 Total: 6

❖ Adjetivos

- σώφρων (186, 568, 610) ----- 3
- μάταιος (180, 438, 442) ----- 3
- άγριος (280) ----- 1

- βλασίφρων (726) ----- 1 Total: 8

❖ Verbos

- βουλεύω κακῶς (223) ----- 1
- μαίνομαι (343, 484, 781, 935, 967) ---- 5
- ἀλύω (391) ----- 1
- βακχάω (498) ----- 1
- παραφρονέω (806) ----- 1
- φρονέω (807, 425, 550) ----- 3 Total: 12

❖ Adverbios

- σωφρόνως (645) ----- 1

TOTAL. 21

3.2.3. VARÓN / MUJER

3.2.3.1 VARÓN

❖ Sustantivos

- ἀνὴρ (42, 57, 114, 197, 200, 230, 257, 282, 324, 346, 346, 365, 397, 412, 432, 436, 438, 447, 464, 478, 502, 505, 509, 509, 519, 533, 544, 547, 554, 566, 568, 598, 602, 604, 605, 610, 612, 644, 647, 651, 677, 679, 681, 717, 770, 772, 794, 805) ----- 49
- ἀναξ (39, 131, 146, 372, 801, 921, 998) ----- 7
- ἀγῆνωρ (125) ----- 1
- γίγας (424) ----- 1
- ἀνδρόπαις (533) ----- 1
- ἄρχων (674, 674) ----- 2
- ἐπιστάτης (815) ----- 1
- στρατηγός (816) ----- 1
- πολέμαρχος (828) ----- 1
- ἀντίπαλος (417) ----- 1
- θαλαμηπόλος (359) ----- 1

Total: 66

❖ Adjetivos

- δυσευνάτωρ (292) ----- 1

3.2.3.2 MUJER

❖ Sustantivos

■ γυνή (195, 197, 200, 225, 256, 645, 712, 927, 1038) ---	9
■ παρθένος (109, 171, 536, 602) -----	4
■ κούρη (148) -----	1
■ θρέμμα (182) -----	1
■ εὐνή (364) -----	1
■ δμῶϊς (363) -----	1
■ ἐδώλιον (455) -----	1

❖ Adjetivos

■ ἀνασχετός (182) -----	1
■ γυναικείος (188) -----	1
■ (οὐχ) ὀμιλητός (189) -----	1
■ (οὐκ) εὐκηλος (238) -----	1
■ μοχθηρός (257) -----	1
■ πωλικός (454) -----	1 Total: 6

❖ Verbos

■ συνναίω (195) -----	1
■ (μὴ) ἄγαν ὑπερφοβέω (238) ---	1 Total: 2

❖ Adverbios

■ ἱππηδόν (328) -----	1
■ ἔνδον (201) -----	1
■ ἕξωθεν (201) -----	1
■ θύραθεν (68, 193) -----	2
■ εἴσω (232) -----	1 Total: 6
TOTAL: 99	

3.2.4. TIERRA MADRE

❖ Sustantivos

■ γῆ-γαῖα (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008) -----	17
■ μήτηρ (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032) -----	7
■ προμάτωρ (140) -----	1
■ χθών (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015) -----	12
■ τέκνον (16, 686, 785) -----	3
■ νέος (17) -----	1

▪ τέκος (203, 677) -----	2	
▪ χώρα (271, 777, 1048) -----		3
▪ πατρίς (585) -----		1
▪ πέδον (304, 733) -----		2
▪ αἶα (307) -----		1
▪ παῖς (311, 72, 929) -----		3
▪ τόκος (372, 407, 504) -----		3
▪ χέρσος (860) -----		1
▪ ἄρουρα (601, 754) -----		2
		Total: 62

❖ Adjetivos

▪ τεκνογόνος (928) -----	1
▪ ἄτεκνος (828) -----	1
▪ πάτριος (95) -----	1
▪ ἐγχώριος (413) -----	1
▪ γαῖαχος (310) -----	1
▪ πατρῶος (582, 1010, 1018, 648, 876, 945, 640, 668, 914) ---	9 Total: 14

❖ Verbos

▪ τίκτω (416, 437, 926) -----	3
-------------------------------	---

❖ Adverbios

▪ γῆθεν (247) -----	1
▪ μητρόθεν (664) -----	1 Total: 2

TOTAL: 81

3.2.5. CIUDAD

❖ Sustantivos

▪ πόλις (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 42, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075) -----	68	10
▪ πτόλις (338, 345, 483, 501, 561, 843) -----		6
▪ ἄστυ (345, 531, 47) -----		3
▪ δῆμος (199, 1006, 1044) -----		3
▪ πόλισμα (63, 120, 247, 342, 478) -----		5

Subtotal: 84

❖ Adjetivos

▪ πολίτης (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060) ---	9
▪ πολισοῦχος (69, 185, 271) -----	3
▪ πολιοῦχος (822, 312) -----	2
▪ φιλόπολις (176) -----	1
▪ ῥυσίπολις (130) -----	1
▪ ἀστός (7) -----	1
▪ οἰκιστήρ (19) -----	1
	Total: 18
	TOTAL: 102

3.2.6. NODRIZA/NUTRICIÓN

❖ Sustantivos

▪ τροφή (548, 665, 786) ----	3
▪ τροφός (16) -----	1
▪ παιδεία (18) -----	1
▪ τροφεία (478) -----	1
	Total: 5

❖ Adjetivos

▪ ἀρτίτροφος (333) -----	1
▪ ἀρτιτρεφής (350) -----	1
▪ ἐπιμαστίδιος (349) -----	1
	Total: 3

❖ Verbos

▪ τρέφω (19, 754, 792) -----	3
	TOTAL: 11

3.2.7. SIEMBRA/FRUTO

❖ Sustantivos

▪ καρπός (357, 600, 618) -----	3
▪ σπέρμα (474) -----	1
▪ ῥίζα (755) -----	1
▪ βλάστημα (533) -----	1
	Total: 6

❖ Adjetivos

- σπαρτός (474, 412) ----- 2
- ὁμοσπόρος (804, 820, 933, 934) ----- 4 Total: 6

❖ Verbos

- ἐκκαρπίζομαι (601) ----- 1
 - σπείρω (754) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 14**

3.3 Los campos conceptuales de la TIERRA y la CIUDAD y la autenticidad del final de Se

En el capítulo 4 estudiamos el PROBLEMA DE LA ATÉTESIS DEL FINAL DE LA PIEZA desde el punto de vista del **sistema poético-significante**. Ahora lo abordaremos a partir de los **campos conceptuales**.

Los campos semánticos marcados y el sistema de imaginería de *Se* se estructura alrededor de la oposición γένος/πόλις⁶. Dentro de los subsistemas dependientes de estos núcleos destacaremos aquí, también por cuestiones de extensión, sólo dos: el campo semántico que despliega el par bipolar nuclear mencionado, γένος/πόλις, y el de otra oposición, dependiente pero de gran relevancia: *tierra nutricia / tierra funeraria*.

El campo semántico de πόλις es el más resaltado dentro del sistema connotativo de la tragedia: el lexema mismo, sus sinónimos y semisinónimos y sus adjetivos derivados alcanzan 96 instancias, incluidas sus apariciones en el pasaje discutido: πόλις 68 veces (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 1042, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075); πτόλις 6 veces (338, 345, 483, 501, 561, 843), πόλισμα 5

⁶ Cf. CRESPO (1997: 285-294).

veces (63, 120, 247, 342, 478); ἄστυ 3 veces (345, 531, 47); δῆμος 3 veces (199, 1006, 1044); πολίτης 9 veces (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060); πολισσοῦχος 3 veces (69, 185, 271); πολιοῦχος 2 veces (822, 312); ῥυσίπολις 1 vez (130); ἀστός 1 vez (7). Por su parte, los campos semánticos estructurados a partir del lexema γένος son los siguientes: γένος 8 veces (140, 474, 654, 801, 807, 813, 833, 955 –se excluyen las instancias en que significa “genus, species”-); γενεά 2 veces (952, 1069); δόμος 10 veces (49, 73, 232, 482, 700, 740, 851, 876, 895, 952); δῶμα 5 veces (336, 479, 648, 880, 995).

La tierra (*nutricia y funeraria*), con sus sinónimos, semisinónimos, adjetivos y adverbios derivados aparece 52 veces: γῆ/γαῖα 17 veces (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008); χθών 12 veces (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015); metaforizada como μήτηρ 7 veces (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032); χώρα 3 veces (271, 777, 1048); πέδον 2 veces (304, 733); ἄρουρα 2 veces (601, 754); προμάτωρ 1 vez (140), πατρίς 1 vez (585); αἶα 1 vez (307); χέρσος 1 vez (860); πάτριος 1 vez (95); ἐγχώριος 1 vez (413); γαιάοχος 1 vez (310); γῆθεν 1 vez (247); μητρόθεν 1 vez (664).

Pero además del relevamiento cuantitativo, interesa aquí analizar la *distribución y valoración positiva/negativa* de los lexemas. En la primera mitad de la pieza todos los componentes semánticos (tanto los lexemas marcados cuanto los segmentos imaginativos) están connotados positivamente. En la segunda mitad, se verifica la inversión semántica del eje positivo/negativo del sistema. El punto de inflexión semántico es la περιπέτεια, la inversión de la situación trágica que se produce cuando Etéocles, a través de un breve proceso psicológico, se somete a la maldición de la Erinia y decide enfrentar a su hermano en la séptima puerta, proceso que se despliega entre los versos 653 y 719. La distribución y frecuencia de los lexemas connotados acompaña esta περιπέτεια.

En efecto, señalábamos en el capítulo 4 que la inversión semántica se constata en todas las zonas del subsistema de imágenes que gira en torno de la relación *rey/ciudad*. En efecto, Tebas como tal se desdibuja en el texto, y cede su lugar a la

casa paterna, el γένοϛ maldito de los Labdácidas. La *ciudad* sale del centro del sistema y cede su lugar a la *estirpe*, γένοϛ metaforizado como οἶκος – δόμος. Así, el Coro constata el triunfo y la salvación de Tebas como *conquista de la morada familiar*.

¡Miseros, tomasteis por la fuerza la casa paterna! (876)

Del mismo modo, Etéocles deja de ser *rey y conductor de los ciudadanos cadmeos* (1-3, 39) para convertirse en *hijo de Edipo* (677)⁷. Por otra parte, el develamiento de los intereses dinásticos de Etéocles, más allá de su función de gobernante, se verifica aun con mayor claridad en su último parlamento (648-748), donde el lexema πόλις no aparece ni una sola vez.

En efecto, de los componentes del campo semántico de πόλις (100 en total), 85 aparecen hasta el Estásimo III y posterior θρήνος del Coro, que comienza en 822. La curva sufre una profunda caída en los siguientes 182 versos, hasta el 1005: sólo aparece 5 veces, para reaparecer en el pasaje atetizado en 10 oportunidades en 77 versos. Γένος y su campo semántico, fundamentales a partir de la περιπέτεια, donde se concentra el 60% de sus instancias, aparecen sólo una vez en los anapestos finales del Coro (1069). Con respecto al campo semántico de la *tierra*, mayoritario a partir de la muerte de los hermanos, aparece sólo 5 veces en el Episodio IV, 3 de las cuales son usos metonímicos de “patria, país”.

El segundo campo semántico marcado de *Se* que resulta relevante para nuestro análisis es el de la *tierra nutricia / tierra funeraria*. EN 1005-1078 NO APARECEN IMÁGENES RELACIONADAS CON ÉSTE CAMPO, LAS QUE SÍ SON FRECUENTES EN EL RESTO DEL CORPUS, Y SUFREN LA INVERSIÓN SEMÁNTICA YA SEÑALADA. Nos centraremos entonces en los constituyentes que conforman este campo semántico en el fragmento en cuestión. La *tierra*, que luego de la peripecia sólo aparecía en el texto como *tierra funeraria*, aparece aquí en 3 ocasiones sin ningún tipo de connotación: es un uso metonímico tan habitual que ha perdido casi por completo la carga connotativa: “tierra” se emplea como semisinónimo de

⁷ Κάδμου πολῖται (1); Καδμείων ἄναξ (39); Οἰδῖπου τέκος (677).

“patria, país”: ἐπ’ εὐνοία χθονός (1007), γῆς φίλαις κατασκαφαῖς (1008), Καδμείων χθονός (1015). Junto con χώραν (1049), no son más que variantes del campo semántico de la πόλις ya analizado. Ambos campos, que en la casi totalidad de *Se* se hallaban claramente diferenciados, se encuentran aquí confundidos. La connotación del campo se desplaza, en consecuencia, y sinecdóquicamente, a una parte de esa tierra, LA TIERRA QUE DEBERÍA RECIBIR LOS CADÁVERES DE AMBOS HERMANOS. Al menos eso esperaríamos, pero sorprendentemente, los términos del campo no hacen alusión ni una sola vez a esa *tierra fúnebre* que bebe la sangre derramada, a ese *lote* que los fraticidas compartirán en la muerte, a la única *herencia* que poseerán de su padre Edipo. Por el contrario, y por medio de una especie de metonimia del continente por el contenido, esta tierra funeraria es reemplazada por *la tumba, el túmulo, la fosa, el entierro y los honores fúnebres*, lexemas casi inexistentes en el resto de la tragedia, en la que no aparece preocupación por la ceremonia pública, la función simbólica y los deberes religiosos que ésta comporta, temática, eso sí, central en la *Antígona* de Sófocles: θάπτειν y κατασκαφαῖς (1008), ἄθαπτον (1014), ταφέντα (1021), τυμβοχόα (1022), ἐκφορᾶς (1024), συνθάπτειν (1027), θάψω (1028), θάψασα (1029), τάφον y κατασκαφάς (1038), καλύψω (1041), ἄθαπτος (1046), τάφω (1047), θάψω (1053), προπέμπειν ἐπὶ τύμβω (1059 ó 60), συνθάψομεν (1068 ó 69), προπομποί (1069 ó 70). Por cierto, de las únicas 3 ocurrencias de los lexemas en el resto del *corpus* (818, 835, 914), sólo el τύμβω de 835 hace alusión a la tumba o el túmulo funerario, es decir, a la marca simbólica de la sepultura. Su aparición es coherente con el contexto: es el preludeo del θρήνος de las mujeres tebanas, que informan que han compuesto un cántico, una melodía para cantar ante el túmulo funerario. Ταφή (818) y τάφος (914), indican más propiamente la sepultura, la excavación hecha en la tierra para depositar el cadáver, y luego, metonímicamente y de acuerdo con el contexto, puede pasar a significar “ceremonia fúnebre”, lo que es posible en todas las apariciones de los lexemas en nuestro pasaje controvertido, pero en absoluto pueden admitirse en los contextos antes mencionados.

Luego de esta análisis de la connotación presente en el Episodio IV de S_2 , sólo nos queda concluir que la evidencia textual corrobora la hipótesis planteada en el capítulo. La heterogeneidad del pasaje discutido con respecto al sistema connotativo global de la pieza, tanto en la aparición, distribución y contenido de sus campos semánticos marcados cuanto en el carácter, estructura y funcionalidad de su imaginería, así como también la baja incidencia cuantitativa de ambas variables, lleva a concluir que existe un evidente problema de atribución en los fragmentos atetizados por la crítica.

Adherimos a la teoría de una revisión del texto de la tragedia para una reposición –probablemente unitaria, es decir, desgajada de la trilogía de la que formaba parte- que podría haber tenido lugar a fines del siglo V, influida por la atmósfera y la temática de *Antígona* y *Fenicias*.

4. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SUPLICANTES

4.1 Los campos conceptuales de SU – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PENSAMIENTO, en su oposición PENSAMIENTO HUMANO, que desencadena la serie lexémica de calificativos PROFUNDO/SALVADOR/UMBRÍO/INTRINCADO, y su serie opuesta, relacionada con el PENSAMIENTO HUMANO, con los sustantivos IMPOTENCIA/PREOCUPACIÓN/PENA INDISCERNIBLE/INTRANQUILIDAD. Una serie especial la constituyen las metaforizaciones de la omnipotencia de la espiritualidad del dios, nucleada alrededor del concepto de MIRADA, que desencadena la serie VISIÓN/OMNIVIDENTE/QUE TODO LO VE/SUPERVISOR.

PENSAMIENTO

DIVINO

pensamiento

profundo
salvador
umbrío
intrincado

"mirada"

visión
omnividente
que todo lo ve
supervisor

HUMANO

impotencia
preocupación
pena indiscernible
intranquilidad

MUJER / VARÓN

PURO / LIMPIO

remedio
puro
limpio
sangre

MATRIMONIO / FERTILIDAD

desgarro
lecho
boda
violencia
prometida
deseo
Cipris
juventud

segar
talar
brote
tallo
flor
fruto
espiga

semilla
simiente
sembrar
primavera

IMPURO / SUCIO

miasma
mancha
enfermedad
peste
sacrilegio

mujer
género femenino
hembra
doncella
virgen

varón
género masculino
macho
viril

TIERRA / MAR

tierra
suelo
región
país

puerto
encalladura
fondeadero
↓
piloto

nave
buzo
abismo
palo

mar
río
ola
oleaje
piélago
ponto
agua

PARIENTE / EXTRAÑO

padre
hijas
hijos
primos

familia
estirpe
sangre familiar
nobleza

extraño
viajero

GRIEGO / NO GRIEGO

ciudadano
pueblo
Argos
heraldo
votación
Consejo
asilo
destierro
decreto
persuasión
ciudad_
fortificada
torres

griego
compatriota
nativo
nobleza
próximo
guía

suplicante

vino
caballo

cebada
[cerveza]
camello

fugitiva

extranjero
egipcio
bárbaro
libio
chipriota
amazona
Etiopía
indio
Nilo

fasto
adorno

esclavo
amo

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar VARÓN ≠ MUJER. Es el campo más importante de la obra, y se organiza en varias series. Las series centrales son las que presentan a los ejes de la oposición básica: MUJER / GÉNERO FEMENINO / HEMBRA / DONCELLA / VIRGEN y VARÓN / GÉNERO MASCULINO/MACHO/VIRIL. La segunda serie apunta a las concepciones imaginarias que las mujeres protagonistas tienen sobre su propio género y el de los varones, y las acciones que ambos generan: MUJER: PURO-LIMPIO/ REMEDIO/ LIMPIO / SANGRE; VARÓN: IMPURO-SUCIO / MIASMA / MANCHA/ ENFERMEDAD /PESTE/SACRILEGIO. Por último, varas series conceptuales que apuntan a la caracterización del MATRIMONIO y su metaforización mas habitual, la de la FERTILIDAD. La primera señala la concepción del MATRIMONIO como ámbito privilegiado de la sexualidad: DESGARRO/LECHO/BODA/VIOLENCIA/PROMETIDA/ DESEO/CIPRIS/JUVENTUD. La segunda y la tercera, son dos grupos de metaforizaciones del producto de las relaciones sexuales, típicas del imaginario de la época y muy usuales en el poeta de Eleusis: SEGAR/TALAR/BROTE/TALLO/ FLOR/FRUTO/ESPIGA y SEMILLA/SIMIENTE/SEMBRAR/PRIMAVERA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar TIERRA ≠ MAR. Las series extremas desarrollan los sinónimos y semisinónimos de la oposición básica: TIERRA/SUELO/REGIÓN/PAÍS y MAR/RÍO/OLA /OLEAJE/PIÉLAGO/PONTO/AGUA. Las series intermedias incluyen las metaforizaciones relacionadas con este campo semántico: PUERTO/ENCALLADURA /FONDEADERO/PILOTO y NAVE/BUZO/ABISMO/PALO.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar PARIENTE ≠ EXTRAÑO. Es la oposición básica del campo, desarrollada en las series 1) PADRE/ HIJAS/ HIJOS/ PRIMOS, 2) FAMILIA / ESTIRPE / SANGRE FAMILIAR / NOBLEZA y 3) EXTRAÑO/VIAJERO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar GRIEGO ≠ NO GRIEGO. Es la especificación del campo conceptual anterior en el ámbito político y del imaginario cultural. Del polo de la oposición GRIEGO

dependen varias series: CIUDADANO/PUEBLO/ARGOS/HERALDO/VOTACIÓN/ CONSEJO / ASILO / DESTIERRO / DECRETO / PERSUASIÓN / CIUDAD FORTIFICADA / TORRES; también en el ámbito estrictamente político aparece GRIEGO/COMPATRIOTA/NATIVO/NOBLEZA/PRÓXENO/GUÍA, SUPLICANTE y sus cognados y la serie metafórica VINO/CABALLO. En el polo opuesto NO GRIEGO encontramos tres series: 1) EXTRANJERO/EGIPCIO/BÁRBARO/LIBIO/CHIPRIOTA/AMAZONA/ETIOPÍA/INDIO/NILO; 2) FASTO/ADORNO y 3) ESCLAVO/AMO.

4.2 Los campos conceptuales de *Su* – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Su*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los seis campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *mancha* ≠ *sin mancha* (VARÓN ≠ MUJER)
- 2) *mirada de la divinidad* (PENSAMIENTO)
- 3) *tierra* ≠ *mar* (TIERRA ≠ MAR)
- 4) *pariente* ≠ *extraño* (PARIENTE ≠ EXTRAÑO)
- 5) *matrimonio/fertilidad* (VARÓN ≠ MUJER)
- 7) *varón* ≠ *mujer* (VARÓN ≠ MUJER)

4.2.1 MANCHADO (SUCIO, IMPURO, ENFERMO) /SIN MANCHA (LIMPIO, PURO, SANO)

❖ Sustantivos

- μίασμα (265, 473, 619) ----- 3
- ἄκος (266, 268, 367) -----3
- ἄγος (375, 376) ----- 2
- νόσος (587, 684) ----- 2

- λοιμός (659) ----- 1
- μίσαγμα (995) ----- 1 Total: 12

❖ Adjetivos

- άγνός (228, 364, 653, 696, 1030) ----- 5
- καθαρός (654) ----- 1 Total: 6

❖ Verbos

- μαίνω (225, 366) ----- 2
 - άγνεύω (226) ----- 1
 - έκκαθαίρω (264) ----- 1 Total: 4
- TOTAL: 22**

4.2.2 MIRADA DE LA DIVINIDAD

❖ Sustantivos

- όμμα (210, 409, 814)----- 3
- όψις (174, 1058) ----- 2 Total: 5

❖ Adjetivos

- πανόπτης (139, 304) ----- 2
- σκοπός (381, 646) ----- 2
- ό πάνθ' όρών (303) ----- 1 Total: 4

❖ Verbos

- έφοράω (1, 145, 531, 627, 811, 1030) ---- 6
 - όράω (104, 206, 210, 359, 813) ----- 5
 - καθοράω (1058) ----- 1
 - δέρκομαι (409) ----- 1
 - έπισκοπέω (402) ----- 1 Total: 14
- TOTAL: 23**

4.2.3 TIERRA/MAR

❖ Sustantivos (TIERRA)

■ γῆ - γαῖα (23, 75, 119, 130, 251, 266, 305, 309, 317, 537, 545, 553, 565, 609, 62, 674, 690, 704, 776, 834, 877, 890, 892, 900, 900, 902, 952, 1028) -----	--56
■ χθών (219, 243, 253, 263, 269, 285, 292, 325, 372, 425, 554, 583, 768, 778, 912) -----	15
■ χώρα (29, 238, 260, 1026) -----	4
■ χέρσος (32, 178) -----	2
■ πέδον (260, 477, 662) -----	3
■ αἶα (254, 547, 555) -----	3
	Total: 56

❖ Sustantivos (MAR)

■ ἄλς (36, 135) -----	2
■ πόντος (1007) -----	1
■ ὕδωρ (855) -----	1
■ θάλασσα (259) -----	1
■ λίμνη (529) -----	1
■ πέλαγος (470) -----	1
■ ποταμός (469) -----	1
■ κῦμα (127) -----	1
	Total: 9

❖ Sustantivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

■ ναῦς (834, 861, 861, 903) -----	4
■ ναύκληρος (177) -----	1
■ βάρης (836, 882, 873) -----	3
■ πλοῖον (714) -----	1
■ δόρυ (846, 852, 1007) -----	2
■ λιμὴν (471) -----	1
■ ἀμῖς (841) -----	1
■ ἀμάς (847) -----	1
■ εὐπλοια (1045) -----	1
■ μαύτης (503) -----	1
	Total: 17

❖ Adjetivos (tierra)

■ γάιος (826β, 835) -----	2
■ γαιοίοχος (815) -----	1
	Total: 3

❖ Adjetivos (mar)

■ ἀλίρρυτος (869) -----	1
■ ἀλμῆεις (844) -----	1
■ πολύρυτος (843) -----	1

- κυμάτιος (546) ----- 1
- ὑπερπόντιος (42) ----- 1 Total: 5

❖ Adjetivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

- νάιος (826α) ----- 1

❖ Adverbios (mar)

- ἄλαδε (886) ----- 1
 - πόντονδε (34) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 93**

4.2.4 PARIENTE-griego-vecino/EXTRAÑO-no griego-viajero

❖ Sustantivos (parentesco)

- γένος (16, 253, 274, 278, 323, 335, 388, 497, 533, 536, 584, 588, 593, 632, 741, 816) ----- 16
- πατήρ (11, 139, 177, 204, 319, 319, 485, 516, 519, 592, 711, 734, 738, 748, 756, 786, 811, 885, 970, 992, 1012, 1015) ----- 22
- μήτηρ (51, 141, 151, 539) ----- 4
- πρόγονος (44, 533) ----- 2
- ἴνις (43, 251) ----- 2
- πατραδέλφεια (38) ----- 1
- αἷμα (449) ----- 1
- γεννήτωρ (206) ----- 1
- παῖδες (176, 600, 980) ----- 2
- παῖδες Αἰγύπτου (9, 341, 387, 474, 906, 928) ----- 6
- παῖς (581) ----- 1
- τέκνον (739, 753) ----- 2
- γόνος (171, 313) ----- 2
- τέκος (348) ----- 1
- αὐτανέψιος (933, 984) ----- 2 Total: 65

❖ Adjetivos (relaciones políticas)

- ξένος (195, 202, 277, 500, 701, 917) ----- 6
- πρόξενος (419, 830, 919, 920) ----- 4
- ξέμιος (627, 627, 672) ----- 3
- φιλόξενος (926) ----- 1
- ἀστόξενος (356) ----- 1
- ξευικός (618) ----- 1

▪ ἀπρόξενος (239) -----	1
▪ αστικός (618) -----	1
▪ βάρβαρος (235) -----	1
▪ καρβάν (119, 130) -----	2
▪ κάρβανος (914) -----	1
▪ Ἑλληγ (914) -----	1
▪ ἀλλόθρους (973) -----	1
▪ (οὐ) Ἄργολίς (236) -----	1
▪ ἔπηλυσ (401) -----	1
▪ ἀνελληνόστολος (234) -----	1
▪ Λιβυστικός (279) -----	1 Total: 28

❖ Sustantivos (relaciones políticas)

▪ τόπος ἀφ' Ἑλλάδος (237) -----	1
▪ Ἑλλάς (243) -----	1 Total: 2

❖ Verbos (relaciones políticas)

▪ ξενόομαι (427) -----	1
------------------------	---

❖ Adjetivos (relaciones territoriales y parentales)

▪ ἐγχώριος (280, 482, 492, 517, 520, 705, 919) -----	7
▪ ἐπιχώριος (661) -----	1
▪ πατριος (22) -----	1
▪ πατρῶος (326, 705) -----	2
▪ ἐγγεινής (331) -----	1
▪ γηγεινής (250) -----	1
▪ γενέτης (77) -----	1
▪ ἐγγάιος (59) -----	1
▪ γαιονόμος (54) -----	1
▪ ἔνοικος (537, 611) -----	2
▪ ὄμαιμος (225, 402, 409, 474, 600, 651) -----	6
▪ ὁμόπτερος (224) -----	1 Total: 26
	TOTAL: 122

4.2.5 MATRIMONIO/FERTILIDAD

4.2.5.1 FERTILIDAD

❖ Sustantivos

▪ σπέρμα (141, 151, 275, 290) -----	4
-------------------------------------	---

▪ φυτόν (281) -----	1
▪ ὄπώρα (998, 1015) -----	2
▪ ὥρα (997) -----	1
▪ βοτόν (691) -----	1
▪ φέρμα (690) -----	1
▪ ἄωτος (666) -----	1
▪ ἄνθος (663) -----	1
▪ κάρπωμα (1001) -----	1
▪ οὐδας (1029) -----	1 Total: 14

❖ Adjetivos

▪ τεθαλώς (106)	
▪ ζώφυτος (857)	
▪ πολύγονος (691)	
▪ καρποτελής (688)	
▪ ἄδρεπτος (663)	
▪ φυτουργός (592)	
▪ φυσίζοος (584) Total: 7	

❖ Verbos

▪ κείρω (666)	
▪ μειλίσσω (1029)	
▪ θάλλω (857)	
▪ καρπώω (317) Total: 4	

4.2.5.2 MATRIMONIO/UNIÓN SEXUAL/GENERACIÓN HUMANA

❖ Sustantivos

▪ γάμος (9, 82, 106, 227, 332, 394, 799, 807, 1032, 1050, 1053, 1063) --	12
▪ λέκτρον (37) -----	1
▪ εὐνή (141, 151) -----	2
▪ ἄλοχος (61, 302) -----	2
▪ γαμετή (165, 175) -----	2
▪ ζώνη (457) -----	1
▪ μηχανή (459, 462) -----	2
▪ ξύζωμα (462) -----	1
▪ ἔρμα (580) -----	1
▪ τροφή (894)-----	1
▪ κοίτη (804)-----	1
▪ λόχος (677)-----	1

▪ εὐνάτωρ (665)-----	1
▪ τέκτων (594)-----	1
▪ πόθος (1039)-----	1
▪ Κύπρις (1034)-----	1
▪ ἀνάγκη Κυθήρεια (1031-1032) -----	1
▪ Πειθώ (1040)-----	1
▪ Ἀφροδίτη (1041)-----	1
▪ Ἀρμονία (1041)-----	1
▪ ἴμερος (1005)-----	1 Total: 36

❖ Adjetivos

▪ ἄγαμος (143, 153) -----	2
▪ ἀδάμοντος (143, 153) ---	2
▪ ἀδμής (149, 149) -----	2
▪ εὐτεκνος (275) -----	1
▪ εὐναιος (332) -----	1
▪ ἄθελκτος (1055) -----	1
▪ ἀλφεισίβοιον (855) -----	1
▪ γαμήλιος (805) -----	1
▪ πολύτεκνος (1028) -----	1
	Total: 12

❖ Verbos

▪ γεινάω (48) -----	1
▪ νεάζω (105) -----	1
▪ κτίζω (171, 1067) -----	2
▪ τρέφω (281) -----	1
▪ φιτύω (313) -----	1
▪ τίκτω (674, 707) -----	2
▪ θέλω (1055) -----	1
	Total: 57 TOTAL: 82

4.2.6 RELACIÓN VARÓN/MUJER

4.2.6.1 VARÓN

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ ἀνήρ (27, 142, 152, 364, 426, 477, 500, 528, 659, 719, 790, 912, 937) -----	13
▪ ὕβρις (81, 104, 426, 487, 528, 816, 845) -----	7
▪ πυθμήν (105) -----	1
▪ κέντρον (110, 448) -----	2
▪ ταῦρος (301) -----	1
▪ μύωψ (307) -----	1

▪ χλιδή (1003) -----	1
▪ βροτός (998, 999) -----	2
▪ θήρ (999) -----	1
▪ νίκη (951) -----	1
▪ κράτος (393, 763, 951, 1068) -----	4
▪ κόραξ (751) -----	1
▪ κύων (760) -----	1
▪ κνώδαλον (264, 762, 1000) -----	3
▪ οἶστρος (308, 541) -----	2
▪ δράκων (511) -----	1
▪ άρπαγή περωτών (510) -----	1
▪ έρως (521, 1002, 1042) -----	3
▪ βέλος (556) -----	1
▪ βοτόν (568) -----	1
▪ χάμψα (878) -----	1
▪ άραχνος (887) -----	1
▪ όφης (895) -----	1
▪ έχιδνα (896) -----	1
▪ δάκος (898) -----	1
▪ άναρχία (907) -----	1
▪ βία (863, 943) -----	1
▪ κίρκος (224) -----	1

Total: 58

❖ Adjetivos que se le atribuyen

▪ κεντροδήλητος (563) -----	1
▪ μειξόμβροτον (568) -----	1
▪ βίαιος (813, 821, 830) -----	3
▪ άρσενογενής (818) -----	1
▪ μάρπτis (826, 827) -----	2
▪ βλοσυρόφρων (833) -----	1
▪ δεσπόσιος (845) -----	1
▪ φοβερός (891, 901) -----	2
▪ ούλόφρων (750) -----	1
▪ δολιομήτις (750) -----	1
▪ δύσαγνος φρήν (751) -----	1
▪ μένος άνίερος (757) -----	1
▪ μεμαργώμενος (758) -----	1
▪ περίφρων (757) -----	1
▪ κυνοθρασής (758) -----	1
▪ μάταιος (762) -----	1
▪ άνόσιος (762) -----	1
▪ έχθρός (225) -----	1
▪ όρμις (226, 226) -----	2

▪ άρσενοπληθής (30) -----	1
▪ Αίγυπτογενής (31, 1053)	2
▪ κερκήλατος (62) -----	1
▪ δυσπαράβουλος (107) -----	1
▪ μαίνολις (109) -----	1
▪ άρσην (487, 283, 393, 643, 951, 952) -----	6
▪ μάργος (741) -----	1
▪ έχώλης (741) -----	1
▪ δρακονθόμιλος (267) -----	1
▪ κεκτημένος (337) -----	1
	Total: 40

❖ Verbos que se le atribuyen

▪ σφετερίζομαι (38)	
▪ κηραίνω (999)	
▪ κρατέω (387)	
▪ βρυάζω (878)	
▪ ύβρίζω (880)	
▪ δαμνημι (905)	
▪ ύλάσκω (877)	
▪ βιάω (863)	
	Subtotal: 8
	TOTAL: 106

4.2.6.2.MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ γυνή (237, 280, 299, 458, 477, 514, 531, 570, 645, 676, 749, 913, 933, 944, 1051, 1068) -----	17
▪ στόλος (2, 29, 324, 461, 487, 933, 944, 1031) -----	8
▪ έσμός (30, 223, 684, 1034) -----	4
▪ φυξανορία (8) -----	1
▪ άηδών (62) -----	1
▪ παρθένος (480, 1003) -----	2
▪ τάρβος (736) -----	1
▪ δείμα (514, 738) -----	2
▪ βούς (18, 44, 170, 275, 299, 300, 303, 306, 307, 314, 569) -----	11
▪ φόβος (513, 786) -----	2
▪ όδύνη (563) -----	1
▪ ποιμνη (642) -----	1
▪ ούκ άρης (749) -----	1
▪ λύκος (760) -----	1
▪ πελειάς (223) -----	1
▪ κόρη (188) -----	1

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- θηλυγενής (28)
- δυσμάτωρ (68)
- φιλόδυρτος (69)
- δειμαίνουσα (74)
- περίφοβος (736)
- γυναικείος (282)
- ἄνανδρος (287)
- δμῶϊς (337)
- ταρβούσα (773)
- λυκοδίωκτος (351)
- δάμαλις (351)
- δυσάνωρ (1063)
- ὑποχείριος (392)
- ἱππηδόν (431: adverbio atributivo)
- οἰστροδόνητος (573)

Total: 15

❖ Verbos que se le atribuyen

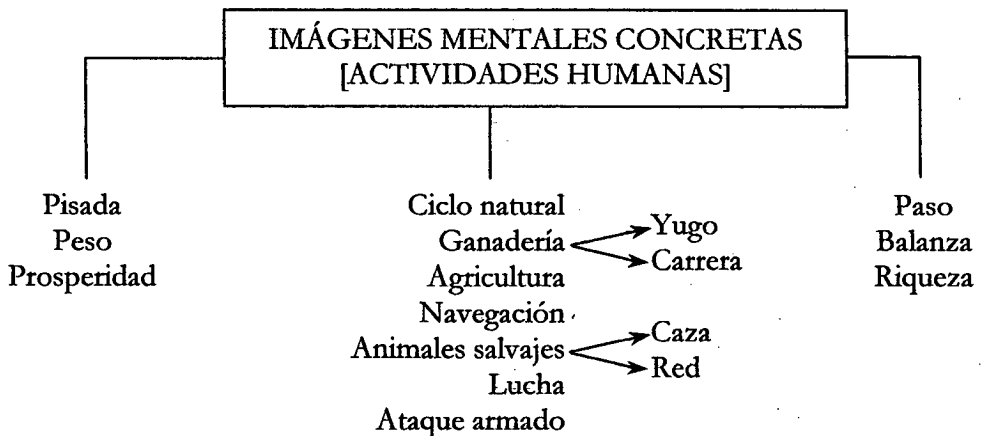
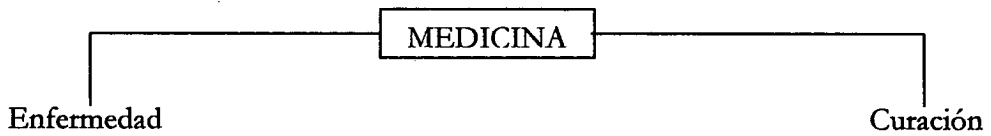
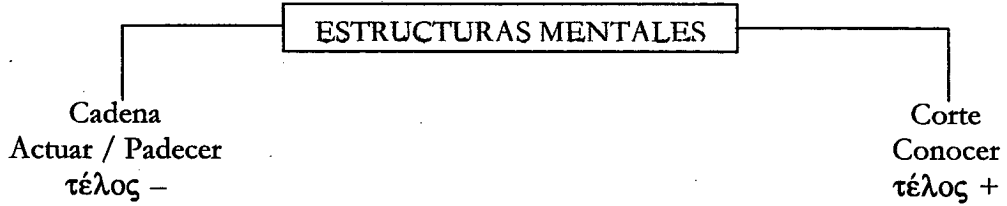
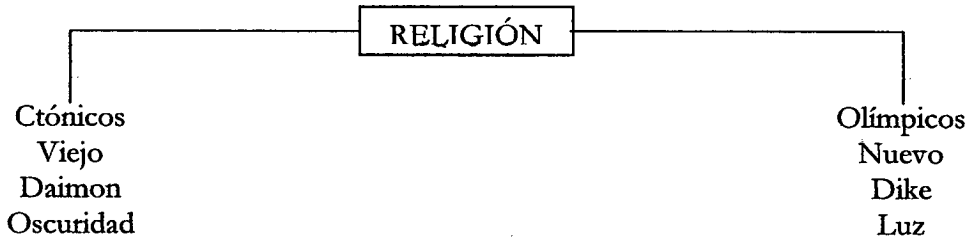
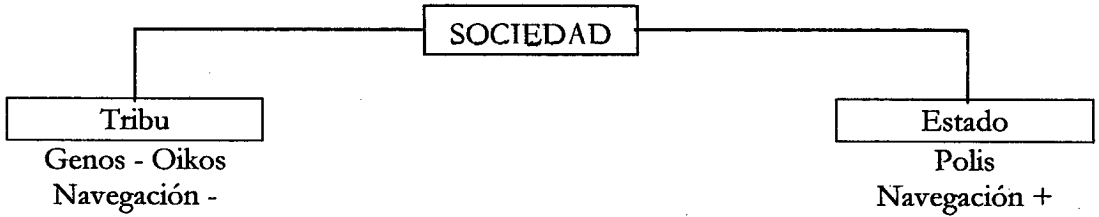
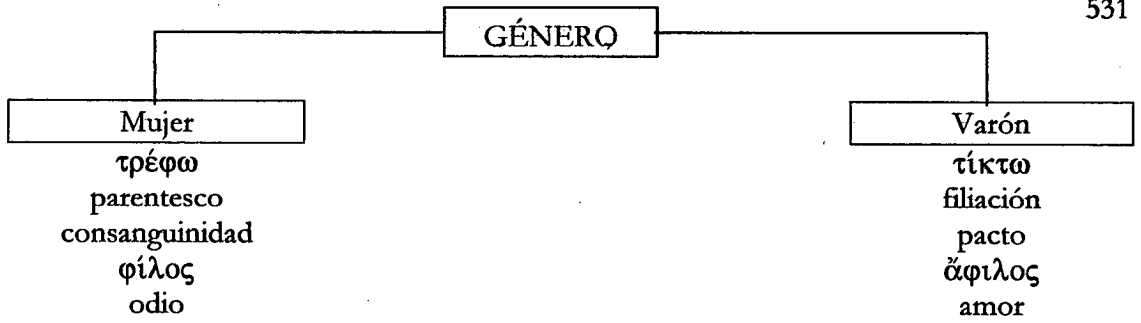
- μυκάομαι (353)
- ἀγάζω (1061)
- σωφρονέω (1013)
- ὀνοτάζομαι (10)
- φοβέω (734)

Total: 5

TOTAL: 75

TOTAL de *Six*: 181**5. EL SISTEMA SEMÉMICO EN LA ORESTÍA****5.1 Los campos conceptuales de la OR – Presentación global**

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.



1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, desplegado en los series conceptuales que organizan su oposición básica: VARÓN ≠ MUJER. La serie lexémica MUJER incluye las instancias τρέφω/PARENTESCO/CONSANGUINIDAD/φίλος/ODIO. La serie lexémica VARÓN incluye las instancias τίκτω/FILIACIÓN/PACTO/ἄφιλος/AMOR.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la SOCIEDAD u ORGANIZACIÓN SOCIAL, en su oposición ESTADO ≠ TRIBU. Presentan, en sentido propio, los lexemas opuestos GENOS-OIKOS ≠ POLIS, y, como metaforización, la actividad de la NAVEGACIÓN considerada semánticamente como **positiva o negativa**.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la RELIGIÓN, en su oposición básica DIOSES OLÍMPICOS ≠ DIOSES CTÓNICOS, que desencadena las series conceptuales VIEJO/δαίμων/OSCURIDAD y NUEVO/Δίκη/LUZ.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de las ESTRUCTURAS MENTALES, en su oposición básica CADENA ≠ CORTE. El semema CADENA origina la pequeña serie ACTUAR-PADECER/τέλος en su valencia negativa. Por su parte, el semema CORTE origina la serie igualmente breve CONOCER/τέλος en su valencia positiva.
5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la MEDICINA, en su oposición básica ENFERMEDAD ≠ CURACIÓN.
6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el conjunto de las IMÁGENES MENTALES CONCRETAS, todas referidas a las ACTIVIDADES HUMANAS, que sirven de *illustrantia* de las imágenes, pero también aparecen en *sentido propio*, como es típico de la poética esquiléa. Las series de los extremos están relacionadas con la idea básica de la MATERIALIDAD y la LEY DE GRAVEDAD: 1) PISADA/PESO/PROSPERIDAD y PASO/BALANZA/RIQUEZA. La serie media se relaciona con ACTIVIDADES HUMANAS relacionadas con la NATURALEZA y la *interacción* que se da entre ella y el HOMBRE. Los dos últimos lexemas tienen que ver

con la relación agresiva HOMBRE/HOMBRE: CICLO NATURAL/GANADERÍA (YUGO-CARRERA)/AGRICULTURA/NAVEGACIÓN/ANIMALES SALVAJES (CAZAR-RED)/LUCHA /ATAQUE ARMADO.

5.2 Los campos conceptuales de la OR – Registro serial

A continuación presentamos el registro completo de los datos necesarios para el estudio del campo conceptual más importante de la *Or: Ag, Ch y Eu*: la oposición varón mujer. Se lo ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática. Las conclusiones, en cambio, se han extraído del análisis de once campos semánticos, todos fundamentales para la interpretación de la trilogía.

Los once campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *varón* ≠ *mujer* (el GÉNERO)
- 2) *parentesco* ≠ *filiación* (el GÉNERO)
- 3) *φίλος* ≠ *ἄφιλος* (el GÉNERO)
- 4) *olímpicos* ≠ *ctónicos* (la RELIGIÓN)
- 5) *luz-fuego* ≠ *oscuridad* (la RELIGIÓN)
- 6) *genos-oikos* ≠ *polis* (la SOCIEDAD)
- 7) *τέλος* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 8) *δίκη* ≠ *δαίμων* (la RELIGIÓN)
- 9) *actuar/padecer* ≠ *conocer* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 10) *peso/exceso/riqueza* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)
- 11) *patada/pisada/pie* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)

5.2.1 VARÓN ≠ MUJER

5.2.1.1 VARÓN

❖ **Sustantivos que se le atribuyen**

- * **άνήρ** (*Ag* 104, 315, 327, 351, 382, 417, 446, 530, 603, 612, 624, 642, 719, 804, 832, 855, 867, 896, 925, 972, 1006, 1019, 1251, 1319, 1319, 1367, 1400, 1414, 1461, 1466, 1544, 1547, 1581, 1608, 1613, 1626, 1627, 1643, 1654, 1668; *Ch* 90, 160, 169, 387, 433, 505, 556, 561, 595, 627, 628, 664, 666, 667, 673, 677, 687, 730, 736, 764, 794, 808, 850, 850, 894, 907, 920, 921, 984, 991, 1070, 1071; *Eu* 40, 46, 73, 118, 151, 211, 217, 225, 244, 296, 316, 368, 378, 449, 456, 560, 577, 617, 625, 635, 636, 647, 663, 740, 752, 757, 856, 911)**101**
- * **πατήρ** (*Ag* 135, 231, 244, 245, 1097, 1168, 1222, 1281, 1284, 1305, 1556, 1583, 1584, 1590, 1605; *Ch* 3a, 4, 8, 14, 19, 88, 92, 97, 106, 108, 130, 133, 139, 143, 164, 180, 200, 235, 240, 247, 256, 264, 273, 293, 300, 315, 329, 332, 346, 435, 456, 479, 481, 489, 491, 493, 495, 500, 540, 572, 762, 783, 829, 865, 905, 915, 918, 925, 927, 978, 981, 984, 1051; *Eu* 19, 89, 203, 455, 464, 513, 598, 602, 618, 620, 623, 640, 641, 649, 654, 666b, 717, 1002)**87**
- * **ἄναξ** (*Ag* 35, 42, 205, 509, 513, 523, 530, 599, 907, 961; *Ch* 431, 559, 1057; *Eu* 198, 544).....**15**
- * **φώς** (*Ag* 259, 398, 434, 753, 796, 919, 1262, 1665; *Ch* 615; *Eu* 231, 605).....**11**
- * **βασιλεύς** (*Ag* 114, 114, 518, 521, 783, 1346, 1489, 1513; *Ch* 360).....**9**
- * **δεσπότης** (*Ag* 1225; *Ch* 53, 82, 153, 157, 770, 875).....**8**
- * **ἄρσιν** [sust.] (*Ag* 260, 861, 1231; *Ch* 502; *Eu* 737).....**5**
- * **πρόμος** (*Ag* 200, 410; *Ch* 965; *Eu* 399).....**4**
- * **πόσις** (*Ag* 600, 604, 1108, 1405).....**4**
- * **σέβας** (*Ag* 54; *Ch* 157).....**2**
- * **άνδρών** (*Ag* 244; *Ch* 712).....**2**
- * **στρατηγός** (*Ag* 581, 1627).....**2**
- * **λέων** (*Ag* 1259; *Ch* 938).....**2**
- * **δεσπόσυνος** (*Ch* 942).....**1**
- * **χλοῦνις** (*Eu* 188).....**1**
- * **αίνοπατήρ** (*Ch* 315).....**1**
- * **άνάκτωρ** (*Ch* 357).....**1**
- * **πρόπολος** (*Ch* 358).....**1**

* φύλαξ (<i>Ag</i> 1452).....	1
* ἡγεμών (<i>Ag</i> 184).....	1
* κράτος (<i>Ag</i> 39).....	1
* κάρα (<i>Ag</i> 905).....	1
* φέγγος (<i>Ag</i> 602).....	1
* κοίρανος (<i>Ag</i> 549).....	1
* ταγή (<i>Ag</i> 110).....	1
* ταῦρος (<i>Ag</i> 1126).....	1
* ὄδοιπόρω διψῶντι πηγαῖον ῥέος (<i>Ag</i> 901).....	1
* κάλλιστον ἡμᾶρ εἰσιδεῖν ἐκ χειμάτος (<i>Ag</i> 900).....	1
* θάλπος ἐν χειμῶνι (<i>Ag</i> 969).....	1
* γῆ φανεῖσα ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα (<i>Ag</i> 899).....	1
* ὑψηλῆς στέγης στῦλος ποδῆρης (<i>Ag</i> 897).....	1
* κύων σταθμών (<i>Ag</i> 896).....	1
* σωτῆρ ναὸς πρότονος (<i>Ag</i> 897).....	1
* μονογενὲς τέκνον πατρί (<i>Ag</i> 898).....	1
Total: 273	

❖ Adjetivos que se le atribuyen

* πατρῶος (<i>Ag</i> 210, 228, 503, 536, 540, 1277, 1582, 1589; <i>Cb</i> 1, 76, 126, 251, 284, 444, 445, 487; <i>Eu</i> 755, 758, 760).	19
* ἄθλιος (<i>Ag</i> 1605; <i>Cb</i> 978,981).	3
* βασιλείος (<i>Cb</i> 724, 1070).	2
* πτολιπόρωης (<i>Ag</i> 472, 783).	2
* φιλάνωρ (<i>Ag</i> 411, 856).	2
* εὐφιλῆς (<i>Ag</i> 34)	
* ἐκτέλεος (<i>Ag</i> 105)	
* μάχιμος (<i>Ag</i> 123)	
* πομπός (<i>Ag</i> 124)	
* δεισῆνωρ (<i>Ag</i> 153)	
* αἰνόλεκτρος (<i>Ag</i> 713)	
* φιλόμαχος (<i>Ag</i> 230)	
* φίλος (<i>Ag</i> 246)	
* τέλεος (<i>Ag</i> 1504)	
* ἄρχων (<i>Ag</i> 1583)	
* λυμαντήριος (<i>Ag</i> 1438)	
* ἀρχηγός (<i>Ag</i> 259)	
* [θρόνος] ἐρημωθεῖς (<i>Ag</i> 260)	
* σῶφρων (<i>Ag</i> 351)	
* ἀντήνωρ (<i>Ag</i> 443)	
* εὐδαίμων (<i>Ag</i> 530)	

- * ἀξιότατος (*Ag* 531)
- * αἰδοῖος (*Ag* 600)
- * ἥδιος (*Ag* 602)
- * ἐράσμιος (*Ag* 605)
- * φέρασπις (*Ag* 694)
- * τελείος (*Ag* 972)
- * ἄρσην (*Eu* 737)
- * ὁμοδέμνιος (*Ag* 1108)
- * ἀναστάτης (*Ag* 1227)
- * ἄπαρχος (*Ag* 1227)
- * εὐγενής (*Ag* 1259)
- * ναύαρχος (*Ch* 723)
- * γενναῖος (*Eu* 625)
- * ἄμαχος (*Ch* 54)
- * πολέμαρχος (*Ch* 1071)
- * παντόσεμνος (*Eu* 637)
- * εὐάνδρος (*Eu* 1031)
- * ἐπίσκοπος (*Eu* 740)
- * ἐμφανής (*Ch* 667)
- * ἀδάματος (*Ch* 55)
- * ἀπόλεμος (*Ch* 55)
- * τίμιος (*Ch* 556)
- * ὑπέρτολμος (*Ch* 594)
- * τυραννικός (*Ch* 479)
- * πολύανδρος (*Ag* 694)
- * κυναγός (*Ag* 694)
- * δυσδάμαρτος (*Ag* 1319)
- * εὐμενέστατος (*Ag* 1452)
- * σεμνότιμος (*Ch* 357)
- * μείλιγμα (*Ag* 1439)
- * θεῖος (*Ag* 1548)
- * εὐπρεπής (*Ch* 664)
- * στρατήλατος (*Eu* 637). Total: 77

TOTAL: 350

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κείμαι (*Ag* 1438, 1581)...2
- * θύω (*Ag* 1417)
- * τλήναι (*Ag* 1453)
- * ἄξια δράω (*Ag* 1527)

- * ἄξια πάσχω (*Ag* 1527)
- * πονέω (*Cb* 919) **Total: 7**

❖ Adverbios que se le atribuyen

- * ἀπομούσως (*Ag* 801)
 - * πατρόθεν (*Ag* 1507) **Total: 2**
- TOTAL: 9**

5.2.1.2 MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

- * γυνή (*Ag* 11, 26, 62, 260, 317, 348, 351, 402, 448, 483, 592, 602, 606, 614, 823, 861, 918, 940, 1296, 1318, 1318, 1401, 1407, 1438, 1453, 1454, 1470, 1500, 1625, 1636, 1644, 1661; *Cb* 11, 21, 46, 84, 90, 304, 388, 525, 596, 607, 664, 845, 920, 1048; *Eu* 47, 48, 211, 217, 617, 666b, 739, 1027).....**54**
- * μήτηρ (*Ag* 265, 1235; *Cb* 90, 141, 190, 240, 422, 430, 899, 922, 924, 985, 989, 1027, 1054; *Eu* 3, 122, 321, 322, 425, 460, 580, 587, 599, 606, 608, 624, 627, 653, 658, 663, 735, 745, 761, 844, 876).....**36**
- * κύων [ή] (*Ag* 607, 1228; *Cb* 924, 1054).....**4**
- * δράκων (*Cb* 1047, 1050).....**2**
- * ξύνευνος [sust.] (*Ag* 1116, 1442).....**2**
- * μίασμα (*Ag* 1645; *Cb* 1028).....**2**
- * ἀράχνη (*Ag* 1492, 1516).....**2**
- * τύραννος (*Ag* 1633)
- * μῖσος (*Ag* 1411)
- * κόρη (*Cb* 614)
- * καταισχυντήρ (*Ag* 1363)
- * δέσποινα (*Cb* 537)
- * ἡγουμένη (*Ag* 1363)
- * πέπλος (*Cb* 1000)
- * μύραινα (*Cb* 994)
- * ἐχίδνη (*Cb* 994)
- * φονεύς (*Ag* 1325)
- * ἄγρευμα (*Cb* 998)
- * κατασκήνωμα (*Cb* 998)
- * δίκτυον (*Cb* 999)
- * ἄρκυς (*Cb* 1000)

- * βασίλεια (*Ag* 84)
- * κόραξ (*Ag* 1473)
- * ἄλοχος (*Ag* 1499)
- * αἰχμή (*Ag* 483)
- * ἐχίδνη (*Cb* 249)
- * βλάπτων (*Cb* 328)
- * τυραννίς (*Cb* 973)
- * βοῦς [ῆ] (*Ag* 1125)
- * φονεύς (*Ag* 1231)
- * δάκος (*Ag* 1232)
- * κρατούσα (*Cb* 734)
- * γαμήλευμα (*Cb* 625)
- * λέων (*Eu* 193)
- * λέαινα (*Ag* 1258)
- * ἄγαλμα (*Ag* 741)
- * γαλάνη (*Ag* 740)
- * ξυναιτία [sust.] (*Ag* 1116)
- * ἀμφίσβαινα (*Ag* 1233)
- * Σκύλλα (*Ag* 1233)
- * ἄνθος ἐξάιρετον (*Ag* 954-955)
- * δώρημα στρατοῦ (*Ag* 955)
- * μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος (*Ag* 742)
- * δηξίθυμος ἔρωτος ἄνθος (*Ag* 743)
- * φύλαξ δωμάτων (*Ag* 914) **Total: 140**

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- * γυναικεῖος (*Ag* 594; *Cb* 3b, 36, 630, 878; *Eu* 856).....6
- * θήλυς (*Ag* 485, 1231, 1671; *Cb* 305, 502, 821).....6
- * μητρῶος (*Eu* 84, 230, 261, 325).....4
- * δυσφιλής (*Ag* 1232; *Cb* 624, 637)....3
- * δύσθεος (*Cb* 46, 191, 525).....3
- * πάντολμος (*Cb* 430, 597).....2
- * πατρόκτονος (*Cb* 974, 1028).....2
- * ἔγκοτος (*Cb* 924, 1054).....2
- * ἀνδρόβουλος (*Ag* 11)
- * πολυάνωρ (*Ag* 62)
- * γυναικόποινος (*Ag* 225)
- * νέα παῖς (*Ag* 277)
- * ἀνήρ σώφρων (*Ag* 351)
- * ἀλλότριος (*Ag* 448)

- * παιδνός (*Ag* 479)
- * κεκομμένος φρενῶν (*Ag* 479)
- * ἄγαν πιθανός (*Ag* 485)
- * ταχύπορος (*Ag.* 485)
- * γυναικογήρυτος (*Ag* 488)
- * πλαγκτός (*Ag* 593)
- * πιστός (*Ag* 606)
- * ἔσθλός (*Ag* 608)
- * γενναῖος (*Ag* 614)
- * ἑλέναυς (*Ag* 690)
- * ἔλανδρος (*Ag* 690)
- * ἑλπτώλις (*Ag* 690)
- * δύσεδρος (*Ag* 746)
- * δυσόμιλος (*Ag* 746)
- * ἔρημος (*Ag* 862)
- * δορίγαμβρος (*Ag* 687)
- * ἀμφινεικῆς (*Ag* 687)
- * ἀφράσμων (*Ag* 1401)
- * παντότολμος (*Ag* 1237)
- * θρασύστομος (*Ag* 1399)
- * ἄτρεστος (*Ag* 1402)
- * παράνους (*Ag* 1455)
- * ἀνδρολέτειρα (*Ag* 1465)
- * μεγαλόμητις (*Ag* 1426)
- * μισητός (*Ag* 1228)
- * κοινόλεκτρος (*Ag* 1441)
- * πολέμιος (*Ag* 608)
- * ἱστοτριβῆς (*Ag* 1443)
- * δίπους (*Ag* 1258)
- * ἄνθος ἐξαίρετον (*Ag* 955)
- * ἀναίτιος (*Ag* 1505)
- * φίλήτωρ (*Ag* 1446)
- * ἄπαρχος (*Ch* 664)
- * [οὐκ] εὐσεβῆς (*Ch* 141)
- * [οὐκ] σώφρων (*Ch* 140)
- * φοίνιος (*Ch* 613)
- * κυνόφρων (*Ch* 621)
- * κτανοῦσα (*Ch.*189)
- * δάιος (*Ch* 429)
- * πατροκτονοῦσα (*Ch* 909)
- * γυναικόβουλος (*Ch* 626)
- * ἄτολμος αἰχμή (*Ch* 630)

- * ξύνοικος (*Cb* 1005)
- * σμοιός (*Cb* 1048)
- * μιάστωρ (*Cb* 944)
- * θεοστύγητος (*Cb* 635)
- * θηλυκρατής (*Cb* 600)
- * παιδολύμος (*Cb* 604)
- * δαείς (*Cb* 604) **Total: 84**

TOTAL: 224

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κτείνω (*Ag* 1260, 1543, 1646; *Cb* 888; *Eu* 96, 740).....6
- * πράττω (*Ag* 1380, 1467, 1658; *Cb* 440).....4
- * κατακτείνω (*Ag* 1613; *Cb* 602, 605, 923)...4
- * ἐπεύχομαι (*Ag* 1262, 1394, 1474).....3
- * βουλεύω (*Ag* 1614, 1627, 1634).....3
- * κομπάζω (*Ag* 1400, 1671).....2
- * ὄλλυμι [causat.] (*Ag* 1457, 1466).....2
- * τλήναι (*Ag* 1543; *Cb* 433).....2
- * παίω (*Ag* 1379, 1384)....2
- * μωμάομαι φρένος (*Ag* 277)
- * πορσύνω ἐχθρά (*Ag* 1374)
- * φράσσω ἀκρύστατα (*Ag* 1375-76)
- * λέγω εὐφρίνως (*Ag* 351)
- * αἴρεσσα κέαρ (*Ag* 592)
- * ἀβρύνω (*Ag* 919)
- * ἰμείρω μάχης (*Ag* 940)
- * μαίνομαι (*Ag* 1064)
- * δάκνω (*Ag* 1229)
- * ἐπιμαίνομαι (*Ag* 1427)
- * ἀποδικεῖν (*Ag* 1410)
- * παίνω (*Ag*. 1669)
- * μιαίνω (*Ag*. 1669)
- * περιστοχίζω (*Ag*. 1383)
- * ἔρδω (*Ag*. 1543)
- * αἰσχύνω (*Ag*. 1626)
- * δρώω κακά (*Ag*. 1654)
- * θήγω (*Ag*. 1262)
- * ἐπενδίδωμι (*Ag*. 1386)
- * σφάζω (*Ag* 1433)
- * καταθάπτω (*Ag* 1553)

- * δολόω (*Ag* 1636)
 - * κάθημαι (*Ch* 919)
 - * συγκοιμάομαι (*Ag* 1258)
 - * άνδροκτονέω (*Eu* 602)
 - * προδίδωμι (*Ch* 895)
 - * άνδρολατέω (*Eu* 221)
- Total: 56**

Adverbios que se le atribuyen

αίσχρῶς (*Eu* 98)

TOTAL: 57

RESUMEN CUANTITATIVO

GENERAL

* VARÓN ≠ MUJER.....	640...12,8%
* PARENTESCO ≠ FILIACIÓN, τίκτω ≠ τρέφω, CONSANG. ≠ PACTO.....	234...8,3%
* φίλος ≠ ἄφιλος, AMOR ≠ ODIO.....	164...5,8%
* NUEVO ≠ VIEJO, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS.....	143...5,1%
* LUZ-FUEGO ≠ OSCURIDAD.....	237...8,4%
* γένος/οἶκος ≠ πόλις.....	354...12,6%
* τέλος.....	83...3,0%
* δίκη ≠ δαίμων.....	409...14,6%
* ACTUAR/PADECER ≠ CONOCER.....	267...9,5%
* PESO/EXCESO/RIQUEZA.....	169...6,0%
* PATADA/PISADA/PIE.....	109...3,9%
	2809 100 %

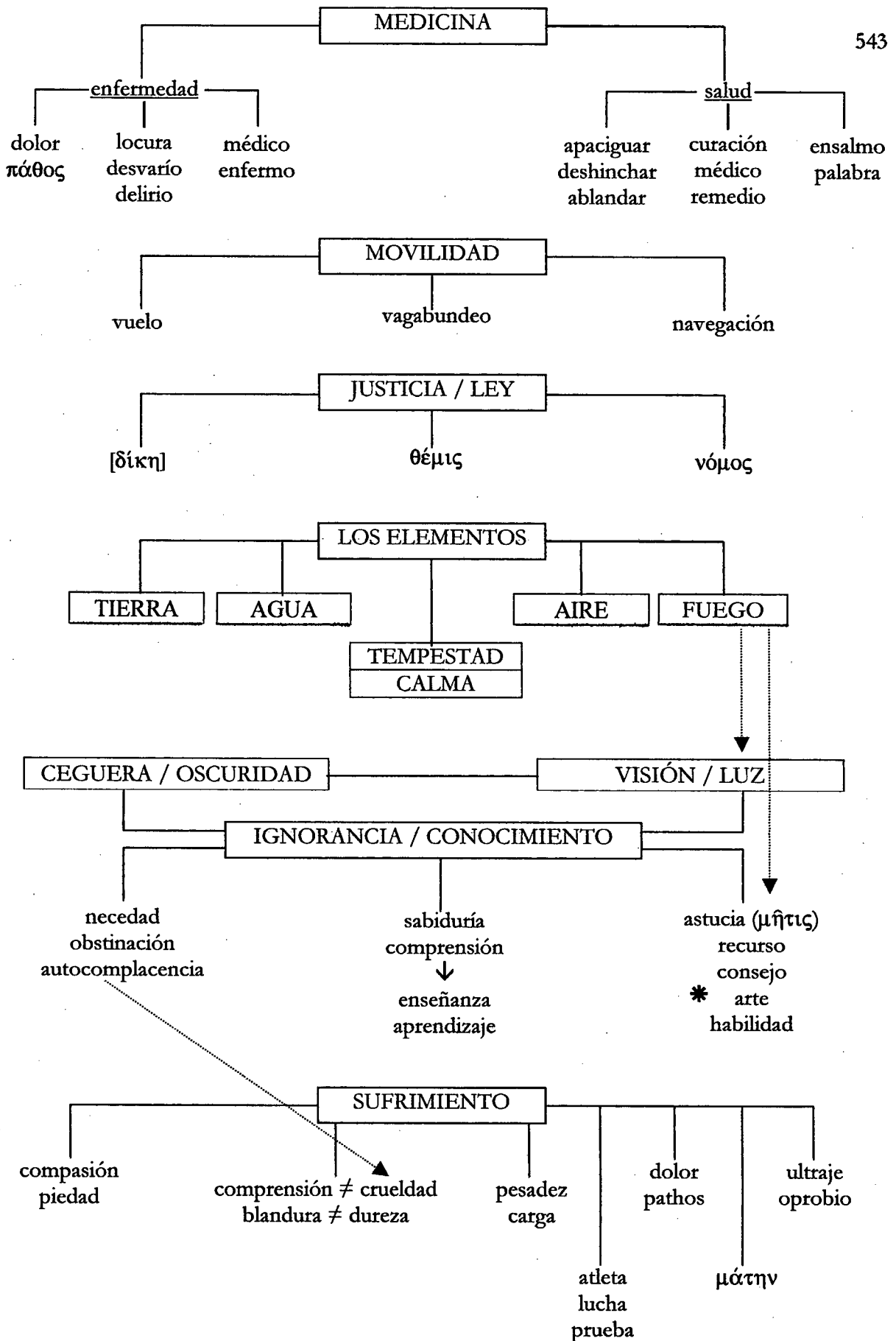
CATEGORÍAS MORFOLÓGICAS

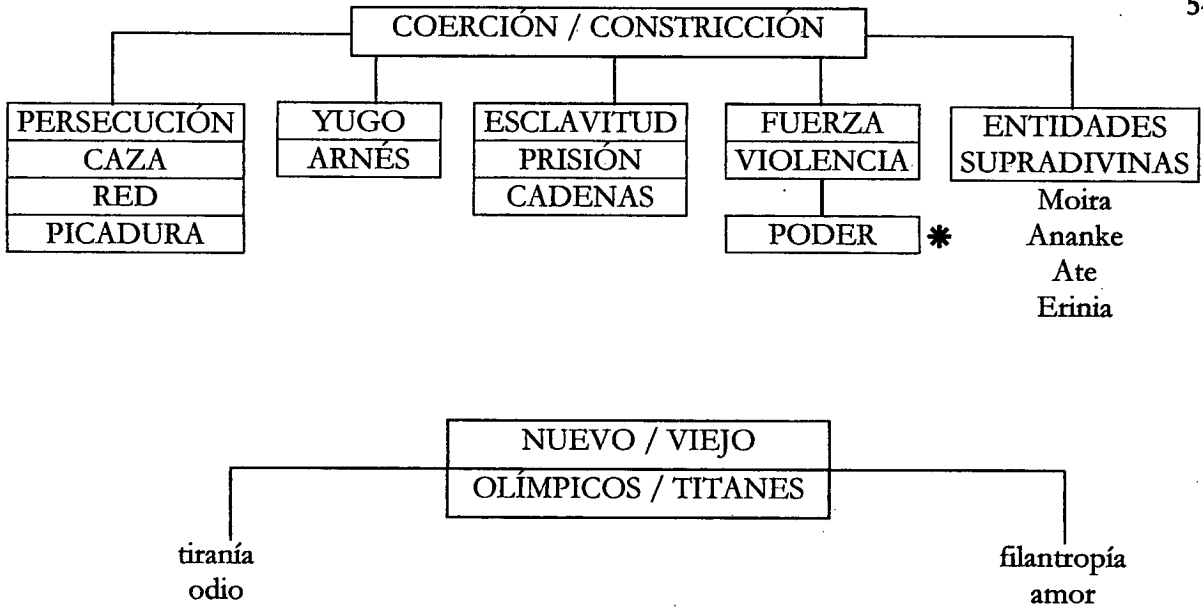
* <i>Lexemas nominales</i> (sustantivos, adjetivos).....	216877,1%
* <i>Lexemas verbales</i> (verbos, adverbios).....	64122,9%
	2809	100 %

6. EL SISTEMA SEMÉMICO EN *PROMETEO ENCADENADO*

6.1 *Los campos conceptuales de Pr – Presentación global*

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.





1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MEDICINA**, desplegado en la oposición ENFERMEDAD \neq SALUD. Cada uno de los polos desarrollo tres series secundarias: la ENFERMEDAD, 1) dolor/*pathos*; 2) LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO; 3) MÉDICO ENFERMO; la SALUD, 1) APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR; 2) CURACIÓN/MÉDICO/REMEDIO y 3) ENSALMO/PALABRA.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MOVILIDAD** y desarrolla tres breves series: VUELO, VAGABUNDEO y NAVEGACIÓN, con sus cognados.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **JUSTICIA** y **LEY**, y sus diferentes apariciones en la pieza. Desarrolla los lexemas νόμος, θέμις y δίκη, esta última sólo a través de sus cognados.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los cuatro elementos: TIERRA, AGUA, AIRE y FUEGO. Como manifestaciones de la NATURALEZA aparecen como lexemas opuestos TEMPESTAD \neq CALMA. El FUEGO,

por su parte, se relaciona semánticamente con el semema LUZ del quinto campo conceptual (en su *aspecto material*) y con el lexema $\mu\eta\tau\iota\varsigma$ (en su *aspecto simbólico*).

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los pares opuestos CEGUERA/OSCURIDAD \neq VISIÓN/LUZ. De ambas polaridades se deriva a su vez, por cuestiones etimológicas y culturales, que Esquilo (como Sófocles en *Edipo rey*) retoma y remarca, la oposición IGNORANCIA \neq CONOCIMIENTO, de donde se deriva de manera directa la serie SABIDURÍA/COMPRESIÓN \rightarrow ENSEÑANZA/APRENDIZAJE. Del polo de la CEGUERA/OSCURIDAD se deriva, en el plano abstracto, la serie NECEDAD/OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA; del polo de la VISIÓN/LUZ, la serie ASTUCIA ($\mu\eta\tau\iota\varsigma$)/RECURSO/CONSEJO/ARTE/HABILIDAD. De manera individual, el ARTE se opone conceptualmente a un semema del séptimo campo conceptual, el PODER.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO. Con este motivo se relacionan varias series conceptuales: 1) COMPASIÓN/PIEDAD; 2) COMPRESIÓN \neq CRUELDAD / BLANDURA \neq DUREZA; 3) PESADEZ/CARGA; 4) ATLETA/LUCHA/PRUEBA; 5) DOLOR/*PATHOS*; 6) $\mu\acute{o}\tau\eta\nu$ y 7) ULTRAJE/OPROBIO. De manera individual, la AUTOCOMPLACENCIA U OBSTINACIÓN ($\alpha\upsilon\theta\alpha\delta\iota\alpha$) de **Prometeo** es el espejo semántico de la CRUELDAD y DUREZA de **Zeus**.

7. El SEPTIMO CAMPO CONCEPTUAL, el mas importante de la tragedia, está representado por el motivo de la COERCIÓN/CONSTRICCIÓN. De él se derivan las series metafóricas PERSECUCIÓN/CAZA/RED/PICADURA, YUGO/ARNÉS y ESCLAVITUD/PRISIÓN/CADENAS. En el plano abstracto se desempeña la serie FUERZA/VIOLENCIA y su derivado político, el PODER. Por último, todo el campo conceptual apunta a señalar el accionar de las entidades supradivinas: **Moirá**, **Ananke**, **Ate** y **Erinia**.

8. El OCTAVO CAMPO CONCEPTUAL está representado por los motivos paralelos NUEVO \neq VIEJO y OLÍMPICOS \neq CTÓNICOS. Desencadena dos breves series: TIRANÍA/ODIO y FILANTROPÍA/AMOR.

6.2 Los campos conceptuales de PR – Registro serial

A continuación presentamos el registro de una serie de seis campos conceptuales (mayoritariamente abstractos y utilizados en sentido propio) que corresponden a *Pr*. Los campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *dolor/πάθος* (el SUFRIMIENTO)
- 2) *odio ≠ amor* (NUEVO ≠ VIEJO)
- 3) *visión* (OSCURIDAD ≠ LUZ)
- 4) *saber/ conocer/ comprender* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 5) *enseñar/ aprender/ artífice* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 6) *recurso7 arte/ habilidad/ astucia* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)

6.2.1 dolor/πάθος

❖ Sustantivos

- πόνος (46, 66, 75, 84, 118, 183, 267, 282, 298, 326, 339, 425, 615, 684, 749, 776, 780, 872, 900, 931, 1027) ----- 21
- τύχη (106, 182, 272, 288, 302, 347, 375, 398, 554, 633, 637, 769, 1073) ---- 13
- πῆμα (99, 103, 263, 316, 413, 442, 472, 691, 745, 754, 1075) ----- 11
- πημονή (237, 276, 306, 346, 471, 512, 578, 587, 965, 1000) ----- 10
- μόχθος (99, 244, 314, 383, 541, 756, 913, 1026) ----- 8
- κακόν (162, 256, 303, 320, 744, 773, 926) ----- 7
- ποινή (112, 176, 223, 268, 563, 620) ----- 6
- ἄθλος (257, 262, 634, 702, 752, 934) ----- 6
- ἄλγος (198, 261, 435, 699) ----- 4
- δύη (179, 513, 525, 746) ----- 4
- συμφορά (391, 974) ----- 2
- ἄτη (886, 1078) ----- 2
- ἄχος (271)
- ἄχθος (350)
- μόχθημα (464)
- βλάβη (763)

- δυσπραξία (966)
 - πημοσύνη (1058)
 - πάθος (703)
- Total: 101**

❖ Adjektivos

- τάλας (108, 157, 469, 566, 571, 595) ----- 6
 - ταλαίπωρος (231, 315, 595, 623) ----- 4
 - άλγεινός (197, 238) ----- 2
 - οϊκτρος (238, 435) ----- 2
 - μογερός (565, 594) ----- 2
 - έπαχθής (49)
- Total: 17**

❖ Verbos

- πάσχω (92, 159, 238, 472, 606, 614, 625, 751, 759, 976, 1041, 1067, 1093) ---- 13
- στένω (66, 68, 397, 409, 432, 435) ----- 6
- πονέω (44, 342, 343, 343) ----- 4
- κάμπτω (237, 306, 513) ----- 3
- μογέω (275, 603) ----- 2
- συγκάμνω (414, 1059) ----- 2
- δυστυχέω (345, 508) ----- 2
- φέρω (104, 752) ----- 2
- οϊκτίζω (68, 684) ----- 2
- βλάπτω (196)
- κατοικίζω (36)
- θρηνέω (43)
- στενάχω (99)
- άλγύνω (245)
- όδύρομαι (271)
- άχθομαι (390)
- οϊκτείρω (352)
- πημαίνω (334)
- πράσσω κακώς (264)
- κακώω (976)
- έκμοχθέω (825)
- στενάζω (696)
- άποδύρομαι (637)
- συναλγέω (288)
- συμπονέω (274)

- ἀθλεύω (95) **Total: 53**
- TOTAL: 171**

6.2.2 odio ≠ amor

❖ Sustantivos

- φίλος (225, 246, 297, 304, 546, 611) ----- 6
- ἴμερος (649, 865) ----- 2
- ἔχθρα (388, 496) ----- 2
- ἔρως (591, 903) ----- 2
- φιλότης (123, 191) ----- 2
- πόθος (654)
- στέργηθρον (492) **Total: 16**

❖ Adjetivos

- ἐχθρός (37, 67, 120, 158, 864, 973, 978, 1042, 1042) ----- 9
- φιλόανθρωπος (11, 28) ----- 2
- φίλος (660)
- φίλιος (128)
- στυγητός (592)
- στυγάνωρ (724)
- ἀστεργάνωρ (898)
- βροτοστυγής (799)
- ἐχθρόξενος (727) **Total: 18**

❖ Verbos

- στυγέω (37, 46, 978, 1004) ----- 4
 - ἐχθαίρω (975)
 - ποθέω (785)
 - στέργω (11) **Total: 7**
- TOTAL: 41**

6.2.3 visión

❖ Sustantivos

- ὄμμα (69, 356, 569, 654, 795, 882, 903) -- 7
- ὄσσε (144, 399, 679) ----- 3
- θέαμα (69, 304) ----- 2
- θέα (241)
- θεωρία (802) **Total: 14**

❖ Adjetivos

- δυσθέατος (69, 690) ----- 2
- πανόπτῃς (91)
- θεωρός (118)
- γοργωπός (356)
- μυριωπός (568)
- μούνωψ (804)
- αἶστος (910)
- τυφλός (250) **Total: 9**

❖ Verbos

- ὁράω (69, 70, 92, 119, 238, 259, 307, 323, 352, 382, 438, 612, 674, 758, 896, 906, 951, 973, 997, 998) ----- 20
- εἰσοράω (141, 146, 184, 244, 245, 246, 427, 568, 695, 800, 899, 941, 1093) --- 13
- δέρκομαι (54, 93, 141, 304, 540, 547, 679, 843) ----- 8
- προσδέρκομαι (53, 796, 903) ----- 3
- καλύπτω (220, 582) ----- 2
- λεύσσω (144, 561) ----- 2
- αἰστόω (151, 232) ----- 2
- βλέπω (447, 447) ----- 2
- ἐκκαλύπτω (193)
- ἐξαιστόω (668)
- θεωρέω (118)
- ἐφοράω (958)
- προσοράω (553)
- προσβλέπω (215) **Total: 58**

TOTAL: 81

6.2.4 saber/conocer/comprender

❖ Sustantivos

- σόφισμα (459,470, 1011) ----- 3
- άμαρτία (9)
- εΰνοια (446)
- άννοια (1079) **Total: 5**

❖ Adjetivos

- σοφός (887, 936, 1038, 1039) ----- 4
- σοφιστής (62, 944) ----- 2
- δύσκριτος (458, 486) ----- 2
- δυσεύρετος (816)
- άσημος (662)
- νωθής (62)
- άνους (987)
- ξνους (444)
- προμηθεΰς (86) **Total: 14**

❖ Verbos

El verbo *μανθάνω* , una de cuyas valencias semémicas es la de “comprender”, “saber por haber aprendido”, se ha incluido en el campo semántico ENSEÑAR/APRENDER en todas sus apariciones, por considerarse que la valencia etimológica se encuentra presente con gran fuerza incluso en aquellos ejemplos que se traducen por SABER o COMPRENDER, dado que el “saber o comprender” que se expresa lexemáticamente en *μανθάνω* incluye como sema propio el ser consecuencia de un aprendizaje.

- οΐδα (188, 288, 328, 441, 451, 504, 607, 640, 824, 915, 1040, 1076) ----- 12
- επίσταμαι (265. 374, 840, 967, 980, 982, 1032) ----- 7
- γινώσκω (51, 104, 293, 309, 377) ----- 5
- άμαρτάνω (260, 260, 266, 578) ----- 4
- έξαμαρτάνω (945, 1039) ----- 2
- προεξέπισταμαι (101, 609) ----- 2

Total: 32
TOTAL: 51

6.2.5. enseñar/aprender/artífice

❖ Sustantivos

- διδάσκαλος (110, 322, 272, 391) ----- 4

❖ Verbos

- μανθάνω (62, 273, 505, 553, 586, 609, 624, 624, 659, 701, 760, 926, 1068) --- 13
 - εύρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) ----- 7
 - έκμανθάνω (254, 706, 776, 817, 876) ----- 5
 - σημαίνω (295, 565, 618, 684, 763) ----- 5
 - έξευρίσκω (96, 460, 469, 503) ----- 4
 - διδάσκω (10, 196, 382, 634) ----- 4
 - έκδιδάσκω (698, 981) ----- 2
 - προσμανθάνω (697) ----- 1
- Total: 41**

6.2.6 recursos/artes/habilidad/astucia

❖ Sustantivos

- τέχνη (47, 87, 110, 254, 477, 497, 506, 514) ----- 8
 - μηχανήμα (469, 989) ----- 2
 - μηχανή (206)
 - παλάμη (166)
 - μήχαρ (606)
 - δόλος (213)
 - κλέπτης (946)
- Total: 15**

❖ Adjetivos

- άμήχανος (59)
 - δόλιος (549)
 - πάντεχνος
 - κλοπαίος (110)
- Total: 4**

❖ Verbos

- κλέπτω (8)

TOTAL: 20

6.2.7 Comentario

La primera observación que surge del registro de los campos semánticos marcados es la configuración dicotómica que presenta su configuración global. Esta dicotomía o bipolaridad se manifiesta tanto en el nivel cuantitativo como en el cualitativo.

La primera división bipolar puede establecerse entre el primer campo descripto (DOLOR/*PATHOS* y ODIO \neq AMOR) y los restantes. El DOLOR/*PATHOS* y el ODIO \neq AMOR se ubican en un espacio subjetivo-afectivo, mientras que la VISIÓN, el CONOCIMIENTO, el APRENDIZAJE y la HABILIDAD TÉCNICA Y MENTAL lo hacen en un espacio que, partiendo de lo subjetivo, tiende a desplazarse hacia lo objetivo-intelectual. Por otra parte, ambos términos de la oposición forman parte de un eje semémico que incluye rasgo subcategoriales +animado, +humano y, dentro de éstos, rasgos descriptibles como miembros de una figura nuclear abstracto-espiritual.

Podemos afirmar entonces que los campos semánticos marcados más importantes de la tragedia abarcan el espacio de la manifestación de la naturaleza humana en aquellos que la categoriza como esencia separada del resto de lo animado: la afectividad autoconsciente y el despliegue de la potencia racional. Cuantitativamente, ambas esferas se equilibran en una incidencia de alrededor del 50% cada una.

Dentro de la esfera afectiva podemos señalar también dos categorías sémicas: lo afectivo-pasivo (aquello que se experimenta como consecuencia de un suceder externo al sujeto que es causa de ese sentimiento) y lo afectivo-activo (aquello que se experimenta como un suceder interno del sujeto que se vuelca como consecuencia en el sujeto externo). La primera categoría está representada por el DOLOR/*PATHOS*, al segunda, por la oposición ODIO/AMOR.

Una segunda división surgida del análisis se refiere a la marca positiva o negativa de esta primera esfera de lo humano. El aspecto afectivo-pasivo está

representado de manera abrumadora por la marca negativa: el sentimiento que caracteriza lo humano es el SUFRIMIENTO, el PATHOS en su amplia gama de manifestaciones: TRABAJO, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO, DOLOR, TRISTEZA, PESAR, ANGUSTIA, AFLICCIÓN, DESDICHA, DESGRACIA, MALA FORTUNA, PENA. Los sentimientos opuestos (ALEGRÍA, GOZO, FELICIDAD) sólo aparecen como integrantes una lítote (ἀτερπῆ 31), con sentido irónico evidente (χλιδᾶν-χλιδῶ, 971-972) o en una estructura hipotética potencial (εἰ πράσσοις καλῶς, 979). En el aspecto afectivo-activo observamos la misma característica: preponderancia de la marca negativa (ODIO) sobre la positiva (AMOR). A pesar de que esto no es tan evidente en la proposición numérica (50% contra 50%), los segmentos que se adscriben a la marca positiva son apelativos convencionales (φίλος) o incluyen en sí rasgos que los encuadran en el deseo sexual (πόθος, ἕμερος, ἔρωσ) y no en el amor como categoría universal. La insistencia del autor en la marca negativa se verifica también en la creación léxica que realiza con los segmentos del campo: ἀστεργάνωρ, βροτοστυγῆς, ἐχθρόξενος, στυγάνωρ.

Otra particularidad del campo afectivo es la mayoritaria utilización que hace el poeta de unidades lexemáticas nominales (83%) sobre las verbales (17%). La preponderancia de lexemas nominales en el campo afectivo no habla de una mediatización del proceso verbal del sentimiento ni de una intención descriptiva, sino más bien de un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades del campo⁸. En el aspecto afectivo-pasivo, podemos apuntar no obstante un rasgo particular. El verbo que actúa como centro expansivo del campo conceptual, πάσχω, es utilizado en 13 oportunidades (su fuerza estilística y connotativa es de vital importancia, y es la última palabra de la tragedia [1093]). Sin embargo, el sustantivo correspondiente,

⁸ Como ya habrá podido colegirse, en el estudio de los campos semánticos connotados, tanto de *cA* cuanto de *cP*, no hemos incluido el análisis y conformación interna de cada campo (lo que implica la verificación y estudio de los contextos lingüísticos de aparición de los segmentos y su organización relativa).. Esto se debe a que se trata de un trabajo exclusivamente lingüístico de una considerable extensión. El objetivo de presentar los campos semánticos marcados es estudiar su entidad como modo de manifestación de la imagen en sentido amplio..

πάθος, se registra en una sola oportunidad (703), refiriéndose a los sufrimientos de Ío y en un contexto donde la tensión ha bajado. Esta “escatimación” del núcleo lexémico sustantivo del campo se verifica del mismo modo en la órbita racional. El sustantivo μάθος no aparece nunca en toda la tragedia. De hecho, sólo aparece una sola vez en todo el *CP*, en el τῷ πάθει μάθος de *Ag* 177). Esta técnica de alusión-elusión es sin duda consciente y apunta a procurar la búsqueda de respuestas al conflicto trágico por parte del espectador/lector. Dado que en *Pr* ese conflicto se presenta como insoluble, dado que el μάθος se muestra estéril, ya que su único fruto es la obstinación en la ὑβρις y la αὔθαδία, el μάθος no aparece como signficante: todo lo sugiere pero no se lo nombra. El CONOCIMIENTO Y APRENDIZAJE del hombre, como se apuntó más arriba, queda encerrado en un saber práctico contingente y exterior. Y ese saber no es sabiduría.

Dentro del espacio objetivo-intelectual se verifica la misma configuración bipolar. En primer término, se observa el pasaje de lo subjetivo-concreto a lo objetivo-abstracto en la extensión del campo semántico de la VISIÓN. La operación de los sentidos, el poner la realidad ante la vista es lo que posibilita el tránsito al proceso racional [el “saber por haber visto” es un rasgo nuclear del pensamiento griego que se verifica lingüísticamente en las raíces √*ῥιδ-* (οἶδα) y √*στα-* (ἐπίσταμαι), sobre lo cual no se dan mayores detalles por suficientemente conocidos). Ese proceso de tránsito hacia lo racional se completa con la actividad específica del campo ENSEÑAR-APRENDER. El hombre, sin embargo, no es agente del proceso. Un dios (Prometeo) ha enseñado al hombre a ser hombre, es decir, a desarrollar su potencia racional. El nacimiento del intelecto, por tanto, es obra de una fuerza externa –divina- que ha sacado al hombre de la niebla del estado animal. No habría entonces “progreso” sino más bien “milagro”, como señala REINHARDT⁹. A partir de este “milagro” se abre ante los ojos del hombre el ámbito de la actividad, que se manifiesta en la pieza en los dos últimos campos semánticos estudiados: el del RECURSO/ARTE/HABILIDAD/ASTUCIA, que hace referencia a una

actividad mental “inferior”, y el del SABER/CONOCER/COMPRENDER, que abarca la actividad propiamente intelectual.

Con respecto a la categoría morfológica de los lexemas de los campos, se verifica en este punto lo opuesto a lo señalado para el ámbito afectivo. Existe una gran preponderancia de verbos (67%) contra lexemas nominales (33%). El poeta ha remarcado sobre todo el proceso y la actividad, ya de por sí abstracta en el plano sémico, y ha soslayado los términos sustantivos correspondientes, que implican un grado de abstracción lingüística y mental aun mayor.

Toso el ámbito abstracto-espiritual está recorrido por la marca positiva. El hombre como ser racional autoconsciente es aparentemente exaltado por las resis de Prometeo en el Episodio II. Sin embargo, esta marca positiva sólo puede aceptarse en una lectura superficial del texto. En primer lugar, el hombre no es capaz de asumir la totalidad de lo que implica existir como ser pensante: la autoconsciencia racional completa incluye la seguridad del fin: la muerte es el horizonte del hombre, y sólo las ciegas esperanzas (250) ocultan la verdad. Para que el hombre pueda desarrollar su vida ha sido necesario el engaño. Y el engaño también es obra de un dios. En segundo lugar, si se toma a Prometeo como símbolo de la humanidad pensante y sufriente (lo que consituye una de sus posibilidades interpretativas, pero no la única), esa humanidad está atada al dolor. La exacerbación del dolor es su autoconsciencia, y una autconsciencia que desconoce las causas. La maestría del autor consiste en este punto en ocultar la marca negativa: el campo semántico de lo objetivo-intelectual queda aparentemente resaltado como positivo, y su cambio de signo se verifica por medio de otra categoría: la ambigüedad de la condición humana se expresará a través de la imagen del MÉDICO ENFERMO, así como su sujeción última a lo material, concreto y animal se expresará en la imagen del POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO.

⁹ REINHARDT (1949).

6.3 La oposición semántica κράτος/τέχνη en Pr

Para cerrar el análisis semémico del *εA* y el *εP*, estudiaremos el problema planteado en la obra por la oposición semántica κράτος/τέχνη con el objeto de integrarlo al cuadro más amplio del universo conceptual esquileo y su plasmación en una estructura poético-significante de referente ético-político insoslayable. Nos centraremos en el planteo general de la problemática, una enumeración de las variables textuales analizadas y las conclusiones extraídas de dicho análisis textual¹⁰.

En *Pr* la oposición semántica κράτος/τέχνη, que se despliega en la estructura dramática como la lucha entre Zeus y Prometeo, es un eje de gran incidencia en el sistema semémico de la pieza, y tematiza lo que en el sistema ideológico-hipersesemémico señalaremos como la polaridad MATERIA/ESPÍRITU o NATURALEZA/CULTURA. Alrededor de la oposición κράτος/τέχνη se desarrollan sendos campos semánticos constituidos por un serie de lexemas sinónimos o semisinónimos que aparecen preponderantemente como *illustranda* o sin formar parte de figura o imagen alguna. La importancia cuantitativa, la distribución y la carga semántica hacen que esta oposición se imponga como una de las "tensiones" fundamentales del texto.

Κράτος, el poder, es el lexema que nuclea a su alrededor todos los sememas que apuntan a caracterizar, en principio, el modo en que Zeus manifiesta su supremacía en todos los órdenes de la realidad: el mundo divino, el mundo humano, el cosmos. Su soberanía se impone precisamente por medio del κράτος, lexema que etimológicamente remite a la *fuerza física*, la *dureza* que permite vencer en la lucha, de allí su significado metonímico derivado de *poder*, *dominio*, que es habitual en época clásica¹¹. El κράτος hace entonces alusión a la forma en que Zeus llegó al

¹⁰ El análisis textual se ha realizado fundamentalmente sobre la edición de WEST (1990a). También se han tenido en cuenta las ediciones de WECKLEIN (1891), GROENEBOOM (1928), THOMSON (1932) y GRIFFITH (1983) y los comentarios de ROSE (1957-1958), LONG (1958), CONACHER (1980) y WEST (1990b).

¹¹ Cf. CHANTRAINE (1990: I, 578-579).

trono del Olimpo luego de someter a los Titanes, pero también a la forma en que ejerce su reinado. El lexema κράτος (12, 528, 948) y sus cognados, los verbos κρατέω (35, 149, 324, 519, 937, 939, 955) y κρατύνω (150, 403) y los adjetivos καρτερός (207, 212, 923)/κρατερός (167), κραταιός (428), εκρατής (55), παγκρατής (389), άκρατής (884), άκρατος (678), κρείσσων (902, 922) y κράτιστος (216), de gran desarrollo en el texto, manifiestan entonces este poder de Zeus, producto de la fuerza. Ahora bien, el κράτος, el dominio por la fuerza, reaparece en su valencia etimológica por medio de su duplicación en βία, la *violencia física*. Ambos, personificados como los esbirros de Zeus, abren la pieza. Βία (12, 15, 74, 208, 353, 357, 380, 592, 672) y sus cognados βίαιος (737) y βιάζομαι (1010) tienen amplia incidencia cuantitativa en el campo semántico estudiado. Βία es la concreción brutal del κράτος, y su accionar es puesto ante la vista de los espectadores a lo largo de toda la pieza: Zeus ejerce su κράτος "βία", sobre Prometeo, sobre Io y, debemos suponer, sobre cualquiera que se le oponga, dioses o mortales. La cualidad física de βία aparece explícitamente en δάμνημι (164, 426, 601, 861) , *domar, dominar* y δεσπόζω (208, 930), e implícitamente en άνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052) y sus cognados: επαναγκάζω (671) y εσαναγκάζω (290), puesto que άνάγκη, la *necesidad, la coerción*, remite etimológicamente a la aplicación de una fuerza circular constrictiva¹². La άνάγκη¹³ se materializa, tanto en la escena misma cuanto en el sistema poético-significante por medio de la IMAGEN DEL YUGO, EL ARNÉS Y LAS CADENAS QUE ATAN AL TITÁN, cuya importancia para el análisis de la tragedia se ha estudiará en el Capítulo 9.¹⁴ El campo semántico del κράτος se completa, en su valor derivado de *dominio, reinado* con los lexemas άναξ (584) y su cognado άνάσσω

¹² Cf. CRESPO (1995b).

¹³ La άνάγκη, entidad supradivina a la que también Zeus está sometido forma, junto con la Moira y las Erinias un haz semémico de remarcable importancia, que estudiaremos en el Capítulo 9.

(202); ἀρχω (203, 927, 940) y sus cognados ἀρχή (167, 231, 757) y μόναρχος (324) y, por último, κοιρανέω (49, 958).

Pero no podemos cerrar la caracterización del κράτος de Zeus sin incluir en el análisis los epítetos que se le atribuyen. El más significativo es, por supuesto, τύραννος (222, 310, 736, 761, 942, 957), acompañado por su cognado, τυραννίς (10, 224, 305, 357, 756, 909, 996). El tirano, el monarca absoluto, aquel cuyo poder no está limitado por la ley, porque él en persona *es* la ley, es también quien llega al poder por medio de la violencia. Como tal, el tirano es τραχύς (35, 186, 311, 324, 726, 1048), *rudo, áspero*, y contagia su τραχύτης (80), su *asperidad*, a sus esbirros. Incluso el epíteto πατήρ (4, 17, 40, 53, 140, 531, 593, 636, 653, 656, 768, 910, 947, 969, 984, 1018), *padre*, en boca de súbditos dominados por la fuerza, cobra a lo largo de toda la pieza su valor etimológico indoeuropeo de *pater familias*, es decir, un valor social -el de jefe de un γένος-οἶκος- y no estrictamente parental.

Por último, baste señalar la relación existente entre κράτος y δίκη. En efecto, la δίκη, "el derecho, la justicia", la cualidad que caracteriza a Zeus en el resto de la obra esquilea, brilla aquí, literalmente, por su ausencia. Sus escasas menciones hacen referencia al castigo que Prometeo recibirá (9), o, directamente, a la injusticia de una situación cualquiera (30), al igual que sus cognados, ἔκδικος (1093) y δίκαιος (188). Zeus no posee la δίκη como cualidad, sino que "*él decide por sí mismo lo que es justo*" (186-88), τὸ δίκαιον. En cuanto a la ley, el νόμος (150, 403), es una ley que no se basa en la δίκη, ni tampoco en θέμις, la ley natural que es fundamento de toda justicia. "*Zeus impera (κρατύνει) ilícitamente (ἀθέτως) con leyes nuevas*" (νεοχμοῖς νόμοις)(150), "*impera con leyes propias / privadas*" (ιδίοις νόμοις κρατύων) (403). Este νόμος que impera sin θέμις ni δίκη es coherente con la presencia de

¹⁴ Cf. CRESPO (1995b).

Κράτος y Βία como asistentes de Zeus. Retomaremos la importancia de esta conformación del poder divino más adelante.

Analicemos a continuación el segundo polo de la oposición semántica, la τέχνη. La τέχνη es la habilidad de hacer algo en una determinada actividad, el *know-how*, la manera o el medio de ejecutar algo, de allí su traducción habitual por *técnica*, *arte* e incluso *ciencia*. La τέχνη es una capacidad propia de los seres -hombres y dioses- poseedores de μῆτις, "habilidad, astucia, intelecto práctico". Prometeo, el gran poseedor de μῆτις, es el διδάσκαλος por excelencia, aquel que enseña las τέχναι que permitirán a los mortales salir de su "estado de naturaleza" para crear la cultura. La capacidad de crear, de fabricar, depende en gran medida de la flexibilidad del pensamiento, de la posibilidad de manejar distintas variables a la vez y de la eficacia de su aplicación a una instancia particular. Τέχνη (47, 87, 110, 254, 437, 497, 506, 514), σοφισμα (459, 470, 1011), μηχανή (459, 470, 1011), πόρος (206) y sus cognados (πάντεχνος: 7; σοφός: 887, 936, 1038, 1039; σοφιστής: 62, 944; μεχάνημα: 469, 989; μῆχαρ: 606; ἀμήχανος: 5) resultan así semisinónimos de amplia incidencia en el texto, a los que se une δόλος (213), *la trampa, el engaño* para lograr un fin. Todos estos sustantivos están acompañados por el verbo εὐρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) y su compuesto ἐξευρίσκω (96, 460, 469, 503), que apuntan a la puesta en acto de la habilidad técnica. Pero los logros de la τέχνη serían estériles si el σοφός no tuviera la capacidad de transmitir su saber. El campo se completa, entonces, con el verbo διδάσκω (10, 196, 382, 634), sus compuestos y cognados (εκδιδάσκω: 698, 981; διδάσκαλος: 110, 322, 373, 391).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la familia de τέχνη en la tragedia con la caracterización del κράτος, el poder absoluto de Zeus? Para responder esta pregunta, debemos analizar muy brevemente el llamado "discurso de los dones" (442-506). Allí el poeta consigna, en primer lugar, la aparición del intelecto, el νοῦς (444), a partir del cual aparecen las habilidades que hacen del ἄνθρωπος un ser "cultural": la construcción de casas (451-453), el conocimiento del mundo celeste y

la astronomía (454-458), la matemática y la escritura (459-461), la creación artística en sentido estricto (461), la domesticación de los animales de labranza y, por lo tanto, la aparición de la agricultura (462-465), el dominio del transporte naval y terrestre (465-468), la medicina (478-483), la magia (484), la interpretación de los sueños y augurios (485-499) y la metalurgia (500-503).

Más allá de las discusiones de la crítica acerca del carácter "arcaico" o "sofístico", "milagroso" o "evolutivo" del discurso de los dones, importa aquí señalar cuál es el arte ausente en dicho discurso. En efecto, al comparar este fragmento de *Pr* con sus obligadas referencias intertextuales, la llamada "oda al hombre", es decir, el Estásimo I de *Antígona* de Sófocles (332-375) y el "mito de Prometeo" de *Protágoras* de Platón (320c-322e), se verifica que ambos textos, claramente evolutivos, culminan la enumeración de las τέχναι aprendidas por el hombre con el **sentido o consciencia moral** (αἰδώς) (*Ant* 367, *Prot.* 322c) y la **ciencia política** (τέχνη πολιτική).

El texto platónico incluye también la creencia en los dioses y la construcción de altares y estatuas (322a). Nada de esto encontramos en la tragedia esquilea. En un universo regido por el κράτος absoluto y atravesado por la ausencia de δίκη, la inexistencia de alusiones a artes o saberes relacionados con el intercambio entre hombres y dioses (culto, sacrificio, ritual) y de los hombres entre sí (τέχνη πολιτική) habla de un modo primitivo de relación hombre/divinidad y hombre/mundo, consecuencia del sometimiento a la arbitrariedad de un poder violento y carente de autocontrol.

Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia nuclear que la existencia de la justicia, el respeto, el sentido moral y la medida cobra en el resto de la obra esquilea, cabe preguntarse por qué todos ellos están ausentes de los dones de Prometeo, fuera del dominio del campo semántico de la τέχνη. La crítica acuerda, en general, en que el don de la justicia sería otorgado a la humanidad por Zeus en persona, como parte de la gran reconciliación entre Prometeo, los dioses y los hombres al final de la trilogía. La siguiente pregunta es, evidentemente, cómo sería esto posible

sin una "evolución" del carácter de Zeus y una "resignación" por parte de Prometeo, posibilidad largamente discutida por los comentaristas y en la cual no entraremos aquí. En cambio, podemos aportar a esta discusión el resultado del análisis semántico. En efecto, una de las características ya señaladas de los campos semánticos y la imaginería esquileos en general y los aquí estudiados en particular es su adscripción aparente a la variable positivo/negativo, por un lado, y la atribución a un personaje de un haz de rasgos "positivos" contrapuestos en primera instancia a otro haz de rasgos "negativos" atribuidos a su antagonista. En esa primera instancia, Prometeo, el dios filántropo y sufriente, poseedor de la *μητις* y dador generoso de las *τέχναι*, parece reunir en sí todas las marcas positivas, mientras que el Zeus tirano y violento quedaría por completo adscrito al polo negativo de la oposición. Sin embargo, una de las características centrales del sistema semémico de la tragedia de Esquilo y que atraviesa por completo la estructura de su universo conceptual es la movilidad, la ambigüedad, la variación del eje positivo/negativo. En efecto, y como prueba el análisis de los campos en la pieza, Prometeo mismo es un personaje violento y desmesurado, deseoso de imponer sus propios puntos de vista, y ha puesto su *μητις* al servicio del *κράτος* de Zeus en su lucha contra los Titanes.

Del mismo modo, Zeus no sólo aplica la violencia física sobre Prometeo, sino que acude a un intento de persuasión por medio de su mensajero, Hermes. Es importante señalar que la utilización de la *πειθώ* es, para los griegos del siglo V, una de las características centrales de las relaciones comunitarias en general y de la vida política en particular, cuya importancia aparece remarcada una y otra vez en la obra de Esquilo, fundamentalmente en *Su* y en la *Or*. Es dable suponer, por consiguiente, que en el contexto más amplio de la trilogía tanto Zeus como Prometeo manifestarían la otra cara de su constitución semántica: *δίκη* surgiría naturalmente del espíritu del dios supremo y ello posibilitaría su don a la humanidad, como producto de la derrota del aspecto duro y violento de la naturaleza divina; Prometeo depondría su deseo de prevalecer por sobre la ley que

esa divinidad encarna, manifestaría el aspecto más luminoso de su μήτις, y se convertiría en protector de las artes y verdadero filántropo de una humanidad también reconciliada con la ley. En verdad, y como se verifica en el resto de sus tragedias, el universo conceptual esquileo parece indicar que las polaridades no son absolutas, que la oposición entre naturaleza y cultura encuentra un punto de acuerdo, una conciliación, como producto de la dolorosa experiencia de la lucha y el dominio de un polo sobre el otro. Y puesto que la historia humana es en Esquilo imitación de la divina, para integrar al hombre en el nuevo orden del cosmos olímpico, Zeus otorgará la δίκη como nuevo fundamento que posibilitará el surgimiento de la πόλις, puesto que este τέχνη, la suprema para los griegos, sólo puede ser regalada por aquél que, poseyendo μήτις, ha experimentado además la prueba del sometimiento a la Μοίρα.

Este es el modelo de organización social y política que, bajo la protección de Atenea, propone el dramaturgo al pueblo ateniense en el punto de inflexión histórica del siglo V.

7. COMENTARIO Y COFRONTACIÓN DE CA Y CP

Si nos centramos en los resultados cuantitativos del análisis serial de los campos semánticos, veremos la mayoría se despliega en proporción inversa al del sistema de imaginería en sentido estricto. En efecto, la proporción de campos semánticos marcados está en directa relación con el predominio del *illustrandum* sobre el *illustrans*, lo abstracto sobre lo concreto y lo objetivo sobre lo subjetivo. A medida que los elementos concretos y subjetivos, además del número de *illustrantia*, van aumentando su proporción en el *corpus*, desciende la importancia cuantitativa de los campos semánticos.

Una segunda observación que surge del análisis corresponde a la conformación de las categorías sémicas incluidas en los campos semánticos. A la

preponderancia del *illustrandum* sobre el *illustrans* (lo referencial, lo dado, sobre lo simbólico, lo creado) debe añadirse el sorprendente predominio de los lexemas concretos sobre los abstractos, aun en los casos en que el campo conceptual como estructura global apunte a la representación de problemáticas abstractas, como, por ejemplo, la constitución político-social en la historia griega.

El altísimo grado de concretización que presentan los campos semánticos dentro de la imagen en sentido amplio, aun en aquellos campos que apuntan a describir contenidos abstractos es una característica del sistema de la *Or*, sobre todo en *Ag*. Una derivación de lo anterior es el desplazamiento que presenta en su *corpus* el aspecto *objetivo-intelectual*. En efecto, los sememas que pueden subcategorizarse como pertenecientes a este campo quedan restringidos a un núcleo específico dentro del ya descrito como *abstracto*. Esto diferencia a la *Or* del estado de cosas presente en *Pr*. No obstante, plantaremos una salvedad al respecto en una instancia posterior de este comentario.

En lo que toca al plano *subjetivo-afectivo*, el registro de la *Or*, al contrario de lo que ocurre en *Pe*, *Se* y *Su*, presenta pocos campos conceptuales específicos. Sin embargo, esto no implica la preponderancia abrumadora de lo objetivo sobre lo subjetivo, puesto que dicho sema se encarna principalmente por medio de la connotación positiva o negativa que adquieren los lexemas y sus sememas constituyentes por medio del valor que les otorgan sus atributos, es decir, los adjetivos. Es a través de ellos que el poeta logra que los núcleos de sus campos semánticos marcados se tiñan de contenidos subjetivos y afectivos, tanto en lo que se refiere a la pintura psicológica de sus personajes cuanto a la caracterización semémica de los contenidos hipersemémicos que es su objetivo representar simbólicamente en su creación poética.

Una tercera observación corresponde a la constitución de los campos del *εA* de la proporción de las categorías morfológicas. Si se considera el *εA* en su totalidad, el predominio de los lexemas nominales sobre los verbales es abrumador. Este predominio de los lexemas nominales responde, por una parte, y como ya

señalamos en el caso de *Pr*, a un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades de los campos y su alto grado de semisinonimia, y, por otra parte, por una intención de mediatizar los procesos verbales, objetivándolos lingüísticamente a través de la presentación de sus productos y resultados. Esta intencionalidad descriptiva contribuye a la atmósfera general de objetivación, acentuada por el predominio de lo concreto y sensible por sobre lo abstracto e intelectual.

Al confrontar los resultados del análisis de los campos semánticos marcados del *cA* con los correspondientes al *cP*, pueden establecerse los siguientes puntos:

- ✓ Tanto en el *cA* cuanto en el *cP*, los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen;
- ✓ En ambos casos, la mayor cantidad de series conceptuales se encuentran en aquellos subsistemas principales en los que predomina el *illustrandum* sobre el *illustrans*;
- ✓ Lo mismo sucede si la relación se establece con el universo conceptual o sistema hipersemémico: el predominio del campo se verifica en aquellos campos conceptuales o semémicos que funcionan como significantes de problemáticas abstractas;
- ✓ DICHAS PROBLEMÁTICAS SUELEN REFERIRSE A CUESTIONES VINCULADAS CON LO ÉTICO-POLÍTICO, LO HISTÓRICO-INSTITUCIONAL, LO ANTROPOLÓGICO-SOCIOLÓGICO. LAS PROBLEMÁTICAS REFERIDAS A CUESTIONES FILOSÓFICAS Y RELIGIOSAS (LA CONDICIÓN HUMANA, EL PROBLEMA DE LA JUSTICIA Y DEL SUFRIMIENTO, LA NATURALEZA DE LA DIVINIDAD, LA RELACIÓN HOMBRE/DIVINIDAD) SUELEN ENCARNARSE SEMÉMICAMENTE EN IMÁGENES EN SENTIDO ESTRICTO DE ALTO GRADO DE CONCRETIZACIÓN Y DE CAMPOS SEMÁNTICOS (*ILLUSTRANDA*) RESTRINGIDOS;

- ✓ Los sistemas de imágenes de *Pr* y la *Or* son paralelos en su conformación estructural; lo mismo sucede en la organización de sus campos semánticos: en ambas se verifica la presencia de un primer subsistema principal que responde a un plano hipersemémico abstracto pero cuyos constituyentes semémicos (muy expandidos cuantitativamente) están representados por categorías objetivas y concretas; un segundo subsistema donde predominan las categorías abstractas y la plasmación de procesos mentales e intelectuales o relacionados con *el actuar específicamente humano*; y un tercer subsistema donde los campos semánticos se restringen en favor de la preponderancia de la imagen en sentido estricto o figura, los constituyentes presentan una gran preponderancia de las marcas semánticas de *concretización, animalización y objetualización* que, "paradójicamente" (es decir, a través de un proceso de oposición simbólica), apunta por contraste a los contenidos hipersemémicos de más alto grado de sublimación. En menor medida, también se encuentra en *Su* una configuración semejante, lo que apunta a una cercanía cronológica entre *Su*, *Or* y *Pr*;
- ✓ En *Pr* verificamos una importante proporción de campos semánticos marcados correspondientes a los planos *subjetivo-afectivo* y *objetivo intelectual*. En la *Or* estos planos se encuentran, como ya se indicó, desplazados a un campo restringido y específico. Esto se debe a dos razones. La primera responde a las distintas dimensiones de los textos considerados para el relevamiento. Puesto que en el caso de la *Or* el análisis se ha efectuado globalmente sobre el conjunto de las tres tragedias que la componen, es factible que las cifras obtenidas diluyan su importancia cuantitativa. La segunda razón tiene que ver con los contenidos temáticos de la obras respectivas. Dado que en *Pr* uno de los núcleos temáticos es el de la naturaleza del intelecto humano, la capacidad discursivo-raciocinante, sus alcances y limitaciones, además de la degradación del intelecto humano que se encarna en la astucia, el manejo de habilidades de orden inferior y del lenguaje (la retórica), temas todos que no están en el centro de la problemática

de la *Or*, es lógico que el hincapié que el poeta hace en estos aspectos se vea reflejado en el plano semémico;

- ✓ En lo que respecta a las categorías morfológicas, el predominio de los lexemas nominales por sobre los verbales es homogéneo en ambos *corpora*, aunque más acentuado en la *Or* que en el resto de ambos *corpora*.

Todo lo antepuesto lleva a concluir que la constitución de los campos semánticos presenta una estructura muy similar en el *cA* y en el *cP*. Lo que se verifica es una tendencia global a organizar tanto los sistemas de imágenes cuanto los campos semánticos marcados o conceptuales teniendo en cuenta parámetros semejantes, todos los cuales se han especificado en el análisis precedente. Por otra parte, como resulta evidente, la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural del capítulo 4, tanto en el *cA* cuanto en el *cP*.

8. Acerca de la funcionalidad relativa del sistema poético-significante y del sistema semémico

En el Capítulo 2 habíamos postulado que podría inferirse la importancia y cualidad relativas de cada modo de manifestación de la imagen en sentido amplio, y propusimos como hipótesis una distribución de funciones..

Luego del análisis precedente, y teniendo en cuenta el estudio inmediato que se llevará a cabo en cuanto a la imagen en sentido estricto, puede concluirse que:

- 1) Los campos semánticos marcados o connotados (o campos conceptuales) cumplen una función EXTENSIVA y apuntan a "señalar" los grandes tópicos del universo conceptual o plano hipersemémico a través de

la diseminación de elementos significantes (generalmente *illustranda*, pero también *illustrantia*) dentro del plano semémico. La MARCACIÓN que se efectúa a través de los campos es IMPLÍCITA, constituye un REFUERZO ESTILÍSTICO, su DISTRIBUCIÓN es UNIFORME a lo largo del texto -no se agrupa en picos- y produce PEQUEÑOS CORTES -pequeñas señales- EN LA ISOTOPIA DISCURSIVA.

- 2) Las **imágenes en sentido estricto**, es decir, las **figuras**, cumplen, por el contrario, una función INTENSIVA, es decir, condensan, materializan y ponen ante la emoción y la razón del espectador/lector los elementos significantes diseminados en los campos semánticos. Con frecuencia, las figuras cierran, realzan, o especifican la diseminación previa de lexemas que apuntan al mismo campo semántico. Las figuras son, en el texto de estudio, una MARCACIÓN LINGÜÍSTICA EXPLÍCITA, un HITO ESTILÍSTICO; se distribuyen formando PICOS DE MÁXIMA TENSIÓN y provocan un CORTE VIOLENTO DE LA ISOTOPIA DISCURSIVA. La apelación emotiva e intelectual se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización. El poeta recurre, como centros productores de imágenes, a esferas de la realidad fácilmente identificables por parte del destinatario, y en las que resulta posible reconocer (gracias al proceso de "doble visión" ya descrito y a la decantación de los elementos secundarios convergentes) las temáticas, ideas y *Weltanschauung* pertenecientes al autor que conforman el plano hipersemémico.
- 3) **Figuras y campos semánticos marcados** cumplen entonces, **FUNCIONES OPUESTAS Y COMPLEMENTARIAS**.

CAPÍTULO 7 – ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO

Síntesis

En esta capítulo se estudian cuantitativamente las imágenes como figuras en su carácter de segmentos unitarios. Para ello, se llevan a cabo los **relevamientos estilométricos** de cada una de las tragedias del *corpus*, aplicando una serie de subclasificaciones que dan cuenta de todos los modos posibles de constitución interna de la imagen y de cómo se relacionan entre sí dichos constituyentes. Es lo que hemos llamado una “gramática de la imagen”. Demostramos aquí que la incidencia cuantitativa en el *corpus* total, así como la distribución porcentual de los constituyentes de la gramática de las imágenes del *corpus Aeschyleum* es muy semejante a la gramática del *corpus Prometheicum*.

En los capítulos 7 y 8 -centrales para los objetivos de nuestra tesis- abordamos, dentro del sistema poético-significante, el estudio de las imágenes en sentido estricto -como figuras-, utilizando varios criterios formales de análisis estilístico que se aplicarán tanto al *CA* como al *CP*. En función de ello, dicho análisis ha sido organizado en dos secciones: la primera constituye un ABORDAJE CUANTITATIVO y se despliega en el capítulo 7; la segunda, un ABORDAJE CUALITATIVO, y se despliega en el capítulo 8.

1. EL ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO DE LA IMAGINERÍA

En el **Capítulo 1** hemos hecho diversas consideraciones acerca de los estudios estadísticos y cuantitativos aplicados a los textos clásicos en general y acerca de la ESTILOMETRÍA en particular, por lo que no volveremos sobre ellos aquí. Del mismo modo, en el **Capítulo 2** hemos explicitado la constitución de nuestras variables de análisis estilométrico: a) las que integran lo que denominamos la SINTAXIS DE LA IMAGEN y da cuenta de todos sus posibles modos de articulación interna y b) las que integran nuestra TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN: *imagen nuclearizada*, *imagen extendida* y sus subdivisiones.

En lo que respecta a lo que hemos denominado IMAGEN NUCLEARIZADA, las variables correspondientes a la **tipología de la imagen** son las siguientes: SÍMIL BREVE, METÁFORA *IN PRAESENTIA*, METÁFORA *IN ABSENTIA*, METONIMIA, SINÉCDOQUE.

Las variables correspondientes a la **sintaxis de la imagen** son las siguientes:

- a) sintagmas nominales (N): ECUACIÓN, NÚCLEO/APOSICIÓN, NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL (ESPECIFICATIVO, *πóθεν* ATRIBUTIVO, etc.), NÚCLEO/ATRIBUTO (incluida la HIPÁLAGE), UNIMEMBRACIÓN; b) sintagmas verbales (V): SUJETO/VERBO, SUJETO/VERBO con ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN, VERBO/OBJETO, VERBO/CIRCUNSTANCIA.

Se incluye también el registro de las IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES.

En cuanto a la IMAGEN EXTENDIDA, las variables utilizadas son: SÍMIL EXTENDIDO, *COMPARATIO PARATACTICA*, EXEMPLUM ALEGÓRICO, con sus respectivas subdivisiones (PARÁBOLA ALEGÓRICA, ÉCFRISIS ALEGÓRICA, EXEMPLUM MITOLÓGICO y SUEÑO/AUGURIO/PROFECÍA), RETABLO IMAGINATIVO (imagen compleja) e IMAGERN PICTÓRICA EXTENDIDA.

2. CUADROS ESTILOMÉTRICOS DEL CORPUS AESCHYLEUM

2.1 PERSAS

Para facilitar su lectura, el cuadro estilométrico se presenta en la página siguiente.

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
3,5 %	4	N	<u>Ecuación</u>	2	2	--	--	--
9,7 %	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	9	--	2	--
16,8 %	19	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	14	4	--	--
8,8 %	10	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	6	4	--	--
13,3 %	15	N	<u>Unimembración</u>	--	--	8	2	5
8,8 %	10	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	4	4	2	--
14,2 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	10	6	--	
17,7 %	20	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	13	3	
7 %	8	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	1	4	2	
	113		<u>Totales</u>	4	50	43	11	5
100%			<u>Porcentajes</u>	<i>3,5%</i>	<i>44,2%</i>	<i>38%</i>	<i>9,7%</i>	<i>4,4%</i>

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Persas*: 41.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Ecfrasis alegórica	<i>Exemplum mitológico</i>	Sueño/Augurio/Profecía		
---	---	---	---	---	2	4	11
---	---	---	---	---	<i>11,8%</i>	<i>23,5%</i>	<i>64,7%</i>

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Persas*: 81-86, 598-602, 745-748, 818-822.

COMENTARIO DE CUADRO

La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad

(METONIMIA y SINÉCDOQUE). Se trata de una característica típicamente esquilea.

Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías (*in absentia* – 38%- e *in praesentia* –44,2%- suma el 82,2% del *corpus*.

En cuanto a la clasificación de las metáforas (*in praesentia* / *in absentia*), las cifras evidencian un predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (44,2%, 50 segmentos) por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (38%, 43 segmentos). La proporción de SÍMILES es muy baja: 3,5%, 4 segmentos. De cualquier modo, esto no se corresponde con la importancia cualitativa de dichos símiles: los 4 son centrales para los subsistemas a los que pertenecen.

Al analizar la **sintaxis** de las imágenes, percibimos la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad. La presentación convencional de la metáfora (ECUACIÓN, APOSICIÓN) es muy baja: 13,2% del *corpus* total. El 25,6% (16,8% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 8,8% NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan las imágenes de complejidad media. Las metáforas de alta complejidad, es decir, aquellas en las que la transferencia metasemémica se produce por la falta del núcleo del *illustrandum* (UNIMEMBRACIÓN), entre SUJETO Y VERBO (incluidos el ANIMISMO y la PERSONIFICACIÓN) o entre el VERBO Y SUS MODIFICADORES, testifican su supremacía con el 61% del total. En el caso de *Pe*, predomina ligeramente la articulación VERBO/OBJETO, con el 17,7% del total.

Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el *illustrandum* está ausente de la estructura de superficie, es preponderante la aparición de diferentes elementos que se refieren al *illustrans* (por ejemplo, *el tertium comparationis*) transferidos a la cadena lexémica por sobre la UNIMEMBRACIÓN, es decir, la presencia aislada del *illustrans*.

Las figuras por contigüidad son exiguas (14,1%). Las SINÉCDOQUES, incluso, carecen en muchos casos de intencionalidad figurativa. Su carga connotativa es prácticamente inexistente. Las METONIMIAS son más significativas desde el punto de vista poético, pero pierden su relevancia en la apreciación global.

En lo que toca a la imagen extendida, en esta tragedia temprana (dentro de las conservadas) comienza lentamente a insinuar la importancia que tendrán posteriormente, por ejemplo, en *Ag. En Pe* sólo se presenta 17 segmentos, 11 de los cuales corresponden a IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS. Los RETABLOS IMAGINATIVOS –el tipo de imagen extendida característico del *usus scribendi* esquileo, casi su “marca de fábrica”- son sólo 4.

2.2 SIETE CONTRA TEBAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
12 %	15	N	<u>Ecuación</u>	10	4	--	1	--
11 %	12	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	12	--	--	--
12 %	15	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	11	1	2	--
14,5 %	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	14	2	--	--
12 %	13	N	<u>Unimembración</u>	--	--	13	--	--
4,5 %	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	3	2	--	--
14,5 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	13	3	--	--
12 %	13	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	7	2	--
4,5 %	5	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	3	1	--	--
	110		<u>Totales</u>	12	64	29	5	--
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	58%	26%	4,5%	--

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Siete contra Tebas*. 76.

El cuadro estilométrico de las IMÁGENES EXTENDIDAS se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA

Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
---	2	---	---	---	---	9	7
---	11 %	---	---	---	---	50 %	39 %

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Siete contra Tebas*: 14-19, 363-368, 412-416, 727-733, 735-739, 750-757, 758-761, 854-860, 954-960.

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Se*: 584-590, 602-609.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el cuadro correspondiente a *Pe*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía (95,5%) sobre las figuras de contigüidad (4,5%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*in praesentia* -58%- e *in absentia* -26%-) suma el 84% del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, la METÁFORA por ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, y constituye el 14,5 % del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, las cifras evidencian el predominio de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA*. En el caso de *Se*, el predominio es mucho más acentuado.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja en ambas piezas. En *Se* se detectan 12 segmentos (11%). En cuanto a su importancia cualitativa, verificamos lo mismo que en *Pe*: los SÍMILES contienen imágenes decisivas para la tragedia; por ejemplo, el contenido en 292-294.

- Con respecto a la **sintaxis** de las imágenes, volvemos a comprobar la preferencia del poeta por las METÁFORAS articuladas internamente con complejidad.
- La presentación convencional de la METÁFORA (ECUACIÓN, APOSICIÓN) asciende al 23% del total. Es bastante superior a *Pe*.
- Las METÁFORAS con grado de complejidad medio (NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL, NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan en *Se* el 26,5% del *corpus*, muy semejante a la cifra obtenida en *Pe*.
- La supremacía de las METÁFORAS articuladas de manera compleja no es tan absoluta, pero asciende a casi la mitad del *corpus*: 47,5% del total. Predominan las metáforas que incluyen ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN (14,5%), seguidas por la UNIMEMBRACIÓN (12 %) y la TRANSFERENCIA VERBO/OBJETO (también 12%).
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, que son menos frecuentes que en *Pe*, con gran homogeneidad de cifras en cuanto a la sintaxis interna de las imágenes: NÚCLEO/ATRIBUTO 14 segmentos; PERSONIFICACIÓN, 13 segmentos; NÚCLEO/APOSICIÓN: 12 segmentos, NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL: 11 segmentos. El resto de las articulaciones presenta cifras más bajas.
- Las figuras por contigüidad siguen siendo de muy baja incidencia: sólo 5 segmentos, todos constituidos por METONIMIAS. Sin embargo, presentan en algunos casos una construcción elaborada y se combinan con otras figuras para conformar *IMÁGENES EXTENDIDAS*. No se han registrado SINÉCDOQUES.
- Todos los elementos señalados apuntan a señalar la existencia de una gran homogeneidad entre los datos cuantitativos que proporciona el análisis estilométrico de *Pe* y *Se*.
- Con respecto a la alta incidencia cuantitativa de la IMAGEN PICTÓRICA BREVE (76 segmentos), es coherente con la importancia semántica y estructural del registro visual y auditivo en el sistema de imaginería de la pieza.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia, al igual que en *Pe*, no se registra un alto número de segmentos: sólo 18. Sin embargo, encontramos la aparición de la *COMPARATIO PARATACTICA*, con 2 segmentos, y aumenta el registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: 9 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* ascienden a 7. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.3 SUPLICANTES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<i>Totales</i>	<i>NV</i>		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
19%	19	N	<u>Ecuación</u>	6	12	--	--	1
10%	10	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	10	--	--	--
12%	12	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	11	1	--	--
16%	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	10	6	--	--
26%	26	N	<u>Unimembración</u>	4	--	15	7	--
2%	2	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	1	1	--	--
6%	6	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	4	2	--	--
9%	9	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	4	1	--
1%	1	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	1	--	--	--
	101		<u>Totales</u>	10	53	29	8	1
100%			<u>Porcentajes</u>	10%	53%	29%	8%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Suplicantes*: 50.

El cuadro estilométrico de las *IMÁGENES EXTENDIDAS* se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	3	--	--	--	--	6	6
6%	19%	--	--	--	--	37,5%	37,5%

SÍMIL EXTENDIDO de *Suplicantes*: 350-353

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Su*: 226-228, 281-289, 443-448.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el resgistro descriptivo de *Pe* y *Se*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad (91% contra 9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN PRAESENTIA* 53% e *IN ABSENTIA* 29%) suma el 82%.
- A diferencia de *Pe* y *Se*, las METÁFORAS que consisten en ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN no constituyen una articulación tan relevante: sólo el 6% del total del *corpus*.
- Continúan predominando los METÁFORAS *IN PRAESENTIA* (53%) por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* (29%), aunque de manera menos preponderante que en *Se*.
- La proporción de SÍMILES es similar a la de *Se*. En *Su* presenta 10 segmentos (10%). Los segmentos registrados son importantes para la estructura global, pero centralidad se ubica en el SÍMIL EXTENDIDO.

- Con respecto a la articulación interna de las figuras por analogía, comprobamos, al igual que en las piezas ya relevadas, la preferencia del poeta por la **articulación compleja** de los tropos.
- La presentación convencional de la imagen (ECUACIÓN 19%, APOSICIÓN 10%) es un poco más alta que en *Pe* y *Se*. De manera complementaria, resulta ligeramente más baja la proporción de imágenes de **complejidad articularia media**: 28% (12% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 16% NÚCLEO/ATRIBUTO).
- La **sintaxis imaginativa compleja** es la más baja de las tragedias estudiadas hasta el momento: 44% del total del *corpus*. Resulta, no obstante, casi la mitad de los segmentos. Dentro de este grupo predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMBRACIÓN, con un porcentaje del 26%. Dentro de las transferencias metasemémicas verbales predomina las que se efectúan entre VERBO Y OBJETO: 9%.
- Dentro de las figuras por contigüidad, la gran mayoría son METONIMIAS por UNIMEMBRACIÓN: 8%, contra sólo 1 segmento donde registramos una sinécdoque significativa desde el punto de vista de la connotación.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se destaca, dentro del número relativamente bajo de segmentos (16), la existencia de 3 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y la aparición de 1 SÍMIL EXTENDIDO. El registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: es más bajo que en *Se*: sólo 6 segmentos. Las IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS ascienden a la misma cifra: 6. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.4 AGAMENÓN

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		Símil br.	Met Pr.	Met. Ab.	Meton.	Sinécd
10,2%	48	N	<u>Ecuación</u>	22	23	3	--	--
15,5%	73	N	<u>Núcleo/aposición</u>	3	65	4	1	--
8,5%	40	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	36	4	--	--
20,8%	98	N	<u>Núcleo/atributo</u>	2	66	16	14	--
16,2%	76	N	<u>Unimembración</u>	4	--	66	5	1
10,6%	50	V	<u>Sujeto/verbo</u>	5	36	8	1	--
8,9%	42	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	42	--	--	--
6,2%	29	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	21	4	4	--
2,8%	13	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	7	4	1	--
	469		<u>Totales</u>	37	296	109	26	1
100%			<u>Porcentajes</u>	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Agamenón*: 112.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	4	2	3	3	1	21	10
2,2%	8,8%	4,4%	6,6%	6,6%	2,2%	46,6%	22,2%

SÍMIL EXTENDIDO de *Agamenón*: 49-54.

COMPARATIONES PARACTACTICAE de *Ag*:

PARÁBOLAS de *Ag*: 717-736, 1005-1016.

ÉCFRASIS de *Ag*: 72-82, 648-670, 895-903.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Ag*: 1040-1041, 1140-1149, 1629-1632.

AUGURIO de *Ag*: 113-138.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ag*: 193-198, 218-223, 355-360, 361-367, 374-380, 385-398, 459-470, 524-531, 640-645, 700-716, 764-772, 773-780, 813-817, 818-820, 824-828, 846-850, 965-972, 1001-1016, 1186-1197, 1388-1398, 1475-1486.

IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS de *Ag*: 10.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (94,3%) por sobre las **figuras por contigüidad** (5,7%). Como ya consignamos, se trata de una característica típicamente esquilea. Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías -*IN ABSENTIA* (23,2%) e *IN PRAESENTIA* (63%)- suma el 86,2% del *corpus*.
 - Con respecto a la clasificación de las METÁFORAS (*IN PRAESENTIA/IN ABSENTIA*), las cifras evidencian, al igual que en el resto de las piezas analizadas, el predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (63%, 296 segmentos) sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (23,2%, 109 segmentos). En el caso de *Ag*, el predominio es más acentuado.
 - La proporción de SÍMILES es en *Ag* igualmente baja que en *Pe*, *Se* y *Su*: 7,9%. Varios de los 37 segmentos registrados, incluyen imágenes centrales para los subsistemas de los que forman parte.
 - Al analizar la **articulación interna** de las figuras por analogía, percibimos, como ya es norma, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
 - La **presentación convencional** de la imagen (ECUACIÓN: 10,2%, APOSICIÓN: 15,5%) presenta registros similares a los ya consignados. El porcentaje de las imágenes articuladas con **complejidad media** (NÚCLEO/COMPLEMENTO
-

ADNOMINAL: 8,5%; NÚCLEO/ATRIBUTO: 20,8%) es ligeramente más alto que en *Pe*, *Se* y *Su*, con un total del 29,3%.

- Las METÁFORAS y SÍMILES de **alta complejidad estructural** testifican su supremacía con el 44,7% del total, muy semejante al de *Su*. En el caso de *Ag* predomina claramente la TRANSFERENCIA VERBAL: (SUJETO/VERBO sin PERSONIFICACIÓN: 10,6%; ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN: 8,9%, VERBO/OBJETO: 6,2%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 2,8%) y la UNIMEMBRACIÓN (16,2%). Aunque no las hemos consignado en el cuadro estilométrico, se registran 16 HIPÁLAGES (3% del total), que es un caso particular de transferencia metasemémica entre núcleos y atributos. Esta cifra de HIPÁLAGES indica un rasgo particular de la pieza, a pesar de la ausencia de relevancia estadística.
 - Como ya señalamos, las figuras por contigüidad son exiguas, al igual que en el resto del *corpus*. En casi todos los casos se trata de METONIMIAS. Sus 26 segmentos parecen muchos a la luz de *Pe*, *Se* y *Su*, pero debemos tener en cuenta que el texto de *Ag* es aproximadamente un 40% más extenso que el promedio del resto del *CA*. Dentro de las SINÉCDOQUES, hemos considerado sólo 1 segmento relevante desde el punto de vista de la posesión de intencionalidad figurativa.
 - A pesar de la superior extensión de *Ag* con respecto al promedio del *CA*, la proporción de segmentos imaginativos (469 instancias) supera ampliamente al número de *Pe*, *Se* y *Su*: en términos constantes, implica de cualquier modo más del doble de ejemplos. Esto es así porque *Ag* es una tragedia que, podríamos afirmar, se desarrolla casi constantemente en el plano poético-significante. Su grado de connotación textual es tan alto que no podemos encontrar más que 3 ó 4 versos seguidos de lenguaje sin figuración o imaginería pictórica. Su originalidad absoluta, incluso dentro de un *corpus* como el esquileo, lo coloca casi por encima de la estadística. Si sólo en ella
-

nos basáramos, tal vez encontraríamos en esta pieza rasgos “extraños” al uso esquileo. Por el contrario, afirmamos que en *Ag* el poeta llega a la culminación de una tendencia ya presente en el resto de su obra, que ni siquiera se mantiene en las restantes piezas de la *Or*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia presenta, como es de esperar dado su número de versos, una cantidad de segmentos mucho más alto que en el resto del *corpus*: 45 en total. Podemos afirmar lo mismo que en el párrafo anterior: de cualquier modo, su proporción supera lo esperable a raíz de la mayor extensión.

En primer término, *Ag* presenta ejemplos de todas y cada una de las subespecies de *IMAGEN EXTENDIDA*, incluidas todas las especies del *EXEMPLUM ALEGÓRICO*. El *SÍMIL EXTENDIDO* (los Atridas semejantes a buitres), el *AUGURIO* (el águila y la liebre preñada), una de las *PARÁBOLAS* (Helena asimilada al cachorro de león) constituyen imágenes centrales de la tragedia. También se destaca el número de *COMPARATIONES PARATACTICAE*. (4). Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* presentan una cifra llamativamente baja: 10 segmentos. Pero esto no es más que una apariencia. En realidad, la cifra está compensada por la amplia proporción de versos con imágenes en sentido estricto.

El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es, por supuesto, el más alto del *CA*: 21 segmentos. Estas imágenes altamente complejas, que incluyen hasta 5 *IMÁGENES NUCLEARIZADAS* simples **encadenadas, fusionadas o entrelazadas**, pertenecientes a diversos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* o secundarios, constituyen el rasgo estilístico más significativo de *Ag*.

2.5 COÉFORAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
13,3%	17	N	<u>Ecuación</u>	7	9	1	--	--
11%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	14	--	--
8,6%	11	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	8	8	--	--
14,8%	19	N	<u>Núcleo/atributo</u>	1	8	8	4	--
19,5%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	--	7	--
3%	4	V	<u>Sujeto/verbo</u>	3	--	1	--	--
14,8%	19	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	8	11	--	--
11%	14	V	<u>Verbo/objeto</u>	1	2	7	4	--
3%	4	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	--	4	--	--
	128		<u>Totales</u>	14	49	49	15	1
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	38%	38%	12%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Coéforas*. 68.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
--	2	--	--	3	2	12	5
--	8,3%	--	--	12,5%	8,3%	50%	21%

COMPARACIONES PARATACTICAE de *Ch*: 247 258

SUEÑOS ALEGÓRICOS de *Ch*: 523-534, 540-550.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ch*: 183-187, 276-290, 489-498, 585-593, 639-651, 660-662, 794-799, 808-818, 819-824, 946-952, 980-990, 1021-1025.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se apuntarán brevemente los mismos tópicos considerados con anterioridad:

- Absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (87%) sobre las **figuras por contigüidad** (12%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -38%- e *IN PRAESENTIA* -38%-) suma el 76% del *corpus*. Llamativamente, presentan el mismo número de segmentos cada una: 49.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la la transferencia metafórica por ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico y constituye el 14,8% del *corpus*.
- El hecho de que las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* no predominen sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* es un rasgo que diferencia a *Ch* del resto del *corpus* estudiado hasta el momento.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus*: 14 segmentos (11%) registrados. Las cifras correspondientes a este tipo de figuras se mantiene constante.
- Como es ya de rigor en el *CA*, varios de los símiles incluyen imágenes centrales para la estructura de sus respectivos subsistemas.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
- La **presentación convencional de la figura** (ECUACIÓN: 13,3%, APOSICIÓN: 11%) asciende al 24,3% del total. El comportamiento es muy similar al que se registra en el *corpus* ya analizado.
- La supremacía de las figuras de **articulación compleja** es absoluta: 51,3 % del total. En el caso de *Ch* predomina la TRASFERENCIA METAFÓRICA VERBAL: UNIMEMBRACIÓN: 19,5%; SUJETO/VERBO: 3%; SUJETO/VERBO CON ANIMISMO

- PERSONIFICACIÓN: 14,8%, VERBO/OBJETO: 11%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 3%. Este resultado es homogéneo con el resto del *corpus*.
- La UNIMEMBRACIÓN -el aislamiento del *illustrans*- ocupa, como es habitual, un lugar relevante por sí mismo: casi el 20% de los segmentos.
 - Las imágenes con **complejidad media** presentan un 14,8% para la articulación NÚCLEO/ATRIBUTO y un 8,6% para la articulación NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL. Se registran sólo 3 HIPÁLAGES.
 - Las figuras por contigüidad, con su 13% del *corpus*, presenta una proporción superior a la del resto del *CA*. 15 son METONIMIAS, y se registra 1 sola SINÉCDOQUE.
 - Todos los elementos antes señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
 - Algunas particularidades que se registran en cada una de las tragedias deben atribuirse a razones intrínsecas de cada pieza en cuestión, pero dichas particularidades no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática que se registra en **todo** el *corpus*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se vuelve en términos generales a las cifras consignadas con anterioridad a *Ag*: 24 segmentos, una cifra ligeramente superior a *Pe*, *Se* y *Su*. Podemos destacar la existencia de 2 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y de 3 *EXEMPLA* MITOLÓGICOS. No se registran *SÍMILES EXTENDIDOS*. Dentro de los *EXEMPLA* ALEGÓRICOS, el sueño de Clitemenestra y su posterior interpretación por parte de Orestes son de relevancia central para el *SISTEMA DE IMAGINERÍA* de la tragedia. El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es esperable: 12 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* son notoriamente bajas: sólo 5 instancias. Esto se debe, con toda probabilidad, a que es una tragedia en la que, a diferencia de lo habitual en Esquilo, predomina la acción por sobre lo conceptual-simbólico.

2.6 EUMENIDES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<u>Símil br.</u>	<u>Met Pr.</u>	<u>Met. Ab.</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinécd</u>
15,9%	16	N	<u>Ecuación</u>	5	11	--	--	--
10,9%	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	11	--	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	4	3	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	1	5	1	--
24,7%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	21	2	--
5%	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	1	1	3	--	--
7,9%	8	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	7	1	--	--
15,9%	16	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	7	8	1	--
5,9%	6	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	3	3	--	--
	101		<u>Totales</u>	8	45	44	4	--
100%			<u>Porcentajes</u>	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Euménides*.: 63.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
--	--	--	--	--	--	8	8
--	--	--	--	--	--	50%	50%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Euménides*: 107-113, 155-161, 244-251, 261-266, 372-380, 555-565, 727-733, 858-863.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se efectuará el mismo registro descriptivo que el realizado para el resto de *c4*:

- Absoluta preponderancia de las FIGURAS POR ANALOGÍA (96,1%) sobre las figuras por contigüidad (3,9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -43,5%- e *IN PRAESENTIA* -44,6%-) suma el 88,1% del *corpus*.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, aunque se nota una disminución relativa, y constituye el 7,9 % del *corpus*.
- La METÁFORA *IN PRAESENTIA* sigue predominando por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA*, como en la mayoría de las piezas estudiadas, pero su preponderancia no es muy significativa..
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus* estudiado: se registran 8 segmentos (7,9%).
- De los 8 segmentos registrados, 5 corresponden a una imagen central para la estructura del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* de la *Or*, específicamente al motivo de la PERSECUCIÓN, encarnado en la imagen de la *CAZA*.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la preferencia del poeta por la **estructura compleja** de los tropos.
- La **presentación convencional** de la figura (ECUACIÓN: 15,9%, APOSICIÓN: 10,9%) asciende al 26,8% del total. El comportamiento es en este caso ligeramente superior al que se registra en *Pe* (13,2%), *Se* (23%), *Ag* (25,7%) y *Ch* (24,4%), y se acerca a la cifra más alta del *corpus*, la de *Su* (29%),
- La **presentación compleja y elaborada** de las figuras es de todos modos predominante, al igual que en el resto del relevamiento efectuado: 59,4% del total. Predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMEBRACIÓN, con un porcentaje del 24,7%. Dentro de las TRANSFERENCIAS METAFÓRICAS VERBALES, predomina la metasememias entre VERBO Y OBJETO, con el 15,9%; en

segundo lugar se ubica el ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN, con el 7,9%, seguido por cifras bajas de SUJETO/VERBO (5%) y VERBO/CIRCUNSTANCIA (5,9%).

- Las imágenes de **complejidad media** son más bajas que en el resto de las piezas: 6,9% tanto para NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL cuanto NÚCLEO/ATRIBUTO.
- Como ya dijimos, las METÁFORAS *IN ABSENTIA* presentan un importante porcentaje en el *corpus* de *Eu* (43,5%), pero no se apartan tanto de los porcentajes correspondientes a las metáforas *in praesentia* (44,6%). Dentro de la **articulación interna**, ocupa el primer lugar la UNIMEMBRACIÓN (21 segmentos). Siguen en orden porcentual los *illustrantia* aislados con transferencia VERBO/OBJETO, con 8 segmentos.
- Las figuras por contigüidad representan el 3,9% del *corpus*. La proporción es semejante a la registrada en *Pe*, *Se* y *Su*, y se opone al porcentaje más alto presente en *Ch*. Los 4 segmentos corresponden a METONIMIAS.
- No se registran SINÉCDOQUES en el *corpus* de *Eu*.
- Todos los elementos señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag*, *Ch* y *Eu*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
- Las particularidades estructurales que se registran en *Eu* no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática y estilística que se registra en todo el *corpus* esquiado relevado.

En lo que respecta a la *IMAGEN EXTENDIDA*, con sus 16 segmentos, presenta una homogeneidad notable con el resto del *cA*. En lo que toca a sus subespecies, es la obra con menos categorías representativas: sólo RETABLO IMAGINATIVO (8 ejemplos, 50%) y 8 IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS (mismas cifras). La trilogía ha llegado a un punto de explicitación conceptual que el plano simbólico complejo retrocede de manera notable.

2.7 CUADROS ESTILOMÉTRICOS DE *PROMETEO ENCADENADO*

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<i>Totales</i>	<i>NV</i>		<i>Símil br.</i>	<i>Met. Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
10,3%	18	N	<u>Ecuación</u>	5	13	--	--	--
8%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	--	--	--
10,3%	18	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	16	2	--	--
20,1%	35	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	27	6	2	--
15,5%	27	N	<u>Unimembración</u>	--	--	16	8	3
7,5%	13	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	12	1	--	--
8,6%	15	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	15	--	--	--
13,2%	23	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	17	3	3	--
6,9%	12	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	10	2	--	--
	174		<u>Totales</u>	5	124	30	13	3
100%			<u>Porcentajes</u>	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Prometeo Encadenado*: 84.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
2	--	--	--	2	--	6	11
9,5%	--	--	--	9,5%	--	28,5%	52,4%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Prometeo Encadenado*: 397-401, 547-550, 690-693, 856-859, 860-864, 885-886.

SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr.* 472-475 y 1008-1011.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Pr.* 347-350 y 351-365.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- Nuevamente, el primer comentario que surge del análisis estilométrico es la preponderancia absoluta de las figuras por analogía (90,8%) por sobre las figuras por contigüidad (9,2%). Esta comprobación corrobora los datos aportados por la crítica filológica tradicional, que ha afirmado (sin aportar cifras muy exactas) la predilección de Esquilo por estas figuras. Esta alta incidencia del procedimiento analógico puede explicarse, además, por la característica creación léxica esquilea, la yuxtaposición de términos extraños o infrecuentes y la riqueza y poder de sugerencias asociativos de las IMÁGENES VISUALES, que presentan un alto grado de concretización. El resultado es paralelo al del *CA*.
- Dentro de las figuras por analogía, el predominio de la METÁFORA es concluyente. Sumando sus dos subcategorías, representa el 88,5% del *corpus* (71,2% de METÁFORAS *IN PRAESENTIA*; 17,3% de METÁFORAS *IN ABSENTIA*). Lo mismo sucede en el *CA*.
- Las METÁFORAS que utilizan una TRANSFERENCIA METASEMÉMICA ENTRE SUJETO Y VERBO manifestada como ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN ascienden al 8,6%, lo que implica un registro relevante por sí mismo, lo que lo acerca al del *CA*.
- Con respecto a la clasificación de las imágenes de acuerdo con la aparición o no del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie, las cifras ponen en evidencia la predilección del poeta por la METÁFORA *IN PRAESENTIA*, es decir, por la yuxtaposición, por medio de diferentes procedimientos articulares, de elementos del *illustrans* y de elementos del *illustrandum*. Los *illustrantia* son lexemas que presentan un rasgo sémico componencial **+concreto** en la inmensa mayoría de los casos. Esta preponderancia es mayor que en el *CA*, pero se acerca a las cifras de *Ag*, las más altas dentro de las 6 tragedias que lo componen (63% *IN PRAESENTIA*, 23,2% *IN ABSENTIA*).

- La proporción de SÍMILES es muy baja en el *corpus*: sólo el 3%, pero este resultado es homogéneo con el *CA*. Dentro de esta articulación imaginativa, que presenta 7 segmentos en total (5 BREVES y 2 EXTENDIDOS) los dos SÍMILES EXTENDIDOS son los que presentan las dos imágenes nucleares que desencadenan o resumen el PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES.
- Si se analiza la **articulación interna** de las figuras por analogía, la estadística prueba que el autor trabaja sus imágenes con un notable grado de complejidad. La **presentación convencional** de las figuras (ECUACIÓN, APOSICIÓN), en que el *tertium comparationis* suele inferirse sin demasiada dificultad) es porcentualmente mucho más baja que la de las presentaciones más complejas (10,3% y 8% respectivamente): constituyen el 18,3% del total. Es un índice ligeramente más bajo que el del *CA*, pero no tanto como el de *Pe*, que sólo ascendía en total a un 13,2%.
- Las imágenes de **complejidad media** también presentan un porcentaje global homogéneo con el *CA*: 30,4% (10,3% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 20,1% NÚCLEO/ATRIBUTO). Se incluyen en este último grupo 5 HIPÁLAGES, no representativas en las cifras globales pero llamativas por su extrañeza y calidad.
- Las metáforas **altamente complejas** en cuanto a su articulación, donde el *tertium comparationis* suele ocultarse bajo dos o incluso tres operaciones lógicas y analógicas, que incluye METÁFORAS SECUNDARIAS y EMPALMES, constituyen el 51,7% de los casos. Este resultado es absolutamente homogéneo con los datos del *CA*.
- Dentro de este grupo prevalece el procedimiento de TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL: 7,5% SUJETO/VERBO; 8,6% ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN; 13,2% VERBO/OBJETO y 6,9% VERBO/CIRCUNSTANCIA, lo que hace un total del 36,2%. Le sigue la UNIMEMBRACIÓN, con el 15,5% de las instancias.
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el núcleo del *illustrandum* no aparece en la estructura de superficie, es evidente la

preponderancia del procedimiento por el cual el *illustrans* aparece aislado, es decir, la UNIMEMBRACIÓN de la figura.

- En lo que se refiere a las figuras por contigüidad, la brevedad de su porcentaje en el *corpus* es acorde con lo convencional de su tratamiento. Las METONIMIAS (13 segmentos) no presentan una una elaboración tan destacada como en el caso de las METÁFORAS, y con respecto a las SINÉCDOQUES (sólo 3 segmentos), podrían considerarse casi como tópicos pertenecientes al sistema general de la lengua. Los resultados son por completo coherentes con los obtenidos en el análisis estilométrico del *CA*.

3. COTEJO DE LOS RESULTADOS DEL *CORPUS AESCHYLEUMY* **EL *CORPUS PROMETHEICUM***

Se presentan a continuación, en un cuadro unificador, todos los datos obtenidos por medio de la estilometría en cuanto a las cifras referidas a la TIPOLOGÍA DE LAS FIGURAS presentes en el *CA* y en el *cP*. En cuanto a la SINTAXIS DE LA IMAGEN, nos restringidores a conclusiones críticas.

Por razones de comodidad de la lectura, el cuadro de síntesis aparece en la página siguiente.

TRAGEDIAS	FIGURAS POR ANALOGÍA			F. CONTIG.	
	<u>Símil breve</u>	<u>Met. praesentia</u>	<u>Met. in Absentia</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinéc.</u>
PERSAS	3,5%	44,2%	38%	9,7%	4,4%
SIETE C/TEBAS	11%	58%	26%	4,5%	0%
SUPPLICANTES	10%	53%	29%	8%	1%
AGAMENÓN	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%
COÉFORAS	11%	38%	38%	12%	1%
EUMÉNIDES	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	0%
PROMETEO E.	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

El análisis de los cuadros permite sacar interesantes conclusiones con respecto a la constitución estilística del *CA*, y también en relación con el problema de la autoría de *Pr*. Pueden establecerse los siguientes puntos:

- Las siete tragedias presentan una sorprendente homogeneidad general, tanto en lo que se refiere al tipo de figuras utilizadas cuanto en lo que toca a su articulación interna. Esa homogeneidad es cualitativa y cuantitativa.
- Las **figuras por analogía** son abrumadoramente mayoritarias. Las **figuras por contigüidad** son escasas, y esto constituye una de las características más llamativas del *CA*.
- Los SÍMILES poseen, dentro de las **figuras por analogía**, poca importancia cuantitativa. La mayoría de los ejemplos pertenecen a la categoría denominada SÍMIL BREVE. El SÍMIL EXTENDIDO, de tradición homérica,

presenta contadas apariciones. El mecanismo de la comparación, no obstante, aparece en la estructura profunda de una serie de *METÁFORAS IN PRAESENTIA*. Es la llamada *COMPARATIO PARATACTICA*.

- A pesar de no tener peso cuantitativo, los *SÍMILES* suelen incluir - generalmente no más de 2 ó 3 veces por tragedia- imágenes centrales para la comprensión de los sistemas y subsistemas de la pieza en cuestión.
 - La *PERSONIFICACIÓN* o *ANIMISMO* (y su contraria, la *ANIMALIZACIÓN* o *COSIFICACIÓN* de un *illustrandum* +humano, que no se ha relevado específicamente) es un mecanismo muy presente en ambos *corpora*, y su relevancia cuantitativa es constante y homogénea en cada una de las piezas.
 - Las *METÁFORAS -IN PRAESENTIA E IN ABSENTIA-* son la columna vertebral del estilo. Sobre esta figura se apoya la carga fundamental del esquema imaginativo de las piezas. Ocupa, en promedio, el 71% de las figuras relevadas.
 - La *METÁFORA IN PRAESENTIA* tiene una gran preponderancia sobre la *METÁFORA IN ABSENTIA* (6 piezas -incluido *Pr-* sobre 7). Esta preferencia por la mostración o no del *illustrandum* no parece responder a criterios externos (el cronológico, por ejemplo), sino más bien al grado de explicitación del entramado semémico de cada una de las obras.
 - Aquellas piezas que presentan mayor número de *METÁFORAS IN PRAESENTIA* incluyen, a su vez, un número escaso de *SÍMILES*. Es el caso de *Ag* y *Pr*.
- * En lo que toca a la *ARTICULACIÓN INTERNA* de las figuras, es abrumadora la preferencia del poeta por las **imágenes de estructuración sintáctica y semántica compleja**.
- * La **articulación simple** (*ECUACIÓN* y *APOSICIÓN*) es minoritaria en todo el *corpus*. Presenta una notable homogeneidad en sus cifras.
- * Las figuras de mediana complejidad se ven representadas por la articulación **NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL Y NÚCLEO / ATRIBUTO**. Su

homogeneidad cuantitativa es completa. La HIPÁLAGE, aunque con un promedio muy bajo, se hace presente en imágenes de gran relevancia semántica.

- * Casi el 70% de las figuras relevadas presentan una **articulación compleja**. Dentro de ellas, el la TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL es ligeramente mayoritaria, seguida por la UNIMEMBRACIÓN (la no aparición del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie).

Esta presentación sintética de las cifras exime de mayores comentarios. Resta considerar la única divergencia llamativa existente entre *Pr*, y el promedio del *CA* (si se deja de lado *Ag*, cuya homogeneidad con *Pr* es notable): la que deriva de la distancia entre la cuantificación de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y la de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*.

Debemos, por tanto, determinar la verdadera importancia de esta divergencias, y decidir si se trata de una de tantas particularidades debidas a razones de construcción interna o si estamos en presencia de un dato relevante en contra de la autoría esquilea.

En este punto es dable señalar que la justificación del análisis estilométrico radica en la detección de aquellas *constantes estilísticas* -las *marcas de estilo*- que, por su particular estructura, distribución y aparición sintomática, puede afirmarse que responden de manera preponderante a automatismos del proceso creativo.

La construcción estilística y semántica de un texto literario y, más aún, de un texto de alto grado de pregnancia poética, se deriva, por un lado, de la concepción ideológica del autor -el plano hipersemémico- y por otro, de la forma particular en que se plasman esos contenidos mentales en estructuras imaginarias y simbólicas -el plano semémico-. Resulta al menos arriesgado afirmar cuándo este proceso de "encarnación" lingüística de los contenidos mentales responde a un mecanismo consciente y cuándo a un automatismo inconsciente. Sin embargo, sí podemos sugerir que así como las fuentes productoras de imágenes (el repertorio de los *illustrantia*) dependen de una predilección subjetiva a medias consciente (sobre la

que volveremos), en cambio la estructuración de un sistema semémico responde a un acto creativo consciente.

Del mismo modo puede afirmarse que la elección de un tipo de figura que represente en cada instancia estructural del texto poético y en cada paso del desarrollo dramático a ese sistema forma parte de los mecanismos electivos que constituyen la τέχνη del creador. En cambio -y esto se torna determinante- la configuración interna que asumen las figuras -su articulación- está menos sujeta al dominio consciente. La tendencia de las figuras esquileas a plasmarse a través de mecanismos sintáctico-semánticos de alta complejidad es quizá la característica sobresaliente del análisis estilométrico efectuado sobre el *corpus*. Y ES PRECISAMENTE EN LOS RESULTADOS ESTADÍSTICOS DE LA ARTICULACIÓN INTERNA DE LAS FIGURAS DONDE SE PERCIBE LA MÁS ALTA HOMOGENEIDAD SISTEMÁTICA, NO SÓLO ENTRE LAS SEIS PIEZAS "AUTÉNTICAS" ENTRE SÍ SINO TAMBIÉN ENTRE DICHAS PIEZAS Y *Pr*.

De este modo, la divergencia entre las cifras de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y las METÁFORAS *IN ABSENTIA* existente entre el *corpus* "auténtico" y *Pr* no adquiere una relevancia suficiente como para afirmar la inautenticidad de la pieza, puesto que la elección de un mecanismo metafórico que privilegia la explicitación del *illustrandum* puede responder a una intencionalidad autoral que provenga de las características particulares de la obra -una tragedia de alto contenido filosófico y teológico donde la técnica de alusión/elusión no se aplica al plano estrictamente estilístico sino más bien al juego y a la circulación ambigua de las valoraciones.

En efecto, el sistema de imágenes de *Pr* no presenta un entramado en exceso complejo. La complejidad semémica está dirigida al momento de la recepción del texto por parte del espectador/lector, en el que éste debe dilucidar dónde se encuentra el "mensaje", cuál es la ideología y el universo conceptual que se ponen en juego detrás del cañamazo poético-significante. Tan complejo es este mecanismo de ambigüedad valorativa -de qué lado se ubica el sujeto de la enunciación (a favor o en contra de Prometeo, o ambas cosas), de qué lado el

Coro, cómo queda situado el espectador- que ha provocado no pocas controversias por parte de los eruditos a lo largo de más de dos milenios de crítica y hermenéutica, y dichas controversias han sido producto de garrafales errores de comprensión, es decir, del fracaso de la decodificación del sistema semémico.

Por otra parte, en *Pr* además de privilegiarse la constitución simbólica, también tiene gran relevancia el aspecto retórico-discursivo¹, y cómo los rasgos de la enunciación connotan con marcas positivas o negativas al enunciado. Las imágenes -complejas o sencillas- de *Pr* contribuyen a marcar y connotar el mensaje completo del texto, pero no es el único procedimiento que se utiliza para ello. Es un mecanismo muy similar al de, por ejemplo, *Su*, y opuesto al de *Ag*, donde el andamiaje completo del sistema semémico se apoya en la imaginería.

Como consecuencia de estos puntos, se infiere que no es la ligera diferencia de porcentajes de una de las variables de la CUALIDAD TIPOLÓGICA de las figuras (el predominio notable de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA*) la que debe tomarse en cuenta para abonar o no la autoría esquilea de la tragedia, debido a la intencionalidad que su elección conlleva (y, por tanto, sería fácilmente reproducible por un refundidor o imitador). Por el contrario, la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras, la SINTAXIS DE LA IMAGEN -por obedecer mayoritariamente a un automatismo inconsciente- demuestra ser una variable estilométrica adecuada para sumarse a la determinación de la autoría de la pieza.

POR CONSIGUIENTE, PODEMOS CONCLUIR QUE LA ESTADÍSTICA ESTILOMÉTRICA HA PROPORCIONADO EVIDENCIA IMPORTANTE PARA CONSOLIDAR LA PROPUESTA DE LA AUTORÍA ESQUILEA DE *PROMETEO ENCADENADO*.

¹ Cf. al resepto SALVANESCHI (1972).

CAPÍTULO 8 – ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Síntesis

En esta sección se estudia cualitativamente la configuración y articulación interna de los segmentos imaginativos, los diferentes valores de la elección de imágenes del proceso sensible, metáforas *in absentia*, metáforas *in praesentia*, metonimias, sinédoques, símiles breves o extendidos, *exempla* alegóricos, retablos imaginativos y *comparationes paratacticae*. Se analizan también, con ejemplos de varias piezas, la incidencia de los *empalmes* o combinación de subsistemas en un mismo segmento imaginativo. Se estudia brevemente la interacción en la imagen poética y se aplican los criterios estilísticos de O. SMITH, quien los ha aplicado al estudio del *corpus* esquileo completo a excepción de *Pr*. Esta sección prueba, categóricamente, la similitud de procedimientos estilísticos en la articulación de la figura en ambos *corpora*.

Si entendemos por ESTILO el conjunto de rasgos formales que caracterizan (como un todo o en un momento particular) el *usus scribendi* de un autor¹, y si admitimos que la elección, utilización y organización de las figuras e imágenes permite establecer conjuntos de rasgos distintivos de un determinado grupo de obras o de un determinado autor, comprenderemos la importancia de presentar, aunque sea de manera breve, un muestreo de ANÁLISIS ESTILÍSTICO de las imágenes del *CA* y del *CP*, más allá de las cuantificaciones del ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO que abordamos en el capítulo anterior.

1. EL ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

Presentamos a continuación un breve muestreo de los distintos tipos de imágenes del *CA* y sus articulaciones internas, de modo de constituir un conjunto representativo. Dado que en la bibliografía se ha privilegiado el análisis y

¹ SEGRE (1988: 258-260). Hemos elegido, de manera por completo consciente, la más sencilla de las definiciones de "estilo". Para una profundización del concepto remitimos a las diversas posiciones sustentadas en DUCROT & TODOROV (1995 [1972]: 344-346); ENKVIST, SPENCER Y GREGORY (1976:45-47); PAZ GAGO (1993: 18-19, 26-31); BRADFORD (1997: 35-38) y GARRIDO MEDINA (1997: 121 y 128).

comentario de las imágenes correspondientes a la *Or*, hemos optado, por el contrario, por la presentación de un muestreo significativo de segmentos de *Pe*, *Se* y *Σu*, seguidos de una sola imagen –un SÍMIL complejo– de *Ag*. A continuación, proponemos una variedad de imágenes correspondientes a *Pr*.

1. 1 MUESTREO ESTILÍSTICO DE PERSAS

1.a) 81-86

κυνέον δ' ὄμμασι λεύσσω
 φονίου δέργμα δράκοντος,
 πολύχειρ καὶ πολυναύτης,
 Σύριόν θ' ἄρμα διώκων,
 ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-
 δράσι τοξόδαμνον ἄρη.

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,
 un Ares que triunfa con el arco
 contra varones famosos por su lanza.

Se trata de una extensa imagen pictórica visual, que se inicia con la mención de la correspondiente operación de los sentidos, y en la cual se cruzan en diversos empalmes los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* de la pieza, con preponderancia de imágenes de CONDUCCIÓN y de LUZ/OSCURIDAD y de los campos conceptuales de la CANTIDAD y el PODER. El pasaje se apoya en la yuxtaposición de lexemas nominales y la abundancia de compuestos polisilábicos. Los metros jónicos que constituyen la estrofa y la antistrofa proporcionan un ritmo solemne y marcial a la cadena fónica, lo que se corresponde cabalmente con el contenido de estos versos.

El contexto anterior de la imagen es otra imagen pictórica visual (74-80) que describe a Jerjes como conductor de los ejércitos y pueblos aliados (ἀρχων) y como soberano de origen divino (χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς). La imagen que le sigue, por lo tanto, especifica y concreta esta condición no humana de Jerjes por medio de la comparación con el DRAGÓN/SERPIENTE (el contexto no permite decidir claramente si se trata de uno u otro animal), la hipérbole de la CANTIDAD, la

descripción de la excelsa condición militar de los soldados y la riqueza del aparato real. La *dispositio* de los motivos mencionados coincide con la de los correspondientes a la antistrofa 1 en quiasmos concéntricos que conforman una simetría casi perfecta.

Los vv. 81-82, que apuntan a describir la condición suprahumana de Jerjes, se centran en la acumulación de lexemas pertenecientes al campo semántico de la VISIÓN, sin apelar a la figura etimológica sino por medio de una *variatio*. La metáfora se considera *in praesentia* puesto que el *illustrandum* (Jerjes) ha aparecido expreso en el contexto inmediato anterior. En su articulación, se trata de la subordinación del especificativo *illustrans* (δράκοντος) al *tertium comparationis* (δέργμα).

La aparición del *illustrans* es anticipada en 81 por el oxímoron semántico de los dos lexemas que ocupan el comienzo y el final del verso: κρύνεον ≠ λεύσσω. El primero puede ser subcategorizado, entre otros rasgos, como + OSCURO/SOMBRÍO, + OPACO; el segundo, como + CLARO, + BRILLANTE/ LUMINOSO. La acción de mirar del dragón es por consiguiente “clara”, “definida, despejada”; así como la visión de su figura sobre el carro produce en la imaginación del espectador/lector la idea de un espectáculo resplandeciente. Sin embargo, el contenido de la mirada es “oscuro, sombrío”, marca sémica que se refuerza con el atributo φονίου correspondiente al *illustrans*. Esta MIRADA OSCURA Y SANGUINARIA opera como anticipación de la inversión sémica que tendrá lugar a partir del relato del desastre: el rey “homicida” contemplará la matanza de sus propios soldados; la LUZ de la victoria se convertirá en la OSCURIDAD de la derrota.

En 83 se produce un empalme con el subsistema del PESO-CANTIDAD, por medio de la mención de las fuerzas agresoras (-ναύτας y -χείρ; éste último semema utilizado en su valencia de “*manus*”, “*cuerpo de tropas de infantería*”) y la repetición en los compuestos del adjetivo πολύς. Esta mención hiperbólica de la CANTIDAD acrecienta aun más la imagen de omnipotencia del rey, al transferirla del objeto directo al predicativo subjetivo, y convirtiendo a la inmensidad cuantitativa casi en

un atributo perteneciente a la esencia semántica de Jerjes. Esta transposición de los términos del objeto directo al predicativo subjetivo transforman al v. 83 en el *illustrans* de otra metáfora *in praesentia*.

El v. 84 cumple la función de poner en primer plano (y en el centro del verso) el sustantivo ἄρμα. El ἄρμα actúa casi como símbolo del PODER y la ostentación de la RIQUEZA. Este CARRO anticipa al que permitirá la entrada de la reina en 150. La noticia de la derrota se imaginiza, entre otras cosas, con la ausencia de carro en la nueva entrada de Atosa en el Episodio II (607) y, sobre todo, en la mostración de la imagen que implicará la entrada de este mismo ἄρμα, signo del desastre, en 908.

Los vv. 85-86 completan y cierran la imagen apelando, en primer término, a la metonimia τοξόδαμνον Ἄρη². Pero, por sobre todo, empalma el SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL por medio de los *illustrantia* ARCO ≠ LANZA, aquí representados por los adjetivos atributivos del objeto indirecto (δουρικλυτοῖς) y del objeto directo (τοξόδαμνον). Se trata de una segunda metonimia por transferencia del modificador verbal.

De este modo, la imagen visual iniciada en 81 concluye con la aparente descripción de la victoria de ASIA sobre su opuesto HÉLADE (τοξόδαμνον). No obstante, la mención de los δουρικλυτοὶ ἄνδρες vuelve a anticipar la posibilidad de su derrota.

1.b) 93-100

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ	Pero ¿qué hombre mortal podrá evitar
τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;	el engaño taimado de un dios?
τίς ὁ κραίπνῳ ποδι πηδή-	¿Quién será el que, con pie rápido,
ματος εὐπετέος ἀνάσσω;	dirija con dominio un fácil salto?
φιλόφρων γὰρ <ποτι>σαίνου-	Pues Ate, al principio amistosa y meneando la cola,
σα τὸ πρῶτον παράγει	desvía al mortal hacia sus tendidas redes,
βροτῶν εἰς ἄρκυας Ἄτα,	de donde no es posible

² WEST (1990) opta por la minúscula: ἄρη. Hemos optado por la mayúscula y, por lo tanto, mantener la así llamada "metonimia mitológica", es decir, el nombre propio del dios en lugar de su ámbito de acción.

τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνα- que el hombre mortal, aun evitándola,
 τὸν ἀλύξαντα φυγεῖν³. pueda sobrevivir.

Se trata de una imagen sumamente compleja, formada por varias metáforas encadenadas y que encierra el símbolo fundamental de la pieza. De la generalización (93-94) se pasa al enigma (95-96) y finalmente en la concreción (97-100). La primera metáfora consiste en la personificación del sustantivo ἀπάτη por medio de la atribución de un adjetivo (δολόμητις) en cuya figura nuclear se encuentran dos clasemas: + animado, + racional. La figura se logra por la transferencia del atributo, que en realidad corresponde al especificativo θεοῦ: el θεός es δολόμητις, no la ἀπάτη. La ἀπάτη es la consecuencia de la acción de la μῆτις divina. La distancia existente entre esa μῆτις y la del hombre comienza a poenarse en evidencia en 94 con la acumulación de ἀνὴρ y θνατός, pues ambos se oponen semánticamente a θεός. Por otra parte, al ubicar el fragmento inmediatamente después de 113, el editor interpreta que la intención del poeta es contraponer la ἀπάτη divina con las μηχαναί humanas, *illustrandum* cuyo *illustrans* es el PUENTE por un lado y el YUGO por el otro. Estos artificios humanos probarán su infinita pequeñez, y se terminarán manifestando como el instrumento del engaño de la divinidad.

La segunda figura presente en esta imagen capital es, formalmente, una metáfora *in absentia* cuyo *illustrans* aparece aislado: no se verifica bimembración alguna en la estructura de superficie. De hecho, se trata del símbolo del SALTO: πήδημα. El τίς de 95, por su posición anafórica con respecto al τίς (ἀνὴρ) de 94, parecería preguntar por el hombre capaz de acometer esa acción aparentemente nimia: saltar. No obstante, la respuesta a ese τίς no es un ser subcategorizable como + humano. El PIE DEL HOMBRE sólo es capaz de trasladarse por el PUENTE de la μηχανή; no posee el dominio (οὐκ ἀνάσσει), como aparentemente denota este lexema verbal correspondiente al campo conceptual del PODER. El ἀνάξ humano

³ Adoptamos por razones puramente pragmáticas la colometría de BROADHEAD (1960: *ad loc.*), para poder enfrentar la traducción con el texto original.

(Jerjes), por medio de la inversión semántica, se verificará que no tiene un poder más que limitado y falible: todo el aparato del poder, imaginizado reiteradamente por medio del exceso de la CANTIDAD, se probará inútil ante la acción de una entidad no humana, que en el análisis de *Pr* se caracterizará como supradivina, y que aquí debería considerarse más bien como una concretización actuante del poder divino: la 'Ατη. La 'Ατη es quien en realidad salta, y su SALTO es el ataque de una fiera cazadora.

El salto que no puede dar el hombre para evitar (ἀλύσκω) el ataque de la 'Ατη se concreta como tal en la última metáfora que constituye esta imagen (97-100). Se trata de una metáfora *in praesentia*, en la cual al *illustrandum* 'Ατη coreponde un *illustrans* que no aparece como tal en la estructura de superficie, sino por medio de la transferencia de los predicativos φιλόφρων y προσαίνουσα. La actitud seductora de la 'Ατη se concreta a través de actitudes animales. La 'Ατη engaña al hombre mostrándose como una perra amistoso que mueve la cola, para finalmente arrastrarlo hacia la TRAMPA DE LA RED (τὰ ἀκρύστατα). La RED y la 'Ατη se unen, *illustrans* e *illustrandum*, en 98, por medio de la aliteración ἀκρύστατ' 'Ατα.

Por tanto, la 'Ατη se presenta, en una segunda metáfora, como cazadora/perra de presa. El castigo de la divinidad se materializa por partida doble. Y este castigo es inevitable (οὐκ ἀλύσκω, οὐκ ὑπερφεύγω). Estos verbos, que reducen al hombre a una acción defensiva e impotente, se contraponen semánticamente con los verbos que se refieren a la entidad "divina": ἀνάσσω, παράγω, que implican el mando, el poder y la capacidad de dirigir.

El símbolo del PIE QUE SALTA se completa con la imagen de 515-516, así como la acción de 'Ατη se detalla en 1005-1007 y se espeja en las otras manifestaciones que castigan la ὕβρις: ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων (354).

1.c) 126-132

πᾶς γὰρ ἵππηλάτας	Pues todas las fuerzas de caballería
καὶ πεδοστιβῆς λεῶς	y la infantería que avanza a pie
σμῆνος ὧς ἐκλέλοιπεν μελισ-	nos han abandonado, como un enjambre de abejas,
σᾶν σὺν ἄρχαμῶ στρατοῦ,	junto con el jefe del ejército,
τὸν ἀμφίζευκτον ἑξαμείψας	después de haber cruzado el cabo marino
ἀμφοτέρως ἄλιον	común a ambas tierras,
πρῶνα κοινὸν αἴας ⁴ .	unido de ambos lados como un yugo.

Se trata de una *IMAGEN COMPLEJA*, en la cual se suceden un *SÍMIL* y una *METÁFORA*, engarzadas en una red de lexemas pertenecientes al campo semántico de la CANTIDAD, por lo tanto, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

La imagen comienza con πᾶς, el pronombre indefinido predominante en la obra, que modifica a otros núcleos del tercer subsistema: el sustantivo colectivo λεῶς y el compuesto ἵππηλάτης, que se articula como *SINÉCDOQUE* del singular por el plural/colectivo. Estos colectivos son dos ejemplos de un campo semántico que se ha desplegado con gran amplitud desde el comienzo de la pieza, siempre utilizados en sentido propio. En este punto, ya al final del Párodos, el poeta resume e intensifica la imagen otorgándole un *illustrans* de la misma categoría (un colectivo) que concretiza, materializa y animaliza esta superabundancia difusa de la cantidad.

Lo hace por medio de un *SÍMIL BREVE*, σμῆνος ὧς μελισσᾶν. La comparación del στρατός (nombrado inmediatamente) con el ENJAMBRE DE ABEJAS se remite a Homero (*Il* 87-92). Pero lo central no es la fuente, sino las implicancias que la cultura media de los atenienses otorgaban a las abejas: orden, disciplina, incansable capacidad de trabajo, absoluta fidelidad a la reina-conductora, cantidad inmensa (calculaban de 80 a 90.000 animales por colmena) y la circunstancia de que, una vez dispersado, el enjambre no recupera jamás su unidad, y la dispersión produce la destrucción de los individuos. La disgregación puede originarse en la muerte, el error o la defección de la reina que lo conduce⁵. El ENJAMBRE

⁴ *Idem* nota anterior.

⁵ Cf. PETROUNIAS (1976: 2-4).

DISGREGADO es la imagen anticipada, la premonición del desastre militar persa. Lo implícito de la imagen (la devastación) se concentra en el verbo *ἐκλείπω*, que pertenece al subsistema secundario LLENO/VACÍO, y también la causa del abandono: así como el ejército (varones, FLOR DE LA JUVENTUD) ha abandonado al resto del pueblo persa, así también el rey (*ἄρχαμος*) ha abandonado a su pueblo⁶.

No obstante, estas apreciaciones sólo derivan de un análisis que contempla el desarrollo agencial completo. En este momento del Párodos, el rey –abeja reina– se ha lanzado sobre Grecia al frente de un conjunto poderoso, numeroso, organizado y fiel. De esta aparente imagen de poder y triunfo se deriva la segunda figura, la METÁFORA DEL YUGO.

Se trata de una construcción sintáctica compleja, que retoma la mención previa de 65-72, donde aparece la explicitación de la imagen por medio de la aposición de *illustrans* e *illustrandum* en una metáfora *in praesentia*: ζυγόν = σχεδία. En esta imagen anterior, donde el *illustrans* era reforzado por lexemas del mismo campo semántico utilizados en sentido propio (*πολύγομος*, *λινόδεσμος*), se produce una metáfora derivada que consiste en la animización del *πόντος* articulándolo como especificativo del lexema *ἀλχῆν*, “GARGANTA”. A su vez, *σχεδία* recibía un segundo *illustrans*: *ἄδισμα*, que cumplía la función de demorar la aparición en la estructura de superficie del *illustrandum* principal.

Puesto que todos los elementos de la imagen ya se han desplegado en 65-72, en 130-132, donde se retoma el motivo (que se cerrará en boca de Darío en 745-748), los elementos que el poeta dispone son mínimos. En efecto, sólo la transferencia del atributo *ἀμφίζευκτος* al sustantivo *πρών* produce en el espectador/lector la conexión con la imagen anterior, en la cual *ἀλχῆν* era el *illustrans* que le correspondía: aquí aparece el *illustrandum* (*πρών*) omitido en 72.

⁶ El subsistema de la cantidad, en empalme con el del orden/conducción, cierra su sentido figurado con un segundo *illustrans*, el del CARDUMEN DE ATUNES DESPEDAZADO, que aparece en boca del mensajero cuando relata el desastre de Salamina (424-426).

El encadenamiento de esta imagen con el SÍMIL de 126-129 remite, por un lado, al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en cuanto a que el ζυγόν pertenece al campo semántico de la esclavitud, que aparecerá en 745, reforzando la caracterización del ὄρχαμος (Jerjes). Por otro lado, la acción del rey de encadenar el Helesponto es el signo visible de su ὕβρις. Esta acción desmesurada, cuya descripción aparece en último término en la imagen, es en realidad la causa del desastre anticipado premonitoriamente con el símil del ENJAMBRE, que constituye el efecto de esa ὕβρις. Es un ὕστερον πρότερον articulado en el plano semántico.

Finalmente, el motivo del YUGO, que *stricto sensu* pertenece al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, actualiza en la imagen, pronunciada al inicio del drama, el tema de la incidencia del designio divino que castiga -venga- los actos humanos desmesurados.

1.d) 299-301

Αγ. Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος. Jerjes en persona vive y también ve la luz.

Βα. ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα Pronunciaste para mis moradas una gran luz
καὶ λευκὸν ἡμᾶρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου. y un blanco día después de la noche de negra túnica.

Estas imágenes ocupan totalmente el breve diálogo previo a la narración del mensajero del desastre de Salamina. Cumplen la función de retrasar las noticias verdaderas sobre los acontecimientos, provocando una pasajera explosión de alegría, que refuerza el sentimiento de esperanza. Pocos versos después esa esperanza probará haber sido sólo una ilusión, y será arrasada por el aluvión de muerte y destrucción que implicó la batalla para los persas. La sola salvación de la vida del rey, aunque es causa de felicidad para Atosa, se eclipsará ante el relato de la inmensa cantidad de vidas que se han perdido. De este modo, la imagen de la cantidad cambiará de signo en el plano semántico: la apariencia positiva se mostrará negativa, obedeciendo al mecanismo de inversión sémica que recorre toda la pieza.

La imagen está conformada por dos metáforas. La primera, pronunciada por el mensajero, es una figura ya convencional en los textos literarios, con diversos

antecedentes griegos épicos y líricos. Es también utilizada por los trágicos, y el propio Esquilo en *Ag* 677 y 1646 y en *Eu* 746 la usa en su texto. Es una metáfora *in praesentia*, donde el *illustrandum* (ζῆ) y el *illustrans* (φῶς βλέπει) están coordinados y constituyen, en apariencia, un pleonismo.

No obstante, esta inclusión del *illustrans* tiene dos objetivos. Por un lado, introduce una imagen visual perteneciente al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en el cual el par opuesto LUZ/OSCURIDAD opera en general como *illustrans* de la valoración positiva o negativa de los bandos enfrentados. La imagen visual será, además, la que el autor utilizará de manera preponderante en la macroestructura narrativa que sigue inmediatamente. Por otro lado, la aparición del *illustrandum* φῶς βλέπει desencadenada la verdadera imagen nuclear de este fragmento, que consiste en utilizar el mismo lexema (φῶς) también como *illustrans*, pero apuntando a un *illustrandum* diferente.

La imagen de 300-301 consiste en dos metáforas encadenadas por la coordinación. Ambas son metáforas *in absentia*, es decir, los *illustrantia* son los únicos que aparecen en la estructura de superficie. La primera operación metasemémica que se verifica en el segmento es una fuerte sinestesia, en la cual el verbo (εἶπας) concita el plano de la audición y los dos objetos directos el plano de la visión. La articulación de la METÁFORA está conformada, entonces, por la TRANSFERENCIA DE UN MODIFICADOR VERBAL.

Ya dentro del objeto directo, el poeta relaciona los lexemas por medio de un doble quiasmo. El primero entretete los dos núcleos del objeto con una estructura SUSTANTIVO/ADJETIVO/SUSTANTIVO: φῶς μέγα/ λευκὸν ἦμαρ. La homogeneidad de los elementos de la imagen, es decir, el núcleo sémico LUZ/BLANCO RESPLANDECIENTE, está dada por el primer núcleo y el segundo atributo. Esto lleva a concluir que una segunda operación metasemémica se da por el cruce sémico de los atributos: la figura aparece al destruir el sentido propio que implicaría la construcción del sintagma ἦμαρ μέγα καὶ λευκὸν φῶς.

Sin embargo, la transferencia de estos atributos posibilita el segundo quiasmo, y con él, la aparición en la estructura de superficie de la oposición bipolar LUZ/OSCURIDAD, que metaforiza *EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. En efecto, el segundo quiasmo se establece entre el segundo núcleo del objeto, su atributo y el *πόθεν* atributivo que cierra el verso. En este caso, la estructura es ADJETIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO/ADJETIVO: *λευκὸν ἡμᾶρ/νοκτὸς μελαγχίμου*. Adjetivos y sustantivos constituyen, cada uno con su opuesto, ejes semánticos antonímicos cuya eficacia semántica consiste en operar como anticipación del conjunto de imágenes visuales que serán las predominantes en la macroestructura narrativa siguiente (314-317, 357, 364-365, 377-378, 382, 284, 386-387, 428, 502-505). Esta segunda metáfora presenta, al igual que la de 299, una conformación semejante en *Ag* 900, y un antecedente en Simónides (Bergk 131).

Por último, restaría señalar cuáles son los *illustranda* con los que se relaciona el *illustrans* *φάος* en las metáforas analizadas. El *illustrandum* del primero es “βίος”, “ζωή”, y, por tanto, produce un empalme con la oposición VIDA ≠ MUERTE. Este empalme es eficaz puesto que la explosión afectiva de la reina tiñe toda la imagen y es el factor sobre el cual opera la tensión dramática, y que se expresa en el plano lexémico por medio del refuerzo del objeto indirecto.

El segundo *φάος* (300) tiene un *illustrandum* “ALEGRÍA, REGOCIJO, FELICIDAD/VICTORIA, LIBERACIÓN, SALVACIÓN”, opuesto al *illustrandum* de (“TRISTEZA, DOLOR, DESDICHA/DERROTA, PERDICIÓN”). Es un sentido figurado habitual en la épica (*Σ* 102, *P* 615, *Φ* 538; *π* 23, *ρ* 41). De esta manera, el segundo *illustrandum* provoca un nuevo empalme de campos conceptuales: la oposición ALEGRÍA ≠ TEMOR-TRISTEZA se relaciona directamente con la oposición básica del sistema, FORTUNA ≠ DESASTRE.

1.e) 515-516

ὦ δυσπρόνητε δαίμων, ὡς ἄγαν βαρὺς ἰOh penosa deidad, cuán en exceso pesado
 ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῷ γένει. con ambos pies, has saltado sobre toda la raza persal

Esta imagen es el cierre y el refuerzo de la analizada con anterioridad, ubicada en 93-100. El símbolo del SALTO (ἐνάλλομαι) aparece acompañado y reforzado por el lexema πούς; la fuerza del salto (y por tanto el daño infligido a la víctima) está subrayado por ἄγαν βαρὺς. El *illustrans*, como es habitual en Esquilo, aparece con la transferencia material y concreta. Además, la concretización se desplaza sobre el objeto pisoteado (γένος), que pierde su carácter colectivo y abstracto para, ante el desastre, personalizar e individualizar a cada uno de sus elementos: cada soldado del ejército, cada hombre del pueblo persa y de sus aliados.

Por otra parte, los lexemas conjugan en la imagen por lo menos cuatro campos conceptuales y varios subsistemas imaginativos: LA CANTIDAD, por medio del colectivo γένος y el indefinido πᾶς; EL PODER, por medio del adverbio ἄγαν, que se relaciona semánticamente con la ὕβρις del rey; LA GUERRA, a través de la mención de uno de los pueblos enfrentados (περσικός); y por último LO DIVINO, al nombrar al δαίμων κακός, esta vez con un atributo con mayor connotación afectiva, δυσπρόνητος.

La divinidad, la única capaz de dar el SALTO ADECUADO (que implica el castigo tanto espiritual como físico), animaliza y objetualiza a la víctima (inmensa en su cantidad, pero infinitamente pequeña en cualidad comparada con el poder del δαίμων), poniéndose en el mismo plano que la Ἄτη CAZADORA de la imagen anteriormente analizada, y convirtiendo su acción en una TRAMPA, y al hombre en la PRESA elegida por su φθόνος.

1. 2 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SIETE CONTRA TEBAS

2.a) Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια,
 ὅστις φυλάσσει πράγος ἐν πρόμνη πόλεως
 οἴακα νομῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω.

El poeta utiliza los primeros versos de la tragedia para poner en juego una de las imágenes más importantes de la pieza, fundamental para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* y de larga tradición en la literatura grecolatina. Es la metáfora de la *NAVE DEL ESTADO*, en la que los *illustrantia* *NAVE/PILOTO/TORMENTA* se corresponden con los *illustranda* *CIUDAD (PAÍS, ESTADO)/REY (GENERAL, JEFE)/PELIGRO (ATAQUE, ENFERMEDAD, CATÁSTROFE)*.

Se trata de una metáfora *in praesentia*, puesto que el *illustrandum* -πόλις- está expreso, y se articula sintácticamente por medio de la subordinación de dicho *illustrandum* como especificativo de un núcleo que constituye uno de los elementos del *illustrans*. Esta metáfora se caracteriza, sin embargo, por eludir la mención directa de ese *illustrans* -ναῦς-; en su lugar, aparecen en la estructura de superficie dos de sus constituyentes -partes de esa ναῦς-: πρόμνη (popa) y οἴαξ (timón), combinando el procedimiento metafórico con el sinecdóquico. Del mismo modo el poeta evita nombrar al *PILOTO* (*illustrans*) y al *REY/GENERAL* (*illustrandum*) que forman parte de este complejo imaginativo. Los reemplaza de la siguiente manera: el κυβερνήτης es primero presentado por el indefinido ὅστις, lo cual crea la sensación de generalización e indeterminación. Luego de que aparece el lexema πρόμνη, aparece subsiguientemente el sintagma participial οἴακα νομῶν, que restringe casi en su totalidad el ámbito de acción posible del ὅστις.

El *illustrans* se completa engendrando una nueva figura, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, en la cual se describe una de las acciones que se esperan de un κυβερνήτης: es una sinécdoque de la parte (βλέφαρα) por el todo (άνήρ). En

lo que respecta al *illustrandum*, su mención está reemplazada por los lexemas πολῖται (1) y πόλεως (2).

La imagen tiene amplia incidencia en la pieza, y aparecen en la estructura el resto de sus elementos constituyentes: TORMENTA/PELIGRO-ATAQUE (62-64, 112-115, 208-210, 283, 602-603, 652, 758-761, 769-771, 795-796, [1075-1077]).

2.b) 203-207

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού-
 σασα τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον,
 ὄτε τε σύριγγες ἐκλαγξαν ἐλίτροχοι,
 ἵππικοί τ' ἄπυον πηδαλίων διὰ στόμια
 πυριγενετᾶν χαλινοί.

Se trata de una imagen auditiva compleja y muy elaborada, que establece relaciones con varios subsistemas por medio de empalmes. En sentido estricto, pertenece al subsistema de la AMENAZA INTERNA, y constituye el modo predilecto de expresión por parte de las mujeres del Coro. La percepción de la realidad se da en lo femenino a través del sentido del oído. Como ya señalamos, la AUDICIÓN la caracteriza como género, así como la VISIÓN caracteriza a los masculino, lo que se simboliza en la escena central de la tragedia, las écfrasis de los escudos de los héroes.

El primer empalme se establece en 203 por medio de la invocación.

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος remite a la idea básica de LA CASA PATERNA. El signo negativo que recorre este subsistema sólo aparece en la superficie de la obra a partir de 653; en este momento del desarrollo dramático está aún implícito. Sin embargo, la yuxtaposición del γένος maldito con el verbo ἔδειςα da la pauta de la coherencia del empalme, coherencia que no se ve empañada por la atribución del adjetivo φίλος.

El verbo ἔδειςα está modificado por una construcción participial apositiva y por una proposición adverbial temporal. Cada una de ellas constituye una imagen auditiva que contribuye a la impresión de conjunto. La construcción participial está

formada por lexemas utilizados todos en sentido propio. Se menciona en primer término la operación de los sentidos (ἀκούσασα), y su objeto directo es una serie de elementos pertenecientes al mismo campo semántico. Todo el verso 204 tiene una fuerte connotación en el plano fónico, que se produce a través de la repetición del sustantivo ὄτοβος y de ἄρματόκτυπον.

*Ὀτοβος alude a un ruido retumbante, “estruendo”, “estrépito”: es un lexema onomatopéyico, y se relaciona con el “traqueteo” de las ruedas de los carros (ἄρματα). Κτύπος expresa, por su parte, el ruido producido por un golpe, y es también un lexema expresivo.

La primera parte de la imagen incluida en la proposición temporal continúa el sentido propio: se alude al mismo tipo de ruido por medio de otra combinación lexémica: es una *variatio* que ocupa todo el verso 205. Σύριγξ (“cubo de la rueda”) y ἐλίτροχος (“que hace girar las ruedas”) son los lexemas que producen el puente semémico con ἄρματα; el verbo κλάζω es el que concentra la imagen auditiva, poniendo en movimiento la sensación y dinamizándola al concretar los sustantivos en un proceso sensible activo. El lexema alude a ruidos articulados o inarticulados (como en este caso), pero siempre desagradables al oído. Es un sonido agudo y penetrante.

Los vv. 206-207 continúan la imagen auditiva, pero en ellos se lleva a cabo el pasaje al sentido figurado. El coordinante τε une a κλάζω el verbo ἄπύω (ἠπύω); en este caso, se trata de un sonido emitido por un ser animado, animal o humano. La forma intransitiva es metafórica. En el caso de 206-207 se trata de una animización del sujeto: στόμια, “bocado”. La transferencia operada por la animización se debe a la cercanía del adjetivo ἵππικός. La figura consiste en atribuir el verbo ἄπύω a los bocados y no a los caballos. En el especificativo de στόμια se produce el pase al sentido figurado explícito, por medio de una metáfora *in praesentia* articulada como aposición: χαλιῶδες πυριγενέτης = πηδάλιον ἵππικόν. La mención del πηδάλιον (timón, gobernalle), por otra parte, facilita la transición a la imagen siguiente, que consiste en una de las apariciones del motivo de la NAVE DEL ESTADO.

2.c) 333-335

κλαυτὸν δ' ἀρτίτροφους ὠμοδρόπους
 νομίμων προπάροιθεν διαμείψαι
 δωμάτων στυγεράν ὁδόν·

Esta imagen, perteneciente subsistema principal de LOS SITIADOS, cumple el objetivo de provocar la piedad y el terror del espectador/lector ante la visualización de los horrores de la guerra. Toda ella, formada por dos metáforas, la primera *in praesentia*, la segunda *in absentia*, intenta describir al género femenino como víctima pasiva e inerme. Así como las imágenes de la estrofa 2 (321-332) otorgan al *illustrandum* “mujeres” características de degradación-animalización, esta antistrofa 2 retoma la degradación de las víctimas por medio de *illustrantia* que les conceden una marca sémica de infantilización-vegetalización. El poeta aplica entonces una *amplificatio* y una *variatio*.

La primera metáfora ocupa el verso 333. Es una metáfora *in praesentia*, ya que el *illustrandum* “mujeres prisioneras” acaba de aparecer en el contexto anterior. Los *illustrantia* ἀρτίτροφος y ὠμοδρόπος están articulados como atributos transferidos, dada su función sintáctica de predicativos subjetivos. La yuxtaposición de ambos, unida al *homeoteleuton*, contribuye al efecto acumulativo que provoca la magnificación del objetivo buscado, que aparece en la cadena lexémica por medio del predicado nominal κλαυτὸν. El *illustrans* ἀρτίτροφος (“recién criado”, “recién nutrido”, “que todavía mama”), además de provocar la infantilización sémica del *illustrandum*, efectúa un empalme con la imagen de LA POLIS, en su caracterización como τροφός. Puesto que este *illustrans* de la πόλις tiene una carga semántica en extremo positiva, que se une al deber de piedad filial ante la TIERRA MADRE Y NUTRICIA, el *illustrans* ἀρτίτροφος adquiere secundariamente una marca negativa en cuanto al agente (LOS SITIADORES), que de esta manera son descriptos, 1º) como saqueadores sacrílegos e impíos, que arrancan los hijos de pecho de la madre tierra

y 2º) como destructores del orden cívico, puesto que desgarran la estructura política del estado.

El *illustrans* ὠμόδροπος, por su parte, además de operar como *variatio* y *accumulatio* y otorgar la marca sémica de vegetalización, produce un nuevo empalme, esta vez con el motivo de LA CASA PATERNA. Lo hace a través del subsistema secundario de la TIERRA FUNERARIA, sobre la cual se realiza una MALA SIEMBRA que sólo puede dar como resultada un FRUTO AMARGO.

El FRUTO AMARGO es, por un lado, ETÉOCLES, por otro, el HOMICIDIO FRATRICIDA y la DESAPARICIÓN DEL γένος. Pero en este Estásimo I, obrando como anticipación especular, el FRUTO AMARGO de esas acciones (futuras pero inminentes y con raíces en el pasado) es este “fruto cortado en crudo”, estas mujeres “arrancadas del árbol”. El fruto verde no puede producir buena semilla, lo que se relaciona con la desaparición del γένος maldito a causa de la esterilidad de sus miembros (sólo engendran muerte), y por otra parte apunta a la violencia sexual que se ejercerá sobre los *illustranda*, lo cual se conecta, igual que en el caso de ἀπίτροφος, con el sacrilegio y la impiedad.

Este aspecto de la connotación de la imagen está reforzado y explicitado por una segunda imagen, que ocupa los vv. 334-335.

En efecto, en estos versos que configuran una metáfora *in absentia* se alude a la forzosa iniciación de la vida sexual de esas niñas como esclavas y concubinas de los vencedores/raptos. Este *illustrandum* se expresa por medio de un *illustrans* aislado, sin bimetración: διαμείψαι δωμάτων στυγερὰν ὁδόν. El raptor (στυγερὰ ὁδός) es modificado por el especificativo δωμάτων. Una *lectio facillior* consiste en considerar “el odioso camino” como *illustrans* de un *illustrandum* “unión sexual, concubinato” (efecto) o “lujuria, deseo” (causa), en cuyo caso δωμάτων sería una metonimia del continente por el contenido (ἀνήρ).

No obstante, el sintagma νομίμων προπάραιθεν es el núcleo significativo de esta segunda imagen; el adverbio refuerza y explicita la marca sémica “antes de tiempo”, que aparecería en forma de *illustrantia* en los componentes ἀπι- y ὠμο- de

los adjetivos ubicados en 333. El lexema νομίμων (“usos, costumbres, leyes”) actúa, por su parte, como nuevo empalme con el motivo de LA POLIS: el hecho de someter a unas niñas a la vida sexual adulta es una acción contraria a las leyes humanas y divinas: el motivo del sacrilegio y de la impiedad vuelve a hacerse presente. Y es precisamente este motivo el que cierra el Estásimo con una imagen síntesis:

μαινόμενος δ' επιπνεῖ λαοδάμας
 μιαινῶν εὐσέβειαν Ἕρης.
 Y, enloquecido, resopla Ares, domador de pueblos,
 mancillando toda piedad (343-344).

2.d) 391-394

τοιαῦτ' ἀλύων ταῖς ὑπερκόμποις σαγαῖς
 βοᾶ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἔρων,
 ἵππος χαλινῶν ὡς κατασθμαίνων μένει,
 ὅστις βοῆν σάλπιγγος ὀρμαίνει μένων.

Esta imagen cierra la extensa descripción de Tideo, que ocupa como macroestructura lo vv. 377-394. En esta descripción los elementos destacados son sus gritos y su deseo de entrar en combate. El grito de Tideo se despliega en un amplio campo semántico: βρέμω 378, βοᾶω 381, κλαγγή 381, ἀντέω 384, κώδων 386, κλάζω 386, y ya dentro de la imagen aquí analizada: βοᾶω 392, βοή 394, σάλπιγξ 394. El deseo de lucha se expresa figuradamente por medio del campo semántico del furor: μαργάω 380, λίπτομαι [μάχης] 380, θείνω 381, ονειδῶ 381, φόβος 386, ὑπέρφρων 387, y ya dentro de la imagen, ἀλύω 391, ὑπέρκομπος 391, ἐράω [μάχης] 392.

Ambos campos semánticos acrecientan e intensifican sus marcas sémicas por medio de tres *illustrantia* a lo largo del pasaje. Los tres apelan a la concretización y materialización de las sensaciones (audición) y sentimientos (arrogancia, deseo de lucha) descriptos, y dos de ellos a la animalización del *illustrandum*.

El primero es un SÍMIL BREVE, δράκων μεσημβρινᾶϊς κλαγγῆσι (incluye una metáfora *in absentia*) (381). El segundo ocupa los vv. 384-386, y encadena una

imagen visual con una auditiva (ambas dinámicas), cada una de las cuales incluye una metáfora y se centra para operar la figuración en un elemento concreto de las armas defensivas del combatiente: casco y escudo. Es precisamente el agitar los penachos –crines- (χαίτωμα) del casco el elemento que anticipa la última imagen, que es un SÍMIL EXTENDIDO centrado en la descripción dinámica de un ἵππος (*illustrans*) equivalente a Τυδεύς (*illustrandum*).

Ya dentro de la imagen, 391-392 actúan como *illustrandum*. Los elementos que lo forman consisten en la unión en un mismo sintagma de los campos semánticos del GRITO y la ARROGANCIA, y presentan una contraparte *illustrans* en 393-394. El ἵππος *illustrans* es un CABALLO DE GUERRA, que concretiza el deseo de lucha (μάχης ἐρῶν) por medio del “resoplar contra (tascando) el freno” (κατασθμαίνων). Ambos sintagmas de la figura son paralelos en su estructura sintáctica: construcciones participiales apositivas. Los frenos (arnés), por su parte, son al caballo lo que la armadura es al soldado: en un segundo nivel, χαλινοί equivale a σαγιά.

Por su parte Τυδεύς ἀλύει, “está fuera de sí” por la inmovilidad (μένει) de la espera, marcada por el límite que implican las riberas del río, ὄχθαι ποταμίαι. El hincapié hecho por el poeta en la impaciencia de la espera se ve más realzado aún en el plano fónico por medio de la *repetitio* epifórica del verbo μένω, a la cual se suma la semejanza fonética de κατασθμαίνω y ὀρμαίνω, con lo cual se producen aliteración y apofonía. Corona este énfasis puesto en el sonido de la cadena significativa el *homeoteleuton* en quiasmo que se obtiene entre los cuatro términos: κατασθμαίνων μένει / ὀρμαίνει μένων.

El interés del poeta en destacar el plano fónico de la imagen se origina en el último campo semántico que une al *illustrans* con el *illustrandum*: el GRITO/AUDICIÓN. Al grito de Tideo (βοῶ) del *illustrandum* no le corresponde el relincho del caballo, que sería lo esperable para completar el paralelismo. El poeta propone una *variatio* semántica, y desplaza al ἵππος del rol de agente al de paciente, haciéndolo esperar un grito ajeno, el de la TROMPETA (βοή σάλπιγγος), lo que

acentúa la impresión de expectante pasividad. Que la trompeta “grite” otorga a éste último constituyente de la imagen un elemento *illustrans* extra: la animalización/personificación, articulada como metáfora *in absentia* (sin bimetración expresa).

La imagen pertenece a la serie imaginativa de LOS SITIADORES. Ejemplifica el proceso de degradación en su subsistema secundario del caballo, con la marca sémica específica de la animalización, y produce un empalme interno entre este subsistema secundario y el otro, cuyo núcleo reside en las manifestaciones afectivo-psicológico-espirituales de LOS SITIADORES: la serie del κόμπτος. Por otra parte, une en su descripción las imágenes visuales (propias de la percepción masculina) y las imágenes auditivas (propias de la percepción femenina) en un ejemplo cabal de maestría estilística.

2.e) 288-294

γείτονες δὲ καρδιάς
 μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
 τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν,
 δράκοντας ὡς τις τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεχάϊων δυσευνάτορας
 πάντρομος πελειάς.

Se trata de uno de los SÍMILES centrales de la pieza, que empalman los constituyentes opuestos del subsistema de LOS SITIADORES y del subsistema de LOS SITIADOS. La oposición bipolar PALOMA/SERPIENTE apunta a dos ejes sémicos: 1) obedeciendo al mecanismo de concretización y animalización, estos *illustrantia* describen por medio de la degradación de la esencia a aquellos elementos del sistema de fuerzas de la tragedia que se oponen al designio de Etéocles quien, por su parte, recibe *illustrantia* de marcas sémicas positivas + humanas que tienen por objetivo la sublimación de la esencia; 2) oponen los semas MASCULINO/FEMENINO por medio de figuras nucleares que, compartiendo la marca + animal, se diferencian en la valoración sémica. (MASCULINO = NEGATIVO; FEMENINO = POSITIVO), en el

comportamiento frente a la acción (MASCULINO = ACTIVO; FEMENINO = PASIVO) y en la actitud frente a lo humano (MASCULINO = AGRESIVO, SALVAJE (SERPIENTE); FEMENINO = DOMÉSTICO, AMIGABLE (PALOMA)).

Desde el punto de vista de Etéocles, la impresión general de la imagen tiende a describir la COBARDÍA femenina, la ἀνοια, la irracionalidad y la falta de dominio de sí; desde el punto de vista del propio Coro, describe a las víctimas inocentes de la guerra en general y de una guerra producto de la ὕβρις de un γένος maldito en particular; desde el punto de vista del espectador/lector, la imagen es un ejemplo de *pathos* que apunta a obtener la conmiseración y la piedad ante estas víctimas inocentes.

En cuanto a la construcción de la imagen, se trata de un SÍMIL EXTENDIDO que presenta tres niveles de figuración. En el primer nivel, la descripción de 288-290 se retoma en el símil a través de un proceso de concretización. En el segundo nivel, más complejo, a cada elemento de 288-290 utilizado en sentido propio le corresponde un *illustrans* en 291-294. En un tercer nivel se puede observar que incluso los constituyentes del *illustrandum* tienen la posibilidad de ser considerados como otro sistema de *illustrantia*.

En el primer nivel, el centro del elemento a ser imaginizado es el MIEDO, que se expresa por medio del sustantivo τάρβος y el sustantivo μέριμνοι. Son sustantivos connotados; el τάρβος apunta al miedo ante una amenaza y el efecto que ésta produce: susto, espanto; la causa de ese miedo aparece expresada en 290, en el acusativo de relación. Μέριμνοι alude a la preocupación, al pensamiento ansioso y obsesionado por un objeto x (se trata de un pensamiento inquieto; la aparición en el contexto de τάρβος actualiza esa inquietud como peligro). Estos sememas se concretan en el símil a través de los lexemas υπερδέδουκεν y πάντρομος. El sustantivo τάρβος se ha volcado en un proceso perceptible: υπερδείδω, “tener miedo extremo” (la raíz *dwei- implica un miedo objetivo y durable). Las μέριμνοι se han volcado en el efecto sensible del temblor: πάντρομος (τρέμω,

complemento semántico de δείδω, no se relaciona con el miedo en tanto que estado psicológico sino en tanto que efecto físico).

En el segundo nivel pueden analizarse las ecuaciones *illustrantia = illustranda*. Al *illustrandum* ἀμφιτειχῆς λεώς le corresponde el *illustrans* δράκοντες δυσευνάτορες. El τάρβος (sinécdoque de la parte [CORAZÓN] por el todo [MUJER]) se imaginiza como τις πάντρομος πελειάς. Pero dentro de la estructura del símil pueden percibirse otros matices semánticos: los lexemas λεχῶϊος y δυσευνάτωρ apuntan a los mismos marcadores sémicos señalados para la imagen de 333-335: infantilización (“nidada, pichones que están en el nido”) en τέκνα λεχῶϊα; forzamiento de la vida sexual en λεχῶϊος y δυσευνάτωρ. La doble alusión al “lecho” es evidentemente buscada y alude a los semas señalados por metonimia.

Por último, en el tercer nivel puede verificarse la complejidad del *illustrandum*: se trata en realidad de una PERSONIFICACIÓN. Las μέριμναι son “vecinas”, “viven cerca” (γείτονες). Esta personificación materializada en el atributo transferido, que actúa como *illustrans*, alude a “cercar, acechar”, que es el *illustrandum* sobreentendido. Esta amenaza que acecha sólo aparece expresa en sus efectos, en el τάρβος (“fuego”). A su vez, este τάρβος es “acrecentado”, “agrandado” por las preocupaciones. Este *illustrandum* no expreso, “acrecentar”, está colocado en el texto por medio del *illustrans* ζωπύρεω (ζα-δια-+πυρέω), “reanimar las brasas, atizar”, que opera como concretización dinámica. El καρδία en el que atiza el fuego del temor sería entonces el *illustrandum* del *illustrans* tácito “hogar”, único término que faltaría para completar la imagen.

De este modo, se verifica la finalidad del poeta: proporcionar en distintos niveles elementos que contribuyan a la concretización y dinamización de la imagen, de modo de facilitar el surgimiento de la συμπάθεια en el ánimo del espectador/lector.

1. 3 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SUPLICANTES

a) 105-110

βρότειον, οἷα νεάζει,
 πυθμὴν δι' ἄμὸν γάμον τεθαλῶς
 δυσπαραβούλοισι φρεσίν,
 καὶ διάνοιαν μαινώλιν
 κέντρον ἔχων ἄφυκτον, ἄ-
 τα δ' ἀπάταν μεταγνοῦς.

En esta imagen compleja se verifica un cuádruple empalme entre el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER) en su primer subsistema secundario, constituido por el motivo del MATRIMONIO/FERTILIDAD; el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PARIENTE/EXTRAÑO) en su explicitación de la apariencia de estos contrarios de la oposición básica; el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PENSAMIENTO HUMANO/ PENSAMIENTO DIVINO) en su caracterización del primer elemento de su oposición básica (PENSAMIENTO HUMANO) y nuevamente el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* pero en su subsistema secundario de la PERSECUCIÓN/FUGA.

El primer constituyente ocupa los vv. 105-106 con una metáfora *in absentia* de *illustrans* aislado, cuyos núcleos son los lexemas νεάζει y τεθαλῶς en el plano figurado y γάμον en el plano propio. Este ejemplo permitiría inferir que, en realidad, el motivo de la FERTILIDAD actúa en sí mismo como *illustrans* del motivo del MATRIMONIO.

El que florece es el “tronco de Belo” (el lexema TRONCO se ha usado en la versión castellana entre todas las traducciones posibles de πυθμὴν con el propósito de facilitar la comprensión de los cruces semánticos entre los subsistemas), engarzado en el *SEGUNDO SUBSISTEMA* pero representando al *PRIMERO* (105). La estirpe de Belo representa la *coincidentia oppositorum*: son parientes de sangre de las Danaides, pertenecen al mismo γένος. No obstante, su deseo de someterlas a los imperativos de Afrodita los hace ubicables semánticamente como EXTRAÑOS, EXTRANJEROS y ENEMIGOS. La fuerza y la potencia de la juventud, que se

encuentran como rasgos sémicos del verbo νεάζω, contribuyen en la caracterización figurada del polo VARÓN de la bimetración.

El tercer constituyente se despliega en 107-108, y se describe en sentido propio al PENSAMIENTO HUMANO limitado en lo objetivo pero desmesurado en su autoconsideración. La διάνοια está velada por el furor de lo irracional (μαινόλις), y el φρήν prisionero de la obstinación de la voluntad reflexiva (δυσπαράβουλος). En esta imagen se percibe la ambigüedad valorativa en el plano semántico: lo que desde el punto de vista de las Danaides es válido para sus primos, desde el punto de vista del autor y del espectador/lector es válido también para ellas, prisioneras de su propia ὕβρις.

Los vv. 109-110 cierran la imagen con un empalme metafórico perteneciente al TERCER SUBSISTEMA, donde el *illustrandum* es 108 (διάνοιαν μαινόλιν) y el *illustrans* 109 (κέντρον ἄφυκτον). El *illustrans* proporciona marcas de concretización y sexualización (κέντρον: AGUIJÓN/FALO) y anticipa sutilmente el resultado final de la huida aventurada de las Danaides: el matrimonio forzado (ἄφυκτον). Esta anticipación en el plano de la imagen se explicita en los últimos versos de la tragedia, en boca del Coro de Sirvientas (1043-1051). Las palabras de estos últimos versos pueden llevar a considerar κέντρον ἄφυκτον como *illustrans* de una segunda metáfora, cuyo *illustrandum* es esta vez “el pensamiento, el designio de Zeus”, el φρήν Διός (1049).

Toda la imagen está recorrida por el refuerzo fonético del plano semémico, sumando procedimientos de apofonía vocálica, *homoeoteleuton* y aliteración en cada uno de los versos del pasaje.

b) 350-353

Ἴδε με τὰν ἰκέτιν φυγάδα περίδρομον,
 λυκοδίωκτον ὡς δάμαλιν ἀμ πέτραις
 ἠλιβάτοις, ἴν' ἀλκᾶ πίσυνος μέμυ-
 κε φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Se trata de una imagen ubicada por completo en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER), que se desarrolla casi por completo en el plano del *illustrans*, obedeciendo a los mecanismos de concretización y animalización típicos de Esquilo que se ponen en juego en *Su* en el primer subsistema secundario. Es un símil extendido donde la *ικέτις* actúa como *illustrandum* y la ternera (*δάμαλις*) como *illustrans*.

La mujer suplicante, antes de pasar al sentido figurado, completa su sentido propio con constituyentes del campo semántico de la FUGA (*φυγάδα, περιδρομον*). Estas atribuciones dinámicas de la suplicante funcionan como *tertium comparationis* que posibilita la introducción del *illustrans* concreto. En efecto, la TERNERA es perseguida por un LOBO (*διώκω* = campo semántico que actúa como puente), imagen de los Egipcios. La fugitiva (*φυγάς*) que corre de aquí para allá (*περίδρομος*) es semejante a la TERNERA QUE VA CUESTA ARRIBA (*ἀμ*) DE ROCAS ESCARPADAS (*πέτραις ἠλιβάτοις*).

Allí el plano lexémico incorpora una imagen auditiva de *illustras* homogéneo (*μέμυκε*, “muge”). La ternera muge con fuerza (*ἀλκᾶ*), así como las Danaides se defienden con uñas y dientes de sus perseguidores. Las jóvenes confían (*πίσυνος*) ampliamente en su padre Dánao (boyero, *βοτήρ*), a quien llaman (*φράζουσα*) en defensa de su peligrosa situación (*μόχθους*).

La imagen, una de entre las muchas que pertenecen al mismo subsistema, cumple la función de lograr la *σμπάθεια* del espectador/lector. El mismo mecanismo que apela a la animalización de la víctima se ha verificado en *Se* y *PrV*.

c) 438-442

καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται·
ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν
πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμεφωται σκάφος
στρέβλαισι ναυτικάϊσιν ὡς προσηγμένον.
ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.

Este pasaje incluye el más importante de los empalmes entre el tercero y el cuarto de los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES*: PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO y TIERRA ≠ MAR. Se lleva a cabo por medio de la metaforización del PENSAMIENTO HUMANO, πέφασμαι (*illustrandum*) a través del *illustrans* ἐξοκέλλεται "encallar", con lo cual se otorga a ese PENSAMIENTO los semas de limitación, estancamiento e imposibilidad de cumplir con la propia esencia. Es una metáfora *in praesentia* cuya bimetración se relaciona por medio de una ECUACIÓN. La ACCIÓN DE ENCALLAR se continúa nominalmente por medio de una serie de *illustrantia* pertenecientes al mismo campo semántico desplegado en 440 y 441. Son partes de la ναῦς equivalente a φρήν que logran su efecto por acumulación lexémica: σκάφης "QUILLA", γομφῶ "SUJETAR CON CLAVIJAS", στρέβλη "CABRESTANTE", ναυτικός aludiendo al *illustrans* no expreso.

La imagen describe en términos concretos el dilema trágico ἡ τοῖσιν ἡ τοῖς (439-440) y su carácter forzoso y decidido por el poder divino, ἀνάγκη. La *sententia* que cierra el pasaje (442) alude a la posible explicación de lo "trágico" y la posible resolución del conflicto que recorre la condición humana, y es equivalente al τῷ πάθει (λύπη) μάθος (καταστροφή) de *Agamenón*, de acuerdo con la *Weltanschauung* esquilea.

d) 764-772

οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή,
οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ πεισμάτων σωτήρια
ἐς γῆν ἐνεγκεῖν, οὐδ' ἐν ἀγκυρουχίαις
θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παραυτικά,
ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
ἐς νύκτ' ἀποστείχοντος ἡλίου. φιλεῖ
ὠδίνα τίκτειν νύξ κυβερνήτη σοφῶ.
οὔτω γένοιτ' ἄν οὐδ' ἄν ἐκβασίς στρατοῦ
καλή, πρὶν ὄρμῳ ναῦν θρασυθηῆναι.

La imagen proporciona un ejemplo de triple empalme: *TERCER SUBSISTEMA* (PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO), *CUARTO*

SUBSISTEMA (TIERRA ≠ MAR) y *SEGUNDO SUBSISTEMA* (VARÓN/MUJER).

Aparentemente se trata de una macroestructura descriptiva íntegramente desplegada en sentido propio, con la sola excepción de la metáfora *in absentia* ναῶν ποιμένες (767), la que, por otra parte, obedece al mero *ornatus*. No obstante, un análisis más detallado y el marco metodológico del sistema y los subsistemas permite descubrir en el texto una estructura profunda sumamente significativa.

El primer empalme se registra entre el PENSAMIENTO HUMANO (*illustrandum* no expreso) y las maniobras de ANCLAJE de una embarcación (TIERRA). El PENSAMIENTO HUMANO (barco que navega = pensamiento que avanza en su concreción) debe llegar al puerto de la decisión. Ese “puerto” es la TIERRA (εἰς γῆν), que proporciona “seguridad, salvación” (σωτηρίαν) de haber arribado a la decisión correcta con los medios adecuados (πεισμάτων). La capacidad reflexiva del hombre, al ponerse en movimiento, se lanza a un ámbito desconocido (MAR); es un ναυτικός στρατός. Pero atracar en el FONDEADERO (ὄρμος), en la decisión buscada, puede resultar un engaño (οὐκ θαρσοῦσι) producto de la ὕβρις, y la decisión ser equivocada y peligrosa (ἀλίμενον χθόνα), tomada en un momento desfavorable (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) y que producirá dolor y dificultades (ὠδῖνα τίκτειν) incluso al hombre mejor dotado intelectualmente (κυβερνήτη σοφῶ). Se trata de una extensa metáfora *in absentia*, que se desarrolla por completo en el plano del *illustrans*.

Pero se registra un segundo significado y un nuevo empalme a partir de la mención de la ἀλίμενος χθών (la tierra sin puerto, inhospitalaria), esta vez con la oposición semántica básica VARÓN ≠ MUJER. El *illustrans* registra una notable ambivalencia polisemémica.

Este cruce se verifica de la siguiente manera. La tierra inhospitalaria (MUJER, ÚTERO/VAGINA que no desea el contacto del VARÓN) debe recibir al barco (VARÓN, FALO/δόρυ) que llega a ella para concluir su ciclo natural (1: navegar/ATRACAR/DESEMBARCAR; 2: CRECER/COPULAR/PROCREAR). Tanto la acción figurada 1 cuanto la acción propia 2 son llevadas o serán llevadas a cabo por los

Egipcios en el transcurso de *Suplicantes*. La acción de COPULAR/PROCREAR les acarreará la muerte a todos ellos menos a uno, a causa del rechazo volitivo (άλιμενος) de las desposadas (χθών). La noche de bodas de los Egipcios-navegantes (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) engendrará (τίκτειν) su propia muerte (ὠδῖνα por oxímoron). Es precisamente la aparición en la estructura de superficie de estos dos *illustrantia* la que permite verificar el empalme y por tanto establecer la interpretación apuntada.

A pesar de la momentánea derrota de la conciliación de los opuestos (que es figurada como prolepsis en esta imagen), otro ὠδῖς será la consecuencia positiva para el único PILOTO PRUDENTE (κυβερνήτης σοφός = Linceo): es la posibilidad de engendrar un nuevo γένος, una nueva dinastía que reine en Argos de allí en adelante.

Puesto que toda la imagen es pronunciada por Dánao, debe tenerse en cuenta que el rey no es consciente de los significados que pone en juego: es un mensaje directo del autor al espectador/lector. La explicitación del primer empalme cierra la imagen (φρόνει, 773), subrayando la ambigüedad valorativa de la misma: las acciones de Dánao son producto de la ὕβρις, y su religiosidad (μὴ ἀμελεῖν θεῶν) permanece en la esfera de lo convencional y la inversión semántica.

1.4 ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE AGAMENÓN

En el Episodio IV de *Ag* (1072-1177: κομμός-) y luego de más de trescientos versos durante los cuales ha permanecido en silencio en escena –el silencio más largo del *corpus* trágico conservado-, la profetisa Casandra comienza su canto. Es un canto delirante, cargado de *pathos*, incomprensible para los ancianos del Coro, en el que llora la muerte de unos niños, la muerte de un rey, su propia muerte. El discurso no tiene significado alguno para el Corifeo: no es un λόγος, es un γόος, un lamento fúnebre⁷ cuyo efecto es la piedad y la συμπάθεια de los receptores. Esta “comprensión” le sugiere al Corifeo un símil: Casandra es como un ruiseñor que gime un trino de melodía amelódica, un canto que no es canto, un lamento del que sólo se comprende el nombre de un niño muerto: Itis. Casandra rechaza esta semejanza: el ruiseñor vive, ella va a morir bajo un arma de dos filos (1140-1149).

La funcionalidad de la imagen del pájaro en duelo es la de actuar como *illustrans* del lamento de la heroína trágica. Esta imagen, de larga tradición en la literatura griega, en cuyo contenido se verifican las mismas operaciones que se aplican a la caracterización genérica de las mujeres (naturalización-animalización, sometimiento a la emoción y a la ley de la sangre), es utilizada por los poetas trágicos de manera peculiar. En efecto, tal como señala Nicole LORAU⁸, hay una incongruencia en la ecuación *heroína = pájaro en duelo*⁹ en la mayoría de las instancias textuales en que se la utiliza, de Homero a Sófocles. La incongruencia consiste en asimilar el duelo de una madre asesina -Procne- por su hijo -Itis- al duelo de una

⁷ Hemos estudiado la función del γόος y su relevancia textual e ideológica, así como las implicancias profundas de esta imagen en CRESPO (2002).

⁸ LORAU (1995: 89-103).

⁹ La referencia mítica de la imagen es, por supuesto, la trágica historia de Procne –ruiseñor- y Filomela –golondrina-. La mención del ruiseñor puede ser explícita o implícita, de acuerdo con la fuente. Para un resumen de las variantes del mito y su relación con el ritual dionisiaco, cf. BURKERT (1983: 179-185).

doncella sin hijos -Antígona, Electra¹⁰-, de una concubina, también sin hijos - Casandra-, de unas vírgenes que asesinarán no a sus hijos, sino a sus maridos -las Danaides¹¹-, de una esposa por su marido ausente -Penélope¹²-. La paradoja consiste, según LORAUX, en que el paradigma materno aparece en el caso de vírgenes y esposas, como si todas las posiciones femeninas, excepto la de madre, pudiesen expresarse por medio de un modelo de maternidad pervertida, el del pájaro en duelo. Nuestra lectura de esta asimilación permita ubicar la función del símil en la configuración de la oposición VARÓN \neq MUJER en la *Or*.

La ***IMAGEN DEL RUISEÑOR*** pertenece al motivo del SACRIFICIO ($\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ = MUERTE) del tercer subsistema secundario (CONSUMACIÓN \neq MUERTE) correspondiente al ***SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: JUSTICIA \neq VENGANZA***. Apunta a caracterizar a Casandra como *víctima de un sacrificio pervertido*, en la línea semántica comenzada por los hijos de Tiestes, continuada por Ifigenia y que prontamente culminará con su asesinato junto y el de Agamenón.

Una primera característica del pasaje es que se trata de un SÍMIL. La ocurrencia del SÍMIL en lugar de la metáfora no es azarosa. La utilización del SÍMIL en el *α4* (y también, como veremos, en el *αP*), constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el “mensaje” al espectador/lector. En efecto, el uso del SÍMIL apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación intelectual. Se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor “reflexione” sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique¹³.

¹⁰ Soph. *El* 103-109, 147-152.

¹¹ *Su* 57-68, 111-116.

¹² *Od.* XIX 518-529.

¹³ Una visión algo distinta de la nuestra en GOHEEN (1951: 110).

Ahora bien, en este símil, además de la función impresiva, advertimos un alto grado de complejidad sintáctica, estilística y semántica, a lo que se suma una serie de problemas textuales que impiden unanimidad a la hora de interpretar el pasaje. No es esta la circunstancia apropiada para discutir dichos problemas. Baste señalar que hemos adoptado la lectura del pasaje de DENNISTON-PAGE, una lectura arriesgada¹⁴, por sobre las de FRAENKEL¹⁵ y WEST¹⁶, lecturas tradicionales.

Xo. φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-
φι δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν μόρον.

Ka. ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνοσ·
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

Co. “Estás con el alma poseída, arrastrada por el dios;
de ti misma clamas
una atónica tonada, como un gorjeante
ruiseñor insaciable de grito, γαγ!, cuando gime con alma desdichada
“Itis, Itis”, muerte por ambos padres floreciente de males.

Ca. ¡Ay, ay, vida del ruiseñor sonoro!
Lo rodearon los dioses de una forma alada
y de un dulce presente, excepto¹⁷ por el llanto.
A mí en cambio me espera un desgarró con arma de dos filos”.

Si analizamos la estructura del símil, comprobamos que la equivalencia de *illustrandum* -Casandra- e *illustrans* -ruiseñor- es casi perfecta. La profetisa aparece, iniciando la figura, en el sujeto desinencial de 2ª. persona (εἶ, θροεῖς) y reforzada por αὐτᾶς. El ruiseñor, por su parte, aparece cerrando el símil, en posición destacada al inicio del verso (ἀηδῶν). Al espíritu poseído (φρενομανής) de Casandra le corresponde el espíritu desdichado (ταλαίνας φρεσὶν) del pájaro en duelo. La

¹⁴ Consiste en la transposición, con el correspondiente cambio de caso, de βίον y μόρος a μόρον y βίος, en 1145 y 1146. Para la justificación, de impecable argumentación y ampliamente satisfactoria desde el punto de vista semántico, cf. DENNISTON-PAGE (1957: 173-176).

¹⁵ FRAENKEL (1950: I 160; III 521-524).

¹⁶ WEST (1990: 246-247).

¹⁷ Para el sentido de ἄτερ, “excepto, salvo, a excepción de”, cf. Pi. N VII 27, Pr 291, Soph. Ai. 645 y ROSE (1958: II 81).

esclava clama, canta gritando (θοεῖς); el ave es insaciable de grito (ἀκόρετος βοῆς). Para completar la primera parte del símil, a la atónica tonada de Casandra (νόμον ἄνομον), su canto que no es un canto, porque no tiene melodía -es decir, significado para los ancianos del Coro-, le corresponde el gorjeo del ruiseñor (ξουθά), que consiste, precisamente, en un tono interrumpido por el cierre de la garganta. La fusión de *illustrans* e *illustrandum* se da por medio del participio, “cuando gime” (στένουσα), reforzado por el género femenino y la doble valencia semémica del verbo, que significa tanto “gemir” cuanto “llorar”. Esta fusión se prolonga en el objeto interno del participio: “Itis, Itis”, y en la aposición de ese objeto “muerte por ambos padres floreciente de males”, donde el sustantivo “muerte” (μόρον) es, a su vez, una metonimia del tipo *abstractum pro concreto*. En efecto, el niño Itis ha muerto dos veces, “por ambos lados” (ἀμφιθαλή)¹⁸: ha recibido una primera muerte por parte de su madre, Procne, y ha muerto por segunda vez al comérselo su padre, Tereo. Estas “dos veces”, “por ambos lados”, retoman el ἀμφί del primer verso: Casandra clama “alrededor de sí misma”, “acerca de sí misma” (ἀμφι αὐτᾶς) una doble destrucción, una doble muerte. En efecto, la primera frase que pronuncia la cautiva luego de sus invocaciones y sus gemidos, habían sido dirigidas a Apolo destructor, de quien afirma en 1082:

ἀπώλεσας γὰρ οὐ μὲν ἴσθις τὸ δεύτερον.
 “Me matas fácilmente por segunda vez”.

Cassandra ha muerto ya, antes de comenzar la escena. Una vez, simbólicamente, a manos de un varón, Apolo, cuando éste no le quitó el don de la profecía, pero sí el de la persuasión, y así desnaturalizó para siempre su λόγος. La segunda vez será materialmente, y a manos de una mujer, Clitemnestra, apenas la escena concluya. Las dos muertes de Casandra y las dos muertes de Itis se dibujan

¹⁸ El adjetivo ἀμφιθαλής es un término semitécnico que alude a un niño “que florece por ambos lados”, es decir, que tiene vivos tanto a su padre cuanto a su madre. La mayoría de los editores y traductores despoja al lexema de su sentido propio y la interpreta simplemente como “rico, floreciente”. Esta simplificación empobrece el sentido del texto y no da cuenta de la connotación semántica del ἀμφί. Una traducción literal y completa rezaría: “muerte florecida por ambos lados (paterno y materno) con males”. Cf. DENNISTON-PAGE (1957: *loc.cit.*).

en una estructura en quiasmo: la muerte simbólica a manos de varón (Apolo quitando algo de la boca, Tereo incorporando por la boca) abrazan la muerte efectiva a manos de mujer, el degüello de Procne y el de Clitemnestra, que se verifica con un arma de doble filo (ἀμφήκει), y cierra con otro refuerzo semémico el motivo del *dos* al finalizar la estrofa.

Pero la trabazón semántica y estilística no termina allí. En efecto, el fragmento completo puede leerse como un quiasmo. Los primeros versos (1140-1142), así como el último (1149) corresponden a Casandra. En el centro, y dividido en dos partes –una en boca del Corifeo (1142-1145), otra en boca de la profetisa (1146-1148), corresponden al ruiseñor. El eslabón entre ambas partes es una antítesis cuyos miembros están en versos contiguos: μόνον (muerte, 1145), βίον (vida, 1146).

Debemos preguntarnos por el sentido del texto. El ruiseñor gime, en su inconexo lamento fúnebre, por el asesinato de un niño. Si el poeta asimila el ruiseñor a Casandra, ¿qué muerte debe expiar la profetisa? ¿Cuál es el niño al que no puede dejar de llorar? ¿Se trata, quizás, de los hijos de Tiestes, que, como nuevos Itis, han sido devorados por su propio padre, y a quienes la cautiva menciona en su delirio una y otra vez¹⁹? Podemos desechar esta posibilidad: Casandra no tiene ninguna culpa, ninguna relación, ni directa ni indirecta, con el crimen de Atreo. ¿A quién llora, entonces como un ruiseñor, como una madre asesina?²⁰ Porque si Casandra enfrenta en soledad la muerte, con espíritu libre, como una heroína, habrá una culpa trágica que ese mismo espíritu debe de cargar sobre sí, como las ínfulas de Apolo. La respuesta la tiene ella misma, profetisa cuyo saber nadie comprende.

¹⁹ Es la lectura de MCCLURE (1999: 95). Para una tercera interpretación, cf. SEGAL (1986: 349-350).

²⁰ Según THOMSON (1966) II 91-92, existe una tradición según la cual el ruiseñor, junto con el cisne y la golondrina, eran servidores de Apolo, tradición recogida por Himerio (*Or.*XIV 10) en su paráfrasis del peán a Apolo de Alceo. El símil se justificaría, entonces, porque tanto el ave cuanto Casandra sirven al dios. A este símil se unen las comparaciones de la princesa con la

En la esticomitía de 1202-1213, la joven y el anciano Corifeo hablan de un γένος divino que nunca existirá:

- Κα. μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδε ἐπέστησεν τέλει.
 Χο. μῶν καὶ θεὸς περ ἱμέρω πεπληγμένος;
 Κα. πρὸ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.
 Χο. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον.
 Κα. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.
 Χο. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμῳ ;
 Κα. ξυναιέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
 Χο. ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἤρημένη;
 Κα. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.
 Χο. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;
 Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.
 Χο. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.
 Ca.: El adivino Apolo me instaló en este servicio.
 Co.: ¿Acaso golpeado por el deseo, aunque dios?
 Ca.: Antes yo sentía pudor de hablar de ello.
 Co. En efecto, todos son delicados cuando las cosas van bien.
 Ca.: Pero fue un gran luchador, que resopló/exhaló su gracia sobre/para mí.
 Co.: ¿Llegasteis ambos, como suele ocurrir, a la obra de hijos?
 Ca.: Aunque consentí, engañé a Loxias.
 Co.: ¿Ya estabas tomada por la posesión divina?
 Ca.: Ya solía vaticinar a los ciudadanos todas sus desdichas.
 Co.: ¿Cómo entonces no fuiste dañada por el rencor de Loxias?
 Ca.: Cuando cometí esta falta, ya no persuadía a nadie de nada.
 Co.: A nosotros, al menos, nos parece que vaticinas con veracidad.

El pasaje es de interpretación controvertida, pero si escuchamos las palabras de Casandra²¹, la ambigüedad desaparece. La controversia radica en la traducción de τέκνων εἰς ἔργον (1207), “a la obra de hijos”, que la mayoría de los filólogos interpreta como “a la acción de engendrar”, es decir, un eufemismo por “a las relaciones sexuales”. Pero ¿es coherente con las características del dios Apolo suponer que entregó el don de la profecía a una mujer mortal a cambio de una promesa? El texto más bien indica que las relaciones sexuales efectivamente existieron, por eso la joven reconoce las cualidades de “gran luchador” (παλαιστῆς, 1206) del varón divino, que ha resoplado (πνέων) en la lucha amorosa sobre ella, y en ese mismo acto, le ha insuflado (πνέων) su don (χάρις²²), que en una primera

golondrina (χελιδόνας δίκην, 1050) y el cisne (κύκνου δίκην, 1444) en boca de Clitemnestra. Esta interpretación no invalida sino que refuerza nuestra lectura.

²¹ Cf. KOVACS (1987: passim) y su excelente análisis del pasaje.

²² El valor semántico de χάρις acentúa nuestra interpretación. En efecto, χάρις no es simplemente una “don”, una “gracia”, sino que implica un lazo firme de favores recíprocos, tanto

lectura remite a la adivinación, pero por el contexto puede interpretarse, también, como “simiente”.

En síntesis, Casandra no se ha negado al amor de Apolo: se ha negado a darle hijos, “como [sí] suele ocurrir”, en palabras del Corifeo, con la larga lista de mujeres mortales que han sido amantes del dios. Cómo se concretó la negativa, el texto no lo aclara. ¿Anticoncepción?, ¿aborto?, ¿asesinato? Los tres eran posibles en la Grecia del siglo V²³. Lo que sin duda se aclara, en nuestra interpretación del texto, es la asimilación de Casandra a una madre asesina, lo que, como compensación por su muerte trágica e injusta, y al igual que en el caso de Ifigenia, “compensa”, desde el punto de vista del imaginario patriarcal, la muerte de una potencial engendradora de hijos para la *polis*.

sociales como amorosos. Más aun, en un contexto erótico, χάρις significa “favor sexual” o “placer que se obtiene por las relaciones sexuales”. Es obvio que Casandra ha roto el pacto de reciprocidad sellado por la χάρις erótica. Cf. MACLACHLAN (1993).

²³ Además, es evidente que ha transcurrido un lapso de tiempo considerable durante el cual Casandra ha estado profetizando con éxito (cf. el imperfecto durativo de 1210). Sólo después de ese tiempo “cometió esa falta”, es decir, se negó a cumplir con la reciprocidad debida a la χάρις de Apolo: convertirse en madre, dando a cambio del favor sexual y del don de la sabiduría un niño de estirpe divina, un futuro héroe.

2. MUESTRO ESTILÍSTICO DE PROMETEO ENCADENADO

1. τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
Pues tu flor, la luz del fuego útil a todo arte, (7)

El *illustrans* se anticipa al *illustrandum*. En éste, la estructura se complejiza al incluir una metonimia del efecto por la causa: “la luz del fuego” por “el fuego”. El atributo πάντεχνος anticipa el valor del πῦρ que se ha jugado –por lo menos en superficie- en la realidad anterior extraescénica.

2. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
para que aprenda a amar la tiranía de Zeus,
y deje de lado su afición a los mortales (10-11).

Por medio de la transferencia del modificador verbal (objeto directo), la figura consiste en personificar la tiranía de Zeus (en lugar del término en sentido recto: el tirano Zeus), lo cual implica, por un lado, un grado mayor de abstracción del núcleo fundamental (τύραννος → τυραννίς) y una violenta antítesis (casi un oxímoron) en el plano del contenido semémico. El amor a lo negativo aparece como coerción insoportable; y la tortura que conlleva se prolonga en el contexto por la yuxtaposición de su opuesto: el amor positivo, la φιλανθρωπία.

3. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)

El término metafórico aparece en el Prólogo como uno de los últimos integrantes de la estructura secundaria del YUGO y del ARNÉS pertenecientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y su subestructura del motivo de la RED. Precisamente este motivo es al que se refiere el lexema ἀμφίβληστρα, “aquello que se arroja alrededor”, es decir, “red”. Es uno de los casos en que el *illustrans* hace referencia a un *illustrandum* concreto pero perteneciente a un campo diferente:

“cadenas”. El núcleo significativo del par opuesto COERCIÓN ≠ LIBERTAD aparece “mostrado”, pero recubierto por otro núcleo en la sememía discursiva.

4. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
 ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
 ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
 καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
 ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.
 δέρχθηθ' οἷαις αἰκείαισιν
 διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
 χρόνον ἀθλεύσω.

¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
 y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
 de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
 y disco del sol que todo lo ve, os invoco!
 ¡Contempladme, cómo padezco, siendo dios, por parte de dioses!
 ¡Observad en medio de qué agravios,
 desgarrado, lucharé un tiempo
 de infinitos años! (88-95)

La metáfora central de esta IMAGEN EXTENDIDA es una de las consideradas “sorprendentes” por la crítica tradicional. Por una parte, pertenece a una *gradatio* descendente en la que se enumeran los elementos: αἰθήρ (con *amplificatio* en πνοαί); ποταμῶν πηγαί (con *amplificatio* en ποντίων κυμάτων); γῆ y, cerrando el círculo en un súbito movimiento ascendente, ἡλίου. La impresión general de la imagen es de armonía, calma e intensa luminosidad: los elementos en perfecto equilibrio se enfrentan al *pathos* de Prometeo. La metáfora central presenta un *illustrandum* (ποντίων κυμάτων) que funciona como especificativo del *illustrans* (ἀνήριθμον γέλασμα). A esto se suma la hipálage que consiste en atribuir a γέλασμα un adjetivo que en sentido propio debe calificar a κυμάτων. La originalidad de la metáfora, que ha dado lugar a varias controversias entre los filólogos, consiste en la calidad elusiva del *tertium comparationis*. En efecto, éste puede hacer referencia, en principio, a dos analogías. La primera, en la esfera visual, alude a la blancura de la espuma de las olas, que se equiparan entonces con los dientes que se muestran en una amplia sonrisa. La segunda, en la esfera auditiva, hace equivaler el sonido de las

olas del mar a una infinita serie de risas. De ningún modo debe tomarse la imagen en sentido irónico. Por el contrario, la descripción inicial de la naturaleza se presenta como equilibrio y calma (aunque aparente), para subrayar la antítesis con la situación del protagonista y anticipar la aparición de las Oceánides.

5. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
 ἐξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ.
 Tal ultrajante cadena ideó para mí
 el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)

Se trata de una metonimia del instrumento por la acción. Δεσμός, “atadura, lazo, cadena” aparece por “castigo”. El atributo ἀεικῆς, “ultrajante, agraviante, indigno”, por referirse en sentido propio a un núcleo nominal abstracto, refuerza la antítesis concreto/abstracto presente en el sintagma.

6. οἶόν τέ μοι τάσδ' ἐστί. θνητοῖς γάρ γέρα
 πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
 [...] Pues por haber proporcionado privilegios a los mortales,
 desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (107-108)

Se trata de una de las metáforas más frecuentes de la pieza. Corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y expresa en su cruce de abstracto (*illustrandum*) y concreto (*illustrans*) una de las constantes de la imaginería y, en particular, la animalización que conlleva la elección del *illustrans*. El YUGO y la ἀνάγκη (relacionados en este caso por la subordinación sintáctica), poseen rasgos subcategoriales comunes que permiten la producción de la metasememia, basada en una operación analógica e icónica al mismo tiempo. En cuanto al contexto de la imagen, ésta se encuentra “abrazada” por un quiasmo semántico fuertemente connotado: θνητοῖς/τάλας (miembros exteriores) γέρα/πορῶν (miembros interiores); los primeros ubicados en el campo del DOLOR/PATHOS (segundo subsistema); los segundos, en la estructura secundaria RECURSO/ARTE/ASTUCIA

(*TERCER SUBSISTEMA*). De esta manera, en un movimiento anular y sintético, la problemática íntegra de la tragedia se expresa en el plano de superficie por medio de un empalme conciso y logrado, con una imagen en sentido estricto que actúa como núcleo y dos imágenes *lato sensu* que refuerzan y matizan su significado.

7. νέοι γὰρ οἰα-
 κόνομοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου·
 νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς
 ἀθέτως κρατύνει,
 τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἀιστοῖ.
 Pues nuevos timoneles
 gobiernan el Olimpo;
 e ilícitamente
 Zeus impera con nuevas leyes,
 y aniquila ahora a los colosos de antaño. (148-151)

El constituyente οἰαξ del sustantivo compuesto está acompañado por νόμος. El resultado en el plano significativo es semejante a nivel denotativo: “timonel”, “el que rige el timón”. No obstante, a nivel connotativo la figura se carga semánticamente, al producirse un empalme entre el motivo de la NAVEGACIÓN y el motivo de la oposición νόμος/θέμις. La combinación de ambos motivos en una sola unidad lexemática se ve reforzada por la adición de un nuevo motivo, el de la oposición NUEVO/VIEJO y, finalmente, por el tema del PODER. La unión de los tres motivos se produce por medio de la unión de una metáfora (149) a la que se suman dos aliteraciones (νέοι -149-/νεοχμοῖς -150- y οἰακονόμοι -149- νόμοις -150) que se aliteran entre sí. Las cuatro unidades aliteradas añaden por pares el juego de la figura etimológica. Esta aparece nuevamente en κρατοῦσι (149) y κρατύνει (150). De este modo, la imagen subraya y unifica en el plano fónico la equivalencia de νέος y νόμος en el plano significativo. En el orden sintagmático, las unidades aparecen remarcadas κρατοῦσ' Ὀλύμπου; νόμοις Ζεὺς por lexemas adscribibles semémicamente al mismo campo semántico. La antítesis se verifica recién en

ἀθέτως (150) en su oposición con νόμος, πελώρια (151) en su oposición con Ζεὺς y Ὀλύμπου y en el πρὶν / νῦν de 151. Este último verso recolecta los motivos diseminados con la oposición mencionada, cerrando la imagen con un verbo de alto valor semémico: ἀιστώ. El verbo (α privativa + Fιδ-) significa “hacer o volver invisible”. De allí “hacer desaparecer”, destruir, aniquilar”, opciones que se utilizan generalmente en las traducciones. Sin embargo, al rescatar el valor etimológico del semema, se puede inferir que el “paso a la oscuridad”, “el no ser objeto de la visión de otro” es un suceso que se carga de una muy fuerte marca negativa. Esto corrobora, por un lado, la importancia del campo semántico de la VISIÓN en la pieza como rasgo positivo (la VISIÓN posibilita el CONOCIMIENTO) y también como rasgo negativo (la visión de un ser rebajado a la categoría de animal u objeto, y la consciencia que éste sufre de dicha visión son torturas aun más crueles que los padecimientos físicos). Por otra parte, la “invisibilidad” de lo destruido implica la caída en el Hades, el reino oscuro donde nada se ve ni es visto.

8. ἐμᾶς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος·
 δέδια δ' ἄμφι σοῖς τύχαις,
 πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
 χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
 εἰσιδεῖν·

Pero un miedo lacerante me mueve el corazón:
 y temo por tu suerte,
 ¿cuándo está determinado que,
 arribado a puerto, veas la meta
 de tus trabajos? (181-184)

El término técnico τέρμα (META en las carreras de caballos) aparece permanentemente en la tragedia como *illustrans* de un *illustrandum* siempre *in absentia*: “fin, término”. Forma parte del motivo del ATLETISMO, que aparece como estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL. Al mismo tiempo, reafirma el carácter animal, no humano, de los πόνου de Prometeo, al adscribirlo por la alusión del *illustrans* al ámbito de acción del CABALLO. Por otra parte, otra estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA se cruza en esta

imagen: el motivo de la NAVEGACIÓN, que en este caso funciona como participio apositivo que se transfiere como *illustrans* al sujeto σε. De esta forma, ambos motivos se fusionan como *illustrantia* de un mismo sentido propio: el reposo que llega como resultado de un movimiento previo extenso en el tiempo y en el espacio. El verbo κέλλω, “empujar a tierra”, “arribar a puerto”, utilizando en sentido propio o figurado pero siempre en un contexto que incluye la nave y la navegación, proviene de una raíz que incluye semas de “presión, impulso, empuje”. Esta llegada a la meta es entonces, también, producto de una presión, de una coerción. El lexema κέλσαντ’, entonces, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, debe incluirse en el polo de la COERCIÓN, no en el de la LIBERTAD, a pesar del rasgo subcategorial de movilidad que así parecería indicarlo. Este es uno de los tantos ejemplos en que la valencia positiva o negativa de la imagen es ambigua, y adquiere una u otra marca de acuerdo con el contexto discursivo y el desarrollo agencial.

9. Πρ. θνητούς γ’ ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

Xo. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;

Πρ. τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.

Pr.: Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.

Co. ¿Y qué clase de remedios encontraste para esa enfermedad?

Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)

La articulación de la figura es doble: primero se organiza en torno de la transferencia de un atributo *illustrans* (τυφλός) a un núcleo *illustrandum* (ἐλπίς). El sentido recto habría sido: “las esperanzas que en (o entre) ellos habitan los vuelven ciegos”. Segundo, las ἐλπίδες han sido personificadas previamente (puesto que “habitan”, κατοικίζω), lo cual se da en el plano sintagmático al final del verso, es decir, en orden opuesto al lógico. La imagen de las CIEGAS ESPERANZAS es, además, un típico ejemplo en el cual el origen del *illustrans* nominal (τυφλός) es un lexema verbal previo *-illustrans*, como en este caso, o *illustrandum-* que desencadena la prosecución nominal de la figura: προδέρκεσθαι.

Todos los términos de la figura corresponden al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, donde la visión se vincula estrechamente con el conocimiento. Para el hombre, conocer su μόρος es un peso insoportable, un daño, una νόσος (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*). La única solución posible (φάρμακον) es anular parte de la potencia cognoscitiva, reemplazándola por un don ubicable en el plano irracional-afectivo: la ἐλπίς.

Prometeo, dador de la esperanza, está ENFERMO DE CONOCIMIENTO: su esencia visionaria es la ceguera trágica: haber cometido una ἀμορτία a conciencia (lo que implicó un bien y un mal) y no haber previsto el castigo desmedido del poder, que se presenta como instancia situada más allá del pensamiento (Zeus).

10. Xo. [...] ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζητεῖ τινα.
Pr. ελαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
πράσσοντας
Co.: [...] Pero dejemos esto
de lado y procura alguna liberación de tu prueba.
Pr. Es fácil para quien tiene el pie libre de males
aconsejar y advertir
al que lo pasa mal. (261-265)

La metáfora que funciona como centro de la imagen del pasaje es la de 263: πημάτων ἔξω πόδα / ἔχει; pertenece a la estructura secundaria de la RED dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. El contexto que desencadena la imagen es el sustantivo deverbativo ἐκλυσιν de 262, cuyo especificativo, ἄθλου, incorpora el submotivo de la COMPETENCIA ATLÉTICA al miembro de la oposición binaria **COERCIÓN/LIBERTAD**. La mención de la “liberación” desencadena, por un lado, el adjetivo ελαφρός, que en este contexto aparece con su valor semémico de “fácil”, pero que conlleva el valor (ya utilizado, por ejemplo en 125 y que se utilizará en 278) de “ágil, ligero, leve”, es decir, “que tiene facilidad y libertad para desplazarse”, como aparece en el Párodos. Por otra parte, ambos lexemas comparten un rasgo subcategorial +abstracto. Pero por otro lado, la irrupción de la metáfora provoca la

convocatoria de rasgo +concreto πόδα y al cruce con el lexema +abstracto, πημάτων. “Tener el pie fuera de (ἐξω, “libre”) de males” es la equivalencia metafórica de la ἔκλυσις de 262. Además, el pie como *illustrans* funciona en el sistema como centro de atracción de imágenes, siempre relacionadas con el motivo de “aquello que puede ser trabado”, de gran relevancia semántica, como veremos más adelante.

11. οὐκ οὐκ ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενείς, ὁρῶν ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no darás coces contra el aguijón
 al ver que gobierna un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos.(322-324)

Se trata de una metáfora *in absentia*, cuyos *illustranda* se abren en un abanico de posibilidades que abarcan de lo concreto a lo abstracto. Pertenece en principio al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN/LIBERTAD, y dentro de éste, a la serie estructural secundaria relacionada, por una lado, con el ARNÉS DEL CABALLO, y por otro, con el conjunto PERSECUCIÓN-PICADURA. Allí los lexemas concretos son κέντρον, μύωψ y οἶστρος.

En primer lugar, κέντρον significa *stimulus*, es decir, “picadura”, “pinchadura”. De allí, en el vocabulario médico, “aguja”, y en el militar, “dardo, venablo”. Con referencia a los animales, adquiere los valores de “aguijón, púa, espolón”. En el campo de las herramientas pasa a ser “punta, clavo, clavja”. Finalmente, referido a los animales domesticados por el hombre, toma la acepción de “espuela”. Como derivación abstracta, y sobre todo en plural, se registra el significado de “tortura(s)”.

El sintagma (οὐκ) πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενείς presenta entonces una variedad de posibilidades simbólicas. En principio, el contexto indica que se trata de una enseñanaza que ofrece Océano como διδάσκαλος. Además, su posición aislada con respecto al verso siguiente lo realza en su valor de γνώμη. Esta falta de

fusión entre imagen y contexto es característica de los parlamentos de los personajes secundarios.

Para evitar la polivalencia máxima, se podría verificar el valor del contexto sintagmático inmediato, es decir, el lexema κῶλον. (Con respecto a ἐκτείνω no hay dudas en cuanto a su acepción de “extender”). Dicho lexema aparece con su valencia habitual de “miembro” o, más exactamente, “pierna”. De tal modo la polivalencia permanece. Ningún valor de κῶλον puede restringir las posibilidades simbólicas de κέντρον.

No obstante, se percibe luego de la incorporación al contexto inmediato que ambos lexemas se ubican en un plano sémico equivalente: ambos incluyen una actitud dinámica y una configuración física semejante, “fusiforme”. Miembro y “aguijón” se enfrentan: pero no es el aguijón el que realiza el movimiento de penetración, sino el miembro. Las acciones se han intercambiado: el aguijón adquiere un clasema subcategorial +pasivo, y el miembro, uno +activo.

Teniendo en cuenta estas observaciones y volviendo a la polivalencia máxima antes apuntada, se puede observar la gama de posibilidad interpretativas que el lexema ofrece.

Si se toma la serie semémica “picadura, pinchadura, pinchazo”, el *illustrandum* de la imagen permanece ambiguo. ¿Contra qué se arroja Prometeo? Son las variables en las que el lexema adquiere un sema +concreto las que posibilitan la adscripción del *illustrans* a los distintos subsistemas de imaginería de la tragedia.

- κέντρον = “dardo, venablo”: no perteneciente a subsistema. Prometeo se arroja a sí mismo contra el arma que puede “matarlo”.
- κέντρον = “aguijón, espolón”: primer subsistema principal. Prometeo, como reflejo anticipado de Ío, se arroja para ser picado por el tábano que lo/la atormenta.
- κέντρον = “punta, clavo, clavija”: **SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL**. Prometeo se clava y se empala voluntariamente a sí mismo.

- κέντρον = “espuela”: *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, como el potro recién enjaezado, se revuelve furioso y se clava a sí mismo las espuelas.
- κέντρον = “tortura”: *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, el médico que no sabe cómo curarse, se infringe a sí mismo la tortura y el ultraje.

Por consiguiente, la impresión general que recibe el espectador/lector de las valencias agresivas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* ha cambiado de signo. No es el κέντρον el que agrede a Prometeo. Es Prometeo quien se ha “enredado” (segundo subsistema), quien ha “perdido el rumbo” (segundo subsistema) y, prisionero o vagabundo en la cárcel sin límites de la ἀνοικία (tercer subsistema) se expone, extiende sus miembros (como Tifón, 363) contra el elemento filoso que lo atormenta y provocará su destrucción (provisoria): el rayo de Zeus, cuya llama ha robado producto de una ἀμαρτία tanto intelectual como moral, lo que desencadena la “falta trágica” del Titán.

El κέντρον contra el que lucha Prometeo (limitado e impotente) es el poder de Zeus, que se manifiesta como objeto duro, penetrante, filoso y todopoderoso: *rayo, aguijón, miembro viril* (episodio de Ío), *espuela*.

12. δς πᾶσιν ἀντέστη θεοῖς,
 σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόβον,
 ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,
 ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 (...) Él hizo frente a todos los dioses,
 silbando terror con sus fauces horrendas,
 y de sus ojos centelleaba un fulgor de mirada feroz,
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus;
 pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
 el rayo que desciende exhalando la llama,
 que lo abatió de su altanera jactancia. (354-357)

La imagen comienza con una metonimia del efecto por la causa. La figura consiste en reemplazar la expresión “el silbido de Tifón causa terror” por “Tifón silba terror”. La articulación de la figura se logra transfiriendo el *illustrans* (φόβος) al

verbo *illustrandum* (συρίζω). Nuevamente se observa en el sintagma la antítesis concreto/abstracto remarcada por el contexto, *σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι*: “con sus fauces horrendas”.

13. Ἡφαιστος, ἔνθεν ἔκραγήσονται ποτε
 ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
 τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γῶας·
 Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
 el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
 ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
 los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (367-369)

El segmento presenta dos animismos encadenados, productos de una primera metáfora *in absentia*: ποταμοὶ πυρὸς, “ríos de fuego” por “lava”. Los ποταμοί se animalizan (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y como tales δάπτουσιν, “devoran” (motivo de la MORDEDURA) con ἀγρίαις γνάθοις, “fauces salvajes”. La articulación se logra a través de la transferencia del *illustrandum* objeto directo (369) a un núcleo verbal *illustrans*. La animización verbal (δάπτω) se prolonga nominalmente en γνάθος, “fauce”, agregándole una segunda animización (animal): ἀγρία, “salvaje”. En este segundo caso, la personificación se articula por medio de la transferencia de un atributo *illustrans* a un núcleo también *illustrans*. La imagen combinada, que provoca en el receptor la sensación de violencia y agresión desatadas, se continúa yuxtaponiendo en el verso siguiente que le sirve de contexto una fuerte antítesis impresiva: los lexemas καλλίκαρπος, λευρός y γύη poseen un componente semémico que apunta a lo estático, lo pacífico y lo armonioso, además de incluir la oposición de los elementos: agua + fuego ≠ tierra.

14. βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων
 ξυμπίτων, στένει βυθός,
 κελαινός [δ'] Ἄιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
 παγαὶ θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
 στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.
 Y rugen entrechocándose las olas marinas,
 y gimen las profundidades,

y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de lípidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

El final del Épodo del Estásimo I es un ejemplo de macroestructura descriptiva que incluye varias imágenes simples, en este caso auditivas, que se estructuran en torno de dos elementos o fuerzas naturales por medio de una composición en anillo.

El núcleo de la IMAGEN EXTENDIDA es la personificación de los ámbitos del mundo por medio de verbos que incluyen rasgos subcategoriales +animado, +humano. Ninguna de las cuatro imágenes sucesivas presenta bimetración *illustrans/illustrandum*. También el *tertium comparationis* está ausente de la estructura superficial.

Los cuatro verbos se presentan en paralelismo: los miembros externos incluyen intrínsecamente el sema +humano, es decir, éste forma parte de la figura nuclear del lexema στένω. Los miembros internos del paralelismo poseen un sema +animado, y adquieren un clasema +humano, por influencia del contexto (βοάω, υποβρέμω).

En cuanto a los elementos naturales, responden en esta microestructura a la macroestructura del Estásimo: AGUA – TIERRA (ABISMO) – AGUA. El Estásimo comienza con el llanto de las Oceánides y se cierra con el llanto de las fuentes de los ríos. En el centro, toda la tierra y sus habitantes, en perfecta συμπάθεια, lloran la suerte de Prometeo. En el tramo final del Épodo se advierte la misma composición anular; en un movimiento descendente (431-433) y ascendente (434-435): el elemento AGUA (πόντιος κλύδων) y el ABISMO (TERRESTRE) en cuya concavidad se ubica el agua (βυθός); el MUNDO SUBTERRÁNEO (μυχός γὰρ Ἄιδος) y el ascenso hacia el elemento AGUA (παγαλὶ ἀθγνορύτων ποταμῶν).

La desarmonía que implica el sufrimiento se refleja levemente en la naturaleza. Por el contrario, es la sensación de armonía simpatética la que prevalece.

La uniformación del sentimiento se logra, precisamente, por medio de la personificación de los elementos.

15. τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.

Xo. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεις φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὔρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Pr. τὰ λοιπὰ μου κλύουσα θαυμάση πλέον,
οἷας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμησάμην.
τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Pr. Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente.

Co. Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

Pr. Si me escuchas el resto te asombrarás más,
qué artes y recursos ideé.
Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes de que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (469-483)

Éste y el de 1007-1013 son los dos únicos ejemplos de SÍMILES EXTENDIDOS del cP. Como ya adelantamos, su importancia es capital para la composición del PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES, puesto que funcionan como deixis explícita de la imaginaria que se despliega a su alrededor.

En el caso del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, el SÍMIL propiamente dicho abarca 472-475. Se han incluidos segmentos del contexto anterior y posterior

para probar cómo opera el pasaje del sentido propio al figurado, y para verificar el aislamiento o fusión de la imagen con respecto a sus contextos.

En lo que se refiere al contexto anterior (469-471), el pasaje de contexto a SÍMIL se produce con suma delicadeza. Hay una serie de lexemas que actúan como “puentes”, todos utilizados en sentido propio y que pertenecen *AL PRIMER SUBSISTEMA* (τάλας, πημονής), y el *TERCER SUBSISTEMA* en su subsistema secundario del RECURSO/ARTE/ASTUCIA (μηχανήματα, έξευρών, σόφισμα). Incluso, y aunque el lexema pueda hacerlo sólo en sentido figurado, ἀπαλλαγῶ puede adscribirse al *SEGUNDO SUBSISTEMA* (“poner distancia, alejar” en sentido propio; “librar, liberar” en sentido figurado). Por tanto, la primera parte del SÍMIL se engarza en el plano de la imagen con todos estos elementos del contexto: πέπονθας αἰκῆς πῆμα fusiona el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del DOLOR/PATHOS con el πημονής de 471; ἀποσφαλεῖς φρενῶν (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, subsistema secundario del campo conceptual SABER/CONOCER), πλάνη (fusión con el *SEGUNDO SUBSISTEMA* en su motivo del VAGABUNDEO).

El coordinante δέ marca el comienzo de la segunda parte del SÍMIL, central para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. *Stricto sensu*, el *illustrans* es κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον πεσῶν, y el *illustrandum* ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος. Sólo con el subrayado podemos observar la influencia del campo semántico de las unidades lexemáticas del *illustrans* sobre los lexemas utilizados en el *illustrandum*. El sentido figurado de ἰατρὸς y νόσον se prolonga también en sentido figurado en φαρμάκοις y ἰάσιμος. El SÍMIL ejemplifica uno de los aspectos de la situación de Prometeo a lo largo de la pieza: la impotencia de su intelecto creativo. La comparación es expresada por la Corifeo con gran sobriedad de recursos: sólo los lexemas significantes y una profunda συμπάθεια. Ese sentimiento se traslada inmediatamente al espectador. Pero la estructura cerrada de SÍMIL permite una captación racional que muchas veces falta en el contexto de producción de las imágenes.

Lo verdaderamente llamativo del SÍMIL es su contexto posterior. Cuando la Corifeo calla, Prometeo retoma su discurso de los dones, y el poeta le “pone una trampa” a su personaje: hace que interprete en sentido propio lo que la Oceánide ha expresado en sentido figurado. Es así que el Titán comienza el relato de cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles a ese efecto. El campo semántico del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* se ve representado, por consiguiente, por una variedad de lexemas utilizados en sentido propio: ἐς νόσον πέσοι (478, paralelo al ἐς νόσον πεσών del SÍMIL), φαρμάκων (480, paralelo al φαρμάκοις del SÍMIL), ἀκεσμάτων (481) y νόσους (483), sin contar con los valores clasémicos que pueden relacionar los lexemas ἀλήξιμα, βρώσιμον, χριστόν y πιστόν con el campo semántico de la ENFERMEDAD. Por otra parte, los lexemas que actúan como “puentes” pertenecen al mismo campo semántico detectado en el contexto anterior del SÍMIL: pertenecen a la serie RECURSO/ARTE/ASTUCIA (477): τέχνας, πόρους, ἐμησάμην. La función del contexto posterior es entonces doble: 1) por una parte, alerta al espectador sobre el paso del sentido figurado al propio; por tanto, aísla el SÍMIL, y lo destaca como unidad significativa; 2) por otra parte, refuerza aun más la inutilidad de la ASTUCIA, la SABIDURÍA y el INTELECTO prometeicos: está descorazonado, desanimado (ἀθυμῆς), su mente vaga sin rumbo. La nube que oscurece mente y corazón no le permite percibir el sentido profundo de la imagen de la Corifeo. Prometeo **ESTÁ ENFERMO**.

16. [...] τὸν τε μουνῶπα στρατὸν
 Ἄριμασπὸν ἵπποβάμον', οἱ χρυσόρρυτον
 οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου
 (...) y del ejército de un solo ojo,
 el de los jinetes Arimaspos, que habitan
 junto al curso de corriente dorada del Plutón. (804-806)

Se trata de una doble sinécdoque del singular por el plural, que se logra por la transferencia del atributo μούνωψ de su núcleo natural, ἵπποβάμων, a στρατός. En

primer término se ubica el sustantivo colectivo con un modificador correspondiente a un miembro individual de la clase (o a todos ellos en plural). Luego se yuxtapone el miembro individual de la clase con su gentilicio (nueva sinécdoque). Finalmente, la relativa hace concordar el número del pronombre relacionante *ad sensum*, es decir, en plural, lo cual se expande al número del núcleo verbal. De esta manera, el poeta enfrenta los dos miembros lógicos de la sinécdoque, exponiendo en la estructura de superficie el mecanismo interno de la figura.

17. Πελασγία δὲ δέξεται θηλυκτόνῳ

Ἴ Αρει δαμέντων νυκτιφρουρήτῳ θράσει.

Y la tierra pelasia recibirá los [cuerpos] de los que fueron vencidos por un Ares que mata con manos de mujer con una audacia que vigila en la noche.(860-861)

El origen de esta imagen de alta complejidad es la metonimia Ἴ Αρης. De acuerdo con la edición de MURRAY, el lexema figura en mayúscula: se trata de Ares, el dios de la guerra. El uso metonímico habitual de reemplazar el campo de acción o dominio de la divinidad por el nombre de la misma es el que se utiliza en este caso. Dicho campo incluye una esfera que abarca lexemas tales como GUERRA, MUERTE VIOLENTA, HOMICIDIO, MASACRE, CARNICERÍA, GOLPE MORTAL, DESTRUCCIÓN, MATANZA. La metonimia se refuerza por medio del adjetivo compuesto θηλυκτόνος, “que mata por medio de una mujer”, “que mata con manos de mujer”. El segundo constituyente, -κτόνος, es quien funciona como *illustrandum* de la metonimia. Es, por otra parte, un hápax. La imagen se prolonga en una estructura sintáctica paralela (un instrumental), cuya función atributiva es ambigua o ἀπὸ κοινοῦ. En efecto, νυκτιφρουρήτῳ puede modificar a la raíz verbal de θηλυκτόνος (κτείνω) o al participio δαμέντων. (Este participio, aceptando la *lectio* de MURRAY, debe funcionar como sintagma concertado *ad sensum* con el sustantivo σωμαίων de 859). La articulación interna del sintagma es paralela a la de la metonimia inicial: un sustantivo abstracto modificado por un atributo en primera

posición consistente en un adjetivo compuesto que es, también, un hápax. En el plano semántico, la metonimia θηλυκτόνω' Απει es la consecuencia de la segunda estructura: νυκτιφρουρήτω θράσει; a su vez, ésta consiste en otra metonimia: lo abstracto por lo concreto: θράσος (audacia) por “acción audaz” o “persona audaz”. Paralelamente, el θράσος forma parte de otra figura concomitante: una PERSONIFICACIÓN. El atributo νυκτιφρούρητις, “que vigila durante la noche”, “que monta guardia nocturna”, actúa como *illustrans* transferido. Finalmente toda la imagen está recubierta por una sinécdoque del singular por el plural: los cuerpos serán recibidos por la tierra a causa de los homicidios cometidos por cuarenta y nueve mujeres audaces que han vigilado durante la noche.

La complejidad de la imagen –que no se adscribe en particular a ninguno de los subsistemas principales, sino que pertenece al ámbito general de la oposición básica del sistema de imaginaria, ARMONÍA/DESARMONÍA,- responde al carácter oracular de la profecía de Prometeo. El lenguaje críptico de 860-861 es “glosado, explicado” en el contexto de los versos siguientes: 862-863.

18. Ερ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ μικρὰν νόσον.

Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγεῖν.

Her. Yo advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.

Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)

La metáfora gira alrededor del núcleo sémico “enfermedad”, perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y juega con la figura etimológica acumulando tres lexemas de la misma raíz: νόσος, νόσημα, νοσέω. En este caso, la imagen se inicia nominalmente, continúa por medio de un verbo y concluye con un nuevo núcleo nominal. La relación con el contexto se opera por medio del participio de 977, μεμνηότα, del verbo μαινομαι, que incluye elementos componenciales que implican desequilibrio físico, emotivo y racional. Prometeo está “enfurecido, poseído” por una “enfermedad”. La νόσος de 977 incluye un clasema +indefinido. La metáfora del verso siguiente cumple la función de

especificar y restringir el semema: es un νόσημα, un “*vitium*”, y la misma marca negativa se expande al otro término de la ecuación, duplicado en sus dos lexemas componentes: ἐχθρός y στυγέω. La νόσος de Prometeo, si existiera, se ubicaría en el plano afectivo, con lo cual se cierra la polisememia abierta por μάϊνομαι. Por medio de la ecuación metafórica, el poeta incorpora dentro del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* una estructura secundaria del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: el par opuesto ODIO/AMOR. Es un caso típico de empalme o imagen combinada.

19. λέγων ἔοικα πολλὰ καὶ μάτην ἐρεῖν·
 τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
 ἐμαῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
 πῶλος βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.
 ἀτὰρ σφοδρῦνη γ' ἀσθενεῖ σοφίσματι.
 αὐθαδία γὰρ τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς
 αὐτὴ καθ' αὐτὴν οὐδενὸς μείζον σθένει.

Me parece que, aunque mucho diga, hablaré en vano:

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
 con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,

como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas.(1007-1013)

Este SÍMIL, el del POTRO RECIÉN ENJAEZADO, es el núcleo del sistema de imaginería correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: es su centro productor de imágenes. La alta cifra de segmentos relacionados con este motivo se ha desplegado a lo largo de la obra. Es no obstante casi en su desenlace cuando la imagen central se muestra con todos sus elementos ante los ojos y oídos del espectador/lector, y lo hace por medio de un SÍMIL.

En apariencia, el símil aparece aislado de su contexto, y esto tal vez sea así en una primera lectura. Sin embargo, podemos afirmar que las impresiones dominantes del SÍMIL —la TENSIÓN y la FUERZA, ambas inútiles— están representadas en el contexto por elementos del campo semántico de la FUERZA/DEBILIDAD, que corresponden justamente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Hermes introduce en 1007 el lexema μάτην (es respuesta al μάτην pronunciado por Prometeo en 1001). Lo VANO está puesto en ecuación con el campo semántico de

la palabra: la capacidad discursiva, propia de lo racional, ya no es actuante para con Prometeo (λέγων, ἐρεῖν). Prometeo está sordo como las olas del mar. Un rasgo categorial –humano, al que debe sumársele un rasgo +concreto +”duro” propio de lo cósmico. Prometeo no se deja conmover (τέγγη οὐδέν) ni se ablanda (μαλθάσση). Esto es producto de su sordera y de la dureza que en él se ha instalado como consecuencia de su αὐθαδία. A esta altura de la obra, y como señalamos en el Capítulo 6, Zeus y el Titán son las dos caras de una misma moneda. Pero mientras Zeus mantiene el κράτος, Prometeo ha cedido sus potencias intelectivas. Los rasgos –humano +objeto otorgados por el contrexto anterior se resumen en la animalización, sema nuclear del SÍMIL, que abarca 1009-1010.

En el SÍMIL propiamente dicho se observa el mismo modo de articulación interna que el correspondiente a 472-475, el del MÉDICO ENFERMO. El *illustrans* es δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς πῶλος y el *illustrandum* βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Es evidente la influencia de los elementos lexemáticos del primero sobre el segundo, característico de la interacción imaginativa. En un SÍMIL tradicional, la estructura debería haber sido la siguiente: “así como un potro recién sometido al yugo muerde el freno y trata de desembarazarse de las riendas, así tú te resistes por la fuerza y luchas”. Sin embargo, el πρὸς ἡνίας se ha introducido en el *illustrandum*. En cuanto a la conformación lexémica de la imagen, TODAS SUS UNIDADES (las usadas en “sentido figurado” y las usadas en “sentido propio”) pertenecen a alguno de los motivos del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. Todas las del *illustrans* (más su cuña en el *illustrandum*) son la “figura nuclear” del motivo del ARNÉS DEL CABALLO. Las del *illustrandum*, βιάζη y μάχη, se corresponden al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. El participio δακῶν introduce, además, el motivo de la MORDEDURA. El SÍMIL se caracteriza por su impresión de extrema tensión y movimiento no dirigido, sin meta. En el plano morfológico, la antítesis entre deseo de libertad (*movimiento*) y sujeción (*inmovilidad*) se verifica en el equilibrio de lexemas verbales (δακῶν, βιάζη, μάχη) y lexemas nominales (στόμιον, πῶλος, ἡνίας).

El único adjetivo del símil (νεοζυγής) incluye un rasgo subcategorial +receptor de una acción, que se destaca aun más en la versión. En el desarrollo sintagmático se produce una mostración contraria al procedimiento corriente en las imágenes: en lugar de partir de lo general para luego especificarlo y concretarlo, el poeta “enfoca” *una parte del potro* –su hocico- en δακὼν δὲ στόμιον ; luego el *cuerpo entero del animal* en ὡς νεοζυγής πῶλος, y por último la *escena completa del animal en movimiento*: βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Concluido el SÍMIL, el espectador/lector ha podido reunir en un proceso intelectual-afectivo todos los elementos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* diseminados a lo largo de la pieza.

El contexto posterior al símil se inicia con una fuerte adversación, ἀτάρ. No obstante, la fusión se produce por antítesis con la imagen y por paralelismo con el contexto anterior a través del lexema verbal σφοδρύνη: se retoma el motivo de la FUERZA/DEBILIDAD y se opone la “fuerza bruta”, la animalidad manifestada en el símil con la debilidad de la potencia creativa propiamente humana: βιάζει (violentarse)/σφοδρύνη (debilitarse), ésta última remarcada por el instrumental, donde se prolonga el motivo (ἀσθενεῖ), empalmado con un elemento del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (σοφίσματα).

La imagen total se cierra con una *sententia*, donde el poeta resume el proceso de debilitamiento de la razón (τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς) y su causa (la ἀὐθαδία) (1012), y concluye con una estructura sintáctica compleja engarzada en dos figuras (anadiplosis y lítote), marcando el proceso de desencialización del protagonista. La ἀὐθαδία lo ha llevado a una condición “menos poderosa que nada”, es decir, “más débil que cualquier otra”. Prometeo es οὐδέν, “una nada”. Su debilidad es absoluta. La ὕβρις ha destruido una por una todas sus armas: la reflexión, el intelecto creador, el amor, la heroicidad. De él queda una fuerza inútil que se revuelve contra la ἀνάγκη, que se aproxima como un monstruo alado, volando en círculos a posarse sobre su presa (275-276). El desenlace trágico (ya operado en el interior del

personaje) se manifestará en lo externo con un último significante: la conmoción cósmica. La obra está a punto de terminar.

20. [...] σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
 στάσιν ἀντίπνου [ἀποδεικνύμενα].
 ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντω.
 (...) y saltan las ráfagas
 de los vientos todos, unas contra otras,
 declarando una lucha de soplos encontrados,
 y el éter se turba confundido con el mar. (1085-1087)

Es un pasaje de la última macroestructura descriptiva de la obra, que, al igual que la anterior, presenta la naturaleza en movimiento. El contexto de este segmento, que abarca 1080-1090, muestra, al contrario de lo que ocurre en 431-435, una falta de *gradatio* de los elementos y una carencia de estructura sintagmática. Este desorden en la configuración discursiva refleja el desorden que impera en el mensaje discursivo: la NATURALEZA y los ELEMENTOS, en total **DESARMONÍA** que responde a la ἀβθαδία máxima de Prometeo, chocan, se conmocionan y se mezclan. Se produce la conflagración cósmica.

Uno de los aspectos de la conflagración es el enfrentamiento abierto, es decir, la lucha: en la PERSONIFICACIÓN más nítida del pasaje, los vientos “declaran una στάσις” de soplos encontrados. El sustantivo στάσις, “acción o efecto de estar de pie, levantado”, incluye en su haz semémico los valores de “lucha, levantamiento”, y de allí, “revuelta, sedición” (en contexto político). Todos ellos necesitan un clasema adicional +humano. Este sentido político dado a la conflagración final de la tragedia responde al λεωργός, “agitador, criminal que levanta al pueblo, enemigo público”, atribuido a Prometeo por Cratos en 5. El lexema στάσις se ubica en el quinto verso a partir del final. El paralelismo es claro: así como Prometeo se levantó contra el poder de Zeus utilizando a la humanidad, Zeus responde con su castigo utilizando los dominios de la realidad que le son propios: los elementos del COSMOS.

La PERSONIFICACIÓN que constituye la imagen está anticipada por el ANIMISMO que implica atribuir a los ἀνέμων πνεύματα el verbo σκιρτάω, "saltar", por medio de una transferencia de verbo *illustrans* a sujeto *illustrandum*.

3. LA INTERACCIÓN IMAGINATIVA EN PROMETEO ENCADENADO

En un importante artículo del año 1965, Ole SMITH²⁴ analiza concienzudamente la imagen esquila desde el punto de vista estilístico, dando cuenta de su organización interna y de su relación con el contexto. En un breve párrafo completado con una nota al pie, aclara que *Pr* no ha sido incluido en la ejemplificación de su teoría por no considerarlo obra de Esquilo, y menciona las dificultades métricas como causa principal de la inautenticidad de la pieza. Promete volver a tratar el tema más adelante, pero no se ha hallado, hasta la fecha, ningún artículo del autor que retome el asunto de la autoría de *Pr* desde el punto de vista estilístico.

El objetivo de este apartado es, por consiguiente, presentar la tesis de SMITH - probada por el autor en el *CA*- y aplicar sus variables al texto cuestionado, de modo de comprobar si las prevenciones apuntadas se sostienen en el campo del análisis de la imagen.

La propuesta de SMITH puede resumirse en los puntos siguientes:

- a) Las imágenes esquileas tienden a continuarse o prolongarse²⁵.
- b) La imagen esquila tiende a desarrollarse desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.

²⁴ SMITH (1965: 10-72).

²⁵ El mecanismo psicológico del creador es descrito así: "Cuando una vez alguna imagen ha ocupado la mente del poeta, permanece guardada en su memoria, y aunque nuevas sobrevengan, invade las siguientes oraciones y les comunica una nota singular", transcripto por SMITH a partir de KUMANIECKI (1935: 88)..

- c) Suele ser introducida con una idea verbal y continuada nominalmente.
- d) La técnica apositiva es una alternativa habitual de las secuencias imaginativas y se emplea frecuentemente para agregar nuevos rasgos a una imagen. La técnica aparece frecuentemente en los coros, pero no se restringe a ellos.
- e) En ambos casos, la conexión es la asociación.
- f) En algunas ocasiones, el movimiento estructural es el contrario: de lo nominal a lo verbal.
- g) A veces, la tendencia a la continuación y elaboración conduce a que la imagen se prolongue demasiado; en esas oportunidades, la línea de pensamiento debe ser retomada en una frase de síntesis expresa.
- h) Se verifican varios casos de *inconcinmitas*, es decir, el tratamiento asimétrico de patrones simétricos.
- i) La imagen puede prolongarse de un complejo de pensamiento a otro, aunque éstos estén lógicamente separados.
- j) Desarrollándola desde lo general hacia lo particular dentro del marco de la secuencia, Esquilo obtiene una conexión orgánica entre contexto e imagen. Las imágenes parecen brotar gradualmente del contexto, de modo que imagen y realidad resultan inseparablemente conectadas.
- k) Este principio estructural también se percibe en el empleo de homónimos, esto es, la utilización de palabras ambiguas para conectar la realidad y la imagen o para desarrollar una imagen dentro de otra. El lexema o grupo de lexemas ambiguos a partir de los que se desarrolla la imagen no necesita ser metafórico.
- l) La relación entre contexto e imagen es especial cuando se trata de símiles o comparaciones. En este caso, la introducción de la imaginería es expresa, pero Esquilo se esfuerza por crear una conexión entre contexto e imagen de modo de asegurar un desarrollo orgánico.
- m) Esta dependencia del contexto se verifica especialmente en la *comparatio paratactica* y también en el SÍMIL TRADICIONAL.

- n) En la *comparatio paratactica*, los motivos empleados como *illustrantia* se toman del contexto inmediato, produciendo una transición lógica del contexto a la imagen. Se mantiene, no obstante, una cierta falta de claridad en la expresión.
- ñ) El resultado de esta tendencia es la fusión de imagen y contexto y de *illustrans* e *illustrandum* en el tipo de SÍMIL BREVE.
- o) Hay dos tipos de fusión de acuerdo con la extensión del SÍMIL:
- 1) En el símil homérico (largo o extendido), el *illustrans* es influido por el *illustrandum*, de modo que se vuelve gradualmente parte de la historia principal, y resulta casi imposible separar las partes de la secuencia. La transferencia de rasgos sólo se da en ese sentido: *illustrandum* → *illustrans*.
 - 2) En el SÍMIL BREVE, introducido por ὥς o δίκην, el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans* y también resulta dificultoso separar ambos términos, debido al grado de fusión alcanzado. Esta articulación se encuentra en casi todas las instancias del símil breve.
- p) En Esquilo, cada ejemplo del tipo homérico exhibe fusión, lo que lo aparta de los poetas contemporáneos, que sólo muestran fusión en el SÍMIL breve.
- q) La estructura de la imagen estudiada no se limita a Esquilo, aunque un tipo es peculiar sólo en cuanto a él; también se encuentran en Píndaro, Sófocles y Eurípides.
- r) La extensión de los tipos de imágenes relevados en el estudio es más amplia en Esquilo que en cualquier otro poeta del siglo V comparable con él. Por tanto, es justificable considerar las particularidades observadas como típicas de Esquilo.

Procederemos entonces a aplicar la propuesta de análisis de SMITH al *corpus* de *Pr*, previa mención de algunas salvedades metodológicas:

- * Como señalamos en el Capítulo 7, *Pr* no presenta *comparationes paratacticae*. No obstante, no puede considerarse éste un argumento en contra de la autoría,

puesto que tampoco presentan *comparationes paratacticae* ni *Pe* ni *Eu*. FRIIS JOHANSEN²⁶ arguye que esto puede deberse a que *Pr* y *Pe* son tragedias principalmente narrativas, y al carácter legal de muchos de los discursos de *Eu*.

* Ni SMITH ni FRIIS JOHANSEN hacen planteos estilométricos, es decir, no cuantifican sus análisis. Los segmentos del ωA esquileo son considerados *ejemplos* de una determinada aseveración, con los cual el investigador *debe inferir* que se trata de un muestreo. No se presentan los casos que no corroboran la hipótesis de trabajo, por lo que se hace imposible probar el peso objetivo de sus conclusiones, a menos que decidiéramos realizar nuevamente todo el trabajo.

* Por tanto, no hemos considerado adecuado aplicar a *Pr* una cuantificación cuyas variables fueran las aseveraciones de SMITH, ya que no existen tablas del resto de las tragedias con las que esta nueva tabla pudiese confrontarse. Optamos, en cambio, por presentar un muestreo -una serie de ejemplos- de lo que ocurre con dichas variables en la obra cuestionada, de modo de aportar nuevos elementos de juicio para su consideración como integrante del ωA .

Las variables que estudiaremos y ejemplificaremos son las siguientes:

- 1) Desarrollo de la imagen desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.
- 2) Imagen introducida con una idea verbal y continuada en forma nominal.
- 3) Técnica apositiva.
- 4) En las imágenes muy prolongadas, resumen de la línea de pensamiento con una frase de síntesis expresa.
- 5) Homonimia.
- 6) Tratamiento de *illustrans* e *illustrandum* en los símiles.

²⁶ FRIIS JOHANSEN (1954: 28).

6.1) SÍMIL BREVE: el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans*.

6.2) SÍMIL EXTENDIDO: el *illustrans* recibe rasgos del *illustrandum*.

3.1 DESARROLLO DE LA IMAGEN DESDE TÉRMINOS GENERALES A EXPRESIONES MÁS VÍVIDAS Y ESPECÍFICAS

Esta forma de construir la imagen es permanente a lo largo de *Pr*, contenga ésta una figura o no. Véase la siguiente enumeración:

1-2, 31-32, 124-126, 148-151, 152-154, 304-307, 351-356, 420-424, 425-430, 447-450, 460-463, 465-466, 472-475, 500-502, 545-550, 554-559, 677-679, 690-693, 709-711, 726-727, 793-797, 798-800, 856-857, 878-886, 944-946, 1007-1010.

De hecho, es una característica en extremo general, que se remonta a Homero -generalmente con una estructura tripartita- y se prolonga hasta Esquilo. Tal como afirma SMITH, la prolongación y especificación de la imagen es un procedimiento presente en la literatura contemporánea a Esquilo, por ejemplo Píndaro, Sófocles y Eurípides, aunque en estos autores la extensión no llega a los extremos del *εΑ*, ni es tan frecuente. Por otra parte, esta técnica es la base de uno de los resultados estilísticos más propios del poeta, esto es, la fusión de imagen y contexto, en donde los límites entre una y otro no son fácilmente determinables. Ilustraremos esta afirmación con el análisis de los 878-886:

ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
 μανίαι θάλπουσ', οἰστρου δ' ἄρδις
 χρίει μ' ἄπυρος·
 κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
 τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην,
 ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
 πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατῆς·
 θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆ
 στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.

Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
 que perturba mi mente, y me punza el dardo
 de un aguijón no forjado por el fuego.
 Y el corazón golpea con terror mi pecho,

y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
 y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso
 del frenesí, sin poder dominar mi lengua;
 y turbias palabras golpean al azar
 contra las olas de una Ate abominable.

Se trata de un típico ejemplo de empalme, es decir, una secuencia imaginativa donde se cruzan dos o más subsistemas de imágenes. Cada una de las instancias se prolonga y especifica en *illustrantia* sucesivos. Cada uno de los ámbitos imaginativos (*illustrantia* o *illustranda*) tienden a sostenerse a través de dos o más segmentos, llegando a cinco en el caso de la imagen central del pasaje, es decir, la ENFERMEDAD, nuclear del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

En 878-79 se presenta una primera *descripción general* de la enfermedad de Ío, con un cruce concreto-abstracto habitual (verbo +concreto +sensible, θάλλω, *illustrans*; sujeto abstracto σφάκελος – μανία, *illustrandum*). En 879-80 la imagen se sostiene por medio de una transición hacia el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD) en su serie secundaria de la PICADURA. Todos los sememas involucrados (*illustrantia*): οἰστρος, ἄρδις, χρίει, aluden en forma directa al TÁBANO (*illustrandum*) y en forma indirecta a ZEUS (*illustrandum* de segundo grado). El atributo ἄπυρος es el que fusiona la imagen con su contexto -es decir, la imagen anterior- y, aplicado a ἄρδις, marca la diferencia entre este elemento punzante, que no necesita del fuego para lograr su propósito, y el elemento "real" que provoca la enfermedad: el RAYO (FALO) de Zeus, que *es* de fuego y causa el incendio interior de Ío. El v. 881 es un nuevo paso para prolongar y especificar la imagen, empalmando *fusionados* (en el caso anterior se *encadenaban*) los motivos de la ENFERMEDAD (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y de la AGRESIÓN FÍSICA (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, polo de la COERCIÓN).

El *illustrans* (verbo) exhibe como sema la *animalización* típica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que utiliza como puente el AGUIJÓN PUNZANTE para convertirse en PATADA. Este verbo se transfiere a un sujeto *illustrandum* (κράδιον). El CORAZÓN adquiere entonces un clasema +animado, +humano: es UN JINETE QUE

ESPOLEA, QUE COCEA EL PECHO (φρήν), convertido entonces en CABALLO. En esta primera interpretación el AGUIJÓN/RAYO/ZEUS, apoderándose del corazón de Io por medio de la μανία, lo domina y la reduce a la condición animal. Pero en una segunda interpretación de la metáfora, el κραδία de Io ES EL CABALLO, que PATEA, PIAFA, COCEA (otra valencia semémica de λακτίζω) contra el φρήν, que en este caso adquiriría un clasema +inanimado y se convertiría, metasemémicamente, en el ARNÉS, la "cárcel" del caballo, transferida a Ío. Siendo así, la animalización y el rasgo +irracional del personaje sería completo: la COERCIÓN no implica sólo la DOMA, sino la imposibilidad de concientizar la condición alcanzada.

En su éxodo, Ío llega al clímax de la mostración de la imaginería del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: toda ella es un ser animalizado: cuernos de vaca, domada como un potro, perseguida por el tábano, su razón nublada por la ἄτη.

Luego de un verso de transición, el 882 -aunque uno de sus elementos *illustranda* (τροχοδινεῖται) será sostenido y especificado en 885 como *illustrans*-, los rasgos de animalización e irracionalidad se detallarán aun más en 883-884 con una nueva imagen, correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo secundario de la COMPETENCIA ATLÉTICA. En 883 Ío afirma que es arrastrada "fuera de la carrera", es decir, fuera de la pista prefijada que el caballo tiene para correr. Este carácter concreto y exterior de la imagen (*illustrans*) se vuelve interior y abstracto ante la aparición del agente: λύσσης πνεύματι μάργω (*illustrandum*), donde se retoma el motivo de la ENFERMEDAD. La imagen llega a su punto más alto en la metáfora central y final: ésta se muestra como ejemplo del desequilibrio máximo (la **DESARMONÍA**, polo negativo de la oposición semántica básica de la pieza), y resuelve lo *irracional* por medio de la expresión de una metáfora compleja.

En esta última metáfora (885-886) retoma la imagen inicial de la ENFERMEDAD, con la que se cierra el segmento (ἄτης), especificando cuál es el tipo de locura que padece Ío: es la ἄτη, la ceguera enviada por la divinidad, y retoma también el empalme con el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través del

lexema παίουσ'. Λόγοι y εἰκη prolongan los nuevos términos incorporados en 884 (γλώσσης y ἀκρατής), y los novísimos términos (θολεροί y κύμασιν) completan el panorama de los ELEMENTOS: **fuego** (878, 879, 880), **aire** (882, 884) y **agua** (885, 886). Aparece en la estructura sintagmática un atributo concreto (θολεροί) transferido a un núcleo sustantivo abstracto (λόγοι). Como efecto de la falta de dominio (ἀκρατής) las palabras de Io son *turbias, revueltas, opacas*. Las palabras son contempladas como agua *turbia*: son ininteligibles. A partir de esta imagen nominal, el verbo παίω refuerza el sentido: las palabras turbias *golpean* (¿la mente?) "como olas", arrítmicamente, es decir, εἰκη, *al azar*. Sin embargo, en 886 la metáfora se vuelve sobre sí misma: las turbias palabras que golpean como olas lo hacen *contra las olas* (πρὸς κύμασιν). El agente elidido que funciona como *tertium comparationis* de 885 aparece en la estructura de superficie de 886 como receptor pasivo de la acción del verbo, y el verdadero agente funciona como especificativo del receptor: στυγνῆς ἄτης, donde nuevamente se cruzan un *illustrans* concreto (κύμασιν) con un *illustrandum* abstracto (ἄτης). El sentido propio desplegado es: "**mis palabras, turbias como olas revueltas al azar, golpean mi mente a causa de la ceguera abominable que me domina**". Este movimiento antitético de lo activo y lo pasivo (las palabras golpean la ἄτη y no al revés) es el mismo que aparece, por ejemplo, en la imagen del κέντρον (322-323). El objetivo del poeta es, en estos casos, reflejar los puntos máximos de dominio de lo irracional sobre lo racional (propriamente humano), sobrepasado por lo arracional (en realidad, suprarracional) de la acción de lo divino: Zeus.

3.2 IMAGEN INTRODUCIDA CON UNA IDEA VERBAL Y CONTINUADA EN FORMA NOMINAL

22: σταθευτὸς δ' ἡλίου φοίβη φλογί

356: ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,

368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις

- 368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
- 370-371: τοῖόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
- 378: ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
- 397-399: στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ·
δακρυσίστακτον [...]
ῥέος
- 462-463: κᾶζευξα πρῶτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν
- 472-473: πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
- 547-550: οὐδ' ἐδέρχθης
[...]
ἀλαδὸν γένος
- 566: χρῖει τίς αὖ με τὰν τάλαιναν οἴστρος;
- 568-569 : τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν.
ὁ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμ' ἔχων,
- 574-575: ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὄτοβει δόναξ
ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον·
- 597: μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
- 698-699: ...τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὸ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προξεπίστασθαι τορῶς.
- 858-859: ... ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, ...
- 879-880: ... θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρῖει μ' ἄπυρος·

1009-1010: δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

1023: διαρταμήσει σώματος μέγα βράκος,

1061-1062: μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.

1072-1079: μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
 [...]
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.

1083-1084: ... ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι,

Se trata, según SMITH, de un principio estructural del estilo esquileo. En efecto, y puesto que es un caso especial del punto anterior (generalización/especificación), puede afirmarse que dicho principio es constante a lo largo del *Pr*. Existen casos en que el procedimiento es el opuesto (ya lo detecta el estudioso en una serie de ejemplos del *CA*), es decir, una introducción nominal de la imagen prolongada verbalmente (un ejemplo en *Pr* es 124-126). Incluso puede darse una estructura quiástica: introducción verbal, dos especificaciones nominales y un remate verbal (*Pr* 1072-1079). No obstante, el "principio estructural" es sin duda mayoritario, tanto en el *CA* cuanto en *Pr*. Véase su funcionamiento en esta imagen de 397-401:

στένω σε τᾶς οὐ-
 λομένας τύχας, Προμηθεῦ·
 δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων
 ραδινῶν λειβομένα ρέος παρειᾶν
 νοτίοις ἔτεγξα παραῖς·

Lloro por tu suerte
 funesta, Prometeo;
 y vertiendo gota a gota de mis suaves ojos
 un arroyo de derramadas lágrimas,
 he mojado mi mejilla
 con sus húmedas fuentes.

En este clarísimo ejemplo del Estásimo I, la imagen surge de una idea verbal y se desarrolla nominalmente por medio de una serie de asociaciones y variaciones. La figura se desenvuelve en dos movimientos. El primero (397-398) expresa la acción verbal, el porqué de la misma y su destinatario. Aparece el yo lírico (στένω, 1a. persona) y el receptor del mensaje (Προμηθεῦ, invocación). El segundo (399-401), por medio de un procedimiento de asociación nominal, *describe* la acción verbal en su devenir (construcción participial apositiva: δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων ραδινῶν λειβομένα βέος y en su resultado (núcleo verbal y modificadores: παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς). La imagen completa es una combinación de sentido propio y sentido figurado de lexemas que pertenecen al campo semántico del *agua*, por lo tanto, se inscribe en la estructura NATURALEZA/ELEMENTOS, del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. La imagen aumenta su fuerza y poder de sugerencia por ser precisamente las Oceánides, las ninfas por excelencia del elemento acuático, las que pronuncian la imagen. Es un caso típico de "mostración": el llanto de las ninfas manifiesta la esencia de su ser, ser *ninfas del agua*.

La imagen propiamente dicha se despliega en el segundo movimiento. El devenir de la acción verbal comienza con un verbo en sentido propio, λείβω, "verter, derramar, libar". El objeto directo βέος, "arroyo", es el que introduce la metáfora y el que se comporta a su vez como *illustrans* de su atributo δακρυσίστακτον, *illustrandum* que retoma el sentido propio. El πόθεν ἀπ' ὄσσων ραδινῶν remarca el ámbito semántico y la delicadeza de la acción. El resultado de ésta comienza con la prolongación del sentido propio con el núcleo verbal τέγγω ("humedecer, mojar") y su objeto directo παρειά ("mejilla"), pero intercala nuevamente el sentido figurado por medio del instrumental con otra metáfora, παγά ("fuente"), remarcada con el epíteto νότιος ("húmedo"). Este último adjetivo funciona en realidad como modificador ἀπὸ κοινοῦ de todos los lexemas nominales de la imagen. El sintagma final παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς produce la fusión de ambos planos, el "propio" y el "figurado".

El carácter del verbo λείβω convierte toda la imagen en la escenificación de un ritual: el llanto de las Oceánides es una *ofrenda* que inicia el θρήνος de la humanidad por los sufrimientos de Prometeo que se desarrolla en el Estásimo I. Por tanto, y a pesar de usarse en sentido propio, funciona en realidad como *illustrans* de segundo grado.

3.3 TÉCNICA APOSITIVA

La técnica apositiva es otro de los rasgos de estilo utilizados por Esquilo para sostener y prolongar las imágenes. En este caso, la APOSICIÓN se emplea no sólo para especificar, sino también para agregar nuevos rasgos a la figura. El pasaje de lo general a lo particular deriva habitualmente en expresiones de gran fuerza pictórica. Véanse los siguientes ejemplos:

7: τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,

224-225: ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυρανίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.

280: αἰθέρα θ' ἄγνὸν πόρον οἰωνῶν,

358-359: ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,

460-461: ... γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.

606: ... τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;

726-727: τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·

803-804: ... ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας ...

856-857: ... οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,

924-925: θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν ἀίχμην τὴν Ποσειδῶνος,

1021-1022: ... Διὸς δέ σοι
πτηνὸς κύων, δαφεινὸς αἰετός,

Analizaremos como ejemplo un pasaje del Episodio III, 726-727:

τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
 ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·
 la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
 hostil a los navegantes, madrastra de sus naves; [...]

Esta metáfora apositiva, situada casi en su totalidad en la esfera del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD), se desarrolla en un plano asociativo nominal. La oposición básica del sistema subyace en la metáfora como estructuradora de la misma: *MAR* (elemento positivo) ≠ *TIERRA* (elemento negativo). Es una típica *METÁFORA IN ABSENTIA* con *illustrandum* elidido ("bahía"). No obstante, los términos de ese contexto que se filtran en la imagen (πόντου, ναύτησι, νεῶν) son los que provocan la sensación final de *fusión de planos* característica de Esquilo.

El πόντος (positivo) aparece en la superficie sintagmática junto con los otros dos términos que con él se relacionan; en cambio la TIERRA en su aspecto negativo se oculta bajo una doble *METÁFORA EXTENDIDA* en las oposiciones. La primera, γνάθος, subrayada por el atributo τραχεῖα, produce una primera ANIMIZACIÓN. La BAHÍA adquiere un rasgo +animal. El adjetivo ἐχθρόξενος hace ascender un grado la ANIMIZACIÓN, otorgándole una marca +humano que se exterioriza definitivamente en el *illustrans* μητριᾶ, "MADRASTRA", que toma una valencia negativa tanto por el contexto cuanto por la atribución folklórica tradicional que asocia a la madrastra con la bruja devoradora de niños. De este modo, el *illustrans* no resulta tan extraño ni sorprendente en este contexto: el *tertium comparationis* entre *mandíbula* (por

bahía) y *madrastra* es precisamente "*que come, devora, muerde*". Lo que la TIERRA traga es, además, uno de los dones otorgados por Prometeo a los hombres: LOS BARCOS Y EL ARTE DE CONSTRUIRLOS (467-468). El ser tragado por la tierra figura también, en la estructura profunda, como anticipación del hundimiento del Titán en el Tártaro.

3.4 FRASE DE SÍNTESIS

Una imagen puede desarrollarse y prolongarse de tal modo que llegue a adquirir un cierto grado de independencia. Suele ocurrir en los casos en que una serie de imágenes se continúan unas a otras, formando una cadena. Cuando esto ocurre, la independencia adquirida hace necesario retomar la conexión con el contexto previo a la introducción del segmento imaginativo. En la mayoría de los casos esa conexión se hace expresamente, a través de una frase o palabra de resumen, que incluye mayoritariamente un PRONOMBRE que recupera la secuencia lógica y la línea de pensamiento interrumpida por la imagen. Los ejemplos siguientes ilustran la utilización de esta técnica en *Pr*:

19-28: ἀκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ,

τοιαύτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου.

115-127: τίς ἀχῶ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής,
 θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη;

πάν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

351-372: τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκῆτορα

τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
 θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπινδου ζάλης,
 καίπερ κεραυνῷ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

688-695: οὔποτ' οὔποτ' ἠύχουν <ὠδε> ξένους
 μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοᾶν ἐμάν,

.....
πέφρικ' εἰσιδοῦσα πράξιν' Ἰοῦς.

723-728: ἐνθ' Ἀμαζόνων στρατὸν
 ἤξεις στυγάνορ',

.....
αὐταί σ' ὀδηγήσουσι καὶ μάλ' ἀσμένως.

920-927: τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
 ἐπ' αὐτὸς αὐτῶ, δυσμαχώτατον τέρας·

.....
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 πταισας δὲ τῶδε πρὸς κακῶ μαθήσεται
 ὅσον τό τ' ἄρχειν καὶ τὸ δουλεύειν δίχα.

3.5 HOMONIMIA

Varios filólogos estudiosos del estilo han señalado que Esquilo emplea, en algunas oportunidades, un HOMÓNIMO para tender un puente entre la realidad contextual, la referencia, y la imagen que construye. Este rasgo estilístico puede considerarse como otra manera de desarrollar una imagen a partir del contexto, para crear una conexión entre imagen y contexto. La técnica de la homonimia no presenta una gran número de instancias (ni aun en el trabajo de SMITH, que presenta 6 ejemplos). No obstante, incluimos en este apartado 3 segmentos imaginativos del Prólogo de *Pr*, cuya eficacia estilística radica en el juego semémico de los homónimos.

26-27: αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
 τρύσει σ' ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.

54: καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.

74: χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.

Analizaremos en detalle el ejemplo de 26-27. El participio sustantivado del verbo *λωφάω*, núcleo de la imagen, se comporta como triple homónimo, apuntando en cada una de sus valencias semémicas a distintas series de *DOS SUBSISTEMAS PRINCIPALES*. En su primer semema, *λωφάω* significa "ALIVIAR, ALIGERAR, DESCARGAR" de un PESO. Por tanto, y en vista de su contexto [*ἀχθηδών*], es utilizado como *illustrans* del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del PESO/CARGA.

No obstante, *λωφάω* tiene un segundo semema específico de la terminología médica, donde su valor es "ALIVIAR (DE UN DOLOR O ENFERMEDAD), RELAJARSE, CALMARSE". En este segundo valor, el mismo lexema funciona como *illustrans* del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su polo de la SALUD. Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, necesitará un VERDADERO SANADOR, enviado por Zeus (Heracles), que lo curará de su ENFERMEDAD ESPIRITUAL.

Un tercer semema (el que generalmente se tiene en cuenta para las traducciones a lenguas modernas) consiste en otorgar un sema +abstracto al primero de los sememas especificados: la generalización consiguiente da como resultado el significado "LIBERAR, LIBERTAR". Con esto, la imagen remite al polo de la LIBERTAD del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro de su oposición básica. Por medio de esta técnica el poeta logra, al comienzo mismo de la tragedia, poner en la superficie semémica todo el entramado de su sistema.

3.6 SÍMILES

3.6.1 Símil breve

En el tipo de SÍMIL BREVE, usualmente introducido por un nexos comparativo (*ὡς, ὅσπε, δίκην*) o por adjetivos que incluyen la idea de semejanza o comparación, se percibe claramente la tendencia estilística a fusionar imagen y contexto. Las

partes del SÍMIL se interfieren de manera tal que resulta muy difícil separar *illustrans* de *illustrandum*.

En el SÍMIL BREVE el movimiento consiste en la transferencia de elementos del *illustrans* dentro del *illustrandum*. Este procedimiento se ve favorecido por la brevedad de los segmentos y la estrecha conexión sintáctica entre sus términos, lo que los lleva a integrarse en un complejo de significación. En los poetas trágicos contemporáneos, Sófocles y Eurípides, lo que se observa según SMITH es, sobre todo, *identidad* entre las partes del símil, no *fusión* de elementos. En Píndaro, en cambio, el procedimiento constructivo es muy semejante al exhibido por Esquilo.

En los siguientes ejemplos se puede apreciar con absoluta claridad que los SÍMILES BREVES de *Pr* presentan la misma técnica atribuida a Esquilo, es decir, el entremezclarse en la figura de *illustrans* e *illustrandum* por medio de la transferencia de rasgos.

452-453: κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι
 μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.
 Y habitaban ocultos bajo tierra, como las ágiles hormigas
 en las profundidades sin sol de sus cavernas.

En este símil el procedimiento de fusión es evidente y se logra a través de dos instancias: 1) κατώρυχες pertenece semánticamente al *illustrans* (μύρμηκες), no obstante lo cual se ubica como predicativo subjetivo del *illustrandum*: es un modificador verbal transferido; 2) el ποῦ -ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις- modifica ἀπὸ κοινοῦ tanto al *illustrans* cuanto al *illustrandum* (ἄνθρωποι). La fusión es tan perfecta que es imposible distinguir si, *in origine*, se trataba de un sintagma perteneciente a uno u otro término de la comparación.

447-450: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,
 κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὄνειράτων
 ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον
 ἔφυρον εἰκῆ πάντα,
 Ellos, al principio, aunque veían, veían en vano,
 oyendo, no oían, sino que semejantes
 a las formas de los sueños, a lo largo de la vida

confundían todo al azar; [...]

En este ejemplo el procedimiento de fusión es aún más complejo. En efecto, el resultado se obtiene separando y transfiriendo los rasgos explicativos del *illustrans* al *illustrandum*. El *illustrans* ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι tiene antepuesta su especificación, βλέποντες, ἔβλεπον μάτην, κλύοντες, οὐκ ἤκουον, y éste se traba sintácticamente como predicado del *illustrandum*, οἱ. Por otra parte, el núcleo del *illustrans* se encuentra absolutamente entremezclado en la segunda parte del *illustrandum* (449-450), y esto se logra a través de la fuerte adversación del ἀλλά, que separa ambas secciones de la imagen total. El resultado es, por tanto, una estructura quiástica: *illustrandum* (οἱ) / *illustrans* (βλέποντες...ἤκουον) // *illustrans* (ὄνειράτων...) / *illustrandum* (τὸν μακρὸν ... πάντα), y una fusión de elementos donde el *illustrandum* y el *illustrans* no pueden aislarse como estructuras unitarias. Desde el punto de vista semántico, el *illustrandum* concluye absolutamente teñido por los rasgos del *illustrans*.

3.6. Símil extendido

Hemos realizado el análisis de los SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr*, donde el *illustrans* se ve "invadido" por detalles pertenecientes al *illustrandum*, en el muestreo estilístico de la tragedia. Remitimos a dicho análisis para comprobar la homogeneidad con respecto a las afirmaciones de SMITH en lo que toca al *CA*.

4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El ANÁLISIS ESTILÍSTICO efectuado ha conducido nuestra investigación a una importante conclusión parcial: *el modo de construcción de las figuras posee una indudable homogeneidad en el cA y en Pr*. Podemos señalar al respecto los siguientes elementos:

- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la función de las imágenes en sentido estricto es siempre intensiva. Su objetivo es condensar los elementos abstractos diseminados en los campos semántico-conceptuales y ponerlos ante la razón y la emoción del espectador/lector en forma de "unidades discretas".
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, esta apelación se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización, pertenecientes a esferas de la realidad muy cercanas al destinatario, y en las que resulta posible reconocer, gracias al proceso de doble visión, los *illustranda* que apuntan a los planos semémico (temas y motivos) e hipersemémico (universo conceptual).
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la altísima proporción de METÁFORAS que revela el estudio estilométrico indica que el autor construye su texto a partir de una "apropiación" de la realidad (la referencia), creando un plano semémico donde lo propio y lo figurado se entremezclan hasta identificarse. Este mecanismo es el que posibilita el planteo de la relación *significante/significado* entre los sistemas poético-significante, temático e ideológico, es decir, es lo que ha posibilitado el desarrollo de la tesis sostenida al comienzo de la investigación.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la FUSIÓN que se opera sobre el plano semémico es casi siempre **sensible**, y, dentro del campo sensible, predominantemente **visual** y **concreta**.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, las figuras -las imágenes en sentido estricto- manifiestan un alto grado de creación (*póiesis*) original. EL TRABAJO SOBRE EL

LENGUAJE Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS ES EL FUNDAMENTO SOBRE EL CUAL OPERA LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA.

- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la originalidad estilística -la marca de estilo- se exhibe principalmente en la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras. La construcción imaginativa es *sumamente* trabada y compleja. Los términos de METÁFORAS y SÍMILES -*illustrans* e *illustrandum*- se entremezclan íntimamente hasta lograr una fusión orgánica (la INTERACCIÓN IMAGINATIVA) sólo analizable *a posteriori* del momento de la recepción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el proceso de análisis muestra que el mecanismo interno de FUSIÓN es mayoritariamente sintáctico (elipsis de términos y transferencia de modificadores entre *illustrans* e *illustrandum*).
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la ambigüedad semántica que resulta en el campo de la denotación hace imposible la lectura del texto en sentido recto. No obstante, el plano hipersemémico "aparece" ante el espectador/lector por el mecanismo del palimpsesto: la *impresión* recibida en el momento de la recepción está tan atrevesada por el proceso de doble visión que la acumulación de imágenes significantes provoca indefectiblemente la manifestación de la "estructura profunda", es decir, un sistema hipersemémico (ideológico) que se "lee" en un "código" semémico marcado, connotado y metafórico.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el despliegue de la ARTICULACIÓN INTERNA de las imágenes exhibe una capacidad de construcción en el plano lingüístico que no siempre debe considerarse producto de una operación consciente. La creación de una imagen es a veces consciente (elección dentro de una tipología) y a veces infraconsciente (su articulación), pero siempre resultado de una visión del mundo que condiciona y matiza su contexto de producción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la tendencia esquilea a la prolongación de la imagen provoca la apertura en abanico de las posibilidades combinatorias: la gran cantidad de empalmes (entrecruzamiento de imágenes pertenecientes a distintos

subsistemas en una imagen mayor y compleja) es una característica intrínseca del estilo esquileo.

- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la predilección por la METÁFORA es cuantitativamente abrumadora. Se considera que esta elección es intencional en la medida en que refleja una convicción de lo que el arte trágico como modelización -estructura segunda- debe a su materia prima -el lenguaje-, en el que la relación entre denotación y referencia y su resultado significativo se debe a una construcción abstracta que opera sobre sus elementos constituyentes, es decir, un sistema, una estructura primera que posibilita la producción de "sentidos".
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la apelación al proceso intelectual del espectador/lector se produce sobre todo en los SÍMILES. En ellos se verifica la elaboración más racional y consciente del poeta con respecto a sus series imaginativas. A su vez, los SÍMILES funcionan como centros productores de imágenes. En segundo lugar, su utilización apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación de síntesis intelectual. La utilización del SÍMIL constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el "mensaje" al espectador/lector. Por tanto, se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor "reflexione" sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique.
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la aplicación de criterios cuantitativos -la estilometría- o cualitativos -la propuesta de SMITH en cuanto a la **interacción imaginativa**- ha resultado de suma utilidad porque nos ha permitido dejar por un momento de lado -metodológicamente- la interpretación del texto y concentrarnos en las llamadas variables "objetivas" que dejan menos espacio para la "intromisión" de

los aprioris del investigador. No obstante, esta aplicación no nos ha eximido del trabajo hermenéutico -semántico en sentido amplio- que ha sido resultado de la armonización de un abordaje "duro" del objeto de estudio con una labor de reflexión propia de la filología como disciplina humanística.

- ❖ Tanto en *∞A* cuanto en *∞P*, en las imágenes estudiadas hemos aislado elementos del plano semémico que, insertos en la figura, contribuyen a crear una atmósfera de lucha espiritual, de esfuerzo por explicar un estado de cosas y proponer nuevas formas de interacción con la realidad. El análisis semántico del punto siguiente intentará probar que dicha atmósfera obedece no sólo a la concreción dramática de un tema "trágico", sino a una concepción más amplia de la realidad, a una "visión del mundo" que incluye aspectos ideológicos (políticos, filosóficos y religiosos), y que responde en última instancia a un modo de insertarse en la historia por medio de una lectura de los hechos y las ideas que opera por el juego dinámico de los opuestos. Dicha "lectura del mundo" se verifica -consciente o infraconsciente- en el plano del lenguaje y, en este caso, en el de la creación poética.

CAPÍTULO 9 – ANÁLISIS SEMÁNTICO

Síntesis

En este capítulo, con el centro en la imagen como segmento unitario, se aplica un criterio semántico a través de un modelo de *análisis componencial* que permite, por medio de la determinación de las relaciones de metasememias, acceder a la ecuación entre sistema semémico y sistema hipersemémico. Se analizan en esta instancia las oposiciones sémicas fundamentales que aparecen en las estructuras del sistema semémico y del sistema poético-significante, y se determina la configuración de la matriz metafórica alrededor de la cual se organizan *illustrantia* e *illustranda*. Se prueba a continuación que dicha matriz metafórica responde a las “ideas” y “estructuras simbólicas” que constituyen los elementos del sistema hipersemémico que está en la base de la *Weltanschauung* esquilea. Este último criterio se inserta en una interpretación globalizadora de los elementos textuales ya desplegados en los análisis anteriores. Se trata, por lo tanto, de un *análisis semántico* que se incluye en una *hermenéutica del texto*.

1. Aclaraciones previas

A lo largo de nuestra investigación muchas han sido las referencias y las descripciones que incluían elementos de análisis semántico y sémico-componencial. El propósito de esta sección es explicitar este criterio de análisis, sistematizando y completando las observaciones anteriores. Este paso es central para los objetivos de nuestras tesis, pues sustentará la interpretación que se realice de la relación entre los tres sistemas presentados en el Capítulo 2 (poético-significante, semémico e hipersemémico), relación a partir de la cual condujimos la tarea.

El análisis semántico intentará probar si existe una matriz metafórica común, producto del proceso de metasememias que, verificándose en amplias zonas del o los sistemas (es decir, en varios de sus espacios sémicos), se conjugue con el plano hipersemémico, esto es, el mensaje y el universo conceptual que componen la *Weltanschauung* del autor.

Puesto que la *Orestía* puede ser utilizada como paradigma de *póiesis* esquilea, un segundo paso de este análisis consistirá en la comparación de los resultados obtenidos con los correspondientes a *Pr*, de modo de completar el recorrido del camino propuesto para responder la pregunta acerca de la autoría de la obra.

2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LA ORESTÍA. LA MATRIZ METAFÓRICA DEL SISTEMA DE IMÁGENES Y SU RELACIÓN CON EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO

Luego de la descripción e interpretación semántica del sistema de imágenes de la trilogía, que llevamos a cabo en el Capítulo 4, resta considerar cuál ha sido la MATRIZ METAFÓRICA que ha servido de organizadora de dicho sistema y que, por tanto, permitirá establecer la relación entre sistema semémico y sistema hipersemémico, entre temática e ideología.

El análisis efectuado ha conducido a la elección *DEL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* como ejemplo de nuestro método de trabajo. Esto se debe a que el conjunto de imágenes que se nuclean alrededor de la oposición **JUSTICIA ≠ VENGANZA** actúa como síntesis y punto focal de todo el sistema.

El carácter de síntesis y concentración estructural se debe a varias razones:

- 1) El *SEGUNDO SUBSISTEMA* se ubica en un punto medio entre la marca sémica absolutamente abstracta (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y la marca absolutamente concreta (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*), si se toma en cuenta el eje vertical.
- 2) Si se estudia el eje horizontal, positivo/negativo, se observa que la marcación valorativa del subsistema se da a través de los sememas opuestos y complementarios del mismo lexema, δίκη. Esta situación se verifica de manera paralela en el segundo subsistema secundario, donde el lexema que presenta sememas opuestos por su valoración es τέλος. En ambos casos, la connotación positiva/negativa es siempre dada a través de clasemas, es decir, semas contextuales. Esta apelación al contexto para connotar semánticamente la imagen, esto es, la carencia de rasgos distintivos -semas- que impliquen alguna valoración sustancial, provoca la ambigüedad característica de Esquilo cuando se trata de poner en la superficie su "mensaje" (el sistema hipersemémico que sustenta la creación poética). Es sólo luego de la

comprensión global del mensaje que el espectador/lector puede decodificar la particular configuración de la marca positivo/negativa.

- 3) También el primero y el tercero de los subsistemas secundarios presentan imágenes que carecen de semas diferentes que desambigüen el eje positivo/negativo. Todos los motivos -el SACRIFICIO, el MÉDICO/la ENFERMEDAD, la SANGRE SIEMPRE FLUYENTE, la CADENA/el CORTE- deben ser analizados en su contexto para que sea posible asignarles la valoración correspondiente. Esta circulación de las valoraciones causa que el subsistema presente un alto grado de cohesión semántica y una aparente falta de discriminación, claridad o distintividad.

Esto conlleva una consecuente dificultad para la decodificación de la estructura, que refleja la complejidad general de la organización semántica de la *Or.* En efecto, la valoración de las imágenes del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* es clara y distinta en el eje positivo/negativo, por ejemplo, cuando se describe a Clitemnestra como "Escila" o "anfisbena" (*Ag* 1232-1236) o a las Erinias como "jauría de sabuesos" (*Eu* 131-132), mientras que la comprensión del motivo de Ζεὺς τέλειος (*Ag* 973-974) o de Agamenón como MÉDICO CIRUJANO (*Ag* 848-850) implica un esfuerzo mayor de análisis e interpretación, que debe hacerse a la luz del sistema total.

- 4) el mismo paralelismo que se verifica entre la conformación sémica estructural de δίκη y τέλος (un *SISTEMA PRINCIPAL* se refleja estructuralmente en un sistema secundario) se repite cuando se considera al *SUBSISTEMA PRINCIPAL* en términos de *illustrans* e *illustrandum*. En efecto, así como el sistema global de imágenes actúa como *illustrans* de un *illustrandum* conformado por el sistema hipersémico, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* el primer subsistema secundario (MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE) actúa como *illustrans* del segundo subsistema secundario (CORTE ≠ CADENA), que funciona como *illustrandum* y el tercer

subsistema secundario (τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE) actúa como *illustrans* de todo el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (*illustrandum*).

Por todo lo expuesto, hemos considerado que la estructura y contenido de los motivos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* proporcionan los elementos para determinar la matriz metafórica del sistema total de la *Or*. No obstante, en este apartado estudiaremos también una zona acotada del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), la que corresponde al tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y al segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA), porque en ellos se concentra la estructura sémica del resto del subsistema que, en este caso, apunta hipersemémicamente a la explicitación de la cosmovisión religiosa del autor (así como en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se refleja el aspecto filosófico y en el *PRIMER SUBSISTEMA* el aspecto político-institucional).

2.1 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*¹

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se estructura alrededor de la oposición básica **JUSTICIA ≠ VENGANZA**. como ya señalamos reiteradamente, esta oposición se presenta dentro de un solo lexema organizador, δίκη, que se analiza en dos sememas opuestos y complementarios de acuerdo con su contexto: δίκη {"justicia"} y δίκη {"venganza"}. La ambigüedad del término y las diferentes acepciones que adquiere contextualmente a lo largo del desarrollo dramático organizan el sistema semémico. Pero la ambigüedad semántica no se verifica sólo por la valoración positiva o negativa que el discurso otorga al lexema, sino a una *operación metasemémica* que se opera *dentro* de la estructura misma del lexema.

Esta organización del plano semémico es el reflejo exacto del plano hipersemémico, es decir, del mensaje, de la *estructura significativa* de la obra. Esta construcción es paralela a la de *Pr* y a la de *Su*, esto es, a las tragedias cronológicamente más cercanas a la *Or*. se presenta un estado de cosas armónico donde se verifica un quiebre, una desarmonía, una falla que desencadena ὕβρις, culpa, desastre y muerte en todos los planos de la realidad. A esto se le opone una nueva fuerza, en principio visualizada como desconocida, amenazante y sacrílega y cuyo triunfo se logra con violencia, pero que luego prueba su necesidad y su

¹ Todas las referencias a la figura nuclear de los sememas, es decir, su "etimología", se basan en los artículos correspondientes de HOFMANN (1949), FRISK (1954-1972) y CHANTRAINE (1968-1980).

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.

Esta especulación acerca del sentido del acontecer del mundo -plano hipersemémico- se refleja semémicamente en la fórmula CORTE → CADENA → CORTE, ARMONÍA → DESARMONÍA → ARMONÍA, que se concreta en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de tres series simbólicas:

1) En el segundo subsistema secundario, por medio de imágenes que aparecen fundamentalmente como *illustranda* aludiendo al eje bipolar CADENA ≠ CORTE a través de los motivos del πάθος/μάθος, del δράω(-)/εὖ δράω(+) y de δαίμων/δίκη. La inmensa mayoría de las instancias toman la forma de elementos de campos semánticos marcados.

2) En el primer subsistema secundario, por medio de un grupo de imágenes que se presentan como *illustrantia*, ubicándose tipológicamente como figuras y que en conjunto actúan, recursivamente, como *illustrans* del subsistema anterior a través de los motivos MÉDICO/ENFERMEDAD, CIRUGÍA-CAUTERIZACIÓN/INFECCIÓN-CÁNCER, RESTAÑAR/GOTEAR-CHORREAR-REZUMAR.

3) En el tercer subsistema secundario, por medio de una nueva geminación semántica del sistema total, que hace que la ambigüedad de la δίκη se refleje en la ambigüedad del τέλος como *cumplimiento ritual* de esa δίκη. La ambigüedad se concreta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος-SACRIFICIO (-) y τέλος-EXORCISMO/PURIFICACIÓN/INICIACIÓN (+).

2.1.1 El segundo subsistema secundario: CADENA ≠ CORTE

La serie simbólica del segundo subsistema secundario se encarna en un eje bipolar cuya oposición básica consiste en la presentación "figurada" de dos tipos contrarios de acción humana: la acción que responde a una compulsión irracional,

que no se deriva de la reflexión, y la acción producto de la razón, la experiencia y el aprendizaje iluminador. Estos modos de la acción se ubican respectivamente en los ejes negativo y positivo.

Los lexemas correspondientes al eje negativo son los siguientes:

Πάσχω/πάθος	ποινή	δαίμων
Δράω	τίνω	δίκη (-)
Πράττω	ἄρά	μὴ κραίνειν
ἔρδω/ἔργον	ἀλάστωρ	μὴ τελεῖν

Del análisis componencial de los lexemas resultan los siguientes conjuntos de rasgos (semas, clasemas y metasemas):

Πάσχω, δράω, πράττω y ἔρδω (y sus sustantivos derivados) no incluyen semas negativos en su figura nuclear. Esos rasgos negativos son otorgados clasemáticamente por el contexto inmediato o por el uso generalizado en un *corpus* amplio y determinado (por ejemplo, el *CA*). Aunque en primera instancia πάσχω parece oponerse semánticamente al conjunto δράω/πράττω/ἔρδω, el análisis sémico permite concluir que, al margen de su especificidad, se ubican en la misma línea expresiva: el ACTUAR o el PADECER una acción implica un desconocimiento de los fines y los objetivos²; la acción obedece a la compulsión y a la repetición³, dentro de la cual no hay cabida para un *acto libre* que CORTE la CADENA⁴; la CADENA sólo puede ser cortada *desde afuera* del sistema⁵, y el único que puede hacerlo es un dios: Apolo/Atenea por el designio de Zeus⁶. La "PASIÓN", al igual que la ACCIÓN, carece de objetivos, pero, fundamentalmente, carece de motivación o causa

² Οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", *Ch* 1021.

³ ἄντιτον [...] τύμμα τύμματι τεῖσαι, "pagando por tu crimen, habrás de pagar golpe por golpe", *Ag* 1429-1430; πρὶν καταλήξει τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ, "antes de haber cesado la antigua aflicción, [surge] nuevo pus", *Ag* 1480.

⁴ Παθεῖν τὸν ἔρξαντα, "que padezca el que obró", *Ag* 1564; ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, "por tratar de manera inmerecida, inmerecidamente estás padeciendo", *Ag* 1527.

⁵ Por eso no es escuchado el deseo de Clitemnestra: πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει· μηδὲν ἄλλ' ἀτόμεθα, "y ya ha habido suficiente pena: no nos sometamos a otras", *Ag* 1656.

⁶ Μαθεῖν θεσμούς· εἰς τὸν αἰωνὴν χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", *Eu* 571; ταῦτα Ορέστην δρῶντα μὴ βλάβης ἔχειν, "que Orestes, aun habiendo hecho esto, no iba a sufrir daño", *Eu* 799; χάρματα δ' ἀντιδοῖεν, "que devuelvan gozo por gozo", *Eu* 984.

explícita para el que sufre la experiencia⁷. El πάθος es siempre, desde el punto de vista del que lo vive, *injusto por ininteligible*⁸.

Dentro de la serie del *actuar*, el lexema más utilizado dentro del segundo subsistema secundario es δράω. La elección cobra sentido a la luz de la figura nuclear del semema, que incluye como semas la *responsabilidad del agente* y la de dar origen a un *acto cargado de consecuencias*. El agente (Clitemnestra, Orestes, Erinias) es reemplazado metafóricamente por una serie de entidades +abstractas que se personalizan o no de acuerdo con las necesidades del que a ellas recurre, y son ἄτη, ἄρα, ποινή, ἀλάστωρ, δαίμων⁹ y δίκη. De hecho, el lexema organizador de la serie es ποινή. Sin embargo, y a pesar de que su figura nuclear incluye todos los semas que luego aparecen diseminados en el resto de los lexemas ("pena" → "castigo", "consistente en un precio de sangre", "provocado por un crimen", por lo tanto, "que conlleva una venganza"), no se lo ha elegido como *organizador estructural* de dicha serie. En efecto, obedeciendo al criterio de ambigüedad, el poeta ha derivado la representatividad semémica del eje al par δίκη/δαίμων, lexemas sólo definibles por el contexto, alrededor de los cuales aparecen ἄτη¹⁰, ἄρα y ἀλάστωρ, +/- abstractas, +/- personales, pero siempre negativas en su valoración intrínseca.

Por tanto, dentro del polo negativo del segundo subsistema secundario, se produce un doble desplazamiento semántico: la acción se reemplaza por el agente, y éste, por otro agente cargado de rasgos sémicos de generalidad y ambigüedad que se marcan y especifican sólo por el contexto.

Algo semejante ocurre con el eje positivo de la bimetración, cuyos componentes son los que siguen:

⁷ ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, "me duelen los actos y los sufrimientos y mi estirpe toda", *Ch* 1016.

⁸ ἐπάθομεν, φίλαι./ἢ πολλὰ δὴ πονοῦσα καὶ μάτην ἐγώ./ἐπάθομεν πάθος δυσαικέες, ὦ πόποι./ἄφερτον κακόν, "¡Sufrimos, amigas!, ¡oh, mucho he padecido yo, y en vano! ¡Sufrimos un dolor incurable, al, dioses, un mal insoportable!", *Eu* 143-145.

⁹ Δαίμων... ἄτηρῶς τύχας ἀκόρεστον, "daimon insaciable de una suerte funesta", *Ag* 1484

¹⁰ ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει/μετακοιμισθὸν μένος Ἄτης, "¿Dónde irá a cumplirse, dónde cesará, adormecida, la cólera de Ate?", *Ch* 1075-1076.

Μανθάνω/μάθος	διδάσκω/διδάσκαλος
Οἶδα	πείθομαι/Πειθώ
γιγνώσκω	δίκη (+)
ἐπίσταμαι	εὖ δράω

Los lexemas de este eje apuntan al mismo conjunto de semas significantes: el resultado del ACTUAR y el PADECER (eje negativo) es un cambio cualitativo en el *interior* del sujeto, un movimiento en el plano del intelecto (pero sobre todo del espíritu) que se traduce en *conocimiento, saber, sabiduría*. En este campo específico, que se resume en el famoso πάθει μάθος (Ag 177), el autor ha privilegiado el APRENDIZAJE o el CONOCIMIENTO producto de una EXPERIENCIA CONCRETA, INTERNA y VITAL (μᾶθ-) ¹¹, relacionada a su vez con la raíz que apunta al principio activo espiritual (μεν-), por sobre los lexemas que apuntan al conocimiento de orientación estrictamente práctica que luego derivó a una aplicación al conocimiento científico (ἐπίσταμαι, ἐπί + ἴστημι) ¹², al conocimiento inductivo-deductivo (γιγνώσκω, γν-) ¹³ y, por sobre todo, al conocimiento perceptivo-intelectual (οἶδα, φιδ-) ¹⁴.

Sólo lateralmente aparece el motivo de la ENSEÑANZA, διδάσκω/διδάσκαλος (ῥδα-), relacionada con el planeamiento consciente de la adquisición del conocimiento, ya que el agente de dicha adquisición es la Persuasión (πείθομαι/Πειθώ), *bheid-, que expresa originariamente la noción de "tener confianza, creer en", es decir, el predominio de la moción espiritual por sobre la intelectual.

¹¹ Μαθεῖν θεσμούς ἐμούς...εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", Eu 571.

¹² ἐγὼ διδάσθεις ἐν κακοῦς ἐπίσταμαι, "yo, enseñado en la desgracia, sé...", Eu 276.

¹³ Γνώση γέρων ὦν ὡς διδάσκεσθαι βαρῦ, "aprenderás, aun siendo viejo, cuán pesado es ser instruido", Ag 1619; γνώση διδάσθεις ὁπὲ γούν τὸ σωφρονεῖν, "habiéndote instruido, aprenderás, aunque tarde, a ser prudentes", Ag 1425; οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

¹⁴ οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

Este proceso cognoscitivo-espiritual da como resultado paralelo un actuar positivo (εὖ δράω) que concluye encarnándose en la δίκη de valor positivo, la "Justicia"¹⁵.

Por consiguiente, puede afirmarse que en el segundo subsistema secundario la fórmula CORTE → CADENA → CORTE se encuentra representada en sus estadios segundo y tercero (CADENA → CORTE): no aparecen en la estructura de superficie los motivos y causas de la DESARMONÍA (primer CORTE), sino sus consecuencias y su resolución final¹⁶. Como se verá más adelante, dichas causas aparecen representadas en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El motivo de la CADENA aparece imaginizado por la *acción compulsiva* y el *sufrimiento inmotivado*, que se reciclan a sí mismos sin detenerse. El motivo del CORTE se simboliza a través del *conocimiento producto de un sufrimiento iluminador*, a causa del cual los rasgos +agente y +agentivo viran de la valoración negativa a la positiva (siempre por medio de los semas contextuales) encarnándose en la Δίκη y, más específicamente, en la **espada de Δίκη**, que provoca un CORTE tanto en el plano referencial cuanto en el plano semémico.

2.1.2 El tercer subsistema secundario: τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE

Como se anticipó, el tercer subsistema secundario gemina la configuración semántica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de la ambigüedad del lexema τέλος, que refleja la ambigüedad de la δίκη. Esta ambigüedad se manifiesta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος COMO MUERTE (polo negativo) y τέλος COMO CONSUMACIÓN (polo positivo).

¹⁵ Εὖ δράσαν, εὖ πάσχουσιν, εὖ τιμωμένην, "haciendo el bien, recibiendo el bien y siendo bien honrada...", Eu 868.

¹⁶ Χρόνος καθαίρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ, "el tiempo purifica todo al ir envejeciendo", Eu 286; σωφρονοῦντες ἐν χρόνω σωφρονοῦντες ἔν χρόνῳ, "por fin sois prudentes", Eu 1000.

El τέλος es un *illustrandum* abstracto que imaginiza la idea de FINALIDAD, OBJETIVO y CAUSA ÚLTIMA del plano hipersemémico¹⁷. Se refiere al DESIGNIO DIVINO al que tienden todas las acciones humanas en el plano moral, social e institucional¹⁸. Este cumplimiento, ejecución, acabamiento, realización conserva su valor neutro en uno de sus sememas, pero adquiere un valor religioso y cultural en otro de sus sememas, pasando a significar rito, ritual, cumplimiento o ejecución de un ritual, donde pasan a comportarse como semas distintivos los rasgos +perfección, +completud, puesto que el ritual representa una serie de acciones referidas al plano divino. Este semema "rito" se bifurca, a su vez, en un semema de valor positivo y otro de valor negativo: el rito como "muerte" (negativo) y el rito como "consumación" (positivo).

El τέλος-consumación aparece en los segmentos imaginativos marcado siempre por el contexto y haciendo alusión a tres consumaciones rituales de distinta especificidad: 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 Persuasión por designio de Zeus). Estas tres consumaciones marcan un CORTE con la situación existencial anterior, el PASAJE a un nuevo estado de cosas en el plano de la esencia humana o divina y, por último, el restablecimiento de la ARMONÍA perdida.

En el polo negativo el ritual que se lleva a cabo es un sacrificio: BANQUETE RITUAL → CANIBALISMO, OFRENDA NUPCIAL (προτέλεια) → DEGÜELLO, INMOLACIÓN → ASESINATO. La relación que se metaforiza es la del SACRILEGIO, el trastrueque de las sagradas leyes del ritual, que actúan como

¹⁷ Cf. HOLWERDA (1963: 337-363).

¹⁸ κύριον μένει τέλος, "señor permanece el cumplimiento", Eu 544.

illustrantia de la Ley del Padre. Esta perversión de los símbolos del orden divino es nuevamente revertida, precisamente, por uno de los aspectos del polo positivo del τέλος: el **EXORCISMO** del espíritu pulsional de las Erinias.

Dentro de la imagen del SACRIFICIO se produce una aparente ambigüedad semántica, si se toma en cuenta la remisión a la serie CORTE → CADENA → CORTE. En efecto, los sememas fundamentales del motivo del sacrificio (θυ-, con 25 apariciones en la *Orestía*) se resuelven, al especificarse, en dos series lexémicas de significado opuesto: 1) σφαγ-, "degüello" (12 apariciones), que imaginiza el CORTE adquiriendo un sema +concreto, y 2) σπένδ-/χε-, "derramamiento, libación" (6 y 15 apariciones), que imaginizan la CADENA.

Sin embargo, puesto que el τέλος-sacrificio se adscribe al polo negativo de la bimembración, el CORTE ilustrado por el **DEGÜELLO** no se refiere al consumado por δίκη, sino al producto de la ὕβρις humana, es decir, el "pecado original" de la raza, que pervierte la ARMONÍA del mundo, espejo de la ARMONÍA del orden divino. Por tanto, la ambigüedad semántica no es tal: se trata de la ilustración de los dos primeros pasos de la evolución de la comunidad, y dentro de ella, del hombre. El CORTE definitivo, que reinstaurará la JUSTICIA y la ARMONÍA, será imaginizado a través del conjunto de motivos del tercer subsistema secundario.

2.1.3 El primer subsistema secundario: MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE

Las imágenes del primer subsistema secundario cumplen la función de simbolizar, estrictamente como *illustrantia*, el motivo hipersemémico de la CADENA y el CORTE. La CADENA, es decir, la reproducción constante y perpetua de un determinado estado de cosas que no pueden detenerse en su devenir, que se desarrollan en un tiempo cíclico y obedeciendo compulsivamente a la Ley del Talión, se encarna en la imagen de una **ENFERMEDAD INCURABLE**.

De este modo, se produce un oxímoron semántico. En efecto, con el objeto de *reparar* un daño (la muerte violenta de un pariente consanguíneo), de *lavar* una afrenta al γένος, no se logra *curar la herida*, sino *reabrirla indefinidamente*. De allí la elección de lexemas cuyos sememas apuntan a dos tipos de rasgos sémicos: el fluir sin término y la imposibilidad de ser combatido.

El primer conjunto de rasgos están presentes, por su parte, en dos series: el de la *sangre derramada* (αἷμα) y el *pus* (ἰχώρ) que se funden metasemémicamente con el grupo de sememas relacionados con el *verter* y el *libar* -ρέω, χέω, σπένδω, λείβω, στάζω- y el del *veneno* (ἰός), que etimológicamente pertenece a la misma familia - "manar, fluir"- pero que está marcado semémicamente con el rasgo negativo que lo convierte en "fluido nocivo".

El segundo conjunto de rasgos (+imposible de vencer) se encarna sémicamente en la familia de ματ- ("inútil, vano") y en los preverbios negativos que se adjudican al campo semántico del *remedio* (ἄκος, φάρμακον, ποτόν) y la imposibilidad de detener las acciones que tienen que ver con el campo semántico del *dolor* (πόνος, πῆμα, βλάβη, ἄλγος, ἄχος, τραῦμα), que se resumen en la imagen de la *sangre de la herida imposible de restañar* (ἀσύστατος -Ag 1467- < σύστασις < συνίστημι).

Esta *enfermedad insaciable* (ἀκόρεστος, Ag 1117, 1143) sólo puede remitir sus efectos, paradójicamente, por la violencia, dando un golpe definitivo que cambie cualitativamente la condición cíclica de las acciones compulsivas e irracionales que responden al aspecto oscuro de la condición humana. Este golpe se encarna, en el primer subsistema secundario, en la imagen del *médico que cortará la tumoración y cauterizará las heridas*. Este médico, ἰατρός, forma una unidad semántica con παιάν ("curador, sanador"). Cada una de las unidades se relaciona semémicamente con las dos acciones que se realizarán. En efecto, ἰατρός es el médico que QUEMARÁ (καίω) o CAUTERIZARÁ la herida (< ἰάομαι, "curar, asistir", proveniente de ἰαίνω, "calentar"), mientras que παιάν es el "curador", el "sanador" que rechazará, que HARÁ CESAR (παύω) la enfermedad con su *golpe mágico* (παίω), siendo ambos temas

provenientes de la misma raíz (παφ-). Ese GOLPE RITUAL con el que Apolo sanador (Παιόν) *separará* la ENFERMEDAD (νόσος) de la SALUD (ὑγιεία) se ilustra textualmente por medio de la imagen del *corte* (τέμνω) *del cirujano* en la imagen central del subsistema (Ag 848-850), y se alinea con el CORTE de la espada de Δίκη (Ag 1535, Ch 639-641, 647-648).

De este modo, el primer subsistema secundario es el único conjunto simbólico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* que funciona como *illustrans* del plano hipersemémico en su totalidad, sin ambigüedad semántica que radique en la existencia de varios sememas correspondientes a un mismo lexema.

2.1.3.1 LA ΔΙΚΗ COMO ORGANIZADORA DEL SUBSISTEMA

Resta considerar en este punto cuál es la función del lexema ΔΙΚΗ en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Puesto que es alrededor de este lexema que se desarrolla la estructura imaginativa, debemos analizar si existe un conjunto de rasgos significantes que, encontrándose presentes en la figura nuclear o entre los semas o metasemas de los distintos sememas de los subsistemas, funcione como *tertium comparationis*, es decir, como *matrix metafórica organizadora del plano semémico*.

Retomaremos, por consiguiente, el análisis semántico del lexema. Δίκη es un sustantivo relacionado etimológicamente con el verbo δείκνυμι¹⁹, "mostrar, designar, señalar, enseñar, indicar, marcar; dirigir, fijar, apuntar, ajustar, enderezar", y que incluye tres sememas principales:

¹⁹ El problema de la etimología probable de δίκη ha sido ampliamente tratado por la filología. Dentro de una bibliografía relativamente extensa, véanse principalmente HIRZEL (1907: I, 381); GONDA, (1929); PALMER (1945: 149ss); LATTE (1946: 63-76); KRETSCHMER (1952-1953: 2). Nuestra toma de posición etimológica *se basa* en las hipótesis de GONDA y PALMER, consideradas "probables" por CHANTRAINE. La afinación del concepto etimológico y la propuesta hermenéutica que de él se deriva son nuestras.

- 1) δίκη: {"regla, uso, costumbre"}
- 2) δίκη: {"manera, forma"}
- 3) δίκη: {"justicia"}

El lexema es utilizado alternativamente con sus tres sememas (y los que de ellos se derivan por metasememia) a lo largo de todo el *corpus* de la *Orestía*. Interesa centrarse en el tercer semema, {"justicia"}, que se deriva, lógicamente, del semema 1), {"regla, uso, costumbre"}.

La *justicia* implicada en δίκη 3 es *la que señala* (agente) y también *la señal, la orden, la instrucción* (producto de la acción), *lo derecho, lo recto, lo correcto*. δίκη es *una línea que marca una dirección*, un derrotero, un objetivo, y también *una línea marcada* como consecuencia de esa acción. δίκη, por tanto, es *una marca, el señalamiento de la división de lo que corresponde por convención*. Es *una línea convencional que divide y reparte*, es *el rasero que mide lo que corresponde a cada uno desde el punto de vista humano*. Es *una línea recta, ajustada, justa*, es decir, no es torcida, no desdibuja el límite. Es *el señalamiento de aquello que se ha obtenido*.

Este uso general y profano generó diacrónicamente una diversidad de sentidos particulares que, utilizados sincrónicamente y en el mismo texto, provocan la ambigüedad semántica y la estructura imaginativa de la trilogía. Los sememas derivados de δίκη 3 son los siguientes:

a) δίκη 3 {"justicia"}: + +concreto → δίκη 4 →
 +efecto por la causa
 (metasema por
 metonimia)

δίκη 4 {"justicia pronunciada",
 juicio"}

b) δίκη 4 {"juicio"}: + [+institucionalización] → δίκη 5 →

δίκη 5 {"proceso judicial"}

c) δίκη 5 {"proceso judicial"}: + + efecto por → δίκη 6 →
 la causa
 (metasema
 por

metonimia)

δίκη 6 {"castigo, condena"}

d) δίκη 3 {"justicia"}: + +animado → δίκη 7 →
 +personificación
 (metasema)
 +entidad suprahuma

Δίκη 7 {"la Justicia"}

e) Δίκη 7 {"Justicia"}: + +divinización → Δίκη 8 →
 (metasema por
 metáfora)

Δίκη 8 {"Justicia hija de Zeus"}

f) Δίκη 8 +divino +señalador o marcador de lo que a cada uno corresponde δεικ-δικ	→ entra en competencia con	δαίμων +divino +poder distribuidor de lo que a cada uno corresponde
		δαίωμα ("partir, dividir, distribuir)

δίκη
+divino
+señalador de
lo que a cada uno
corresponde → Δίκη 9
+agente

Δίκη 9 {"Justicia distributiva"} → en sinonimia con
 Δαίμων
 νέμεσις

g) Δίκη 9 + +retribución → Δίκη 10
 [+neutro] del mal causado

Δίκη 10 {"Venganza, Daimon vengador"} → en sinonimia con
 ἄλᾶστωρ
 ^ Ἀλᾶστωρ

h) Δίκη 6 {"castigo"} + +concretización → Δίκη 11
 +retribución
 +efecto por la
 causa (metase-
 ma por metonimia)

Δίκη 11 {"precio, reparación, expiación"} → en sinonimia con
 ποινή

i) Δίκη 11 + Δίκη 10 = +abstracto → δίκη 12
 Se neutralizan (pier-
 den distintividad)
 los semas +divino y
 +concreto
 +retribución del
 mal causado
 +efecto por la
 causa (metasema
 por metonimia)

j) Δίκη 12 {"venganza"}

Este análisis sémico prueba que una serie de procesos metasémicos (metafóricos y metonímicos) posibilitan la concurrencia de varios sememas que, a pesar de su utilización contextual, provocan una casi constante ambigüedad semántica entre la marca positiva y la negativa, es decir, entre δίκη-justicia y δίκη-venganza. Esta ambigüedad da como resultado que cada personaje o cada contexto discursivo adopten uno u otro semema de acuerdo con: 1) el objetivo del creador de poner en evidencia la existencia de un plano hipersemémico donde δίκη es esencialmente doble y ambigua, por no provenir de un fundamento divino o supradivino (como θέμις), sino por depender para su marcación de criterios exclusivamente humanos.

Esta neutralidad de δίκη, esta esencia doble y ambigua, es producto, por una parte, de su figura nuclear (que no incluye la idea de que lo que se separa es "lo bueno de lo malo") y, por otra, del interés del poeta en utilizar un término lo suficientemente amplio como para posibilitar distintos grados de metaforización

y que se represente semémicamente un concepto que sintetiza uno de los temas nucleares de su *Weltanschauung*.

En lo que toca a su figura nuclear, ya se ha apuntado que δίκη proviene de δείκνυμι, "mostrar, designar, señalar". Vale recalcar que la δίκη es entonces *aquello que se designa, aquello que se muestra o señala, una dirección* y, al mismo tiempo, *aquello con lo cual se hace una señal, una línea marcada, una línea divisoria*. La δίκη es la línea convencional que determina lo que a cada uno corresponde desde el punto de vista humano. Por tanto, la *línea separadora*, en esencia objetiva y neutra, se vuelve subjetiva y marcada positiva o negativamente, de acuerdo con el criterio del hombre que la traza.

En base a esta definición derivada de la figura nuclear del lexema, el poeta hace alusión a un estado de cosas en el plano ideológico, en este caso, un sistema referencial de ideas acerca de lo que es la "justicia" en el mundo.

Puesto que por esencia la δίκη no puede señalar con objetividad aquello que es justo, se hace necesaria la intervención de otro plano de la realidad que restituya la objetividad de la demarcación, la neutralidad de la medida. La intervención de ese otro plano se realiza por medio de un *salto cualitativo*, pues Esquilo hace intervenir como árbitro el *designio de Zeus*. Este designio de Zeus es, precisamente, su τέλος. Ζεὺς τέλειος, todopoderoso, se apropia de δίκη y repara su contingencia (que se deriva de la propia falibilidad de la naturaleza humana, incapaz de distinguir lo injusto de lo justo) con otra demarcación, otro CORTE que destruye esa contingencia y restituye el designio armonioso originario, el τέλος al que tiende la realidad toda.

La intervención del τέλος divino hace que esa realidad vire en su dirección para tender a ese *punto de llegada*, a ese *cumplimiento* o *realización*. La δίκη es adoptada por Zeus como manifestación de *su propia esencia justa* ("hija de Zeus"), donde no será influida por la subjetividad humana, que puede convertirse en ἀμαρτία y ὕβρις. La δίκη orientada hacia el τέλος de Zeus pierde la ambigüedad semántica. No puede interpretarse como *venganza* (incluso puede

dejar de lado la reparación de la culpa heredada), porque ella hace cambiar la cualidad esencial de las entidades (humanas o divinas) que la reclaman.

La δίκη que tiende al τέλος incluye dentro de sí el *equilibrio* de los opuestos en un nuevo orden, que rechaza el *exceso* de la ὕβρις. La ὕβρις humana resulta entonces la máxima manifestación de la in-justicia en el plano hipersemémico, puesto que la *falta de balance* implica la pérdida de la simetría, el desdibujamiento de la línea divisoria de lo que a cada uno es debido, es decir, la DESARMONÍA de los ámbitos de la realidad. Explicitaremos esta relación entre δίκη, ARMONÍA y EQUILIBRIO en el punto siguiente.

2.2 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL

En este punto analizaremos las relaciones existentes entre plano semémico y plano hipersemémico en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, de manera de completar el estudio de los lazos que unen el sistema de imágenes, la temática y el universo conceptual de la trilogía. Puesto que el *TERCER SUBSISTEMA* es el más extenso del *corpus*, hemos elegido los dos subsistemas secundarios que presentan rasgos sémicos claramente empalmados con los del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, para así dar cuenta del proceso de metasememia que ha permitido el desarrollo de la estructura total.

Como adelantamos al comienzo de este apartado, en las imágenes del tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y del segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA) se concentra la estructura sémica de todo el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), que apunta a reflejar, dentro del universo conceptual, la cosmovisión teológica del autor. En el plano semémico el subsistema expresa con máxima connotación y refuerzo 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 humana da origen a los diferentes subsistemas secundarios, y se expresa por medio de *illustrantia* de altísimo grado de **concretización**.

El espacio sémico de la trilogía ocupado por la realidad subcósmica, esto es, por el hombre, se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han perdido (han cercenado) dos de sus atributos esenciales: la racionalidad y el reconocimiento de la existencia de un orden que los excede y cuyas leyes deben obedecer. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales (nucleares o contextuales) **+animal, +irracional**.

Dentro del tercer subsistema secundario, EQUILIBRIO ≠ EXCESO, la serie que concentra la carga sémica más importante es el motivo del PESO dentro del polo negativo del EXCESO que ocupa, por otra parte, una extensión notable dentro de la trilogía.

El hombre, sus acciones y sentimientos son imaginizados, a raíz de su ὕβρις, como *esencias materiales y concretas*. Esto es producto de la degradación de su naturaleza, lo que, sumado a los rasgos +animal, +irracional, provoca la anulación de todo rasgo sémico que apunte a lo abstracto-espiritual. Todo lo que compete al hombre dominado por la ὕβρις y propulsor de una violencia "estructural" incluye la metaforización que lo transforma en **GRAVOSO, PESADO, AGOBIANTE**. La corporalidad se transforma en una **CARGA INSOPORTABLE**. La consecuencia de este estado de cosas es el *sometimiento a la "ley de la gravedad"*: el hombre *cae y se hunde*, alejado del EQUILIBRIO entre cuerpo y espíritu, la σωφροσύνη y de la posibilidad de sublimar sus pasiones.

Esta perversión de lo humano provoca la **exarcebación de su condición material y concreta** que, sin límite ni τέλος, incide agresivamente sobre la realidad, pervirtiéndola. Se engendra entonces una CADENA de acontecimientos negativos que provoca la multiplicación de la materia, el peso, la

perversión y la muerte (que se metaforiza en la imagen de la *sangre siempre fluyente*). Esta multiplicación de una **materia perversa, ilimitada**, se imaginiza por su parte en la metáfora de la *riqueza/opulencia*, que causa finalmente la ruina de sus poseedores. Por último, esta materialidad sin *λόγος* (irracional) ni *τέλος* busca compulsivamente su propia satisfacción, lo cual se simboliza por medio de las imágenes del *chupar, morder, devorar y saciarse*. Lo que el autor recalca una y otra vez es que se trata de una *materia insaciable*, puesto que está sujeta a la ley de la repetición.

Sin embargo, este estado de cosas responde a una causalidad: la CADENA de la materia perversa se ha originado en un CORTE previo (ya presentado en la estructura del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*): el quiebre de un orden preexistente aunque desconocido para el hombre. Ese orden anterior al estadio conocido (la CADENA) ha sido quebrado por una actitud connatural a lo humano: una tendencia al desborde y a la falta de reconocimiento del límite. Este “pecado original”, este CORTE con una naturaleza equilibrada en sus potencias (plano hipersemémico, cosmovisión religiosa) se imaginiza semémicamente en el segundo subsistema secundario a través de la bipolaridad **PASO ≠ PISADA**, cuyo núcleo sémico fundamental es el **pie** y las acciones que éste realiza.

En efecto, el **pie** es un semema que, en la simbología tradicional, representa, por oposición topológica, la *cabeza*, es decir, el *espíritu*. Las acciones del **pie** imaginizan, por tanto, la actividad de la potencia espiritual, tanto divina cuanto humana. El *pie divino* es descrito en imágenes como opuesto a todas las características intrínsecas del hombre: la divinidad *camina*, su paso es *leve, recto, constante, invisible e infatigable*, todo lo cual metaforiza su *esencia sublime y espiritual*, y su *acción segura, recta y permanente*.

El equilibrio fundamental de la naturaleza divina contrasta con gran fuerza con la **pisada** humana, caracterizada por la *pesadez*, la *tosquedad* y la *violencia*. El **pie del hombre** lleva a cabo *acciones violentas* que simbolizan la *rebelión contra la ley y el límite*, es decir, contra el *orden sagrado*. Por tanto, el **pie humano** es un **pie**

violador, un espíritu que violenta los designios de lo trascendente. La consecuencia es la *impiedad*, la ἀσέβεια, que se manifiesta en la *pisada sacrílega* y la *patada contra el altar de Dike*. Se trata, de manera casi equivalente, de la estructura simbólica básica del sistema de imaginería de *Persas*, en que estudiamos la oposición simbólica básica entre el **PUENTE** y el **SALTO**, ejecutados, respectivamente, por el *pesado y torpe pie del hombre* y el *pie ligero pero mortífero de la divinidad*.

Volviendo a esta imagen en el texto de la *Orestía* (*Ag* 383-384, 789; *Ch* 640-642; *Eu* 537-540) representa, precisamente, el rechazo de *aquello que a cada cual le corresponde por designio de Zeus* (δίκη) y, en consecuencia, la pérdida del temor reverencial hacia *lo otro*, la divinidad. Si δίκη es una línea que marca la separación de lo que corresponde al hombre por ser hombre (someterse a la ley y la justicia que proviene del plano "trascendente"), *patear su altar* es **CRUZAR EL LÍMITE**. Lo mismo significa *caminar sobre la alfombra purpúrea*. No obstante, ese cruce -*pecado original, perversión del espíritu*- no provoca la libertad ni el crecimiento interior del hombre sino, por el contrario, lo sumerge en la "ley" del caos, el desorden, la repetición y la compulsión a la satisfacción de pasiones ya traspasadas por la perversión: poder, venganza, lujuria, odio, asesinato: la **CADENA** del δρῶν sin τέλος.

Este "nuevo orden" -más bien un desorden- está imaginizado semémicamente en el polo negativo del **PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL**. Es el **CAOS**, lo **PRIVADO**, los **DIOSES CTÓNICOS**, la **TIERRA** y lo **FEMENINO**, que está representado por medio de semas -espiritual, -racional. Sobre todo en la caracterización de lo **FEMENINO** y lo **MASCULINO** se encarna una concepción dicotómica donde los pares opuestos señalan el **VIEJO ORDEN** (la representación semémica de la **CADENA**) y el **NUEVO ORDEN** (en rigor, la armonía esencial y originaria que deberá ser restablecida):

NATURALEZA/CULTURA
 OBJETO/SUJETO
 MATERIA/ESPIRITU
 CAOS/ORDEN
 PRIVADO/PÚBLICO
 DESARMONÍA/ARMONÍA
 CADENA/CORTE
 PAR [acción-reacción]/IMPAR [dialéctica]
 PULSION/LEY
 IIMITACIÓN/LÍMITE
 FERTILIDAD/CREATIVIDAD
 REPRODUCCIÓN/PRODUCCIÓN
 INSTINTO/RAZON
 COERCIÓN/LIBERTAD

Esa armonía esencial, ese orden quebrado que instaurará nuevamente la divinidad por medio de un nuevo CORTE (violento en principio) y respondiendo a la piedad por el destino del hombre y a su intrínseca justicia, es la explicitación más clara de la cosmovisión teológico-filosófica de Esquilo. Sus causas -la ὄβρις- y consecuencias -el agobio de la materia- constituyen el punto focal alrededor del que se estructura la imaginería y el plano semémico del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

3. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE *PROMETEO ENCADENADO*

Para posibilitar el ANÁLISIS SEMÁNTICO de Pr, las imágenes pertenecientes a los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* fueron clasificadas para su estudio mediante un criterio de división sémica. Luego de analizarse la configuración general de los espacios semánticos en los que se dividía el sistema completo, se arribó a la elección de los rasgos subcategoriales de marca positiva o negativa ± humano, ± animado, y dentro de ellos, el espacio sémico -humano + animado. Intentaremos probar si la figura nuclear registrada por medio del proceso metasemémico o producto de marcas semánticas denotativas y distintivas (que, como se comprobará, da como resultado un haz de rasgos +concreto, +animado, + animal, -humano) se conjuga con la figura nuclear correspondiente al núcleo sémico *ἀνάγκη*, y puede remitir por tanto a una relación causa-consecuencia entre los planos semémico e hipersemémico, entre temas y universo conceptual.

Presentamos a continuación el *corpus* completo sobre el cual aplicamos el análisis componencial: es el conjunto de imágenes que se han considerado fundamentales para la sistematización semántica y que incluyen los motivos del *yugo*, el *arnés*, la *caza*, la *picadura*, la *carrera*, la *prisión*, la *navegación*, la *movilidad* y el *vagabundeo*, todos dependientes de la ya mencionada oposición **COERCIÓN/LIBERTAD**.

En todos los casos relevamos la aparición del motivo de la *ἀνάγκη*. Los motivos derivados de la estructura *fuerza-violencia* y sus opuestos, la *dureza* y sus opuestos, sólo se consignan en esta sistematización cuando se empalman con la imagen preponderante. No registramos sus apariciones libres, que son de vital importancia, por ejemplo, en el Episodio I.

El relevamiento componencial se ha efectuado sobre los siguientes segmentos del Pr:

4-6, 13, 14-15, 16, 19-20, 50, 52, 54, 55-56, 58, 60, 61, 64-65, 71, 72, 74, 76, 81, 87, 93-95, 96-97, 100, 103-105, 108, 112-113, 119, 135, 141-142, 148, 154-155, 163-

165, 168-169, 175, 178-180, 182-184, 235-236, 256, 257, 262, 263-265, 275-276, 278-279, 284-285, 286-287, 316, 322-323, 326, 339, 344, 365, 425-428, 462-465, 465-466, 470-471, 508-510, 512-513, 514, 515-516, 517-518, 524-525, 547-550, 562-563, 565, 566, 571-573, 577, 578-579, 580-581, 585-587, 589, 591-592, 597-598, 600-601, 618, 622-623, 655-656, 666, 670-672, 674-675, 681-682, 690-693, 701-702, 706, 737-738, 749-750, 752-754, 755-756, 769, 770, 771, 773, 780-781, 784-785, 788, 819-821, 823, 828, 836-838, 855-856, 858-859, 872-873, 880, 881, 884, 898-900, 902-903, 906, 926-927, 931, 934, 936, 964-965, 991, 1006, 1009-1010, 1015-1016, 1019, 1021-1025 1026, 1050-1051, 1072, 1078-1079: εἰς ἄπεραντον...ἀνοία²⁰.

3.1 Estructura y sistematización del espacio estudiado

El relevamiento semántico de las imágenes correspondientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* nos ha permitido reconocer la utilización funcional de las categorías semánticas y los semas subcategoriales a lo largo del desarrollo agencial.

En efecto, la preponderancia absoluta del *agentivo* en la primera parte de la tragedia (Prólogo, Kommós, Párodos) se desplaza hasta focalizarse en el *objeto*, el *agente* y el *paciente* a partir de la segunda parte (Episodio III en adelante). Esta preponderancia es debida al efecto de "mostración" de la imagen, en el cual se presentan en escena *illustranda* verbalizados como *illustrantia*. El resultado es un haz

²⁰ Por razones de espacio, omitimos el análisis extensivo de cada uno de los lexemas. Las categorías semánticas atribuidas a los lexemas analizados han sido: *agente, paciente, objeto y agentivo*. Los semas subcategoriales que resultaron del análisis fueron los siguientes (se incluyen los metasemas transformados en semas por transferencia metafórica): ANIMADO, ANIMAL, HUMANO, DIVINO, SUPRADIVINO, PERSONAL, RACIONAL, ANIMIZADO, ANIMALIZADO, OBJETUALIZADO, MASCULINO, TODOPODEROSO, LIBRE, LIBERADOR, OBSTINADO, EXCESIVO, ESFORZADO, DOMESTICADO, SUFRIENTE, VIOLENTO, INERME, ULTRAJANTE, ÁGIL, FUERTE, INMOVILIZADO, AGRESIVO, ESENCIALIZADOR, SIN RUMBO, CONCRETO, DEFINIDO, LIMITANTE, DURO, METÁLICO, TRABA, CONSTRICTIVO, CONSTREÑIDO, FORMA CIRCULAR, MOVIMIENTO CIRCULAR, HIRIENTE, DESTRUCTIVO, MÓVIL, AGUDO, FUSIFORME, PUNZANTE, PENETRANTE, AMENAZANTE, PERSECUTORIO, INEVITABLE, LIMITADO, PERSEGUIDO, DOLOROSO, PUNZADO, POSITIVO

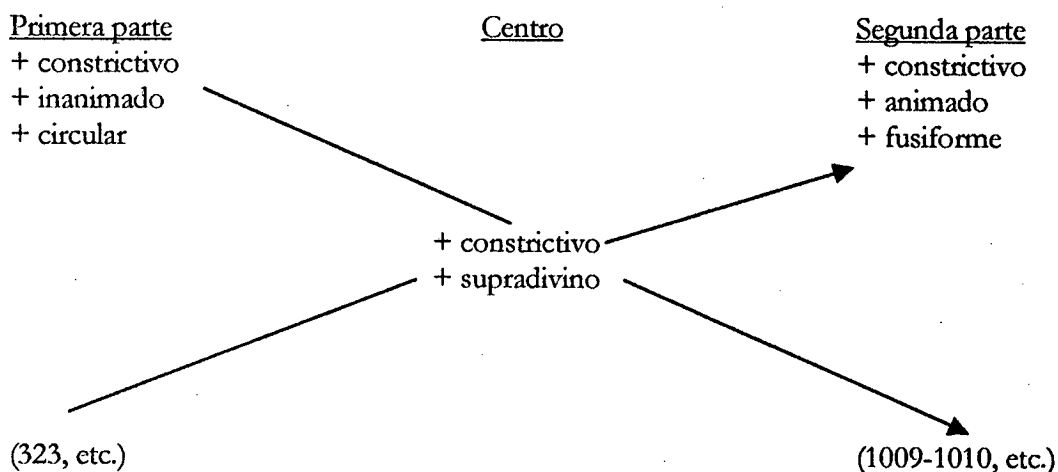
semémico de alto grado de *concretización*, que se complementa con rasgos de *constreñimiento* y *movimiento o conformación circular*, unido a la *dureza* y a la *fuerza/violencia* que se advierte como rasgo clasémico en cuanto a la circunstancia modal de la acción. En esta primera parte del *corpus*, el *paciente* es siempre Prometeo. Por transferencia metasémica, en la mayoría de los casos metafórica, el paciente adquiere rasgos de *animalización* y *objetualización*.

Hacia el centro de la pieza se hace evidente la incidencia de imágenes centradas en el motivo de la *necesidad*. Los semas preponderantes se repiten, pero comienza a aparecer el carácter *supradivino* como fundamental para la interpretación semántica general.

En la segunda parte de la obra, ante la aparición de Ío, el motivo *concreto* del *constreñimiento duro y circular* vira hacia semas que configuran un haz de rasgos centrados en la *persecución*, la *penetración* y la *conformación fusiforme*. La imagen del *yugo/arnés* ha sido reemplazada por la imagen del *tábano/aguijón*. Así como el motivo del *tábano/aguijón* es presentado en la primera parte y alcanza su máximo desarrollo en la segunda, el motivo preponderante de la primera se va dispersando y debilitando en la segunda. En efecto, el *constreñimiento circular* ocupa la primera mitad de la pieza y el *constreñimiento punzante* abarca toda la última parte.

Sin embargo, las imágenes centrales de cada uno de estos motivos se encuentran cruzadas en el desarrollo agencial: la metáfora del κέντρον (323) anticipa en la primera sección el desarrollo de la segunda; la imagen del POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1009-1010) retoma semánticamente el motivo de la primera parte, dando cierre al tema ampliamente documentado en ella. De esta manera se produce un cruce de rasgos semánticos a lo largo del desarrollo dramático.

En el centro, el denominador común de ambos sememas, el *constreñimiento*, está dado por el sema adicional otorgado por el motivo de la *necesidad*.



Del mismo modo se comportan otros dos rasgos sémicos que acompañan a los anteriores. Nos referimos al motivo de la *limitación* y la *inmovilidad*, aportado desde el comienzo de la pieza por el lexema δεσμός, y su contrario, el de la *ilimitación* y la *movilidad sin rumbo*, aportado por el lexema πλάνη (ambos con sus variantes lexemáticas). En efecto, la anticipación del tema del *vagabundeo* se verifica en la primera parte (275-276) y se despliega en la segunda; por el contrario, el tema de las *cadenas* se concentra en la primera parte y se difumina en la segunda. Allí se registran expresiones sintagmáticas cada vez menos connotadas del motivo ("liberarse de las cadenas"). La misma difuminación se registra en la primera parte con respecto al motivo del *vagabundeo*.

El rasgo sémico +constrictivo, central de todo el subsistema, se manifiesta además a través de otros dos sememas o motivos, el de la *red* (asociado a la *caza*) y el de los *pies trabados* (también asociado a la *caza*, y además a la *prisión*). Ambos apuntan al tema de la *persecución* y de la *trampa* y, en última instancia, al de la inmovilidad esencial de la condición humana.

Acompañando a los rasgos +constrictivo +concreto y +limitado, el haz sémico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* presenta otro rasgo de suma importancia: el que consiste en la *animalización* del sujeto +humano o +divino. La aparición del rasgo se verifica a lo largo del desarrollo agencial de la misma manera que los analizados anteriormente. La *animalización* comienza insinuándose metasemémicamente por medio de la transferencia metafórica que se opera en los

agentivos de la escena del encadenamiento. El Titán se muestra en la estructura de superficie como un criminal empalado, pero, en la estructura profunda, como un animal sometido al yugo y al arnés.

En la segunda parte de la pieza, ante la irrupción de Ío, la *animalización* del sujeto personal (+humano en este caso) se efectúa por medio de la mostración escénica (naturaleza biforme), subrayada por las imágenes engarzadas en el discurso y sus semas fuertemente connotados.

La importancia del proceso de *animalización* se verifica por último en el símil del potro, que apela, como ya indicamos, a la captación racional del motivo por parte del espectador/lector.

La preponderancia del motivo y su haz sémico se verifica en la imagen de la *caza*. Se insinúa en el Prólogo (81 y 87) por medio del sema +constrictivo presente en el lexema *red*. Se desarrolla en el episodio de Ío, perseguida doblemente por Argos y por el tábano. En el Episodio IV, ya sobre la conclusión de la tragedia, se pondrá en evidencia que la verdadera *cazadora* que lanza su *red* sobre la presa es la ἄτη (1072-1073 y 1078-1079), al igual que sucedía en *Persas*.

El espacio sémico de la pieza ocupado por el hombre se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han sido cercenados en uno de sus atributos esenciales. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso de *desencialización* es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales +animal, +irracional. En el plan divino no estaba contemplada la perduración en la existencia del "hombre" (231-233). Ío y Prometeo pierden seméricamente sus rasgos +humanos. Ambos, además, fluctúan entre la clarividencia (la comprensión del τέλος) y la ceguera proporcionada por la ἄτη (que conduce a una acción irracional). En Ío esto se manifiesta por el ataque de su νόσος; en Prometeo, por el crecimiento de su αὐθαδία.

3.2 La matriz metafórica y la figura nuclear del espacio

Luego del estudio de los rasgos subcategoriales de los sememas que forman parte del espacio sémico +animado -humano (imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*), corresponde analizar la *figura nuclear* de los lexemas involucrados en esas imágenes, incluyan éstos rasgos distintivos y denotativos o marcas connotativas compartidas con los componentes de su campo -sentido propio-, e incluso si dicha figura nuclear se conforma como tal a través de la transferencia metafórica (metasémica).

La *figura nuclear* de un semema, su "núcleo semántico irreductible", y tal como definimos en el Capítulo 2, consiste en aquellas características intrínsecas y distintivas que constituyen su "definición". Dentro de esta "definición" es posible aislar ciertos *semas comunes* a diferentes sememas ubicados en un plano más esencial o sustancial que el de la subcategorización. A partir del registro de dichos semas comunes es posible acceder a la *matriz metafórica*, es decir, el conjunto de rasgos que, como fuerza centrípeta, ha funcionado como núcleo de atracción de los *illustrantia* del *corpus* estudiado. La *matriz metafórica* es el *tertium comparationis*, aquel elemento que se observa como rasgo común de *illustrans* e *illustrandum*.

Los lexemas que se analizarán a continuación²¹ pertenecen, dentro de la oposición básica del subsistema, al polo de la **COERCIÓN** en su estructura secundaria del *yugo*, el *arnés* y la *caza*.

* δεσμός (6, 52, 97, 113, 141, 155, 176, 509, 513, 525, 770, 991, 1006).

Sustantivo deverbativo proveniente de δέω, al que se suma el sufijo denominativo -σμός, que otorga un clasema +concreto. Significa, en principio, "cualquier instrumento que sirve para atar", por tanto, "lazo, atadura". Adquiere, de

²¹ Para la determinación de la figura nuclear de los sememas se hace indispensable acudir a la etimología. El análisis toma como base, nuevamente, los estudios de HOFMANN (1949), FRISK (1959-1972) y CHANTRAINE (1968-1980). La interpretación de los datos es, por supuesto, nuestra.

acuerdo con sus diferentes contextos, significados más acotados o restringidos. A partir del primer semema registrado se deriva un haz semémico que incluye las posibilidades de "cable", "amarra" y "correa". No obstante, en la mayoría de sus apariciones el contexto hace surgir el significado de "cadenas", sobre todo cuando el lexema se presenta en plural. Esto puede verificarse sintagmáticamente por las menciones de cualidades o rasgos +metal en el contexto inmediato. Por último, el haz semémico incluye, por un proceso metasémico de transferencia metonímica, el significado de "prisión".

El lexema presenta un importante grupo de formas alargadas en -ω, como por ejemplo:

* δεσμώτης (119)

Este adjetivo es la única aparición de las formas mencionadas en el *corpus*. Ambos lexemas provienen de:

* δέω (15)

Verbo que proporciona la raíz del campo semántico estudiado, proveniente del indoeuropeo $de\partial_1-$ / $d\partial_1$, que se manifiesta en griego con la alternancia $\delta\eta-$ / $\delta\epsilon-$. La instancia con vocal alargada da lugar a $\delta\acute{\iota}\delta\eta\mu\iota$, en presente atemático con reduplicación que CHANTRAINE considera creado a partir de una posible analogía con $\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$. Semánticamente se remite al indoeuropeo * $de-y\bar{o}$, donde el semema significa "ligar, atar, encadenar", presentando el mismo haz registrado en el caso de su sustantivo derivado.

Es evidente que en la acción de "atar" el *movimiento circular* es un rasgo intrínseco indispensable para la conformación de la figura nuclear. En el caso de que, dentro del haz semémico presentado, la opción ofrecida por el contexto sea la de "cadenas" o "encadenar", los rasgos que se añaden son +dureza, +metal.

* ἀδαμαντόδετος (148)

Adjetivo compuesto de δέω + ἀδάμας,-αντος, "metal muy duro", "acero". En este lexema se reúnen todos los rasgos de la figura nuclear considerada. A esto se suma el hecho de que ἀδάμας se relaciona etimológicamente con δάμνημι, indicando, primero como término mágico y luego como término técnico, "aquello que no se puede domar", "aquello que no se puede doblegar" (α privativa + δάμασ-).

* δάμνημι (164)

Verbo de raíz indoeuropea *dm-, que se manifiesta en griego como δάμα-. Lleva infijo nasal en el presente y sobre el tema de aoristo (δάμασ-) se forma δαμάζω. El verbo significa "someter por un acto de coerción", de donde se aplica en general al contexto animal con el sentido de "domar". El haz semémico se amplía con matices más generales y abstractos, como "dominar", y más concretos, como "domesticar".

En este caso, el verbo suministra a la figura nuclear el sema +coercitivo y el clasema +paciente animal.

* ὀχμάζω (4, 618)

Se trata de un verbo denominativo proveniente de -οχος, sufijo adjetivante que significa "que tiene, que mantiene". De allí que el verbo signifique "fijar, aprehender". Por su parte, el sufijo proviene de ἔχω, de raíz √σχ-, "mantener, sostener", pero con el sentido originario de "tener, poseer, retener".

Además del sentido de *constricción* que aporta a la figura nuclear, debe tenerse en cuenta que la raíz √σχ- es la misma que se encuentra presente en ἰσχύς, indicando la "fuerza física", el "poder de retener o someter por medios concretos". Este rasgo se suma (la constricción es física y por medios violentos) a la figura nuclear.

* ζυγόν (462)

El sustantivo está ampliamente documentado en las lenguas indoeuropeas, de raíz *iug-. Es un antiguo término técnico que aparece ya en hitita. El *yugo* consiste en una pieza de madera transversal, en cada uno de cuyos extremos se ubica otra *pieza en forma de arco, curvada*, donde se apoya la cabeza del animal.

* ζεύγλη (462)

Es precisamente la parte del yugo antes mencionada, que rodea el cuello del buey o caballo, por lo cual suele traducirse por "lazada, vuelta o collar" del yugo.

* ἐνζεύγνυμι (108, 462, 579)

Verbo denominativo proveniente de ζυγόν, que aparece en el *corpus* con el preverbio ἐν. Se traduce por "uncir", "enganchar al yugo". El haz semémico del lexema incluye también los significados menos concretos de "unir sólidamente", "juntar". El rasgo +constrictivo se da a través de la variante "someter".

* νεοζυγής (1009)

Adjetivo compuesto de νέος y ζυγ-, atribuido al "potro" (Prometeo) en el símil más importante del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Añade a los rasgos ya mencionados el factor "situación desconocida y amenazante", que provoca la reacción violenta e irracional producto de la coacción física y el dolor.

Es evidente que la raíz ζυγ- y sus variantes lexémicas contribuyen a la figura nuclear con los rasgos de *constricción* y *conformación circular*, además de rasgos secundarios de *dureza* y un cierto grado de *violencia física*.

* κίρκω (74)

Verbo denominativo proveniente de κρίκος. La metátesis consonántica se registra en fecha bastante temprana. Significa "fijar con una anilla o argolla". El sustantivo κρίκος, que no se registra en el *corpus*, se refiere a una *anilla, argolla o eslabón* de una cadena. Es un término técnico que, de acuerdo con los contextos mínimos en los que aparece, forma parte de un yugo, una cadena o una cortina. Etimológicamente se remonta al indoeuropeo *(s)qer-, "curvar, encorvar, doblar", que aparece en el latín *curvus*.

Nuevamente el haz semémico aporta los rasgos de *dureza, constreñimiento y conformación curva o circular*.

* πέδη (6, 76)

Sustantivo derivado del vocalismo *e* de πούς-ποδός (√πεδ- ποδ-), que significa "lazo, traba" para las piernas o los brazos, pero especialmente para las piernas o tobillos. Se utiliza generalmente en plural, y se traduce por "grillos o grilletes".

* ἐμποδίζω (550)

Verbo denominativo de la raíz antes señalada, que se refleja exactamente en el latín *impedire*, es decir, "imposibilitar el movimiento trabando los pies", "inmovilizar los pies".

* ἐμποδόν (13)

Adverbio de idéntica formación a la del verbo anterior, que indica la "falta de impedimento", el "no tener nada que impida el movimiento de los pies", es decir, *ante pedes*.

* ἐκποδών (344)

Adverbio de construcción morfológica idéntica a la del anterior, pero de circunstancia espacial opuesta. Señala el impedimento de situar los pies en un determinado lugar, es decir, ubicar los pies *fuera del* espacio de referencia.

* ἀπέδιλος (135)

El significado de este adjetivo ha sido estudiado en dos interesantes artículos, así como la importancia de los lexemas derivados de πεδ-/ποδ- para la configuración general del *SUBSISTEMA*²². En principio, las dos posibilidades que se presentan en el haz semémico no se excluyen, sino que se complementan y enriquecen una a la otra. La polisemia se aplica al texto del *corpus* sin dificultad:

- (a) α privativa + τὸ πέδιλον, "calzado en general", "sandalia". El significado sería entonces "sin sandalias", "sin calzado", "descalzo".
- (b) Puesto que las πέδιλα se *atan alrededor de los pies con correas*, es evidente que derivan lexemáticamente de πέδη y no de πούς. De allí que se proponga, como sentido primero y más concreto del lexema, la significación "sin atarse las correas de las sandalias".

* πούς (263, 279, 712)

Sustantivo de antigua raíz indoeuropea con apofonía e/o (πεδ-/ποδ-) y una amplia gama de lexemas derivados. Importa su mención en este apartado por el carácter de las construcciones atributivas que lo modifican en el *corpus*. En efecto, el pie, cuando aparece en su forma de sustantivo simple, va siempre acompañado de sintagmas que lo connoten como *libre, ágil y en movimiento*.

La función del lexema es clara en cuanto a su contribución a la oposición MOVILIDAD/INMOVILIDAD. Los derivados aportan a la figura nuclear los rasgos de *traba, coerción, inmovilidad* (o su opuesto), *movimiento o conformación circular* y, secundariamente, el de *dureza* (πέδη).

²² TARDITI (1976: 21-25); FINEBERG (1986: 95-98).

* γυιοπέδη (168)

Sustantivo compuesto de πέδη + γυῖον, "grillos para los miembros". A la matriz presentada con anterioridad, este lexema añade la significación adicional de la raíz √γυι-: "redondeado, curvo, cóncavo", específica de la *conformación circular*.

* ψάλιον (54)

Se trata de un término técnico que alude a la anilla del freno o cabezón, abierta en forma de u. No es el freno entero, sino la anilla que sostiene las fosas nasales del caballo. Se traduce entonces por "anilla" o "barbada". Es un sustantivo derivado de ψαλόν, que también significa "anilla" del χαλινός, lexema que define propiamente al "freno". En cuanto a su etimología, se ha propuesto remitirla a σπαλ-, raíz que por metátesis de las consonantes líquidas está relacionada con σπεῖρα, "pliegue, vuelta, rosca", sustantivo que se aplica a los objetos "torcidos" o "redondeados". Por su parte, σπεῖρα proviene de una raíz verbal indoeuropea que significa "plegar, doblar, rodear, envolver".

Es evidente que este sustantivo se ubica en el mismo plano del haz de rasgos estudiados: *conformación curva, constricción y dureza*.

* στόμιον (1009)

Sustantivo denominativo derivado de στόμα, que alude al "bocado" del freno. Evidentemente, su significado se relaciona con el de στόμα, "boca", término de probada procedencia indoeuropea.

Aporta a la figura nuclear los mismos rasgos señalados una y otra vez: *carácter circular, constricción y dureza*.

* **μασχαλιστήρ** (71)

Es el nombre de un instrumento que designa una correa que, formando parte del arnés del caballo, pasa bajo sus axilas, ciñéndolo. Se traduce habitualmente por "cincha" o "barriguera". Proviene del sustantivo **μασχάλη**, "sobaco, axila", de donde "ángulo" u "objeto cóncavo o curvo".

Se registran nuevamente los rasgos antes apuntados.

* **ήνία** (1010)

Sustantivo que designa la "brida", parte del arnés que consiste en el freno más las riendas y correa que de él se desprenden. El término se utiliza también por sinécdoque para designar solamente las "riendas". Es un lexema de uso técnico que se remonta a ***άνσία**, y tiene diversos equivalentes en las lenguas indoeuropeas, todos relacionados con las distintas formas que adquiere el sustantivo "nariz" y que remite, por ejemplo, al latín *ansa*, "asa".

Aunque en tercera instancia, el lexema suministra una vez más el sema +*conformación circular*, +*concauidad*. Pueden desprenderse de su uso concreto los rasgos de +*constricción* y +*dureza*.

* **φιλήνιος** (465)

Adjetivo compuesto de **φίλος** + **ήνία**, atribuido al caballo y que significa "amigo de o que ama la brida", es decir, "dócil a las riendas". El sentido apunta al sometimiento. La violencia que éste implica en principio (que se verifica en el símil del potro de 1009-1010) sólo puede detectarse en el contexto de esta aparición en su estructura profunda.

* **άμφίβληστρον** (81)

Se trata de un sustantivo compuesto de **άμφί** + **βάλλω**, con un sufijo nominal que se aplica a los términos que indican instrumentos: -τρον. Significa

"red" para cazar o pescar, y deviene de la raíz βάλ-, "lanzar, arrojar, poner" y ἀμφί, "alrededor". ἀμφιβάλλω se traduce, por consiguiente, por "poner alrededor, rodear". De aquí los semas de *movimiento circular o envolvente*, sumados a la situación de *constreñimiento* que deviene como consecuencia, unida a la *violencia física* concomitante.

Luego del análisis precedente, podemos afirmarse sin lugar a dudas que la figura nuclear que funciona como denominador común de los lexemas que conforman las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL - COERCIÓN/LIBERTAD-* está compuesta por un haz de rasgos consistente en las subcategorías sémicas +*concreto*, +*coercitivo*, +*circular* (en su movimiento) y/o *curvo-redondeado* (en su conformación material), +*duro*, +*agente de violencia o fuerza física*.

Resta verificar si existe dentro del *corpus* un *illustrandum* que comparta los rasgos señalados, que se ubique en el espacio sémico estudiado pero cuyas implicancias semémicas e hipersemémicas le permitan funcionar como organizador de la estructura general de las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

De acuerdo con la hipótesis anteriormente señalada, tomaremos el lexema ἀνάγκη y sus lexemas derivados, puesto que se ubica en un nivel intermedio entre lo abstracto y lo concreto (al menos en una lectura de superficie), se registra en el *corpus* generalmente como *illustrandum* y su carga hipersemémica (sobre todo en los niveles filosófico y religioso) ocupa un lugar remarcable en la concepción de los autores trágicos.

* ἀνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052)

* ἐσαναγκάζω (290)

* ἐπαναγκάζω (671)

El lexema ἀνάγκη es un sustantivo que comporta un haz semémico complejo, el cual, partiendo de un significado concreto, se extiende con pasos

intermedios hasta la máxima abstracción. El semema primero es "constricción", "coerción", "constreñimiento" producto de una *fuerza material*. De allí se pasa al sentido de "obligación", al de "necesidad" (en el plano lógico) y, finalmente, al de "fatalidad", muchas veces personificada. Este último sentido se desarrolla en forma secundaria, al igual que el de "(lazos de) parentesco".

Se han propuesto una serie de etimologías posibles para el lexema:

1) Préstamo semítico²³. Se trataría de una derivación de la raíz semítica *h nk*, que debería sonar en semítico antiguo más o menos como **chananke* ("atar, ligar, encadenar"), y que está atestiguada en numerosas lenguas y dialectos derivados: árabe *hanaqa* ("ahogar"), acadio *hanaqu* ("apretar, estrechar, estrangular"), y ya modernamente en árabe *iznāke*, sirio *hnāka* y egipcio *mūhnāka*, todas significando "yugo" o "atadura".

Es evidente que desde el punto de vista puramente semántico la teoría de SCHRECKENBERG es muy atractiva, puesto que no sólo confirma plenamente la hipótesis sustentada en este trabajo en cuanto al haz de rasgos sémicos que constituyen la figura nuclear del campo estudiado al proponer dicho haz como matriz metafórica de ἀνάγκη, sino que también postula que la operación metafórica (yugo = ἀνάγκη) no sería más que una tautología que, aunque no en la sincronía, donde el semema "atadura curva y estrecha, yugo" se habría difuminado, en la diacronía sí remitiría a un semema de valor *+material, +concreto*. La equivalencia semántica entre el *illustrans* y el *illustrandum* del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL SERÍA COMPLETA.

Sin embargo, se levantan algunas objeciones serias desde el punto de vista fonético. Puesto que carecemos de conocimientos de filología semítica, en este caso sólo podemos presentar las objeciones. La principal consiste en que resulta sumamente dificultoso explicar, a partir de la raíz semítica mencionada, la estructura fonética del término griego, con γ (nasal gutural) ante κ. Del mismo

²³ Es la hipótesis sustentada SCHRECKENBERG (1964: cap. 6°, "Das semitische Etymon", 165-176).

modo se pone en duda el origen del segmento $\acute{\alpha}\nu$ inicial, que algunos postulan como "reduplicación temática".

Sin duda, la afinidad semántica entre $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$ y la raíz semítica es llamativa. Se postula, entonces, la posibilidad de un cruzamiento (favorecido por la similitud de formas) entre un término indoeuropeo heredado (ver punto 2) y el término semítico²⁴. CHANTRAINE descarta de plano la posible etimología semítica, calificándola terminantemente de "imposible".

2) Término indoeuropeo que presenta derivaciones en las lenguas hijas, a partir de una raíz $*H_2en-k-/H_2n-ek-$, "im-pedir, obstaculizar; dañar, perjudicar". Aparece atestiguado en irlandés *ēcen*, galés *angen*, "necesidad, destino"; en hitita *henk-an*, "muerte fatal"; en sánscrito *naś-*; en latín *nex*, *noxā*, *necare*; en griego $\nu\epsilon\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma$.

Esta posición, sustentada por BENVENISTE²⁵ y KURYLOWICZ²⁶, manifiesta las virtudes del comparativismo, pero la significación otorgada a la raíz difiere de la que le es atribuida en el punto 5, por lo cual no puede hablarse de hipótesis etimológica segura.

3) Relación con la forma verbal $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\gamma\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu$ ²⁷, compuesta por un elemento vocálico seguido de la raíz *nk-/nek-*, "alcanzar", con lo cual podría suponerse un significado "el/la que alcanza".

4) Forma compuesta a partir de $\acute{\alpha}\nu$ - privativo + $\acute{\alpha}\gamma\kappa\acute{\omega}\nu$, "brazo". Sería el estado de "aquel que no puede usar sus brazos". CHANTRAINE considera "inverosímil" esta posibilidad, a pesar del apoyo obtenido entre los filólogos²⁸.

5) Derivado del verbo $\acute{\alpha}\gamma\chi\omega$. Se trata de una hipótesis interesante desde el punto de vista semántico, aunque presenta problemas en el aspecto fonético²⁹. En efecto,

²⁴ Se trata de la hipótesis de LEROY, explicitada en su reseña al libro de SCHRECKENBERG (1968: 88-89).

²⁵ BENVENISTE (1948).

²⁶ KURYLOWICZ (1927:95-104).

²⁷ Hipótesis de GÜNTERT (1923: 185).

²⁸ Hipótesis sostenida por GRÉGOIRE (1937:353-354) y (1937:185-186, apoyada por DENY (1937: 295).

²⁹ Etimología propuesta por ROHLFS (1930, s.v. $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$, sostenida asimismo por ONIANS (1952:332).

ἄγχω proviene de una raíz indoeuropea *H₂em-gh-/H_{2m}-gh- que se encuentra en hitita *hamenke-*, "atar"; en latín *ango*, "estrechar, estrangular, angustiar" y *angor*, "opresión, angustia; tormento"; en sánscrito *ambas-*, "angustia"; en armenio *anju-k* y en gótico *aggwis*, "estrecho". En griego significa, precisamente, "apretar el cuello, ahogar, estrangular", y, en sentido más general, "estrechar, oprimir".

La relación semántica con ἀνάγκη es evidente, y es reconocida incluso por el propio SCHRECKENBERG. Sin embargo, sus partidarios no explican (ni como preverbio, ni como reduplicación) la función de ἀν-, ni por qué la velar sorda aspirada χ (proveniente del indoeuropeo *gh, velar sonora aspirada) presente en la raíz verbal muta a κ, velar sorda sin aspiración (proveniente del indoeuropeo *κ) en su derivado nominal. Si la derivación fuera segura, no habría ninguna razón fonotáctica que obligara a *ἀνάγγη a convertirse en ἀνάγκη. De todos modos, resulta curioso que una hipótesis con cierto consenso no sea mencionada por CHANTRAINE.

6) Derivado postverbal o regresivo de ἀναγκάζω, "constreñir, forzar", proveniente de ἀνά (ἀν-) + ἀγκών, con lo cual el significado originario del verbo sería "apretar, tomar en los brazos, abrazar". La preposición ἀνά indicaría en este caso el modo ("completamente, en toda su extensión") y el esfuerzo por poner en marcha o concluir la acción. A esto se suma el sustantivo que proporciona la raíz fundamental, la figura nuclear del semema.

En efecto, el lexema ἀγκών hace referencia a la articulación de una extremidad, vista desde dentro ("ángulo o pliegue interno entre brazo y antebrazo") o desde fuera ("codo"). De allí, por metonimia, pasa a designar el *brazo* entero. A partir de este punto los diccionarios registran un amplio haz semémico que incluye para ἀγκών sememas tales como "esquina", "rincón", "ángulo", "recodo", "meandro", "brazo o soporte" de un objeto, etc.

El vocablo proviene de una raíz ἀγκ-, indoeuropeo *ank- < *H₂o/enk-, que indica la noción de "*curva, curvatura*". De esta raíz proviene una serie de lexemas

detectables en las lenguas de la familia, como el hitita *henke-*, "doblar", y *hink-*, "inclinarse"; el latín *uncus*, "curvo", encorvado, ganchudo" y *ancus*, "encorvado" y sánscrito *añkati* y *añkaś*, "curvo, curvado". En griego la raíz aparece, con varios alargamientos y apofonías, en los lexemas ἄγκος, "valle", ἄγκάλη, "ángulo interior del brazo, seno, abrazo"; ἄγκυλος, "arqueado, curvo, ganchudo", "retorcido"; ἄγκυρα, "ancla, garfio"; ἄγκάζομαι, "tomar en brazos, abrazar"; ἄγκάς (adverbio), "en brazos"; ἄγκαθεν, "en brazos".

Esta última hipótesis es la sostenida por SCHWYZER³⁰ y es la que compartimos en nuestra investigación.

El lexema estudiado reúne todos los rasgos descritos como pertenecientes a la figura nuclear del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Más aún: de este lexema parece provenir la estructura imaginativa y la matriz metafórica central de ese subsistema.

La ἀνάγκη (se mayuscule o no el lexema) es una *entidad supradivina* que incide sobre todos los niveles de la realidad: divina, cósmica y humana. Esta entidad supradivina se manifiesta, por medio del proceso de metasememia, como un semema que incluye un sema ±concreto. Es decir: se trata por esencia de una realidad abstracta, pero sus efectos se hacen sentir en el plano impresivo, en lo subjetivo del *paciente*, como una *realidad concreta*.

Con respecto a su configuración, la ἀνάγκη es una entidad que presenta una figura nuclear que incluye un sema central de *curva o forma circular*, al que se suma otro sema de "movimiento en pinzas", de *movimiento circular* cuando adquiere carácter dinámico. Este movimiento que realiza la ἀνάγκη consiste en un *estrechamiento* que produce un efecto de *coerción, constricción o constreñimiento*. Dicho movimiento y su efecto se llevan a cabo involucrando una acción violenta, o que, al menos, pone en juego un sema de *fuerza física*.

³⁰ SCHWYZER (1939-1950: I, 734, n° 8).

En conclusión, la ἀνάγκη, la "necesidad", es aquella entidad supradivina que *aprieta*, que *fuertza* a un sujeto paciente, obligándolo a encaminarse en una determinada dirección o constriéndolo hasta no permitirle el más mínimo movimiento voluntario. Todas estas modalidades de la acción, que se ubican en un plano +abstracto, se basan en una figura nuclear (una "etimología") que remite a una "imagen" de alto grado de concretización (y personalización): la ἀνάγκη, de acuerdo con la hipótesis desplegada en el punto 6, es "*la que aprieta entre sus brazos*", "*la que abraza hasta el abogo*".

En esta instancia debemos retomar la funcionalidad de la ἀνάγκη como imagen central de la COERCIÓN en la relación que se establece entre ésta (que actúa en el plano de lo concreto y por medio de los objetos) y los otros planos involucrados en el análisis semántico.

En primer lugar la ἀνάγκη, además de manifestarse en el plano de la mostración de la imagen como *cadena*, *grillos*, *argollas*, *cinchas*, *anillas*, *redes*, *etc.*, tiene también su equivalente metafórico en el espacio -humano -animado, donde los sememas fundamentales son *naturaleza/elementos*. Dentro del mismo, el semema que actúa como *illustrans* de la ἀνάγκη es la δίνη, el "torbellino" (1052).

La δίνη es un sustantivo que indica "rotación", "cosa que da vueltas", "movimiento circular rápido". La aplicación concreta de este movimiento de rotación se da en el espacio de la naturaleza. En éste, el semema equivale a "remolino" (de agua) o "torbellino" (de viento); "vórtice". Del lexema se desprende el verbo denominativo δινέω, "hacer rodar", "hacer girar", "lanzar haciendo dar vueltas" y, por metasememia, "ir tras de algo", "perseguir", "atormentar".

Ambos lexemas provienen del doblete δίεμαι/δίω, sobre el cual se añade un infijo nasal en el tema de presente y un alargamiento en F (digamma). Este verbo tiene varios equivalentes indoeuropeos, y reposa sobre una raíz *dwi-. Curiosamente, los sememas posibles que presenta el verbo fuente son de algún modo equivalentes a los que marcamos en el verbo derivado como producto de la

metasememia. En efecto, δῖω significa "dejarse perseguir", por tanto, "huir"; "asustarse, temer"; "poner en fuga", "perseguir"; "repeler".

Por consiguiente, el *tertium comparationis* de la metáfora de 1052 puede definirse: "*movimiento circular espiralado, en cuyo centro se encuentra, constreñido, el paciente*" (en este caso, el cuerpo de Prometeo). El rasgo +*violencia física* se infiere igualmente como parte de la misma matriz metafórica.

Al comparar la figura nuclear de ἀνάγκη con la configuración sémica de δῖνη, se puede percibir un rasgo adicional presente en el haz semémico del lexema ἀνάγκη: su condición de *cazadora*. Este rasgo, que en la ἀνάγκη presenta un carácter secundario, la relaciona con otra de las entidades presentes y actuantes en el plano de la imaginería de la pieza: ἄτη.

La ἄτη posee como sema distintivo (en todas sus incidencias como imagen) lo que en la ἀνάγκη es un rasgo connotativo. Este sema distintivo (la ἄτη como poseedora de una RED DE CAZA, o RED DE CAZA ella misma) se presenta siempre como resultado de un proceso de transferencia metafórica proveniente del contexto, en el cual se registran lexemas relacionados con la *red*, la *traba*, la *persecución* y la *condición inerme de la víctima*. A esto se suma la *violencia física y espiritual* que se ejerce sobre el sujeto paciente (885-886, 1072 y 1078.1079).

Con respecto a la conformación de su figura nuclear, ἄτη es un sustantivo deverbativo derivado de ἄάω ($\sqrt{*}\acute{\alpha}_άω$), que significa "*engañar, inducir a error, trastornar, producir momentánea enajenación*", "*dañar o herir el espíritu con vértigo o locura*". Esta forma verbal reposa sobre una raíz indoeuropea, * $\partial\partial_3t-$, que significa "*herir*". El sustantivo, cuya forma originaria es también * $\acute{\alpha}_ατα < *\partial\partial_3t-$, comprende habitualmente el haz semémico "*falta o error producidos por la enajenación*", "*ceguera transitoria de la mente que induce un daño*". Sin embargo, el significado originario conlleva un grado mayor de simpleza y concretización: "*herida (producida por un golpe)*".

illustrandum. Dicha matriz metafórica consiste en un haz de rasgos sémicos (distintivo-denotativos o adquiridos por la operación metasémica) describable como +concreto, +definido, +constrictivo, +movimiento o conformación circular, +fuerza o violencia física.

2) El semema *ἀνάγκη* funciona como centro de atracción del resto de los sememas adscribibles a la oposición binaria *COERCIÓN/LIBERTAD*, puesto que su figura nuclear reúne como haz de rasgos distintivos los anteriormente nombrados, que se encuentran presentes en diferentes grados de intensidad cualitativa y cuantitativa en los sememas señalados.

3) La configuración particular de este haz de rasgos produce una transferencia metafórica por la cual los sememas descriptibles en principio con rasgos +personales (humanos o divinos) pierden dicho rasgo y adquieren metasemas connotativos ubicables en una dimensión +animal (+irracional), +paciente.

4) La *ἀνάγκη*, en su carácter de *entidad supradivina* forma parte de un sistema significante junto con la *ἄτη* y la *μοῖρα*. En efecto, *ἀνάγκη* y *ἄτη* operan como fuerzas agentivas sobre los seres, los elementos y el cosmos. Ambas representan la "necesidad" (en sentido lógico) de que la realidad del mundo responda en última instancia al plan establecido (*πεπρωμένον*, 104-105, 518-519) por la divinidad. La *ἀνάγκη* es la entidad que fuerza a la realidad a adaptarse a lo ya determinado. La *ἄτη* es quien, por otros medios, contribuye a dar el "golpe" de gracia. La *ἀνάγκη* funciona en el *corpus* principalmente como agente que opera sobre el cosmos, los elementos y los seres divinos (Prometeo); la *ἄτη* lo hace sobre los seres humanos (Ío) y sobre las Oceánides, lo cual se justifica porque, en los segmentos en que se registra su actuación, las ninfas están funcionando en la estructura profunda como símbolo de la humanidad que ha atado su destino al de Prometeo (el de recorrer el camino del *πάθει μάθος*).

5) No obstante, la *ἀνάγκη* funciona también, en el plano hipersemémico, como el punto en el cual se cruzan los caminos del *τέλος* divino y la voluntad del hombre. El "hombre" (Prometeo) se encuentra sumido en el *πάθος* como consecuencia de

sus propias acciones (265-267). El instrumento por medio del cual la divinidad pone al hombre (Prometeo) en el rumbo del τέλος es la ἀνάγκη, la fuerza constrictiva, la imposibilidad de sustraerse al abrazo del destino, que rodea al hombre y lo violenta hasta convertirlo en una presa/animal que se revuelve contra una sujeción amenazante e incomprensible. Y la ἀνάγκη, que es más fuerte que la τέχνη (514), coloca al hombre ante el espectáculo de su propia naturaleza: le muestra el límite (la muerte) y lo pone en el camino de comprender el sentido de ese límite.

6) La temática filosófica implicada en el semema ἀνάγκη se inscribe en el problema de la oposición *destino/libre albedrío*. En un mundo concebido en términos teológicos, este problema es central para la comprensión de las categorías que se presentan como núcleos de la cosmovisión ético-política del poeta, cosmovisión que se organiza en el plano humano como espejo del orden perfecto del plano divino.

En efecto, en la concepción teológica de Esquilo el sujeto humano es libre en tanto *conoce* y *acepta* la existencia de un orden que lo trasciende, un orden que prueba su poder y su justicia y cuyas leyes perfectas debe obedecer si no quiere verse aniquilado como individuo y como especie. La ἀνάγκη, por su parte, es signo de un estadio en la evolución del hombre y del mundo donde el hombre se ha rebelado contra el orden supremo y donde, por tanto, priman la ἀμαρτία, la ὕβρις y la ἀσέβεια. La armonía originaria (incomprensible en su τέλος) se ha quebrado; se ha producido un primer *corte* metafísico producto de la libertad, pero también de la ignorancia.

Luego de este primer corte, la realidad es concebida e imaginizada como una *cadena* de acontecimientos imposibles de detener (*Orestía*), donde la libertad humana, malograda por la ἀμαρτία, "elige" siempre el camino de la destrucción. La ἀνάγκη es una constrictión que fuerza a reproducir *ad infinitum* los eslabones de esa *cadena*, una pulsión que proviene tanto del designio trascendente (divino y supradivino) cuanto del propio "lado oscuro" del sujeto humano, que se simboliza y objetiviza en la reconceptualización esquilea de lo divino-ctónico.

No obstante, un *nuevo corte* es necesario para restituir la ἀρμονία perdida.

Nuevamente, ese corte asumirá un doble carácter: *externo y simbólico* (la liberación de Prometeo, el juicio de Orestes en el Areópago) y al mismo tiempo *interno y existencial*: un cambio cualitativo que lleve al sujeto humano (paradigmáticamente, Prometeo) a la comprensión de los designios de aquello que lo trasciende y del lugar que ocupa en el nuevo orden armonioso, templado en la fragua del πάθει μάθος.

7) Este proceso no se verifica en el *corpus* conservado. *Prometeo Encadenado* señala el momento de máxima desarmonía. La recuperación del equilibrio, el restablecimiento del plan armonioso (551), la reconciliación de Zeus y Prometeo (de divinidad y hombre) que se dará por medio de un salvador (Heracles) y el pacto que se sella entre ambos órdenes del mundo (el establecimiento de un ritual y la institución de un culto) son externos a la escena, y con toda probabilidad tenían lugar en las restantes tragedias de la trilogía. No obstante, el autor ha insertado en el texto una serie de marcas semánticas, una y otra vez señaladas, que permiten inferir que la MÁXIMA DESARMONÍA conducirá a la MÁXIMA ARMONÍA, la que, gobernada por Zeus a través de δίκη, posibilitará que el τέλος se cumpla, custodiado por la Μοῖρα en su curso inexorable.

4. COTEJO ENTRE EL CA Y EL CP. CONCLUSIONES ACERCA DE LA CONFORMACION SEMÁNTICA Y ESTRUCTURAL DE LOS SISTEMAS DE IMÁGENES

Al cotejar la descripción de los sistemas de imágenes del *cA* y del *cP*, por la otra, la primera observación que puede hacerse es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginaria es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentamos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que hemos denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan uno o varios *subsistemas secundarios*. Estos subsistemas secundarios se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Es importante señalar que las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética.

Dentro de los subsistemas principales, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico. A partir de ellos puede establecerse la relación significante/significado entre sistema poético-significante, sistema temático y universo conceptual. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son por su parte la condensación metasemémica de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* extensivamente y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras, las que, como probó el análisis estilístico, se estructuran casi siempre como metáforas. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, se verifica que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/lector. Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro

subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios.

El segundo tipo de relación entre los subsistemas es el *empalme*, que puede darse por *cruce, sucesión o fusión de dos o más elementos constituyentes*, pertenezcan éstos a subsistemas principales o secundarios. Todas estas características relacionales se hallan tanto en las obras de autenticidad indudable cuanto en *Pr*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera absolutamente semejante.

Tanto en el *¿A* cuanto en el *cP* se detectan imágenes que no forman parte de ningún subsistema, sino que son *libres*. En este caso, establecen vínculos relacionales con la oposición básica o con el centro del sistema respectivo. Igualmente han sido aisladas, en todas las tragedias del *corpus*, imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

En lo que respecta a la simultánea o sucesiva aparición de los subsistemas a lo largo del desarrollo agencial, se observa un equilibrio sinfónico entre los grupos de imágenes. En efecto, a través de las distintas escenas, expresadas en las diferentes estructuras compositivas, se percibe el sucesivo predominio de los diferentes subsistemas, sin que ese predominio resulte absoluto. Cada uno de los subsistemas ocupa un lugar principal o secundario, como si se tratara de un sistema de luces: en cada instancia un sector del escenario es iluminado a pleno, mientras que los demás se mantienen en una media luz o en la penumbra. Esta situación relativa va variando de acuerdo con las exigencias del desarrollo dramático, los personajes que pronuncian las imágenes y la importancia que van adquiriendo en el contexto las alusiones y remisiones al plano hipersemémico.

Hasta aquí las referencias conciernen a las **relaciones estructurales** entre y dentro de los sistemas de imágenes. Resta considerar lo que sucede con el **contenido** de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imagería presente en las tragedias.

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, podemos mencionar en términos generales lo mismo que afirmamos con respecto al *cP*: tanto en las tragedias tempranas cuanto en la *Orestía* las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto*, y, dentro de éstos, se destacan los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición estructural de campos semánticos marcados, se observa una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, lo *espiritual* y lo *animado divino, supradivino o humano*.

Se trata ahora de verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Repetimos la lista de los *illustrantia* que se repiten en más de una tragedia, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera del sistema: LUZ/OSCURIDAD, FUEGO, YUGO/ARNÉS Y ELEMENTOS DERIVADOS, DÍA/NOCHE, VARÓN/MUJER, ANCLAJE/NAVEGACIÓN, PILOTO/TORMENTA/TIMÓN, BARCO/PUERTO, LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO, VER/SABER/CONOCER/PENSAR, VIEJO/NUEVO-JOVEN, MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO, VISTA/OÍDO, VUELO/PÁJAROS, PASTOR/REBAÑO,

TIERRA MADRE, CAZA/TRAMPA, LAZO/RED/URDIR/TRAMAR, MÉDICO/ENFERMEDAD/SALUD, DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR, AGRICULTURA/FERTILIDAD, ORO/RIQUEZA, PIE/PATADA/SALTO, CAÍDA/PESO, CARRERA/META, COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA, ESPADA/ESCUDO, LANZA/ARCO/FLECHA, LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO, PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA, MATRIMONIO/RITUAL, ANIMALES: ÁGUILA, HALCÓN, CABALLO/POTRO, PALOMA, SERPIENTE, TORO/VACA/BUEY, PERRO/PERRA, LEONA/LEÓN, LOBO, CUERVO, ARAÑA, OVEJAS/GANADO MENOR, RUIÑOR/GOLONDRINA/CISNE.

Como ya mencionamos, de los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, el 50% se encuentran en el texto de *Pr*. EL PUNTO CENTRAL ES LA CONSTATAción DE QUE EXISTE, TANTO EN EL *CA* CUANTO EN EL *CP*, UNA SERIE DE *ILLUSTRANTIA* QUE CONFORMAN LO QUE PODRÍA DENOMINARSE UN **REPERTORIO DE IMÁGENES** CONSTANTE, QUE ES FRUTO DE UNA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA. ESTA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA ES EL MATERIAL CONCRETO POR MEDIO DEL CUAL SE "VISUALIZAN" Y CONSTRUYEN LOS GRANDES TEMAS DE SU PRODUCCIÓN (LOS SISTEMAS SEMÉMICOS), QUE SE CORRESPONDEN CON LOS TÓPICOS DE SU PENSAMIENTO (EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO).

Estos *illustrantia*, tomados en conjunto, presentan una organización jerárquica que describe el sistema del mundo en tres planos principales: LA NATURALEZA/EL COSMOS, EL HOMBRE, LA DIVINIDAD.

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia). Lo que en un sistema es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática, puede pasar a ser en

otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario y en otra apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

Esta condición de repertorio con diferentes organizaciones internas que para el autor poseen los *illustrantia* es uno de los factores claves para afirmar la autoría esquilea de *Prometeo Encadenado*.

Una organización y configuración sistemática similar a la de los *illustrantia* utilizados en la imaginería presentan los *illustranda*, es decir, los sememas que son objeto de la metaforización. El análisis de su presentación en el *corpus*, así como el vínculo que establece la imagen (*illustrans + illustrandum*) con el tema de las obras y su universo conceptual, es decir, con el plano hipersemémico, se incluirá dentro del desarrollo de las conclusiones de nuestra tesis.

CONCLUSIONES

El estudio emprendido con respecto a las imágenes de *Prometeo Encadenado* y de las obras esquileas de autenticidad indudable ha permitido arribar a conclusiones abarcadoras en torno de las relaciones que es posible establecer entre sistema de imaginaria y universo conceptual, teniendo en cuenta los resultados de las distintas variables de análisis aplicadas al *corpus*. De allí se derivan una serie de reflexiones que determinan en qué medida el *corpus* estudiado permite -en conjunto- acceder a postulados ubicables en el plano hipersemémico, es decir, a la detección de unidades referenciales relacionadas con el contexto de producción de la obra de arte: las convicciones filosófico-religiosas del autor y su ideología y su particular "visión del mundo", es decir, su universo conceptual.

Las conclusiones presentadas a continuación están organizadas con un criterio semántico en sentido amplio. Por tanto, incluyen consideraciones acerca de la estructura, el significado y la referencia del *corpus* esquileo.

1) Así como se especificó para el caso de los *illustrantia*, los *illustranda* (los sememas nucleares que son objeto de la metasememia) de las tragedias estudiadas (incluido *Pr*) configuran en todos los casos un REPERTORIO FIJO, que se organiza de acuerdo con las necesidades dramáticas en sendos sistemas significativos. Estos *sistemas o motivos temáticos*, que en el repertorio se suman simplemente unos a otros, en los sistemas aparecen jerarquizados y relacionados bipolar o multipolarmente y conformando estructuras diversas.

2) Los *illustranda* que conforman sistemas significativos constituyen aproximadamente el siguiente repertorio: coerción ≠ libertad, necesidad ≠ forzamiento, astucia ≠ engaño, equilibrio ≠ exceso, conocimiento ≠ ignorancia, consciencia ≠ inconsciencia del límite, amor ≠ odio, estructuras sociales, políticas y religiosas nuevas ≠ viejas, orden público ≠ orden privado, simpatía ≠ acechanza del contexto material y sensible, avance ≠ impedimento, progreso ≠

estancamiento, evolución ≠ repetición, conducción/conductor en situación de peligro, manejo correcto ≠ incorrecto en las dificultades, persecución ≠ huida, fundamento/basamento de la estructura de la realidad, varón ≠ mujer, misoginia ≠ misandria, matrimonio/procreación y conservación de la especie, madre ≠ hijo, padre ≠ hija, padre ≠ hijo, institución religiosa/ritual, divinidad ≠ hombre, destino ≠ libre albedrío, elección-decisión ≠ dilema trágico, sufrimiento iluminador, agresión de la guerra, problematización de la concepción del héroe épico-guerrero, τιμή individual ≠ defensa de lo colectivo, justicia ≠ venganza, creación ≠ destrucción, paz ≠ guerra, persuasión ≠ violencia, ganancia justa ≠ opulencia, racionalidad ≠ irracionalidad, propio ≠ extraño, uno ≠ múltiple, calidad ≠ cantidad, voluntad ≠ intelecto, espíritu ≠ cuerpo, arte ≠ poder, armonía ≠ desarmonía.

- 3) De los 44 *illustranda* que conforman el repertorio, 26 se encuentran presentes en *Pr. Es*, junto con la trilogía de *Ag, Ch* y *Eu* (32), el *corpus* que más *illustranda* presenta si se los compara con los del repertorio total.
- 4) Desde el punto de vista sémico, estos *illustranda* presentan mayoritariamente la configuración de ejes de opuestos bipolares que pueden o no generar series secundarias que obedecen al mecanismo de derivación/especificación.
- 5) Esta configuración de los *illustranda* es *forzosa*, puesto que se ubican en una relación simétrica con los *illustrantia*.
- 6) De acuerdo con lo señalado, podemos sostener que los sistemas de imágenes de las obras esquileas de autenticidad indudable son semejantes al sistema imaginativo de *Pr* puesto que ambos se conforman en base a una relación simétrica entre grupos de *illustrantia* y grupos de *illustranda* -entre significantes y significados- organizados en torno de las mismas variables estructurales y semánticas.
- 7) Más aun, la conformación estructural y semántica de los sistemas de imágenes de *Pr* y del *corpus* "auténtico" es no sólo *semejante* sino, sin lugar a dudas, *homogénea*.
- 8) Esta homogeneidad responde a la homogeneidad del plano hipersemémico que dichos sistemas "representan" o "significan".
- 9) La oposición básica alrededor de la que giran los sistemas de imágenes es siempre tal que refleja un planteo de las causas del estado de cosas del cosmos y su reflejo en la *polis* y en el espíritu humano. La respuesta a ese planteo se ubica en un eje vertical: divinidad/sociedad/hombre.
- 10) Las polaridades semémicas (ARMONIA \neq DESARMONIA, LIMITE \neq FALTA DE LIMITE, JUSTICIA \neq VENGANZA, etc.) responden, consiguientemente, a referencias hipersemémicas de orden ideológico en sentido amplio y ético-religioso, filosófico y político en sentido estricto.

- 11) Las polaridades se despliegan generalmente en tres subejos o subsistemas principales que responden a una jerarquía ascendente/descendente: abstracto/concreto.
- 12) Las polaridades se marcan semánticamente, en todos los casos, con la connotación positivo/negativo. Este eje se refiere tanto al plano subjetivo (el hombre) cuanto objetivo (el mundo).
- 13) Los subsistemas principales encarnan semánticamente los ámbitos de actuación del hombre: a) el hombre en sí mismo, como esencia, como pregunta y como destino; b) el hombre en relación con otros hombres y con la sociedad; c) el hombre en su relación con lo divino.
- 14) Los subsistemas son, paralelamente, significantes de los planos esenciales del hombre: cuerpo, intelecto y “espíritu”. Los significantes básicos de cada ámbito se corresponden, coherentemente, de la siguiente manera: a) el hombre - naturaleza biforme- adquiere significantes que incluyen rasgos sémicos de PESADEZ, COERCIÓN, CONCRETIZACIÓN, ANIMALIZACIÓN, FORZAMIENTO como producto de una ἀμαρτία originaria; b) el hombre incide sobre la realidad a través de *estructuras* y convenciones: arte, ciencia y sistemas de organización social, es decir, instituciones. La lucha nuclear de este ámbito es la de RACIONALIDAD ≠ IRRACIONALIDAD, y se encarna en la serie de oposiciones LUZ ≠ OSCURIDAD, CONOCIMIENTO ≠ IGNORANCIA, NUEVO ≠ VIEJO, GRIEGO ≠ BÁRBARO, VARÓN ≠ MUJER, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS, etc.; c) en el espíritu humano se desarrolla una lucha dolorosa entre ὕβρις y σωφροσύνη, entre ἀσέβεια y σέβας. Es una lucha desigual de resultado negativo para el hombre: el πάθος que deriva en una νόσος sintomática que *debe ser curada* desde fuera.
- 15) Por tanto, desde el punto de vista hipersemémico, se verifica en todo el *corpus* analizado (lo que incluye, por cierto, *Prometeo Encadenado*) el intento de actualizar por medio de un texto dramático y su puesta en escena la lucha entre dos principios. Esos dos principios se *oponen dialécticamente* en un juego de *tesis* y *antítesis* que se vuelca en una estructura semántica de mayor o menor grado de

conflicto, oposición, peripecias, sufrimientos y acciones concretas, pero que siempre está tendiendo a la *síntesis*, es decir, a la *conciliación* y la *armonía* de los opuestos en una nueva esencia, en una nueva estructura.

16) Esta conciliación no implica, como sería dable afirmar en una primera lectura, la victoria de un polo y la derrota del otro, sino su coexistencia en una unidad mayor. Las polaridades siguen existiendo, aunque una de ellas *deba ser neutralizada*, por medios violentos o pacíficos. El resultado será una conciliación dinámica, un "equilibrio inestable" donde hay una cierta tensión permanente.

17) Esta nueva estructura, esta nueva esencia responde, siempre, como mecanismo especular, a un designio, esquema o configuración que actúa como fundamento y *τέλος* de la realidad. La puesta en acto de esta configuración obedece a un fundamento cósmico, un orden que funciona como causa y que tiene un fin al que aspira inexorablemente: es el designio de Zeus.

18) Este basamento hipersemémico (que luego se actualiza en los sememas/*illustranda*) es verificable en el análisis global, más allá de que la conciliación deseada, la armonía última, se alcance o no en la estructura de superficie de los textos tal como la tradición los ha conservado. Mucho lamentamos en este punto la relativa escasez de piezas finales de trilogía.

19) Podemos proponer entonces que la temática que se vuelca en las imágenes en una relación perfecta *significante/significado* es *el problema de la imperfección* aparentemente incausada del género humano, el quiebre de una armonía añorada a la cual se tiende con optimismo y esperanza, a pesar de los padecimientos ingentes que implica el devenir en el mundo de un *γένοϋ* que permanentemente *ἀμαρτάνει*.

20) La consideración de los avatares de este *γένοϋ* trae como consecuencia la permanente comparación y remisión a aquello que es perfecto y a cuya concepción se arriba como consecuencia forzosa de la estructuración de la realidad como reino de los opuestos.

21) Sin duda es sumamente dificultoso afirmar que la postulación de esta referencia hipersemémica -detectable en todas las zonas del *corpus*- haya sido un objetivo consciente en el contexto de producción del texto artístico, es decir, que el autor se haya propuesto la mostración de un estado de cosas -en el orden de la historia del pensamiento religioso y en el orden de la historia de la humanidad- dada la escasez o carencia completa de datos acerca de su formación filosófica y de su compromiso religioso que no provengan de los textos mismos. Es más prudente postular que este universo conceptual ha formado parte de su imaginario poético, de la estructura profunda de una *Weltanschauung* configurada por la influencia ideológica (político-filosófica) del contexto histórico-cultural y por las convicciones ético-religiosas que están en la base de su ποιεῖν.

22) Las imágenes -los significantes- de esta *Weltanschauung* mantienen una relación de simetría estructural -y por tanto racional-, pero se alejan del dilema forma ≠ contenido, estilo ≠ mensaje, ya que conforman en sí mismas otro mensaje unitario por el poder de su efecto impresivo sobre el espectador/lector.

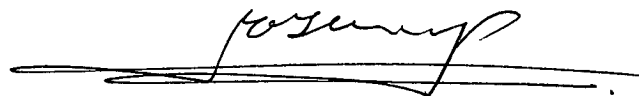
23) Este mensaje "suplementario" que constituyen los sistemas de imágenes tienen que ver con el *valor fundante* que el autor -de manera consciente o inconsciente- otorga a la lengua como código significativo capaz de transferir sus mecanismos (la doble articulación) a una estructura segunda: el lenguaje poético.

Nuestras conclusiones no se basan en una impresión general fácilmente refutable con nuevas aportaciones de datos y estadísticas aparentemente incontestables. Se basan, por el contrario, en la comprobación de la existencia de un modo intransferible de construcción textual que se verifica en la organización semémica de una *Weltanschauung*. Esta construcción textual responde, por un lado, a una estructuración elaborada y consciente y, paralelamente, a una forma específica de concebir como existentes una serie de entidades extradiscursivas y de volcarlas en el código de las imágenes -estructura segunda-, que reproduce el mecanismo de doble articulación de la lengua -estructura primera.

Esta "forma específica" -que es al mismo tiempo la expresión de una cosmovisión y una marca de estilo- es la que hemos detectado, con todos sus elementos, en el *corpus* del *Prometeo Encadenado*, y ha probado con creces ser la misma que surge del análisis de las seis tragedias esquileas de autenticidad indudable.

Las conclusiones de nuestra tesis no pretenden arrogarse el derecho a la irrefutabilidad, pero confiamos en haber presentado argumentos de una solidez capaz de sugerir una nueva respuesta al problema de la autoría de *Prometeo Encadenado*. Nos preguntamos en que medida un determinado universo conceptual, con sus sistemas complejos de significantes, significados y simbolizaciones, puede ser reproducido por otro autor, dada la relación necesaria que se establece entre esos elementos en la cadena sintagmática, relación que constituye el ESTILO.

La tarea continúa en otras instancias, con la seguridad de no haber agotado el análisis de una creación artística de conmovedora fuerza dramática y poética. Habiendo arribado a este punto, nos permitimos albergar la convicción de que nuestra perspectiva de estudio no ha oscurecido la comprensión estética y espiritual de la tragedia de Esquilo, comprensión que merece ser el resultado del acercamiento a su extraordinaria potencia creadora.



MARÍA INÉS CRESPO

MARZO DE 2004

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. ESQUILO

1.A. OBRAS COMPLETAS, EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

- HOGAN, James C. (1984), *A commentary on the Complete Greek tragedies, Aeschylus*, Chicago, University of Chicago Press
- MAZON, Paul (1920 y 1925), *Eschyle*, texte établi et traduit par ---, 2 vol., Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"
- MURRAY, Gilbert (1955²), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- PAGE, Denys (1972), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii, e Typographero Clarendoniano
- PISANI, Vittore & UNTERSTEINER, Mario (1946), Eschilo, *Le Tragedie*, collana diretta da ---, 2 vol., Milano, Istituto Editoriale Italiano
- ROSE, Herbert Jennings (1957-1958), *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, 2 vol., Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg. Mij.
- SMYTH, Herbert Weir (1922, 1926), *Aeschylus*, with an English translation by ---, 2 vol.), London, William Heynemann Ltd., Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, (2a. ed.: with the Appendix containing the more considerable fragments published since 1930 and a new text of Fr. 50, edited by Hugh LLOYD-JONES, 1957)
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Aeschylī Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1013, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von (1958), *Aeschylī Tragoediae*, editio altera ex editione anni MCMXIV lucis ope expressa, Berolini apud Weidmannos

1.B OBRAS PARTICULARES. EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

Persae

- BROADHEAD, Henry Dan (1960), *The Persae of Aeschylus*, edited with introduction, critical notes and commentary by ---, Cambridge, Cambridge University Press
- DE ROMILLY, Jacqueline (1974), Eschyle. *Les Perses*. Éd., intrd. Et commentaire par ---, Paris, Presses Universitaires de France [Érasme, Textes grecs; 16]

- INAMA, V. (1927³), Eschilo. *I Persiani*, commento di ---, Torino, Chiantore (Collezione di classici greci e latini)
- PONTANI, Filippo Maria (1951), Eschilo, *I Persiani*. Introduzione, commento e analisi metrica di ---, Roma, Vittorio Bonacci Editore
- VÍLCHEZ, Mercedes (1997), Esquilo, *Tragedias, I. Los Persas*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Septem contra Thebas

- HUTCHINSON, G.O. (1985), *Aeschylus, The Seven against Thebes*. Edited with introduction and commentary by ----, Oxford, Clarendon Press
- LUPAS, Liana & PETRE, Zoe (1981), *Commentaire aux Sept contre Thebes d' Eschyle*, Bucarest et Paris, Les Belles Lettres
- VÍLCHEZ, Mercedes (ed.), (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Supplices

- FRIIS JOHANSEN, H., & WHITTLE, Edward W. (1980), Aeschylus. *The Suppliants*, edited by ----, Copenhagen, Gyldendal. Vol. 1: Bibliography, Introduction, Text, Apparatus; vol. 2: Commentary 1-629; vol. 3: Commentary, 630-1073, Indices
- VÜRTHEIM, J. (1967²) (1928), Aischylos' *Schutzflebende*. Mit ausführlicher Einleitung / Text, Kommentar / Exkursen und Sachregister, von ----, Gröningen, Verlag Bouma's Boekhuis N.V.
- VÍLCHEZ, Mercedes (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Oresteia

- ALSINA, José (1979), Esquilo, *La Orestía*, introducción, texto, traducción y notas de ----, Erasmo Textos Bilingües, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1979
- BOLLACK, Jean et JUDET de la COMBE, Pierre (1981-1982), *L' AGAMEMNON d' Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Lille, Presses Universitaires de Lille; Ed. de la Maison des sciences de l' homme, 1ère partie, 2ème partie
- DENNISTON, John Dewar & PAGE, Denys (1957), Aeschylus, *Agamemnon*, edited by ----, Oxford, at the Clarendon Press
- FRAENKEL, Eduard (1950), Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by ----, 3 vol., Oxford, at the Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (1987), Aeschylus. *Choephoroi*, with introd., and commentary by --, Oxford, Clarendon Press
- JUDET de la COMBE, Pierre (2002),), *L' AGAMEMNON d' Eschyle. Commentaire des dialogues*, 2 tomes, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- PODLECKI, Anthony J. (1989), Aeschylus, *Eumenides*, ed. with introd., transl., and comm. by ----, Warminster, Aris & Phillips, (Classical texts)
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989). Aeschylus. *Eumenides*, edited by ---, Cambridge, University Press
- THOMSON, George (1966²), *The Oresteia of Aeschylus*, edited with an introduction and commentary, in which included the work of the late Walter HEADLAM by ---, 2 vol., vol.: 1 Introduction, text, scholia; vol. 2: Commentary, Amsterdam-Prague, Adolf M. Hakkert-Academia

Prometheus Vincitus

- BREMER, Dieter (1988), Aischylos. *Prometheus in Fesseln*. Zweisprachige Ausgabe. Mit dem griechischen Text hrsg. und übers. von ---, Frankfurt am Main
- GRIFFITH, Mark (1983), Aeschylus, *Prometheus Bound*, Cambridge - London - New York, University Press, (Cambridge Greek & Latin Classics)
- GROENEBOOM, Petrus (1966) [Groningen, J.B. Wolters, 1928], *Aeschylus' Prometheus; met inleiding, critische noten en commentaar*, Amsterdam, A.M.Hakkert
- HARRY, Joseph Edward (1905), Aeschylus, *Prometheus*, with introduction, notes & critical appendix by ---, New York, American Book Co.
- HEADLAM, Walter (1908), *The Eumenides & The Prometheus Bound*, translated from a revised text by ---, Londol, Bell
- MEINECKE, August (1853), *Aeschyli Prometheus vincitus: cum scholiis mediceis*, Berolini, F. Nicolai
- PELLING, Christopher (2003), Aeschylus, *Prometheus*, edited by ---, with Introduction by Anthony J. PODLECKI, Warminster, Aris & Phillips. (Classical Texts)
- RAPISARDA, Emanuele (1936), Eschilo, *Il Prometio legato*, con commento di---, Turin, Società Editrice Internazionale
- SIKES, E.E. & WYNNE WILLSON St, J.B. (1898), *The Prometheus Vincitus*, edited with introduction and critical notes by ---, London, Macmillan
- THOMSON, George Derwent (1979) (Cambridge, 1932), Aeschylus, *The Prometheus bound*. Edited with introduction, commentary and translation by ---, New York, Arno Press. (Greek texts and commentaries)
- WECKLEIN, Nicolaus (1893), *Äschylos Prometheus, nebst den Bruchstücken des Prometheus luomenos*, Leipzig, B.G.Teubner

Fragmentos

- METTE, Hans Joachim (1959), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, Akademie-Verlag

- NAUCK, August (1856¹/1889²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, recensuit ---, Lipsiae, B.G. Teubneri. Reedición (1964): *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres respecta, adiecit Bruno Snell*, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung
- RADT, Stefan (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

2. OTROS AUTORES GRIEGOS

2.A ÉPICA

2.A.1 HOMERO

- MONRO, David B. & ALLEN, Thomas W. (1920³), *Homeri Ilias*, recognoverunt ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- ALLEN, Thomas W. (1917²), *Odyssea*, recognovit ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano

2.A.2 HESÍODO

- WEST, Martin L. (1966), *Hesiod, Theogony*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- WEST, Martin L. (1978), *Hesiod, Works & Days*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- MERKELBACH, F. & WEST, Martin L. (1967) *Fragmenta Hesiodica*, edited by ---, Oxford, Oxford University Press

2.B LÍRICA

- DIEHL, Ernest (1954-1955³), *Anthologia Lyrica Graeca*, 3 vol., Leipzig, B.G. Teubner
- PAGE, Denys L. (1967²), *Poetae Melici Graeci*, Oxford
- WEST, Martin L. (1971-1972), *Iambi et Elegi Graeci*, 2 vol., Oxford
- SNELL, Bruno (1952), *Pindarus*, 4 vol., Leipzig, B.G. Teubner

2.C TRAGEDIA

2.C.1 SÓFOCLES

- DAVIES, Malcolm (ed.) (1991), *Sophocles. Trachiniae*, with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (ed.) (1998), *Sophocles: Ajax*, Warminster, Aris & Phillips
- GRIFFITH, Mark (ed.) (1999), *Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. (eds.) (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press
- LLOYD-JONES, H. (ed.) (1996), *Sophocles Fragments*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press

2.C.2 EURÍPIDES

- DALE, A.M.(ed.) (1954), Euripides. *Alcestis*, Oxford, Clarendon Press
- DIGGLE, J. (ed.) (1994), *Euripidis Fabulae*, 3 vol., Oxonii, e Typographeo Clarendoniano
- ELLIOT, Alan (ed.) (1969), *Euripides: Medea*, London, Oxford University Press

2.D COMEDIA

- DOVER, Kenneth J. (ed.) (1993), *Aristophanes' Frogs*, edition with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press
- HALL, F. W. & GELDART, W.M. (ed.), *Aristophanis Comoediae*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, Oxford 1906-1907²
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (1983-), *Poetae Comici Graeci*, Berlin & New York
- SOMMERSTEIN, Alan H. (ed.) (1997), *Aristophanes' Knights*, ed. with translation and notes by ---, Warminster, Aris & Phillips

2.E FILOSOFÍA

- BURNET, J. (ed.) (), *Platonis Opera*, 6 vol., Oxford, Oxford University Press

3. AUTORES LATINOS

- POHLENZ, M. (ed.) (1965 [1957]), *CICERONIS Tusculanorum Disputationum Libri quinque*, Amsterdam, Hakkert

6) BIBLIOGRAFÍA

I. INSTRUMENTA STUDIORUM

I. A GRAMÁTICAS

- ADRADOS, Francisco R. (1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos

- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1964), *Lingüística griega*, Madrid, Gredos
- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1966), *Griechische Sprachwissenschaft, III: Syntax I, Einleitung - Die Flexibilien*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- CHANTRAINE, Pierre (1961²), *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck
- GOODWIN, William Watson (1992) [1890], *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*, Philadelphia, William H. Allen
- HUMBERT, Jean (1960³), *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck
- KÜHNER, Raphael & BLASS, F. (1890-92), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Erster Teil: Elementar- und Formenlehre*, Hannover, Hahnschen Buchhandlung
- KÜHNER, R. & GERTH, B., (1955²) (1898-1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*, Leverkusen, Gottschalksche Verlagsbuchhandlung
- SCHWYZER, Eduard, (1939, 1950), *Griechische Grammatik, I-II*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- SMYTH, Herbert Weir (1984²) [1920], *Greek grammar*, revised by Gordon M. MESSING, Cambridge [Mass.], Harvard University Press

I. B DICCIONARIOS

- ADRADOS, Francisco R. et al. (1980--), *Diccionario Griego-Español* (6 vol.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC
- BAILLY, A. (1950¹⁶), *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Librairie Hachette
- CHANTRAINE, Pierre (1990²), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (2 vol.), Paris, Klincksieck
- FRISK, H. (1954-1972), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Heidelberg, Winter
- HOFMANN, J.B. (1949), *Etymologisches Wörterbuch des griechischen*, München, Verlag von R. Oldenbourg
- LIDDEL, Henry George, & SCOTT, Robert (1968⁹), *A Greek-English Lexicon*, compiled by ----, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Oxford, Clarendon Press

I. C LÉXICOS, ÍNDICES, CONCORDANCIAS

- EDINGER, Harry G. (1981), *Index Analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim, G. Olms
- HOLMBOE, Henrik (1971), *Concordance to Aeschylus' Prometheus vincetus*, Copenhagen, Aarhus, Akademisk Boghandel
- HOLMBOE, Henrik (1974), *Concordance to the tragedies of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- ITALIE, Gabriel (1955), *Index Aeschyleum*, Leiden, A.J. Brill

1.D ESCOLIOS

- DINDORF, W. (1962), *Aeschylus, Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, ex recensione ----, tomus III, Scholia graeca ex Codicibus Aucta et Emendata*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung
- HERINGTON, C. John, (1972), *The older scholia on the Prometheus Bound, (Mnemosyne, Supplementum 19)*, Leiden, E.J. Brill
- SMITH, Ole Langwitz (1974), "A new Source for Triclinius' Commentary on Aeschylus, *Prometheus Vincitus*", *Rheinisches Museum* 117, 176-180
- SMITH, Ole Langwitz (1982), "The So-Called "Sch. Rec." in Editions of the Scholia in Aeschylus", *Philologus* 126, 138-140
- SMITH, Ole Langwitz (1976), *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Leipzig, B.G. Teubner
- SMITH, Ole Langwitz (1975), *Studies in the Scholia on Aeschylus*, vol. 1: *The recensions of Demetrius Triclinius*, Leiden, J. Brill
- SMYTH, Herbert W. (1921), "The commentary on Aeschylus' *Prometheus* in the Codex Neapolitanus", *HSCP* 32, 1-98

1. E ESTUDIOS DE MÉTRICA

- DALE, A.M. (1968²), *The lyric metres of greek drama*, Cambridge, Cambridge University Press
- DALE, A.M. (1971), "Metrical Analyses of Tragic Choruses. Fasc. 1: Dactylo-Epitríte", *BICS Suppl.* 21, 1, London
- HALPORN, James W.; OSTWALD, Martin & ROSENMEYER, Thomas G. (1980²), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company
- JENS, Walter (1955), *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, ZEMATA. Monographien zur Klassisches Altertumswissenschaft, vol. 11, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- KOSTER, Willem John Wolff (1953²), *Traité de métrique grecque*, Leyden, A.W. Sijthoff
- LUQUE MORENO, Jesús (1995), *De Pedibus, de Metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada, Universidad de Granada
- MAAS, Paul (1962) [1927], *Greek Metre*, trad. H. Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press)
- RAVEN, D. S. (1968²), *Greek Metre*, London, Bristol Classical Press
- SCHEIN, Seth L. (1979), *The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles. A study in metrical form* (Columbia Studies in the Classical Tradition, 6), Leiden, Brill
- SNELL, Bruno (1955), *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- WEST, Martin L. (1996²), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

1.F HISTORIA Y ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO

- DAWE, Roger D. (1964), *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- DAWE, Roger D. (1965), *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden, E.J. Brill
- GRUYS, J.A., *The early printed editions of Aeschylus (1518-1664): a chapter in the history of classical scholarship*, Nieuwkoop, Coronet Books, 1981
- TURYN, Alexander (1967) [New York, 1943], *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus*, Hildesheim, Georg Olms
- WARTELLÉ, A. (1971), *Histoire du texte d' Eschyle dans l' antiquité*, Paris, Les Belles Lettres

1.G FIJACIÓN DEL TEXTO

Persae

- BROADHEAD, H.D. (1947), "Aeschylus, *Persae* 321", *CR* 61, 49
- BROADHEAD, H.D. (1946), "Aeschylus, *Persae* 320-322", *CR* 60, 4-5
- FLINTOFF, Everard (1974), "Διπλόκεσσω at Aeschylus' *Persians* 277", *Mnemosyne*, IV, 231-237
- GOW (1928), "Notes on the *Persae* of Aeschylus", *JHS* 48, 133-159
- HENRY, Alan S. (1971), "Aeschylus *Persae* 683", *RM* 114, 286-287
- SANSONE, David (1979), "Aeschylus, *Persae* 163", *Hermes* 107, 115-116
- SCHENKER, D. (1997), "Aeschylus, *Pers.* 13", *RM* 140, 8-16
- VIKETOS, Emmanuel (1988), "Aeschylus, *Persae* 249-252", *Hermes* 116, 483

Septem contra Thebas

- NOVELLI, Stefano (2003), "Aesch. *Sept.* 233-239", *QUCC* 73, 1, 85-91
- ANGIÒ, Francesca (1991), "Aesch. *Sept.*, 363-364", *Dioniso* LXI, 1, 9-12
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Notes on Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 117, 432- 448

Supplices

- BOOTH, N.B. (1974), "Westphal's transposition in Aeschylus, *Supplices* 86-95", *CQ* 24, 207-210
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Contributi al testo delle *Supplici* di Eschilo", *RFIC* 121, 2, 129-152
- GEORGANTZGLOU, N. (1995), "The proper meaning of χῶμα at Aeschylus, *Supplices* 870", *CQ* 46, 1, 286-289
- GRIFFITH, Mark (1986), "A new edition of Aeschylus' *Suppliants*", *Phoenix* 40, 3, 323-340
- WHITTLE, E.W. (1961), "Aeschylus, *Supplices* 249", *CQ* 55, 9
- WHITTLE, Edward (1964), "Two notes on Aeschylus *Supplices*", *CQ* 14, 24-31

Agamemnon

- BEATTIE, A.J. (1956), "Aeschylus, *Agamemnon* 555-62", *CQ* 6, 26-28
- BEZANTAKOS, Nicolas (1995), "Aeschylus' *Agamemnon* 819", *Hermes* 123, 4, 504
- BOLLACK, Jean (1982), "Un désir de dieu. Les effets d' une interversion de vers (*Agamemnon*, 1202-1206)", *Revue de Philologie* LVI, 2, 191-197
- CUNNINGHAM, I.C. (1966), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-6", *JHS* 86, 166-167
- DYSON, Michael (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 355-8", *CR* 85, 170
- GANNON, J.F. (1990), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-986, 998", *CQ* 40, 46-53
- GANNON, J.F. (1989), "Aeschylus, *Agamemnon* 72-5, *CQ* 39, 254-257
- GOLDHILL, Simon D. (1989), "The sense of ἐκπᾶτιος at Aeschylus *Agamemnon* 49", *Erano*s 87, 1, 65-69
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1996), "Aeschylus, *Agamemnon* 1045", *RM* 139, 96
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1992), "Aeschylus, *Agamemnon* 1056-1057", *Mnemosyne* 45, 525-526
- KELLS, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 926-7", *Philologus* 107, 3/4, 311-312.
- KONIARIS, George Leonidas (1980), "An obscene word in Aeschylus (On ἰστοτριβῆς *Ag.* 1443)", *AJP* 101, 1, 42-44
- MACLEOD, C.W. (1982), "Aeschylus, *Agamemnon* 1285-1289", *CQ* 32, 231-232
- MOLYNEUX, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 562", *Hermes*, 91, 492-494
- MORGAN, Kathleen (1992), "*Agamemnon* 1391-1392: Clytemnestra's defense foreshadowed", *QUCC* 42, 3, 25-27
- NEITZEL, Heinz (1984), "ἰστοτριβῆς (Aischylos *Agamemnon* 1443)", *Glotta* LXII, 157-161
- NEITZEL, Heinz (1987), "Aischylos *Agamemnon* 1521-1529", *Hermes* 115, 2, 241-247
- NEITZEL, Heinz (1987), "Zur Interpretation von Aischylos, *Agamemnon* 1227-1232", *Hermes*, 115, 1, 119-124
- PORTER, David H. (1988), "A note on Aeschylus' *Agamemnon* 332", *CP* 83, 4, 307-308
- REED, Nicholas (1975), "Aeschylus *Agamemnon* 513-14", *CP* 70, 4, 275-276
- REES, D.A. (1947), "Aeschylus, *Agam.* 1630", *CR* 61, 74
- RENEHAN, Robert (1970), "*Agamemnon* and ἀγκάθειν", *CR* XX, 2, 125-127
- SANSONE, David (1984), "Notes on the *Oresteia*", *Hermes*, 112, 1-9
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 126-30", *CR* 85, 1-3
- Van ERP TAALMAN KIP, A.M. (1986), "Aeschylus *Agamemnon* 153: ΝΕΙΚΕΩΝ ΤΕΚΤΟΝΑ ΣΥΜΦΥΤΟΝ", *Mnemosyne* XXXIX, 1-2, 74-81
- VARA, José (1987), "Esquilo, *Agamenón*, líneas 489-502: su atribución ¿al coro o a Clitemnestra?", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 53-55

- VIKETOS, E. Aeschylus (1992), "Agamemnon 1269-1272", *Hermes* 120, 238
- WOOLLEY, Alan (1974), "Aeschylus, Agamemnon 126-30", *CR* 88, 1-2

Choephorae

- BLANK, David (1981), "Aeschylus, *Choephoroi* 225-230", *RM* 124, 97-101
- BOOTH, N.B. (1957), "Aeschylus, *Choephoroi*, 61-65", *CQ* 7, 143-145
- BURKERT, Walter (1963), "A Note on Aeschylus *Choephoroi* 205ff.", *CQ* 57, 177
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Aesch. *Choep.* 1ss., 243-245", *Hermes* 121, 1, 29-34
- GRIFFITH, Mark (1987), "Aeschylus, *Choephoroi* 3A-3B (or 9A-9B)", *AJP* 108, 377-382
- HENRY, Françoise E. (1974), "Texte obscur ou mal compris? (Esch., *Cho.* 390-392)", *Revue de Philologie* XLVIII, 1, 75-80
- OWTRAM, T.C. (1978), "Aeschylus, *Choephoroi* 275", *CQ* 28, 475-476
- QUINCEY, J.H. (1977), "Textual Notes on Aeschylus, *Choephoroi*", *RM* 120, 138-145
- SEAFORD, Richard (1989), "The attribution of Aeschylus, *Choephoroi* 691-9", *CQ* 39, 2, 302-306
- TIERNEY, M. (1936), "Three notes on the *Choephoroi*", *CQ* 30, 100-103
- VIKETOS, E. (1992), "Aeschylus, *Choephoroi* 1055-1058", *Hermes* 120, 376-377

Eumenides

- BAKEWELL, Geoffrey (1997), "Eumenides 267-75: μέγας Αἰδης εὐθυνος", *CQ* XLVII, 1, 298-299
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1990), "Aeschylus, *Eum.* 825". *Hermes* 118, 4, 501-502
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos, (1996), "Aeschylus, *Eumenides* 174-8", *CQ* 46, 1, 288-289
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1991), "Aeschylus, *Eum.* 119", *RM* 134, 1, 111-112
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1993), "Aeschylus, *Eumenides* 825", *Hermes* 121, 2
- HARVEY, Jesse (1994), "A note on *Eumenides* 292-97", *CP* 89, 1, 60-62
- HENDRY, M. (1998), "Aeschylus, *Eumenides* 188", *Hermes* 126, 380-382
- JOHANSEN, Holger Friis (1988), "Aeschylus *Eu.*566-75: a diagnosis", *C&M* XXXIX, 5-14

Prometheus vincetus

- CAVALLINI, E. (1989), "Aesch. *Prom.* 48 ss.", *Annali dell' Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico, sez. filologico-letteraria*, 7-8, 1985-1986, 67-68

- DAITZ, Stephen G. (1985), "A re-interpretation of *Prometheus Bound* 514", *TAPA* 115, 13-17
- DONOVAN, B. (1973), "*Prometheus Bound* 114-117 reconsidered", *HSCP* 77, 125-127
- FLINTOFF, Everard (1984), "Athetos at *Prometheus Vincitus* 150", *Hermes*, 112, 3, 367-372
- GARCÍA ROMERO, F. (1998), "*Prometio Encadenado* 425-435", *Eikasmos* 9, 27-35
- GIRARD, Paul (1899), "Sur un passage interpolé du *Prométhée* d' Eschyle", *RÉG* 12, 149-168
- HADJISTEPHANOU, C.E. (1995), "Aeschylus, *Prometheus* 275", *RM* 138, 1, 93
- HARRY, J.E. (1908), "Emendations, with a new interpretation of Aeschylus, *Prometheus*, 791-792", *TAPA* XXXIX, 48-49
- HARRY, J.E. (1906-1908), "Note on ὡς ἀπλῶ λόγῳ Aeschylus *Prometheus* 46", *CP*, 1-3, 468-469
- HENRY, Alan S. (1973), "Aeschylus *Prometheus Vincitus* 425-435", *RM* 116, 3-4, 209-214
- HUXLEY, G. (1986), "*Prometheus Desmotes* 354", *JHS* CVI, 190-191
- LONG, H. (1961), "Aeschylus, *P.V.* 284-396 (Murray)", *CW* 54, 6, 176
- PERILLI, (1988-1989), "[Aesch.] *Prom.* 287 (γνώμη εὐθύνων)", *Museum criticum* 23-24, 109-116
- PLATNAUER, M. (1954), "Aeschylus, *Prom. Vinc.*, 263-265", *CR* IV, 3-4, 207-208
- POST, L. (1940), "Note on Aeschylus (*PV* 332-334)", *CP* XXXV, 2, 182-183
- POST, L.A. (1937), "Note on *Prometheus* 52", *AJP* LVIII, 3, 342-343
- PYLARINOS, C. (1928), "Αἰσχύλου Προμηθεὺς δεσμώτης στίχ. 88 ss.", *Philologische Wochenschrift*, XLVIII, 942-944
- SKARD, E. (1949), "Ὠφελεῖν τὸν κοινὸν βίον: A remark on *Prom.* 613", *SO* 27, 11-18
- SEVERYNS, A. (1952), "Eschyle, *Prométhée*, 128-135", *Dioniso* XV, 1-4, 296-301
- TRACY, S. (1971), "*Prometheus Bound* 114-117", *HSCP* 75, 59-62
- VAN NES, D. (1970), "Zu Aischylos *Prometheus* 100", *Mnemosyne* XXIII 1, 1-16
- VERDENIUS, W.J. (1976), "Notes on the *Prometheus Bound*", J.M. et al. (edd.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 451-470

I.I BIBLIOGRAFÍAS ESQUILEAS

- DEFRADAS, J. (1964), "Eschyle", *Actes VII Congrès Association Budé*, Paris, 310-326
- McKAY, A.G. (1955), "A Survey of Recent Work on Aeschylus", *CW* 48, 145-159
- McKAY, A.G. (1965), "Aeschylean Studies 1955-1964", *CW* 59, 65-75

- METTE, H. J. (1955), "Literaturbericht über Aischylos für die Jahre 1950-1954", *Gymnasium* 62, 393-407
- UNTERSTEINER, Mario (1947), *Guida bibliografica ad Eschilo*, Arona, Paideia
- WARTELLE, André (1978), *Bibliographie Historique et Critique d' Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"

1.J OBRAS GENERALES DE CONSULTA

- BENVENISTE, Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Les Éditions de Minuit
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1996), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, bajo la dirección de ---, 2 vol. Volumen 2: *Grecia*, Barcelona, Destino
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1993⁴), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder
- DAREMBERG, M.-SAGLIO, E. (1877-1919), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris
- GRIMAL, Pierre (1981) [1965], *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona – Buenos Aires, Ediciones Paidós
- HORNBLLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (eds.) (1996³), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press
- LEMPRIÈRE, J. (1951) [1788], *Classical dictionary of proper names mentioned in ancient authors*, a new edition by F.A. Wright, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- PAULY, A. - WISSOWA, G. (edd.) (1893-ss.) *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart
- POLLARD, John (1977), *Birds in Greek life and myth*, London, Thames and Hudson
- ROSCHER, W.H. (1884-1937), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 vol., Leipzig
- SEYFFERT, Oskar (1882) [1995], *The dictionary of classical mythology, religion, literature and art*, New York, Gramercy Books

II. BIBIOGRAFÍA GENERAL

II.A MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

II.A.1 Cuestiones generales de poética

- DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick (1994), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill
- DE TORO, Fernando (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna

- DELAS, Daniel y FILLIOLET, Jacques (1981) [1973], *Lingüística y Poética*, Buenos Aires, Hachette
- DUCROT, Oswald (1994) [1984], *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial
- DUCROT, Oswald y TODOROV, T. (1972) [1995], *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, Siglo XXI
- GRODEN, Michael & KREISWIRTH, Martin (edd.) (1994), *The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press
- LOTMAN, Yuri M. (1978) [1970], *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo
- MARCHESCOU, Mircea (1979) [1974], *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus
- PAGNINI, Marcello (1978), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette
- SEGRE, Cesare (1988) [1985], *Introduction to the Analysis of the Literary Text*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press
- TINIANOV, Iuri (1972) [1923], *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI
- TYSON, Lois (1999), *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York & London, Garland Publishing Inc.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1993⁴), *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos

II.A.1 Estructuras simbólicas

- BACHELARD, Gastón (1965) [1957], *La poética del espacio*, México, FCE
- CORNFORD, F.M. (1974) [1950], *The unwritten philosophy and other essays*, Barcelona, Ariel, 1974
- CORNFORD, F.M. (1988) [1952], *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor
- DURAND, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France
- DURAND, Gilbert (1971) [1964], *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu
- DURAND, Gilbert (2000), *Lo imaginario*, Madrid, Ediciones del Bronce
- FONTAINE, P. F. M. (1986), *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. I: Dualism in the archaic and early classical periods of Greek history*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1987) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. II: Dualism in the political and social history of Greece in the fifth and fourth century B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1988) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. III: Dualism in Greek literature and philosophy in the fifth and fourth centuries B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben

- GIGON, Olof (1968) [1945] *El origen de la filosofía griega*, Madrid, Gredos
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier (1991), *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela
- GOODY, Jack (1985) [1977], *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal
- HAVELOCK, Eric A. (1986), *The Muse learns to write. Reflexions on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven & London, Yale University Press
- HAVELOCK, Eric A. (1994) [Cambridge, Mass., 1963], *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor
- HÉRITIER, Françoise (1996) [1996], *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona, Ariel
- LERNER, Gerda (1990) [1986], *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) [1962], *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977) [1958], *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) [1973], *Antropología Estructural Dos*, México, Siglo XXI
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1972) [1922], *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade
- LLOYD, Geoffrey Edward Richard (1987) [1966], *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- ONG, Walter J. (1987) [1982], *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, at the University Press
- RICOEUR, Paul (1975) [1969], *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires
- RONCHI, Rocco (1996), *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, Akal
- SANTA CRUZ, María Isabel et al. (1992), "Teoría de género y filosofía", *Feminaria* 9, 24-26
- SORKIN RABINOWITZ, N., & RICHLIN, A. (ed.) (1993), *Feminist theory and the classics*, New York & London, Roulledge, 102-121
- STOKES, M.C. (1972), *One and many in Presocratic philosophy*, Washington D.C.: Center for Hellenic Studies; London: Oxford University Press

II.A.2 Semántica

- ADRADOS, Francisco R. (1975), *Estudios de Semántica y Sintaxis*, Barcelona, Planeta
- COSERIU, Eugenio (1991) [1977] *Principios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos

- GREIMAS, A. J. (1987) [1966], *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos
- KERBRAT-ORECCHIONI (1983), *La connotación*, Buenos Aires, Hachette
- LEECH, G. (1985²), *Semántica*, Alianza Editorial, Madrid
- LEWANDOWSKI, Theodor (1995), *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Cátedra
- LYONS, John (1980) [1977], *Semántica*, Barcelona, Teide
- LYONS, John (1983) [1981], *Lenguaje, significado y contexto*, Buenos Aires, Paidós
- LYONS, John (1997) [1995], *Semántica lingüística. Una introducción*, Barcelona, Paidós
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1977 y 1978), “El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural funcional”, I^a parte, *Cuadernos de Filología Clásica*, XIII, 33-112; II^a parte, *Ibidem*, XIV, 121-169
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1997), *Semántica del griego antiguo*, Madrid, Ediciones Clásicas
- SCHAFF, Adam (1962) [1969], *Introducción a la semántica*, México, FCE
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945) [1916], *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada
- TRUJILLO, (1979), *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, Cátedra
- ULLMANN, Stephen (1986) [1962], *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar
- USABIAGA, Mario (1969), “Campo semántico y análisis de estilo”, *Cuadernos del Sur* 10, 54-62
- VAN DIJK, Teun (1975), “Formal Semantics of Metaphorical Discourse”, *Poetics* 14/15, special issue: VAN DIJK, Teun & PETÖLFI, János (eds.), *Theory of Metaphor*, pp. 173-198
- VAN DIJK, Teun (1984) [1977] *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra

II.A.3 Retórica y estilística

- AHL, Frederick (1985) *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca and London, Cornell University Press
- BARTHES, Roland (1982) [1966], *Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- BERISTÁIN, Helena (1988), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BRADFORD, Richard (1997), *Stylistics*, London, Routledge
- BRANDWOOD, Leonard (1990), *The chronology of Plato's DIALOGUES*, Cambridge, Cambridge University Press
- BRANDWOOD, Leonard (1992), “Stylometry and chronology”, en KRAUT, Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMPBELL, Lewis (1867), *The SOPHISTES and POLITICUS of Plato*, Oxford

- CLAYMAN, D.L. (1992), "Trends and Issues in Quantitative Stylistics", *TAPA* 122, 385-430
- COHEN, Jean (1984) [1970], *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos
- COOK, Albert (1992), "Particles, Qualification, Ordering, Style, Irony and Meaning in Plato's Dialogues" *QUCC* 40, 111-126
- DÍAZ TEJERA, A. (1961), "Ensayo de un método lingüístico para la cronología de Platón", *Emerita* 29, 241-286
- DITTENBERGER, W. (1881), "Sprachliche Kriterien für die Chronologie der platonischen Dialoge", *Hermes* 16, 321-345
- DOVER, Kenneth J. (1994), "Style, Genre and Author" *ICS* 19, 83-87
- ELLIS, J.M. (1970), "Linguistics, literature and the concept of style", *Word* 26, 1, 65-87
- ENKVIST, SPENCER y GREGORY (1976) [1964], *Lingüística y Estilo*, Madrid, Cátedra
- FLORESCU, Vasile (1982), *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, évolution, perspectives*, Paris, Les Belles Lettres
- FORSYTH, R.S. (1999), "Stylometry with substrings or a poet young and old", *Literary and Linguistic Computing* 14 (4), 1-11
- GARAVELLI, B. (1988²) *Manual de retórica*, Barcelona
- GENETTE, Gérard (1970) [1966], "Figuras" en ---, *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 229-246
- GENETTE, Gérard (1982) [1970], "La retórica restringida", en *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 203-222; originariamente en *Recherches Rhétoriques, Communications N° 16*, Paris, Éditions de Seuil, 158-171
- GRUPO μ (1987) [1982], *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós
- HOLMES, D.I. (1998), "The evolution of stylometry in humanities scholarship", *Literary and Linguistic Computing* 13 (3), 111-117
- JAKOBSON, Roman (1967) [1956], "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 69-102
- KELLOGG, Ronald T. (1994), *The psychology of writing*, Oxford, Oxford University Press
- KEYSER, P. (1992), "Stylometric method and the chronology of Plato's works" (review article), *Bryn Mawr Classical Review* 3 (1), 58-74
- LAAN, N.M. (1995), "Stylometry and method: the case of Euripides", *Literary and Linguistic Computing* 10 (4), 271-278
- LAUSBERG, Heinrich (1983) [1966], *Manual de Retórica Literaria*, 3 vol., Madrid, Gredos
- LEDGER, G.R. (1989), *Re-counting Plato: a computer analysis of Plato's style*, Oxford, Oxford University Press
- LUTOSLAWSKI, W. (1897), *Origin and growth of Plato's logic*, London
- LUTOSLAWSKI, W. (1898), "Principes de stylométrie", *REG* 61-81

- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis
- MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France
- PERELMAN, Charles y OLBRECHTS TYTECA, L. (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos
- ROMO, Manuela (1997), *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Paidós
- SCHANZ, M. (1886), “Zur Entwicklung des platonischen Stils”, *Hermes* 21, 439-459
- STAMOU, Constantina & FORSYTH, Richard S. (2000), “Dating Dickinson: an experimental approach to stylochrography”, en *The Joint International Conference of the ALLC (Association for literary and linguistic computing) & the ACH (Association for computers and the humanities)*, University of Glasgow, July 21-25th 2000, www.arts.gla.ac.uk/allcach2k
- THESLEFF, H. (1967) *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa
- THESLEFF, H. (1982), *Studies in Platonic Chronology*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica
- TOOLAN, Michael (1996), *Language in literature. An introduction to Stylistics*, London – New York, Arnold
- ULLMANN, Stephen (1977) [1964], *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar
- ULLMANN, Stephen (1978) [1973], *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar
- Van PEER, W. (1989), “Quantitative studies of literature. A critique and an outlook”, *Proceedings of the Eighth International Conference on Computers and the Humanities*, *Chum* 23, 4-5, 301-307
- VVAA. (1982) [1970], *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- YOUNG, Charles M. (1994), “Plato and Computer Dating”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 12, 227-250

II.A.4 Estudios particulares sobre imagen y metáfora

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela
- ANTOINE, Gérald (1961), “Pour une méthode d'analyse stylistique des images”, *Langue et Littérature. Actes du VIII Congrès de la FILLM*, 151-164
- BREDIN, Hugh (1984), “Metonymy”, *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BETHLEHEM, Louise Shabat (1996), “Simile and figurative language”, *Poetics Today* 17, 203-240
- BLACK, Max (1962), “Metaphor”, *Models and metaphors: studies in language and philosophy*, Ithaca, New York & London, Cornell University Press, 25-47
- BLACK, Max (1993), “More about metaphor”, ORTONY, Andrew, *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-41

- BOMPAIRE, Jacques (1977), "Image, métaphore, imagination, dans la théorie littéraire grecque", *BAGB* 3, 355-359
- BREDIN, Hugh (1984), "Metonymy", *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BROOK-ROSE, Christine (1958), *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warburg
- CAMBRONNE, Patrice y POQUE, Suzanne (1977), "Fonction et valeur de l'image", en *BAGB* 3, 377-390
- CAMERON, Lynn & LOW, Graham (eds.) (1999), *Researching and applying metaphor*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMINADE, Pierre (1970), *Image et Métaphore: un problème de poésie contemporaine*, Nancy, Bordas
- COLLINS, Christopher (1991), *The poetics of mind's eye: literature and the psychology of imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- COLLINS, Christopher (1992), *Reading the written image: verbal play, interpretation and the roots of iconophobia*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press
- DAEMMRICH, Horst S. & DAEMMRICH, Ingrid G. (1995), *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag
- EUBANKS, Philip (1999), "The story of conceptual metaphor: what motivates metaphoric mappings?", *Poetics Today* 20, 3, 419-442
- FISHELOW, David (1993), "Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric", *Poetics Today* 14, 1, 1-23
- FLUDERNIK, Monica, FREEMAN, Donald & FREEMAN, Margaret (1999), "Metaphor and beyond: an introduction", *Poetics Today* 20, 3, 383-396
- FONTAINE, Jacques (1977a), "Image, imagination, imaginaire", *BAGB* fasc. 3, 341-343
- FONTAINE, Jacques (1977b), "Image, imagination, imaginaire. Conclusion", *BAGB*, fasc. 3, 397-398
- FREEMAN, Donald (1999), "«The rack dislimns»: Schema and metaphorical pattern in *Antony and Cleopatra*", *Poetics Today* 20, 3, 443-460
- FRIEDMAN, Norman (1953), "Imagery: from sensation to symbol", *Journal of Aesthetics* XII, 24-37
- FURBANK, P. N. (1970), *Reflections on the word "image"*, London, Secker & Warburg
- GIBBS Jr., Raymond W. (1992), "When is metaphor? The idea of understanding in theories of metaphor", *Poetics Today* 13, 4, 575-606
- GLICKSOHN, Joseph & GOODBLATT, Chanita (1993), "Metaphor and Gestalt: Interaction Theory Revisited", *Poetics Today* 14, 1, 83-97
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980

- HALEY, Michael Cabot, (1998), *The Semeiosis of Poetic Metaphor* (Peirce Studies, N° 4), Berghahn Books
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HARDT, Manfred (1966), *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreichen in der Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag [Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Band 9]
- HORNSTEIN, Lilian (1942), "Analysis of Imagery: a critique of literary method", *PMLA* LVII, 638-653
- IIRUSHOVSKI, Benjamin (1984), "Poetic metaphor and frames of reference", *Poetics Today* 5, 1, 5-43
- KITTAY, E.E. (1987), *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*, Oxford, Oxford University Press
- KURZ, Gerhard (1997), *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- LAKOFF, George (1993), "The contemporary theory of metaphor", ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 202-251
- LE GUERN, Michel (1978) [1973], *La métáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra
- LODGE, David (1977), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold
- LOUIS, P. (1945), *Les métaphores de Platon*, Paris
- MICHEL, Albin (1977), "Questions de rhétorique, 2: image, imagination, imaginaire dans la rhétorique latine et sa tradition", *BAGB* 3, 360-367
- NIERAAD, Jürgen (1977), *Bildgesegnet und Bildverflucht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- ORTONY, Andrew (ed.) (1993) [1979¹], *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press
- PASINI, P. (1972), "Dalla comparazione alla metafora", *Lingua e Stile* 7, 441-469
- RICOEUR, Paul (1978), "The metaphorical process as cognition, imagination and feeling", *Critical Inquiry* 5, 143-159
- RICOEUR, Paul (1980) [1975], *La métáfora viva*, Madrid, Cristiandad
- SACKS, Sheldon (ed.) (1978), *On metaphor*, Chicago, University of Chicago Press
- SHABAT BETHLEHEM, Louise (1996), "Simile and Figurative Language", *Poetics Today* 17, 2, 203-240
- SHANON, Benny (1992), "Metaphor: from fixedness and selection to differentiation and creation", *Poetics Today* 13, 4, 659-686
- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1992), *Aspects of Metaphor Comprehension*. Special issue, *Poetics Today* 13, 4, 567-574

- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1993), *Metaphor 2*. Special issue, *Poetics Today* 14, 1
- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SOVRAN, Tamar (1993), "Metaphor as Reconciliation: the Logic-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition", *Poetics Today* 14, 1, 25-48
- STAMBOVSKY, Phillip (1988), *The depictive image: metaphor and literary experience*, Amherst, University of Massachusetts Press
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1939), *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, B. Blackwell
- STEEN, Gerard (1994), *Understanding metaphor in literature: an empirical approach*. (Studies in Language and Linguistics), London, Longman
- STEEN, Gerard (1999), "Analyzing metaphor in literature: with examples from William Wordsworth's «I wandered lonely as a cloud»", *Poetics Today* 20, 3, 499-522
- STEEN, Gerard (1997), "Du style et de la science littéraire empirique: vers une stylistique de la métaphore en prose littéraire", van BUUREN, M.B. (ed.), *Actualités de la stylistique*, Amsterdam, Rodopi, 97-122
- STEINER, Deborah (1986), *The crown of song. Metaphor in Pindar*, London, Duckworth
- TAILLARDAT, Jean (1977), "Images et matrices métaphoriques", *BAGB* 3, 344-354
- VIANU, Tudor (1967) [1957], *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba.
- VIARRE, Simone (1977), "L'étude des images dans les textes littéraires: problèmes de méthode", *BAGB* 3, 368-376
- WHEELWRIGHT, Philip (1979), *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe
- WERTH, Paul (1994), "Extended metaphor: a text-world account", *Linguistics and Literature* 3, 79-103

II. B CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

- ALLEN, Danielle S. (2000), *The Woeld of Prometheus. The Politics of Punishing in democratic Athens*, Princeton, Princeton University Press
- ANSART, P. (1989), "Ideología, conflictos y poder", en *El imaginario social*, compilación de E. Colombo, Montevideo, Norden
- CANTARELLA, Eva (1985), "Dangling virgins: Myths, ritual and the place of women in ancient Greece", *Poetics Today*, 6
- CANTARELLA, Eva (1991), *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones Clásicas
- CANTARELLA, Eva (1996) [1991], *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal

- CARSON, A. (1990), "Putting her in her place: woman, dirt and desire", HALPERIN, D.M., WINKLER J.J. & ZEITLIN, F.I. (edd.), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient greek world*, Princeton, University Press, 135-169
- CHEJTER, S. (1992), "Suicidas de la sociedad", en FERNÁNDEZ, A.M. (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 130-135
- CITTI, Vittorio (1996), *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, Liguori Editore
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard
- DETIENNE, Marcel (1981) [1967], "La ambigüedad de la palabra", *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid, Taurus, 59-85
- DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean-Pierre (1988) [Paris, 1974], *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus
- DETIENNE, Marcel (1985) [1981], *La invención de la mitología*, Barcelona, Península
- DETIENNE, Marcel (1986), *Dioniso a cielo abierto*, Buenos Aires, Gedisa
- D'IPPOLITO, Gennaro (1983), "La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale", *Dioniso* LIV, 155-172
- FANTHAM, E. et al. (edd.) (1995), *Women in the Classical World. Image and Text*, New York
- FRANCIS, E.D. (1990), *Image and Idea in Fifth-century Greece: art and literature after the Persian Wars*, London & New York, Routledge
- GALLEGO, Julián (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Niño y Dávila
- GEORGOUDI, S. (1993), "Bachofen, el matriarcado y el mundo antiguo: reflexiones sobre la creación de un mito", *Historia de las mujeres en occidente*, bajo la dirección de G. DUBY y M. PERROT, tomo 2, *La Antigüedad. Rituales colectivos y prácticas de mujeres*, bajo la dirección de P. Schmitt Pantel, Madrid, Taurus, 277-295
- GERNET, Louis (1980) [1968], "Algunas relaciones entre la penalidad y la religión en la Grecia antigua", *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 251-262
- GOULD, J. (1986), "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *JHS* C, 38-59
- HOPE, Valerie M. & MARSHALL, Eireann (2000), *Death and Disease in the Ancient City*, London and New York, Routledge
- IRIARTE, Ana (1990), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- LONGO, Oddone (1978), "Il teatro della città", *Dioniso* XLIX, 5-13

- LONGO, Oddone (1988), "Teatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca", *Dioniso* LVIII, 7-33
- LORAU, Nicole (1990) [1981], *Les enfants d' Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Éditions La Découverte
- LORAU, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- LORAU, Nicole (2000) [1996], *Born of the Earth. Myth and Politics in Athens*, Ithaca & London, Cornell University Press
- MADRID, Mercedes(1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra
- MEIER, Christian (1985) [1984], *Introducción a la antropología política de la Antigüedad clásica*, México, Fondo de Cultura Económica
- MEIER, C. (1988), *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bolonia. (*The Greek Discovery of Politics*)
- MEIER, C. (1996), *Atene*, Bolonia
- MUSTI, D. (2000), *Demokratía. Orígenes de una idea*, Madrid
- OBER, J. (1989), *Mass and elite in democratic Athens. Rhetoric, ideology, and the power of the people*, Princeton
- OSBORNE, Robin (1993), "Women and sacrifice in classical Greece", *CQ* 43, 2, 392-405
- PELLING, Christopher (ed.) (1997), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press
- PERADOTTO, John & SULLIVAN, J.P. (1984), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany, State University of New York
- PLÁCIDO, Domingo (1995), *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*, Madrid, Síntesis
- POMEROY, Sarah B. (1987), *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SINCLAIR, R.K. (1988), *Democracy and participation in Athens*, Cambridge
- SNELL, Bruno (1965) [1948²], *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe
- WISE, Jennifer (1998), *Dionysus writes. The invention of theatre in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press

II.C LA TRAGEDIA GRIEGA

- ADRADOS, Francisco R. (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial
- ALAUX, Jean (1995), *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve. Siècle av. J.-C.*, Paris, Belin

- ALEGRE, A. (1988), "Los goznes de la tragedia griega: religión, mito, pero política", *Faventia* 10, 1-2, 7-19
- ALONI, Antonio (1983), "Testo e rappresentazione nell' Atene dei Pisistratidi", *Dioniso* LIV, 127-134
- ARNOTT, Peter (1962), *Greek scenic conventions in the fifth century BC*, Oxford
- ARNOTT, Peter (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-N. York, Routledge
- BERNAND, André (1985), *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, CNRS
- Des BOUVRIE, Synnve (1990), *Women in Greek Tragedy: an anthropological approach*, Oslo, Norwegian University Press (Symbolae Osloenses, Fasc. Supplet. 27)
- BUXTON, R.G.A. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: a study of "peitho"*, Cambridge, University Press
- CALAME, Claude (1995), "From choral poetry to tragic stasimon: the enactment of women's song", *Arion* 3, 1, 136-154
- CORSINI, Eugenio (ed.) (1986-1988), *La polis e il suo teatro*, Padova, Ed. Programma, 2 vol.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1995), *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *La ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi
- DUCHEMIN, Jacqueline (1967), "Le déroulement du temps et ton erpression théâtrale dans quelques ttragédies d' Eschyle", *Dioniso* 41, 197-218
- EASTERLING, P.E. (1985), "Anachronism in Greek tragedy", *JHS* CV, 1-10
- EASTERLING, Pat E. (ed.) (1997), *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GENTILI, Bruno (1984-1985), "Il coro tragico nella teoria degli antichi", *Dioniso* LV, 17-35
- GILL, Christopher (1996), "Mind and Madness In Greek Tragedy", *Apeiron* XXIX 3, 249-267
- GUARDI, Tomasso (1980), "L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I", *Dioniso* LI, 25-47
- HARRISON, E. (1931), "Notes on the vocabulary of greek tragedy", *Cambridge University Reporter*, 863-864, resumido en *PCPhS* 148-150, 4
- HEATH, Malcolm (1987), *The poetics of greek tragedy*, Stanford, Stanford University Press
- HENRICHS, Albert (1995), "'Why should I dance?': choral self-referentiality in greek tragedy", *Arion* 3,1, 56-111
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- KITTO, H.D.F. (1966), *Poiesis. Structure and Thought*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press

- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co.
- LANZA, Diego (1995), "I tempi dell'emozione tragica", *Elenchos XVI* 1, 5-22
- LEFKOWITZ, Mary R. (1981), "L' héroïsme de la femme", *BAGB* 3, 284-292
- LEFKOWITZ, Mary R. (1993), "Influential women", CAMERON, A. & KUHRT, A. (edd.), *Images of women in antiquity*, London, Routledge, 49-64
- LENTZ, Lutz (1986), "Zu Dramaturgie und Tragik in den 'Persern'", *Gymnasium* 93, 2, 141-163
- LLOYD-JONES, Hugh (1989), "Les Erinyes dans la tragédie grecque", *RÉG CII*, n° 485-486, 1-9
- LORAUX, Nicole (1985), *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette
- LORAUX, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- MARITAN, Claude (1996), *Pulsion de mort et tragiques grecs*, Paris, L'Harmattan
- McCLURE, Laura (1999), *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*, Princeton, Princeton University Press
- MEIER, Christian (1988) [1993], *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- NUSSBAUM, Martha (1986), *The fragility of goodness: luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press
- PADEL, Ruth (1997) [1995], *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial
- PAGE; Denys L. (1934), *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford
- PARRY, Hugh (1978), *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto and Sarasota, Samuel Stevens
- PETERSMAN, Hubert (1983), "Die pragmatische Dimension in der Sprache des Chores bei den griechischen Tragikern", *AA XXXIX*, 2, 95-106
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. (1968), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press
- RIDGEWAY, William (1910), *The origin of tragedy, with special referencie to the Greek tragedians*, Cambridge, Cambridge University Press
- ROBERTSON, D.S. (1944), "Four notes on Aeschylus", *CR* 58, 34-35
- ROESLER (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Beitr. zur klass. Philol., XXXVII, Meisenheim Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1968), *Time in Greek Tragedy*, Ithaca & New York, Cornell University Press
- SAÏD, Suzanne (1978), *La Faute tragique (Textes à l' appui)*, Paris, François Maspero
- SEGAL, Charles (1986), *Interpreting greek tragedy. Myth, poetry, text*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SHAW, Martin (1975), "The female intruder: women in fifth-century drama", *CP LXX*, 4, 255-266

- SILK, M.S. (ed.) (1998), *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and Beyond*, Oxford, Oxford University Press
- STINTON, T.C.W. (1990), *Collected papers on Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1987), “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol I, Madrid, Taurus, 43-76
- WOHL, Victoria (1998), *Intimate commerce: exchange, gender and subjectivity in Greek tragedy*, Austin, University of Texas Press
- ZEITLIN, Froma I. (1995), *Playing the Other. Gender and society in classical Greek literature*, Chicago, The University of Chicago Press

II. D ESQUILO Y SU OBRA

II.D.1 Obras generales

- ADRADOS, Francisco R. (1964), “El tema del águila, de la épica acadia a Esquilo”, *Emerita* XXXII, 267-282
- ALBINI, Umberto (1993), “Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo”, *PP* XLVIII, 3, 176-185
- AMEDURI, Orlando (1964), “Sull' accusa di Asebeia rivolta ad Eschilo”, *Dioniso* XXXVIII, 1-2, 23-36
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1991), *La Polis en el teatro de Esquilo: una interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores
- BARTHOUIL, Georges (1984-1985), “Hommes et femmes dans le chœur d' Eschyle”, *Dioniso* LV, 193-220
- BECK, Robert Holmes (1975), *Aeschylus: playwright, educator*, The Hague, Nijhoff
- BÖHME, Robert (1977), *Aeschylus correctus. Grundriß eines Problems der archaischen Tragödie*, Bern, A. Francke
- BÖHME, Robert (1985), *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem “Aeschylus Correctus”*, Bern, Francke
- BROWN, A.D. Fitton (1960), “Aeschylea”, *CQ* 54, 79-83
- CALDWELL, Richard S. (1970), “The pattern of Aeschylean tragedy”, *TAPA* CI, 77-94
- CAMPBELL, A.Y. (1956), “Aeschylea”, *Hermes* 84, 117-121
- CAPIZZI, Antonio (1982), “Eschilo e Parmenide. Del circolo poetico siracusano e anche dei compartimenti stagni tra generi letterari”, *QUCC* 12, 117-133
- CASTELLI, Carla (1990), “Eschilo, Sofocle, Euripide nella tradizione tecnico-retorica greca.I. Eschilo”, *Aevum* LXIV 1, 33-45
- CONACHER, Desmond J. (1992), “Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragedies d' Eschyle”, *Pallas* XXXVIII, 153-160

- CONACHER, Desmond J. (1996), *Aeschylus: The earlier plays and related studies*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press
- COURT, Barbara (1994), *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart, B. G. Teubner (Beiträge zur Altertumskunde, Band 53)
- CROISET, M. (1965), *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre*, 3ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- DE STEFANI, Claudio (1996), "Una nota eschilea", *Maia* 48, 1, 35-36
- DEFORGE, Bernard (1986), *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Collection d'Études mythologiques
- DEFORGE, Bernard (1987), "Eschyle et la légende des Argonautes", *RÉG* 100, 30-44
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Piccola Biblioteca Einaudi, 355), Torino, G. Einaudi
- DIGGLE, James (1995-96), "Notes on fragments of Aeschylus", *Museum criticum* 30-31, 99-104
- DOYLE, Richard E. (1972), "The objective use of ἄτη in Aeschylean Tragedy", *Traditio* XXVIII, 1-28
- DUCHEMIN, Jacqueline (1980), "Le Zeus d'Eschyle et ses sources proche-orientales", *Revue d'Histoire des Religions* 197, 27-44, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales. Textes réunis par Bernard Deforge*, Paris, Les Belles Lettres, 173-186
- EASTERLING, Pat E. (1973), "Presentation of Character in Aeschylus", *G & R* 20, 3-19
- EDGEWORTH, R.J. (1988), "Saffron-colored terms in Aeschylus", *Glotta* 66, 179-182
- FINK, Adalbert (1957), *Die Funktion der Gnomik in den Tragödien des Aischylos*. Heidelberg, Diss. phil.
- FINLEY, John Huston (1955), *Pindar and Aeschylus*, (Martin classical lectures, 14), Cambridge, Harvard University Press
- FISCHER, Ulrich (1965), *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos. Ende, Ziel, Erfüllung, Machtvollkommenheit*, (Spudasmata VI), Hildesheim, G. Olms
- GAGARIN, Michael (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley, University of California Press
- GANTZ, Timothy Nolan (1980), "The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups", *AJP* 101, 2, 133-164
- GANTZ, Timothy Nolan (1981), "Divine guilt in Aischylos", *CQ* XXXI,1, 18-32
- GARSON, R.W. (1985), "Aspects of Aeschylus' Homeric Usages", *Phoenix* 39, 1-5
- GARZYA, Antonio (1987), "Sur la Niobè d'Eschyle", *RÉG* C, n° 477-479, 185-202

- GLADIGOW, B. (1962), "Aischylos und Heraklit. Ein Vergleich religiöser Denkformen", *Archiv für Geschichte der Philosophie*, XLIV, 225-239
- GOLDEN, Leon (1966), *In praise of Prometheus. Humanism and Rationalism in Aeschylean thought*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- GOLDHILL, S. (1986), *Reading greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- HEADLAM, Walter (1900), "Upon Aeschylus", *CR* 14, 106-119
- HELMREICH, F. (1915-1916 y 1916-1917), *Der Chor im Drama des Aeschylus I y II*, Progr., Kempten
- HERB, I. (1966), *Le théâtre d' Eschyle et la pensée présocratique*, Thèse Fac. des Lettres de Paris
- HERINGTON, Cecil J. (1986), *Aeschylus*, Hermes Books, New Haven, Yale University Press
- HOZ, J. de (1966), "Ranas 992-1007 y la representación de las emociones en la tragedia de Esquilo", *Emerita*, XXXIV, 2, 295-304
- HOZ, Javier de (1979), *On Aeschylean composition*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Theses et studia philologica Salmanticensia, 18)
- HOZ, Javier de (1987), "La 'nueva' rthesis de Esquilo", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 205-216
- IRELAND, Stanley (1974), "The noun participle in Aeschylus", *CR* 24, 2-3
- IRELAND, Stanley (1974), "Stichomythia in Aeschylus: The Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles", *Hermes* 102, 509-524
- IRELAND, Stanley (1986), *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press
- JAEKEL (1975), "Φόβος und σέβας, πάθος und μᾶθος im Drama des Aischylos", *Eirene*, XIII, 43-76
- JARCHO, V.N. (1970), "Zum Problem des Wissens in der Sophokleischen Tragödie", *Das Altertum* 16, 2, 89-96
- JARCHO, V.N. (1972), "Zum Menschbild der Aischyleischen Tragödie", *Philologus*, 116, 2, 167-200
- KIEFNER, W. (1959), *Der religiöse Allbegriff bei Aischylos. Untersuchungen zur Verwendung von πᾶν, πάντα, πάντες usw. als Ausdrucksmittel religiöser Sprache*, Dissertation Tübingen
- KITTO, H.D.F. (1954), "The Idea of God in Aeschylus and Sophocles", *La notion du divin depuis Homère jusqu' à Platon (Entretiens sur l' antiquité classique*, Tome I), Fondation Hardt, Vanoeuvres - Genève, 169-201
- KITTO, H.D.F. (1969), "Political thought in Aeschylus", *Dioniso* 43, 159-167
- KNIGHT, W.F.J.(1935), "The Tragic Vision of Aeschylus", *G & R* 5, 29-40
- KNIGHT, W.F.J.(1943), "The Aeschylean Universe", *JHS* 63, 15-20
- KNOX, Bernard M. (1972), "Aeschylus and the third Actor", *AJP* 93, 104-124

- KOUREMENOS, Th. (1993), "Parmenidean influences in the 'Agamemnon' of Aeschylus", *Hermes* CXXI, 259-265
- LAMPUGNANI NIGRI, (1972), "Καιρός e libertà in Eschilo", *Acme* XXV, 229-262
- LESKY, Albin (1966), "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *JHS* 86, 78-85
- LEVIN, Donald Norman (1957), *Ethical Implications of the πέρας - άπειρον Dichotomy as seen particularly in the Works of Aeschylus*, Degree in Classical Philology, Harvard University
- LLOYD-JONES, Hugh (1956), "Zeus in Aeschylus", *JHS* 76, 55-67
- LLOYD-JONES, Hugh (1971), *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- LOSSAU, Manfred (1998), *Aischylos*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms
- MAGRIS, A. (1981), "La colpa e la grazia. Eschilo e il pensiero etico-religioso arcaico", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 17, 17-44
- MAGINI, Donatella (1993), "La profondità della mente e del pensiero nelle tragedie superstiti di Eschilo", *Dioniso* LXIII, 1, 9-24
- MAGINI, Donatella (1995), "La riflessione su un dubbio: la funzione della φροντίς nella psicologia eschilea", *Dioniso* LXV, 1, 35-54
- McCALL, Marshall H. (ed.) (1972), *Aeschylus. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall
- MICHELINI, Ann Norris (1984), "Aeschylean Stagecraft and the third actor", *Eranos*, 82, 2, 135-147
- MIRALLES, Carlos (1968), *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel
- MOREAU, Alain (1979), "L' attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l' oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 98-115
- MOREAU, Alain (1985), *Eschyle. La violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres
- MURRAY, Gilbert (1955 [1940]), *Esquilo. El creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina
- NEITZEL, Heinz (1980), "πάθει μάθος, Leitwort der aischyleischen Tragödie?", *Gymnasium*, LXXXVII, 283-293
- OLIVEIRA-PULQUERIO, M. de (1965-1966), "Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo", *Humanitas* XVII-XVIII, (*Prometeo*: 1-7, 20-40 y 128-138)
- OTIS, Brooks (1981), *Cosmos and Tragedy. An essay on the meaning of Aeschylus*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- OWEN, Eric Trevor (1952), *The harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke, Irwin & Co.
- PODLECKI, Anthony J. (1983), "Aeschylus women", *Helios*, X, 1, 23-47

- PODLECKI, Anthony J. (1998), *The political Background of Aeschylean Tragedy* (Bristol Classical Paperbacks), Bristol Classical Press. (1^a. Ed.: University of Michigan Press, 1966)
- REINHARDT, Karl (1949 y 1960) [1972], *Eschyle. Euripide*, Paris, Les Editions de Minuit
- RICHTER, Paul (1892), *Zur Dramaturgie des Aeschylus*, Leipzig, Teubner
- ROBERTSON, H.G. (1967), "The hybristes in Aeschylus", *TAPA* 98, 373-382
- RÖSLER, W. (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Beiträge zur Klassischen Philologie, Heft 37), Meisenheim am Glan, Anton Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1971), *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 2ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- ROSENMEYER, Thomas (1955), "Gorgias, Aeschylus and Apaté", *AJP* 76, 225-260
- ROSENMEYER, Thomas (1982), *The art of Aeschylus*, Berkeley, Univ. of California Press
- RUDBERG, G. (1937), "Aeschylea", *Symbolae Osloenses*, XVII, 1-8
- SCHINKEL, Klaus (1973), *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Tübingen, Diss. phil.
- SCHMIDT, Ernst Günther (ed.) (1981), *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von ---- ; Schr. zur Gesch. & Kultur der Antike, XIX, Berlin Akademie-Verl.
- SCHWEIZER-KELLER, R. (1972), *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache. Interpretationem zu seinem Namensdeutung*, Dissertation Zürich, Aaran Sauerländer
- SCOTT, William C. (1984), *Musical design in Aeschylean theater*, University Press of New England, Hanover & London, University Press of New England
- SEECK, Gustav Adolf (1984), *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München, Verlag C.H. Beck
- SMITH, Peter M. (1971), "The shape of becoming. Psychological determinants in the articulation of pre-Socratic and Aeschylean cosmology", resumé of a dissertation, *Harvard Studies in Classical Philology* LXXV, 219-221
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), "Aeschylus", HORNBLLOWER, Simon and SPAWFORTH, Anthony, *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed., Oxford & New York: Oxford University Press, 26-28
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), *Aeschylean tragedy*, Bari, Levante
- SREBNY, S. (1964), *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wrockau, Ossolineum
- STOESSL, Franz (1952), "Aeschylus as a political thinker", *AJP* 73, 2, 113-139
- STOESSL, Franz (1984-1985), "Der Chor bei Aischylos", *Dioniso* LV, 37-59
- TAPLIN, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- THALMANN, William G. (1986), "Aeschylus's physiology of the emotions", *American Journal of Philology* 107, 4, 489-511

- THEÂTRE, Chr. et DELATTE, L. (1991), "Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres", *Les Études Classiques* LIX, 2, 109-121
- THOMSON, George Derwent (1949), *Eschilo e Atene*, Torino, Giulio Einaudi Editore
- THOMSON, George Derwent (1969), *La filosofia de Esquilo*, Madrid, Ayuso
- UNTERSTEINER, Mario (1955), *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino, Giulio Einaudi editore
- UNTERSTEINER, Mario (1960), "Il mondo di Eschilo", *Dioniso* 34, 10-37
- UNTERSTEINER, Mario, "Interprétation philosophique d' Eschyle", *Actes VIIe. Congrès Assoc. Budé*
- WARTELLE, A. (1971), "La pensée théologique d' Eschyle", *BAGB* 535-580
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner
- WILAMOWITZ - MOELLENDORFF, Ulrich von (1914), *Aischylos: Interpretationen*, Berlin, Weidmann
- WILKENS, Karsten (1974), *Die Interdependenz zwischen Tragödien Struktur und Theologie bei Aischylos*, Bochumer Arbeiten zur Sprach. und Literaturwiss., XI, München, W. Fink
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press
- YOUNG, Douglas (1972), "Readings in Aeschylus' Byzantine Triad", *GRBS* 13, 5-38

II.C.2 Estudios particulares (*corpus Aeschyleum* excepto *Prometheus vincetus*)

PERSAE

- ALEXANDERSON, Bengt (1967), "Darius in *The Persians*", *Eranos* LXV, 1-2, 1-11
- AVERY, H.C. (1964), "Dramatic devices in Aeschylus' *Persians*", *AJP* LXXXV, 173-184
- BARRETT, James (1995), "Narrative and the messenger in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 116, 539-557
- BURZACCHINI, Gabriele (1980), "Note sui Persiani di Eschilo", *Dioniso* LI, 133-155
- CENTANNI, Monica (1989), "Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo", *QUCC* 32, 2, 39-46
- CITTI, Vittorio (1984-1985), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 1-154)", *Dioniso* LV, 61-73
- CLIFTON, G. (1963), "The mood of the *Persai* of Aeschylus", *Ge'R* X 2, 111-117
- DUMORTIER, Jean (1963), "La retraite de Xerxès après Salamine (*Perses*, 480-514)", *REG* LXXVI, 358-360

- FLINTOFF, Everard (1992), "The unity of the *Persians* trilogy", *QUCC* 40, 1, 68-80
- GOLDHILL, Simon D. (1988), "Battle narrative and politics in Aeschylus' *Persae*", *JHS* CVIII, 189-193
- GHIRON-BISTAQUE, Paulette; MOREAU, Alain & TURPIN, Jean-Claude (eds.) (1992-1993), *Les Perses d' Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 7)
- HALL, Edith (1989), *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- HOLTSMARK, E.B. (1970), "Ring composition and the *Persae* of Aeschylus", *SO* XLV, 5-23
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *G&R* XX, 2, 162-168
- KAKRIDIS, J. Th. (1975), "Licht und Finsternis in dem Botenbericht der *Perser* des Aischylos", *Grazer Beiträge*, IV, 145-154
- KELLEY, K.A. (1979), "Variable repetition. Word patterns in the *Persae*", *CJ* LXXIV, 213-219
- MICHELINI, Ann Norris (1971), *Resis and dialogue. Evidence in the PERSIANS for the form of early tragedy* (Diss.), Harvard University
- MICHELINI, Ann Norris (1982), *Tradition and dramatic form in the PERSIANS of Aeschylus* (Cincinnati classical studies, n.s.4), Leiden, Brill
- PADUANO, Guido (1978), *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma, Ateneo & Bizzarri (Filologia e critica 27)
- PÉRON, Jacques (1982), "Réalité et au-delà dans les *Perses* d' Eschyle", *BAGB* 1, 3-40
- POLACCO, Luigi (1984-1985), "L' ingresso del coro nei *Persiani* di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici", *Dioniso* LV, 75-88
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1973), "Zeus in the *Persae*", *JHS* 93, 210-219

SEPTEM CONTRA THEBAS

- ADKINS, A.W.H. (1982), "Divine and human values in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *AA* XXVIII, 1, 32-68
- ALBINI, Umberto (1972), "Aspetti dei *Sette a Tebe*", *PP* CXLVI, 289-300
- BACON, H.H. (1964), "The shield of Eteocles", *Arion* III, 3, 27-38
- BENARDETE, Seth (1967), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, I", *WS* LXXX, 22-30
- BENARDETE, Seth (1968), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, II", *WS* W.F.II, 5-17
- BERGK, T. (1857), *Philologus* 12, 579

- BERGK, T. (1884), *Griechische Literaturgeschichte*, Berlin, vol. III, 302-304
- BORECKY, Bruno (1983), "La decisione di Eteocle", *Dioniso* LIV, 241-246
- BROWN, A.L. (1976), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 26, 209-219
- BROWN, A.L. (1977), "Eteocles and the chorus in the *Seven against Thebes*", *Phoenix* 31, 300-318
- BURNETT, A.P. (1973), "Curse and dream in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* XIV, 343-368
- CALDWELL, Richard S. (1973), "The misogyny of Eteocles", *Arethusa* VI, 197-231
- CAMERON, Howard Donald (1964), "The debt to the earth in the *Seven against Thebes*", *TAPA* 95, 1-8
- CAMERON, Howard Donald (1968), "Epigoni and the law of inheritance in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* 9, 247-257
- CAMERON, Howard Donald (1970), "The power of words in the *Seven against Thebes*", *TAPA* CI, 95-118
- CAMERON, Howard Donald (1971), *Studies in the Seven against Thebes of Aeschylus*, The Hague, Mouton (Studies in Classical Literature, 8)
- CENTANNI, Monica (1994), "Eschilo, *Sette contro Tebe* 699-700: melanaigis (...) Erinys", *QUCC* 46, 129-134
- CORSSSEN, P. (1898), *Die Antigone des Sophokles*, Prinz Heinrichs-Gymnasium, Berlin, 29ss.
- DAWE, R.D. (1967), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* XVII 1, 16-28
- DAWE, R.D. (1978), "The end of *Seven against Thebes* yet again", *Dionysiaca. Nine Studies in Greek poetry presentd to Sir Denys Page*, Cambridge, University Library, 87-103
- DE VITO, Ann (1999), "Eteocles, Amphiaraus and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 127, 2 (1999), 165-171
- DEMONT, Paul (2000/2), "Lots héroïques: remarques sur le tirage au sort de l'*Iliade* aux *Sept contre Thèbes* d' Eschyle", *REG* 113, 299-325
- ERBSTE, H. (1964), "Interpretationsprobleme in dem *Septem* des Aischylos", *Hermes*, 92, 1, 1-22
- ERBSTE, H. (1974), "Zur Exodos der *Sieben* (Aisch. *Sept.* 1005-1078)", en HELLER, J. & NEWMAN, J.K. (edd.), *Serta Turyniana, Studies in Greek Literature and Paleography in honor of Alexander Turyn*, Urbana, University of Illinois Press, 169-198
- FERRARI, Franco (1970-1971), "La scelta dei difensori nei *Sette contro Tebe* di Eschilo", *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX, 140-145
- FERRARI, Franco (1972), "La decisione di Eteocle e il tragico dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* II, 1, 141-172
- FERRARI, Franco (1978), "Ancora sulla cronologia interna dei *Sette contro Tebe*", *QUCC* 29, 39-48

- FERRARI, Franco (1983), "Per il testo dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* XIII 4, 971-995
- FLINTOFF, Everard (1980), "The ending of the *Seven against Thebes*", *Mnemosyne*, XXXIII, 3-4, 244-271
- FRAENKEL, E. (1964), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *MH* 21, 1, 58-64
- FROIDEFOND, C. (1977), "La double fraternité d'Étéocle et de Polynice (*Les Septs contre Thèbes*, vv. 576-579)", *RÉG* XC, n° 430-431, 211-222
- GOLDEN, Leon (1964), "The character of Eteocles and the meaning of the *Septem*", *CP* LIX, 2, 79-89
- JUDET DE LA COMBE, Pierre (1987), "Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle", *Études de Littérature Ancienne* 3, 57-79
- KATSOURIS, A. (1996), "Aeschylus, *Seven against Thebes*", *ΔΩΔΩNH* 25, 27-61
- LLOYD-JONES, Hugh (1959), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 114-115
- MALTOMINI, Franco (1974), "La 'necessità' nella decisione di Eteocle", *ASNP* IV, 4, 1265-1279
- MALTOMINI, Franco (1976), "La scelta dei difensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo", *QUCC* 21, 65-80
- MANTON, G.R. (1961), "The second stasimon of the *Seven against Thebes*", *BICS* VIII, 77-84
- MOREAU, Alain (1976), "Fonction du personnage d'Amphiaraos dans *Les sept contre Thèbes*: Le 'Blason en abyme'", *BAGB* 158-181
- NAGY, Gregory (2000), "Dream of a shade': refractions of epic vision in Pindar's *Pythian 8* and Aeschylus' *Seven against Thebes*", *HSCP* 100, 97-118
- NEITZEL, Heinz (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes* 115, 1, 116-124
- NICOLAUS, P. (1967), *Die Frage nach der Echtheit der Schusszene von Aischylos' Sieben gegen Theben*, Diss. Tübingen
- OBERDICK, J. (1877), *De exitu fabulae Aeschyleae quae Septem adversus Thebas inscribitur*, Progr., Arnsberg, 1-16
- ORWIN, Clifford (1980), "Feminine justice: the end of the *Seven against Thebes*", *CP* 75, 3, 187-196
- OTIS, Brooks (1960), "The unity of *Seven against Thebes*", *GRBS* III, 145-174
- PATZER, H. (1958), "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*", *HSCP* 63, 97-119
- PETRE, Z. (1971), "Thèmes dominants et attitudes politiques dans les *Septs contre Thèbes* d'Eschyle", *Studii Clasice*, XIII, 15-28
- PODLECKI, Anthony J. (1964), "The character of Eteocles in Aeschylus' *Septem*", *TAPA* XCV, 283-299

- PÖTSCHER, Walter (1958), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *Eranos*, 56, 3-4, 140-154
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Oedipus' Curse in Aeschylus' *Septem*", *Eranos* 86, 2, 77-84
- RYZMAN, M. (1983), "The authenticity of the final scene of Aeschylus' *Seven against Thebes*. A psychological perspective", *RBPH* 61, 1, 87-115
- RYZMAN, Marlene (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes*, 115, 116-119
- SCHNEIDEWIN, F.W. (1848), "Die Didaskalie der *Sieben gegen Theben*", *Philologus* 3, 348-371
- SCHÖLL, A. (1848), "Beiträge zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen"; *Hallische allgemeine Literaturzeitung*, n° 193, 397
- SMITH, Ole Langwitz (1969), "The father's curse. Some thoughts on the *Seven against Thebes*", *C&M* 30, 27-43
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1995-1996), "The seniority of Polyneikes in Aeschylus' *Seven*", *Museum criticum* 30-31, 105-110
- VALAKAS, K. (1993), "The first stasimon and the chorus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Stud. It.* 3^a. Serie 11, 55-86
- VELLACOTT, Philip (1980), "Aeschylus' *Seven against Thebes*", *CW* 73, 4, 211-219
- VIAN, Francis (1963), *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1989), "Los escudos de los héroes", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Madrid, Taurus, 123-157 Previamente: "Les boucliers des héros. Essais sur la scène centrale des *Septis contre Thèbes*", *AION* (archeol.) I (1979), 95-118
- WEIL, H. (1888), "Des traces de remaniement dans les drames d' Eschyle", *REG* I, 7-26
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich Von (1903), "Drei Schlusscenen griechischer Dramen. I: Der Schluss der *Sieben gegen Theben*", *SPAW* 21, 436-450
- WILLINK, C.W. (1968), "A Problem in Aeschylus' *Septem*", *CQ* 18, 4-10
- WUNDT, M. (1906), "Die Schlusscene der *Sieben*", *Philologus* LXV, 357-381
- ZEITLIN, Froma I. (1981), "Language, structure and the son of Oedipus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts*, Ottawa, Ed. de l' Univ., 235-252
- ZEITLIN, Froma T. (1982), *Under the sign of the shield. Semiotics and Aeschylus' SEVEN AGAINST THEBES*, Roma, Edizioni dell' Ateneo (Filologia e critica 44)

SUPPLICES

- BURIAN, Peter (1974), "Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", *WS* 8, 5-14

- CALDWELL, Richard S. (1974), "The psychology of Aeschylus' *Supplikes*", *Arethusa* VII, 45-70
- CALDWELL, Richard S. (1994), "Aeschylus' *Suppliantes*: a Psychoanalytic Study", en DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick, *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill, 75-101
- CRESPO, María Inés (1993), "Sujeto mujer y conflicto trágico en las *Suppliantes* de Esquilo". VIII REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDIOS CLÁSSICOS (Niterói, Universidade Federal Fluminense, septiembre de 1993)
- DETIENNE, Marcel (1990) [1989], "Las Danaides entre ellas. Una violencia fundadora de matrimonio", *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Ediciones Península, 32-44 y 157-160
- DIAMONTOPOULOS, A. (1957), "The Danaid Trilogy of Aeschylus", *JHS* 77, 220-229
- DOBIAS-LALOU, Catherine (2001/2), "ΑΦΙΚΤΩΡ, ESCHYLE, *Suppliantes* 1 et 241", *REG* 114, 614-625
- EARP, Frank Russell (1953), "The date of the *Supplikes* of Aeschylus", *G&R* 22, 118-123
- FERRARI, Franco (1974), "Il dilemma di Pelasgo", *ASNP*, IV, 2, 375-385
- FERRARI, Franco (1977), "La misandria delle Danaidi", *ASNP* VII 4, 1303-1321
- FOCKE, Friedrich (1922), "Aeschylus' *Hiketiden*", *NGG*, 165-188
- GANTZ, Timothy Nolan (1978), "Love and death in the *Suppliantes* of Aeschylus", *The Phoenix*, XXXII, 279-287
- GARVIE, A.F. (1969), *Aeschylus' Supplikes: play and trilogy*, Cambridge, University Press
- IRELAND, Stanley (1974), "The Problem of Motivation in the *Supplikes* of Aeschylus", *RM* 117, 14-29
- JARKHO, V.N. (1971), "Zeus nelle *Supplici* di Eschilo", *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Pubbl. della Fac. di giurisprud. dell' Univ. di Roma, Milano, Giuffrè, III, 785-800
- JOHANSEN, Holger Friis (1954), "Some features of sentence-structure in Aeschylus' *Suppliantes*", *C&M* XV, 1-2, 1-59
- KOURETAS, D. (1957), "Application de la psychanalyse à la mythologie: la névrose sexuelle des Danaïdes d' après les 'Suppliantes' d' Eschyle", *Revue française de Psychanalyse* 21, 597-602
- KRAUS, Walther (1984), "Aeschylus' Danaidentrilogie", *Aus allem eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 85-137
- LINDSAY, J. (1965), *The clashing rocks*, London
- LLOYD-JONES, Hugh (1964), "The *Supplikes* of Aeschylus: the new date and old problems", *L'Antiquité Classique* 33, 356-374

- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACKINNON, J.K. (1978), "The reason for the Danaids' flight", *CQ* 28, 74-82
- MACURDY, Grace H. (1944), "Had the Danaid trilogy a social problem?", *CP* 39, 95-100
- NEUHAUSEN, K.A. (1969), "Tereus und die Danaiden bei Aischylos", *Hermes*, 97, 2, 167-186
- NORWOOD, Gilbert (1942), Reseña de *Aeschylus and Athens*, *CP* 37, 437-441
- ORSIELLI, M. (1990), "La 'storia sacra' di Io. Per una interpretazione delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LX, 15-30
- PESTALOZZA, Uberto (1956), "Il crimine delle Danaidi", *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Casa Editrice Ceschina, vol. I, 1-13
- ROBERTSON, D.S. (1924), "The end of the *Supplikes* trilogy of Aeschylus", *CR* 38, 51-53
- ROBERTSON, H.G. (1936), Δίκη and ὕβρις in Aeschylus' *Suppliants*", *CR* 50, 104-109
- RÖSLER, Wolfgang (1992), "Danaos a propos des dangers de l' amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991-1013)", *Pallas* XXXVIII, 173-178
- RÖSLER, Wolfgang (1993), "Der Schluß der *Hiketiden* und die Danaiden-Trilogie des Aischylos", *RM* 136,1, 1-22
- RYZMAN, Marlene (1989), "The psychological role of Danaus in Aeschylus' *Supplikes*", *Eranos*, 87, 1, 1-6
- SEAFORD, Richard (1984-1985), "L' ultima canzone corale delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LV, 221-229
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di dike nella tragedia eschilea (*Agamennone – Supplici*); *Dioniso* LXII, 2, 69-81
- SHEPPARD, T. (1911), "The first scene of the *Suppliants* of Aeschylus", *CQ* 5, 220-229
- SISSA, Giulia (1990), "Neither virgins nor mothers", en ---, *Greek Virginity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 125-164
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1997), "The theatre audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus", PELLING, Christopher (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press, 63-79
- SPIER, H. (1962), "The motive for the Suppliants' flight", *CJ* 57, 315-317
- VASUNIA, Phiroze (2001), *The gift of the Nile: hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*, Los Angeles, University of California Press
- VON FRITZ, Kurt (1936), "Die Danaiden Trilogie des Aischylos", *Philologus* 91, 121-136
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1961), "The Danaid trilogy of Aeschylus", *JHS* 81, 131-152

- WOLFF, Emily A. (1958 y 1959), "The date of Aeschylus' Danaid tetralogy", *Eranos* 56, 3-4, 119-139 y 57, 1-2, 6-34
- ZEITLIN, Froma (1988), "La politique d' Eros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d' Eschyle", *Métis* 3, 231-259

ORESTEA

- *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sul drama antico: Eschilo e l' ORESTEA* (19-22 maggio 1977), *Dioniso* XLVIII, 1977
- ADRADOS, Francisco R. (1965), "El tema del león en el *Agamenón* de Esquilo (717-49)", *Emerita* XXXIII, 1-5
- ALEXANDERSON, Bengt (1969), "Forebodings in the *Agamemnon*", *Eranos* LXVII, 1-3, 1-23
- ALSINA, José (1959), "Observaciones sobre la figura de Clitemnestra", *Emerita* XXVII, 2, 297-321
- AMERASINGHE, C.W. (1964), "A note on form and meaning in the *Oresteia*", *G&R* XI, 2, 179-184
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1929), "The character of Clytemnestra in the *Agamemnon* of Aeschylus", *TAPA* 60, 136-154
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1932), "The character of Clytemnestra in the *Choephoroe* and *Eumenides*", *AJP* 53, 4, 301-319
- ARMSTRONG, D. & RATCHFORD, E.A. (1985), "Iphigenia's veil: Aeschylus, *Agamemnon*, 228-248", *BICS* 32, 1-12
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The eagle portent in the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 7-8
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 1-6
- BARONE, Caterina (1991), "Tecnica teatrale nelle *Eumenide* di Eschilo", *Dioniso* LXI, 1, 33-40
- BELFIORE, E. (1983), "The eagles' feast and the Trojan horse. Corrupted fertility in the *Agamemnon*", *Maia* XXXV, 3-12
- BERGSON, Leif (1967), "The Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos* LXV, 1-2, 12-24
- BOLLACK, Jean (1981), "Le thrène de Cassandre (*Agamemnon*, 1322-1330)", *RÉG* XCIV, 1-13
- BOLLACK, Jean (1983), "Le masque de l' amitié et le miroir du prince (*Agamemnon*, 832-844)", *Hermes*, 111, 2, 180-190
- BORTHWICK, E.K. (1976), "The 'flower of the Argives' and a neglected meaning of *ἄνθος*", *JHS* XCVI, 1-7
- BOWIE, A.M. (1993), "Religion and politics in Aeschylus' *Oresteia*", *CQ* 43, 1, 10-31
- BROWN, A.L. (1982), "Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus", *JHS* CII, 26-32

- BROWN, A.L. (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage", *JHS* CIII, 13-34
- BULLER, J.L. (1979), "Pempo and anagke in the *Oresteia*", *CB* LV, 69-73
- BURIAN, Peter (1986), "Zeus ΣΩΤΗΡ ΤΡΙΤΟΣ and some triads in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* CVII, 332-342
- CARRIÈRE, J. (1972), "Sur deux chants lyriques des *Choéphores*. Harmonie interne et expression orchestrale", *Festschrift für K.J. Merentitis*, Athènes, 67-74
- CAVALLINI, E. (1981), "Il carro di Atena (Aesch. *Eum.* 397 ss.)", *Giornale filologico ferrarese*, IV, 79-81
- CHIASSON, Charles C. (1988), "Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus' *Oresteia*", *The Phoenix* 42, 1-21
- CITTI, Vittorio (1986), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dell' *Agamemnone*", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, 1, 11-30
- CHAPLIN, William H. (1986), *Aeschylus, the Oresteia, and psychoanalysis*, Amherst (Mass.), Diss. phil.
- CLAY, Diskin (1969), "Aeschylus' Trigeron Mythos", *Hermes* 97, 1-9
- CLINTON, K. (1979), "The Hymn to Zeus. πάθει μάθος, and the end of the parodos of *Agamemnon*", *Traditio* XXXV, 1-19
- COHEN, David (1986), "The theodicy of Aeschylus. Justice and tyranny in the *Oresteia*", *G&R* XXXIII, 129-141
- CONACHER, Desmond J. (1987), *Aeschylus' ORESTEIA: a literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- COOK, Albert (1997), "Condensation and expansion in the *Oresteia*", *QUCC* 57, 3, 7-31
- COPPOLLA, Alessandra (1997), "Eschilo e il leone", *Athenaeum* 85, 1, 227-233
- CRANE, Gregory (1993), "Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the *Agamemnon*", *CP* 88, 117-136
- CRESPO, María Inés (1997), "Δόμων ἀγαλμα. La desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del Agamenón", *AFC* XV, 94-106
- CRESPO (2000), "Ανδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la *Orestía*". CABALLERO, E., HUBER, E. y RABAZA (comp.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario y Homo Sapiens, 67-108
- CUNNINGHAM, M. (1994), "Thoughts on Aeschylus: the satyr play *Proteus* - the ending of the *Oresteia*", *Liverpool Classical Monthly* 19, 67-68
- DAVIES, Malcolm (1987), "Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?", *CQ* 37, 1, 65-71
- DAVIES, Y. (1969), "Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos", *Bulletin de correspondance hellénique* 93, 214-260

- DAVREUX, Juliette (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d' après les textes et les monuments*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres
- DAWE, R.D. (1966), "The place of the Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos*, 64, 1-21
- DEFOREST, Mary (1993), "Clytemnestra's breast and the evil eye", *Woman's power, man's game. Essays on Classical Antiquity in honor of Joy K.King*, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 129-148
- DETIENNE, Marcel (1986), "L' Apollon meurtrier et les crimes de sang", *QUCC* 22, 7-17
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1984), "La casa, il demone e la struttura dell' *Orestea*", *Rivista di filologia* 112, 385-406
- DOPCHIE, Monique (1968), "A propos de κόρος dans l' *Agamemnon* d' Eschyle: mise au point préliminaire", *Recherches de philologie et de linguistique*, 2ème. série, Louvain, Bibliothèque de l' Université, 125-138
- DOVER, Kenneth J. (1973), "Some neglected aspects of Agamemnon's dilemma", *JHS* 93, 58-69
- DREW GRIFFITH, R. (1991), "ΠΩΣ ΛΙΠΙΟΝΑΥΣ ΓΕΝΩΜΑΙ... (Aeschylus, *Agamemnon* 212)", *AJP* 112, 2, 173-177
- DREW GRIFFITH, R. (1995), "Stage-business at Aeschylus *Choephoroi* 896-897", *QUCC* 51, 3, 87-92
- DUCHEMIN, Jacqueline (1977), "Aspects religieux de l' *Orestie*: Eschyle et les sources orientales", *Dioniso* 48, 255-288, reimpresso en ----- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 127-150
- DÜRING, Ingemar (1943), "KLUTAIMESTRA. νηλής γυνά. A study of the development of a literary motif", *Eranos* 41, 91-123
- EDWARDS, Mark W. (1977), "Agamemnon's Decision: Freedom and Folly in Aeschylus", *CSCA* 10, 17-38
- EGAN, Rory B. (1979), "The Calchas quotation and the hymn to Zeus", *Eranos* 77, 1, 1-9
- EWANS, M. (1975), "Agamemnon at Aulis. A study in the *Oresteia*", *Ramus* IV, 17-32
- EWANS, M. (1982), "The dramatical structure of *Agamemnon*", *Ramus* 11, 1-15
- FARAONE, Christopher A. (1985), "Aeschylus ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets", *JHS* CV, 150-154
- FEHLING, D. (1968), "Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, Aesch. *Eum.* 1034 und das sogenannte Oxymoron in der Tragödie", *Hermes*, 96, 2, 142-154
- FERRARI, Waltere (1938), "L' *Orestea* di Stesicoro", *Athenaeum*, N.S. XVI, 1-37
- FERRARI, Waltere (1977), "La parodos dell' *Agamemnone*", *ASNP* VII 4, 1938
- FOGELMARK, Staffan (1975), "Two cases of ἀδύνατον: *Ag.* 612 and Theodoridas *AP* XIII.21", *HSCP* 79, 149-163

- FONTENROSE, J. (1971), "Gods and men in the *Oresteia*", *TAPA* CII, 71-109
- FRAENKEL, Eduard (1949), "Alcuni problemi nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* 12, 3-16
- GANTZ, Timothy Nolan (1977), "The fires of the *Oresteia*", *JHS* 97, 28-38
- GARVIE, A.F. (1970), "The opening of the *Choephoroi*", *BICS* XVII, 79-91
- GARVIE, A.F. (1996), "The tragedy of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 139-148
- GOHEEN, R.F. (1955), "Aspects of Dramatic symbolism in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-126
- GOHEEN, R.F. (1955), "Three studies in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-137
- GOLDEN, Leon (1961), "Zeus, whoever he is...", *TAPA* XCII, 156-167
- GOLDEN, Leon (1962), "Zeus the protector and Zeus the destroyer", *CP* LVII, 20-26
- GOLDHILL, Simon (1984), "Two notes on τέλος and related words in the *Oresteia*", *JHS* CIV, 169-176
- GOLDHILL, Simon (1984), *Language, sexuality, narrative: THE ORESTEA*, New York, Cambridge University Press
- GOLDHILL, Simon (1992), *Aeschylus: The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press
- GREENHALGH, P.A.L. (1969), "Cassandra and the Chorus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Rivista di Studi Classici*, An. XVII, 50, III, 253-258
- GRIDFFITH, Mark (1995), "Brilliant dynasts: power and politics in the *Oresteia*", *CLAnt* 14,1, 62-129
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GUILLON, P. (1965), "Le crime de Clytemnestre et la *Pythique XI* de Pindare", en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d' Aix*, 39, 5-51
- HAMMOND, N.G.L. (1965), "Personal freedom and its limitations in the *Oresteia*", *JHS* 85, 42-55
- HARRIOT, R.M. (1982), "The Argive elders, the discerning shepherd and the fawning dog: misleading communication in the *Agamemnon*", *CQ* 32, 1, 9-17
- HEIRMAN, L.J. (1975), "Kassandra's Glossolalia", *Mnemosyne* XXVIII, 3, 257-267
- HENRICHS, Albert (1981), "Human sacrifice in greek religion: three case studies", *Le sacrifice dans l' Antiquité (Entretiens, tome XXVII, Fondation Hardt)*, Genève, 195-242
- HIGGINS, W.E. (1976), "Wolf-god Apollo in the *Oresteia*", *PP* 31, 201-205
- HOFFMANN, G. (1983), "L' enlèvement et le vol d' Hélène dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *Quaderni di Storia Antica ed Epigrafia*, IX 17, 47-67

- HUGHES FOWLER, Barbara (1991), "The creatures and the blood", *ICS* XVI, 1-2, 85-100
- JARKHO, V.N. (1997), "The technique of Leitmotifs in the *Oresteia* of Aeschylus", *Philologus* 141, 184-199
- JOUAN, F. (1984), "Autour du sacrifice d' Iphigénie", *Text et image*, Centre de Recherches de L' Université de Paris X, Paris, 61-74
- KNOX, Bernard M.W. (1952), "The lion in the house (*Agamemnon* 717-36 [Murray])", *CP* 47, 17-25
- KONISHI, Haruo (1989), "Agamemnon's reasons for yielding", *AJP* 110, 2, 210-222
- KONISHI, Haruo (1990), *The plot of Aeschylus' "Oresteia". A literary commentary.* Amsterdam, Hakkert, (Classical & Byzantine monographs; 19)
- KOVACS, David (1987), "The way of a God with a maid in Aeschylus' *Agamemnon*", *CP* 82, 4, 326-334
- KUHNS, R. (1962), *The house, the city and the judges. The growth of moral awareness in the ORESTEIA*, Indianapolis, Bobbs-Merril
- LEAHY, Desmond Maurice (1969), "The rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus", *Bulletin of the John Rylands Library* 52, 1, 144-177
- LEAHY, Desmond Maurice (1973), "The authority of the elders: a note", *CP* 68, 3, 202-203
- LEAHY, Desmond Maurice (1974), "The representation of the Trojan war in Aeschylus *Agamemnon*", *AJP* XCV, 1-23
- LEBECK, Anne (1965), "The Robe of Iphigenia in *Agamemnon*", *GRBS* V, 1, 39-40
- LEBECK, Anne (1967), "The first stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: myth and mirror image", *CP* 62, 3, 182-184
- LEÓN, Nilda A. (1997), "Consideraciones acerca del género en el *Agamenón* de Esquilo", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, vol. II, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 209-215
- LESKY, Albin (1967), "Die Schuld der Klutaimestra", *WS* 80 (NF 1), 5-21
- LLOYD-JONES, Hugh (1952), "The robes of Iphigenia", *CR* 66, 132-135
- LLOYD-JONES, Hugh (1962), "The guilt of Agamemnon", *CQ* 12, 187-199
- LLOYD-JONES, Hugh (1983), "Artemis and Iphigeneia", *JHS* CIII, 87-102
- LORAUX, Nicole (1988), "Alors apparaîtront les Erinyes", *L' Écrit du Temps* 17, 93-107
- LYNN-GEORGE, M. (1993), "A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus, *Agamemnon*", *CQ* 43, 1, 1-9
- MACLEOD, C.W. (1982), "Politics and the *Oresteia*", *JHS* CII, 124-144
- MASON, (1959), "Kassandra", *JHS* LXXIX, 80-93

- McCLURE (1999), “*Logos gunaikós*: speech and gender in Aeschylus’ *Oresteia*”, en *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*, Princeton, Princeton University Press, 70-11
- MÉAUTIS, Georges (1936), *Eschyle et la trilogie*, Paris, Éditions Bernard Grasset
- MERIDOR, Ra’anana (1987), “Aeschylus *Agamemnon* 944-57: Why does Agamemnon give in?”, *CP* 82, 1, 38-43
- MICHELINI, Ann Norris (1980), “Characters and character change in Aeschylus: Klytimestra and the Furies”, *Ramus* 8, 153-164
- MOREAU, Alain (1990), “La Clytemnestre d’ Eschyle”, *Connaissance Hellenique* 44, 65-79
- MOREAU, Alain (1990), “Les sources d’ Eschyle dans l’ *Agamemnon*: silences, choix, innovations”, *REG* CIII, 30-53
- MOREAU, Alain (1992), “Clytemnestre et le heraut: un discours specieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614)”, *Pallas* XXXVIII, 161-171
- MOREAU, Alain y SAUZEAU, Pierre (eds.), *Les Choéphores d’ Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 10)
- NEITZEL, Heinz (1979), “κυνὸς δίκην, der Wächter und der Hund”, *Glotta* 57, 191-209
- NEITZEL, Heinz (1993), “Zu den auftritten Athenes und Apollons in den ‘Eumenides’ des Aischylos (397-414, 566-584)”, *Hermes* 121, 2, 139-158
- NERI, Camillo (1997), “Il ‘mathos’ di Oreste (Aesch. *Eum.* 276-278)”, *Eikasmos* 8, 17-23
- NEUBURG, Matthew (1986) *An Aeschylean universe. The ethical and metaphysical background of Aeschylus’ Oresteia: responsibility, inevitability, precognition, persuasion, causality*, Ithaca, NY, Cornell University Dissertation, 1981
- NEUBURG, Matthew (1991), “Clytemnestra and the Alastor (Aeschylus, *Agamemnon* 1497ff)”, *QUCC* 38, 2, 37-68
- NORTH, Helen F. (1977), “The yoke of necessity: Aulis and beyond”, *CW* 71,1, 33-45
- OLIVEIRA-PULQUÉRIO, M. de (1969-1970), “O problema do sacrificio de Ifigénia no *Agamémnon* de Ésquilo”, *Humanitas* XXI-XXII, 365-377
- OLIVER, James H. (1960), “On the “Agamemnon” of Aeschylus”, *AJP* 81, 311-314
- OUELLETTE, G.-P. (1971), “La mort à la guerre dans l’ *Agamemnon* d’ Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, LXXXIV, 297-313
- PELLICCIA, Hayden (1993), “Aeschylus, *Eumenides* 64-88 and the ex cathedra Language of Apollo”, *HSCP* 95, 65-105
- POLIAKOFF, Michael (1980), “The third fall in the *Oresteia*”, *AJP* 101, 3, 251-259

- POOL, E.H. (1983), "Clytemnestra's first entrance in Aeschylus' *Agamemnon*: analysis of a controversy", *Mnemosyne* XXXVI, 1-2, 71-116
- POPE, M.W.M. (1974), "Merciful heavens ? A question in Aeschylus' *Agamemnon*", *JHS* 94, 100-113
- PRINS, Yopie (1991), "The power of the speech act: Aeschylus' Furies and their binding song", *Arethusa* 24, 2, 177-195
- PUCCI, Pietro (1994), "Peitho nell' *Oresteia* di Eschilo", *Museum Criticum* 29, 75-138
- RABEL, Robert J. (1979), "*Pathei mathos*: a dramatic ambiguity in the *Oresteia*", *Rivista di studi classici*, anno XXVII, II-III, n° 79-80, 181-184
- RABEL, Robert J. (1982), "Apollo in the vulture simile of the *Oresteia*", *Mnemosyne* XXXV, 3-4, 324-326
- RABEL, Robert J. (1984), "The lost children of the *Oresteia*", *Eranos* 82, 2, 211-215
- RABINOWITZ, Nancy S. (1981), "From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as a cosmogonic myth", *Ramus* 10, 159-191
- RABINOWITZ, Nancy S. (1984), "Paths of song in Aeschylus' *Oresteia*", *CB* LX, 20-28
- REEVES, C.H. (1960), "The parodos of the *Agamemnon*", *CJ* 55, 165-171
- REHM, Rush (1994), "The bride unveiled: marriage to death in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituas in greek tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 43-58
- ROBERTS, Deborah (1984), *Apollo and his oracle in the Oresteia*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- ROBERTS, Deborah H.(1985), "Orestes as fulfillment, *teraskopos* and *teras* in the *Oresteia*", *AJP* 106, 283-297
- ROCCO, Christopher (2000), "Democracia y disciplina en la *Orestíada* de Esquilo", en *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona-Buenos Aires-Santiago de Chile, Andrés Bello (California, 1996), 177-216
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Dry tearless eyes", *Mnemosyne*, 41, 27-38
- ROISMAN, Hanna M. (1989), "The opening of the second stasimon in Aeschylus' *Eumenides*", *Eranos* 87, 7-11
- ROMILLY, Jacqueline de (1967), "L' evocation du passé dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *RÉG* LXXX, 93-100
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca & London, Cornell University Press
- ROTH, Paul (1993), "The theme of corrupted xenia in Aeschylus' *Oresteia*", *Mnemosyne* 46, 1, 1-17
- ROUX, G. (19), "Clytemnestre et le chemin de poupre. Sur un jeu de scène incompris de l' *Agamemnon* (980 ss)", *Hommage à Marie Delcourt*, Bruxelles, 70-78

- RUTHERFORD, Ian (1995), "Apollo in ivy: the tragic paean", *Arion* 3, 1, 112-135
- SCHEIN, Seth (1982), "The Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*", *G&R* XXIX, 1, 11-16
- SCODEL, Ruth (1996), "Δόμων ἄγαλμα: virgin sacrifice and aesthetic object", *TAPA* 126, 111-128
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SCOTT, William C. (1984), "The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* 105, 150-165
- SEAFORD, Richard (1984), "The last bath of Agamemnon", *CQ* XXXIV, 247-254
- SÉCHAN, Louis (1931), "Le sacrifice d' Iphigénie", *RÉG* 44, 368-426
- SENZASONO, L. (1976), "Il primo verso delle *Coefore* e la concezione religiosa di Eschilo", *Rassegna di Scienze filosofiche*, XXIX, 251-283
- SIDER, David (1978), "Stagecraft in the *Oresteia*", *AJP* 99, 1, 12-27
- SIDWELL, Keith (1996), "Purification and pollution in Aeschylus' *Eumenides*", *CQ* 46, 1, 44-57
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1980), "Circles, confusion and the chorus of *Agamemnon*", *Eranos* LXXVIII, 133-142
- SIMPSON, Michael (1971), "Why does Agamemnon yield?", *PP* 137, 94-101
- SMETHURST, Mae J. (1972), "The authority of the elders (The *Agamemnon* of Aeschylus)", *CP* LXVII, 2, 89-93
- SMITH, Ole Langwitz (1973), "Once again: the guilt of *Agamemnon*", *Eranos* 71, 1-2, 1-11
- SMITH, Peter M. (1980), *On the hymn to Zeus in Aeschylus AGAMEMNON*, Chico, American Philological Association, California Scholars Press
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Against Klytaimestra's weapon", *CQ* 39, 2, 296-301
- STEINER, Deborah (1995), "Eyeless in Argos: a reading of *Agamemnon* 416-419", *JHS* 105, 175-182
- STEPHENS, J.C. (1971), "Odysseus in *Agamemnon* 841-842", *Mnemosyne* XXIV, 4, 358-361
- STINTON, T.C.W. (1979), "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*", *CQ* 29, 252-262
- THALMANN, William G. (1985), "Speech and silence in the *Oresteia*", II, *The Phoenix*, XXXIX, 221-237
- TYRRELL, William Blake (1976), "Zeus and Agamemnon at Aulis", *CJ* 71, 4, 328-334
- TYRRELL, William Blake (1980), "An obscene word in Aeschylus", *AJP* 101, 1, 44-46

- VAN ERP TAALMAN KIP, A. Maria (1996), "The unity of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 119-138
- VAUGHN, J.W. (1976), "The watchman of the *Agamemnon*", *CJ* LXXI, 335-338
- VELLACOTT, Philip (1977), "Has good prevailed? A further study of the *Oresteia*", *HSCP* 81, 113-122
- VELLACOTT, Philip (1984), *The logic of tragedy. Morals and integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, NC, Duke University Press
- VERNANT, Jean-Pierre (1988), "Artémis et le sacrifice préliminaires au combat" *RÉG* CI, n° 482-484, 221-239
- VETTA, M. (1976), "La prima apparizione di Clitemestra nell' *Agamemnone* di Eschilo. Problemi di scena tragica", *Maia* 2, 109-119
- WEAVER, Benjamin H. (1996), "A further allusion in the *Eumenides* to the Panathenaia", *CQ* 46, 2, 559-561
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1-6
- WHALLON, W. (1964), "Maenadism in the *Oresteia*", *HSCP* 68, 317-327
- WHALLON, William (1995), "Doors and perspective in *Choe*.", *CQ* 45, 1, 233-236
- WHALLON, William (1995), "The Furies in *Choe*. and *Ag*.", *CQ* 45, 1, 231-232
- WHALLON, William (1997), *The Oresteia: Apollo and Bacchus*, Cambridge & New York, The Oleander Press
- WILSON, Peter & TAPLIN, Oliver (1993), "The 'aetiology' of tragedy in the *Oresteia*", *PCPA* 39, 169-180
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), "Clytemnestra and the vote of Athena", *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press, 101-131
- WOHL, Victoria (1998), "The violence of *kharis* in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Intimate Commerce. Exchange, gender and subjectivity in greek tragedy*, Austin, University of Texas Press, 57-118
- YOUNG, Douglas (1971), "Readings in Aeschylus' *Choephoroe* and *Eumenides*", *GRBS* 12, 303-330
- ZAK, William F. (1995), *The Polis and the Divine Order: the Oresteia, Sophocles, and the defense of democracy*, Lewisburg, Bucknell University Press
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, F. (1984), "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*", J. PERADOTTO & J.P. SULLIVAN edd., *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers* New York, State University of New York Press, 159-191. Previamente: *Arethusa*, XI (1978), 149-184

III. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

III.A PROMETHEUS VINCTUS: BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADAMS, S.M. (1933), "The four elements in the *Prometheus Vincetus*", *CP* 28, 97-103
- ADÁN, Oscar (1999), "Prometeo, pensador de la 'necesidad' en Esquilo", *Estudios Clásicos* 115, 7-27
- ALBINI, Umberto (1975), "La funzione di Io nel *Prometeo*", *PP* 30, 278-284
- ALBINI, Umberto (1985), "I tre volte del potere nel *Prometeo*", *PP* 40, 414-418
- ARIAS, Irene (1950), "Dioses y hombres en el mito de Prometeo", *AFC* IV, 5-18
- BACHELARD, Gastón (1973) [1965], *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor
- BEAZLEY, J.D. (1939), "Prometheus Fire-Lighter", *AJA* 43, 618-639
- BENARDETE, Seth (1964), "The crimes and arts of Prometheus", *RM* CVII 2, 126-139
- BINGEN, J. (1978), "L' ethnologie du *Prométhée enchaîné*", *D' Eschyle à nos jours. Leçons d' archéologie, de littérature et de philologie classiques*, éd. par G. Cambier, Faculté de Philosophie et Lettres, Section de philologie classique, Bruxelles, Université Libre, 9-23
- BOITTIN, J.F. (1976), "Figures du mythe et de la tragédie. Io dans le *Prométhée Enchaîné*", *Ecriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris, Presse de l'Ecole Normale Supérieure, 40-56
- BONNAFÉ, Annie (1991), "Texte, Carte et Territoire: Autour de l'Itinéraire d'Io dans le *Prométhée (Ire Partie)*", *Journal des Savants*, 133-193
- BOOTH, N.B. (1985), "The Chorus of *Prometheus Pyrphoros* and Hesiod *Th.* 563", *JHS* CV, 149-150
- BOUVRIE, Synnove des (1993), "Aiskhulos, *Prometheus*: an anthropological approach", *Métis* 8, 1-2, 187-216
- BRACCESI, L. (1972), "Implicazioni politiche in Eschilo (*Prom.* 829-841)", *Rendiconti dell' Istituto Lombardo CVI*, 3-16
- BURNS, A. (1966) [1969], "The meaning of the *Prometheus Vincetus*", *C&M* XXVII, 65-78
- CABRERO, María del Carmen (1988), "Aspectos interpretativos en el prólogo de *Prometeo Encadenado* de Esquilo", Cabrero, M. del C. et al., *Análisis de temas trágicos griegos y latinos*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 5-29
- CERRI, Giovanni (1976), *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, (Filologia e critica, 17)
- CIANI, Maria Grazia (1978), "Prometheus tyrannos", *Dioniso* 49, 189-199
- CONACHER, Desmond J. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND. A literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- DAHLE, David W. (1980), *The succession myth in Aeschylus' "Prometheia"*, Princeton, NJ, Univ., Diss. (Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982, VI, 245)

- DAHLE, David W. (1989), "A note on the characterization of Okeanos in the *Prometheus Bound*", *Échos du monde classique* 33, n.s. 8, 341-346
- DAVIDSON, John (1994), "*Prometheus Vincetus* on the Athenian Stage", *G & R* 41, 1, 33-40
- DAWSON, Ch. (1951), "Notes on the final scene of *Prometheus Vincetus*", *CP* XLVI, 4, 237-238
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1995), "Tifone in Pindaro e in Eschilo", *RFIC* 123, 129-139
- DI MONTEGNACCO, Tere (1961), *Esencia y símbolo de Fausto y Prometeo*, Buenos Aires, Claridad
- DOLFI, Ezio (1988), "L' intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo", *Prometheus* 14, 25-38
- DORTER, Kenneth (1991-1992), "Freedom and constraint in *Prometheus Bound*", *Interpretation* 19, 117-135
- DUCHEMIN, Jacqueline (1952), "Le mythe de Prométhée à travers les ages", *BAGB* 3 (1952), 39-72
- DUCHEMIN, Jacqueline (1972), "Le captif de l'Etna: Typhée, «frère» de Prométhée", *Studi in Onore di Quintino Cataudella*, Catane, vol. I, 149-172, reimpresso en --- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 49-67
- DUCHEMIN, Jacqueline (1979), "La justice de Zeus et le destin d' Io: regard sur les sources proche-orientales d' un mythe eschyléen", *Revue des Études Grecques* 92 1-54, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 187-230
- DUFOUR, Jacques (1993), "*Prométhée Enchaîné* d' Eschyle ou le destin tragique du fils de la mère", *Kentron* 9, 137-145
- DUSINX, F. (1965), "Les passages lyriques dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", *L' Antiquité Classique* 34, 47-83
- EBENER, Dieter (1974), "Bemerkungen zum *Prometheus* des Aischylus", *Eirene* 12, 69-73
- EITREM, S. (1946), "De Prometheo", *Eranos* 44, 14-19
- FARNELL, L. (1933), "The paradox of the *Prometheus Vincetus*", *JHS* LIII, 40-50
- FERRINI, M.F. (1981), "Prometeo", *Quaderni linguistici e filologici*, 27-52
- FINEBERG, Stephen C. (1975), *The PROMETHEUS BOUND. An interpretative study*, Dissertations University of Texas, Austin. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982]
- FINEBERG, Stephen C. (1986), "The unshod maiden at *Prometheus* 135", *AJP* 107, 1, 95-98
- FINKELBERG, M. (1998), "*The geography of the Prometheus Vincetus*", *RM* 141, 119-141
- FITTON-BROWN, A. (1959), "Prometheia", *JHS* LXXIX, 52-60

- FLINTOFF, Everard (1995), "Prometheus Purphoros", en Luigi BELLONI, Guido MILANESE e Antonietta PORRO (eds.), *Studia Classica Johanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e Pensiero, 2 vol. (Bibliotheca di Aevum Antiquum, 7), 857-867
- FRAENKEL, Eduard (1954), "Der Einzug des Chors im *Prometheus*", *ASNP* 23, III-IV, 269-284
- FRIEDRICH, Wolf-Hartmut (1965), "Die Sonderstellung des aischyaischen "Prometheus""", reimpresso en HOMMEL, Hildebrecht (1974), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band: Die einzelnen Dramen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. (Wege der Forschung), 331-332
- GADAMER, Hans Georg (1947-1949), "Prometheus und die Tragödie der Kultur", *Anales de Filología Clásica* IV, 329-344
- GARCIA GUAL, Carlos (1979), *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Libros Hiperión
- GARCÍA-RAMÓN, José-Luis (1992), "Étymologie historique et synchronie homérique: $\delta\iota\epsilon/\omicron\mu\alpha\iota$, $\delta\iota\epsilon\rho\acute{\sigma}$, $\delta\iota\upsilon\pi\epsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$, $\delta\iota\alpha\acute{\iota}\nu\omega$, $\delta\iota\nu\acute{\epsilon}\omega$ et I.E. * dih_1 -/* dih_1 - «se hâter»", *Etymologie diachronique et étymologie synchronique en grec ancien. Actes du colloque de Rouen des 21 et 22 novembre 1991*. Revue de Philologie, Paris, Klincksieck, 105-117
- GARGIULO, T. (1979), "Il *Prometeo* eschileo di Ossirinco: P. Oxy. 2245", *Bollettino del Comitato* 27, 79-103
- GARZYA, Antonio (1965), "Le tragique du *Prométhée Enchaîné* d' Eschyle", *Mnemosyne*, XVIII 2, 113-125
- GIRAUD, Ch. (1963), "Une particularité syntaxique dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", comunicación resumida *RÉG* LXXVI, 12
- GRENE, D. (1940), "*Prometheus Bound*", *CP* XXXV, 1, 22-38
- GROSSMANN, Gustav (1958), "Contributo alla storia de un' idea europea. Il *Prometeo* di Eschilo ed il concetto della dignità umana", *Studi Urbinati* 32, 65-89
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- GUIRAUD, M. Ch. (1963), "Une particularité syntaxique das le 'Prométhée enchaîné' d' Eschyle", *RÉG* LXXVI, XII
- HAMILTON, C. (1993), "Dido, Tityos and Prometheus", *CQ* 43, 1, 249ss.
- HAVELOCK, Eric A. (1969), *Prometheus, with a translation of Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Seattle, Washington University Press
- HOPPIN, J.H. (1901), "Argos, Io and the *Prometheia* of Aeschylus", *HSCP* 12, 335-345
- ILIEVSKI, Petar Hr. (1993), "The origin and semantic development of the term *harmony*", *ICS* XVIII, 19-29

- INOUE Eva, y COHEN D. (1978), "Verbal patterns in the *Prometheus Bound*", *CJ* LXXIV, 26-33
- INOUE, Eva (1977), "Prometheus as Teacher and the chorus's descent, P.V. 278ff.", *CQ* 27, 256-260
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *G&R* XX, 2, 162-168
- IRIGOIN, Jean (1974), "Les stasima du *Prométhée Enchaîné*", *Studies in honor of A. Turyn*, University of Illinois Press, 199-213
- IRIGOIN, Jean (1984-1985), "Les choeurs et autres parties chantées du *Prométhée Enchaîné*", *Dioniso* LV, 89-108
- JOUAN, F. (1980), "Harmonia", DUCHEMIN Jacqueline (ed.), *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 113-121
- KERÉNYI, KARL (1959), *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Hamburg, Rowohlt
- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co., ("The *Prometheus Vincit*": 55-63)
- KITTO, H.D.F. (1934), "The *Prometheus*", *JHS* LIV, 14-20
- KNIGHT, W. E. (1938), "Zeus in the *Prometheia*", *JHS* 58, 51-54
- KONSTAN, David (1977), "The Ocean episode in the *Prometheus Bound*", *History of Religions* XVII, 61-72
- KRAUS, Walther (1984), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *Aus allem eines*, Heidelberg, 184-218
- KRAUS, Walther (1981), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *WS* 15, 95-133
- LENZ, (1980), "Feuer in der *Promethie*", *Grazer Beiträge* 9, 23-56
- LETOUBLON, F. (1986), "Les paradoxes du *Prométhée*", *Sileno*, XII, 11-39
- LÉTOUBLON, F. (1988), "La parole déchainée et le dénouement du *Prométhée* d'Eschyle", *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*. 6. (Aussois, 27 août - 1er sept. 1984). Présentations de Jean Lallot. Paris: Service de publications, Univ. de la Sorbonne, Nouvelle Paris III, 249-259
- LLOYD-JONES, Hugh (1969), "Il *Prometeo incatenato* di Eschilo", *Dioniso* 43, 211-218
- LONG, H. (1958), "Notes on Aeschylus' *Prometheus Bound*", *PAPS* CII, 3, 229-280
- LONGO, Oddone (1961-1962), "Il significato politico del 'Prometeo' di Eschilo", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti* 120, 243-273
- MASARACCHIA, A. (1985), "Per l'interpretazione del PROMETEO", *QUCC* I, n° 20, 43-59; II, n° 21, 15-26
- Mc.NAMEE, K. (1985), "Guile in Aeschylus' *Prometheus*", *PP* XL, 401-413
- MORANI, Moreno (1983), "Il nome di Prometeo", *Aevum* LVII, 1, 33-43

- MOREL, W. (1973), "Aeschylus, Prometheus luomenos fr. 192", *CR* 87, 121
- MYRES, J.L. (1946), "The Wanderings of Io: Aeschylus, Prometheus 707-869", *CR* 60, 2-4
- NESCHKE-HENTSCHKE, Ada (1983), "Geschichten und Geschichte. Zum Beispiel Prometheus bei Hesiod und Aischylos", *Hermes*, III, 4, 385-402
- O'BRIEN, Michael (1985), "Xenophanes, Aeschylus, and the Doctrine of Primeval Brutishness", *CQ* 35, 264-277
- OAKLEY, J.M. (1988), "Perseus, the Graiai and Aeschylus' Phorcides", *AJA* 92, 383-393
- PADILLA, Mark William (ed.) (1999), *Rites of passage in ancient Greece. Representations of young adulthood in Literature, Religion and Society* (Bucknell Review 43, 1), Lewisburg & London, Bucknell University Press
- PADUANO, G. (1968), "L'umanità nella tragedia del cosmo: Lettura del 'Prometeo' di Eschilo", *Dioniso* 42, 143-199
- PALMER, D.W. (1993), "The curse of Kronos, *Prometheus Bound* 910-911", Kevin Lee, Chris Mackie, & Harold Tarrant (edd.), *Multarum artium scientia. A »chose« for R. Godfrey Tanner. Contributed by his allies upon rumours of his retirement*, Auckland, New Zealand, University of Auckland, Dept. of Classics and Ancient History. (Prudentia. Suppl.), 145-152
- PERETTI, A. (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike*, 1-39
- PERETTI, A. (1951), "Religiosità eschilea nel 'Prometeo'", *Maia* 4, 14-42
- PETTERLINI, Arnaldo (19), "Prometeo e il mito della colpa", *Aufidus* 21-30
- PODLECKI, Anthony J. (1969), "Reciprocity in *Prometheus Bound*", *GRBS* 10, 287-292
- PONTANI Jr., Filippo Maria (1995), "Prometeo, vv. 115-151", *A&R* 40, 1, 38-39
- PROSEN S.J., Anthony J. (1964), "Suffering in Aeschylus and Hopkins", *CB* 41, 1, 11-13
- RATH, Ingo W. (1997), "Prométhée et la conscience grecque de soi. La mise en scène d'une recherche d'identité culturelle chez Eschyle", *QUCC* 57, 3, 33-49
- REINHARDT, Karl (1956), "Prometheia", *Eranos-Jahrbuch* 25, 241-283
- ROBERTSON, D. (1951), "Prometheus and Chiron", *JHS* LXXI, 150-155
- SAÏD, Suzanne (19), "Eschyle, Hesiodé et les combats de Zeus ou comment se reecrit le mythe", *Études de Littérature Ancienne*, 2, 81-91
- SAÏD, Suzanne (1984), "Le Prométhée Enchaîné. un hymne au progrès? Les arts et les images", *L'information grammaticale* 23, 33-37
- SCARAMELLA, Dora G. (1994), "Función del prólogo en el *Prometeo Encadenado*", *Revista de estudios clásicos* 25 (1994) 163-179
- SCOTT, William C. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Bryn Mawr Comm. Dept. of Greek, Bryn Mawr Coll., Bryn Mawr, Pa.

- SCOTT, William C. (1987), "The development of the chorus in *Prometheus bound*", *TAPA* 117, 85-96
- SEAFORD, Richard (1986), "Immortality, salvation and the elements", *HSCP* XC, 1-26
- SECHAN, Louis (1960) [1951], *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1984), "The chorus of *Prometheus Bound*: harmony of suffering", *Ramus* 13, 60-73
- SOARES, Carmen I.L. (1995), "*Prometheus Desmotes*: um "olhar" no Tita", *Humanitas* 47, 1, 81-95
- SORO, Maria Maslanska (1989-1990), "La legge del *pathei mathos* nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Sandalion* XII-XIII, 5-25
- STOESSL, Franz (1988), *Der »Prometheus« des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Weiesbaden
- SUGG, A. (1971), *The dramatic action of Aeschylus PROMETHEUS BOUND*, Diss. Cornell University, Ithaca
- SWANSON, Judith (1994-1995), "The political philosophy of Aeschylus' *Prometheus bound*: justice as seen by Prometheus, Zeus and Io", *Interpretation* 22, 2, 215-245
- TAPLIN, Oliver (1972), "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSCP* 76, 57-97
- TAPLIN, Oliver (1975), "The title of *Prometheus Desmotes*", *JHS* XCV, 184-186
- TARDITI, G. (1976), "Sul significato originario dell' aggettivo (Aesch., *Prom.*, 135; Alcman, 1, 15, PMG)", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 104, 1, 21-25
- THOMSON, George Derwent (1929), "Notes on *Prometheus Vincitus*", *CQ* 155-163
- THOMSON, George Derwent (1929), "Zeus tyrannos", *CR* 43, 3-5
- THOMSON, James Alexander Kerr (1920), "The religious background of the *Prometheus Vincitus*", *HSCP* XXXI, 1-37
- TODD, O.J. (1925), "The character of Zeus in Aeschylus' *Prometheus Bound*", *CQ* 19, 61-68
- TRIOMPHE, Robert (1992), *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Strasbourg, Presses Universitaires
- TROUSSON, R. (1961), "L'élément dramatique dans le *Prométhée Enchaîné*", *RÉG* LXXIV, 20-24
- Van der WAERDT (1982), "Post-Promethean man and the justice of Zeus", *Ramus* 11, 26-47
- VIAN, F. (1942), "Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle", *REG* 55, 190-216
- WELCKER, F.G. (1824), *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweibe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt
- WEST, Stephanie (1994), "Prometheus orientalized", *MH* 51, 3, 129-149

- WEST, Stephanie (1997), "Alternative Arabia: a note on *Prometheus vincetus* 420-4", *Hermes* 125, 374-379
- WILL, Frederic (1962), "Prometheus and the question of selfawareness in Greek literature", *AJP* LXXXIII, 1, 72-85
- YU, A.C. (1971), "New gods and old. Tragic theology in the *Prometheus Bound*", *Journal of the American Academy of Religion* XXXIX, 19-42

III.B PROMETHEUS VINCTUS: AUTORÍA Y DATACIÓN

- BAGLIO, G. (1952), *Il 'Prometeo' di Eschilo alla luce delle storie ellenica di Erodoto*, Roma, Signorelli
- BAGLIO, G. (1959), *Il 'Prometeo' di Eschilo e la storia ellenica e persiana fino all' invasione persiana di Atene*, Roma, Viale Mazzini
- BEES, Robert (1993), *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart, B.G. Teubner, (Beiträge zur Altertumskunde, 38)
- BERGK, Theodor (1884), *Griechische Literaturgeschichte, vol III*, Berlin
- BETHE, E. (1896), *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas*, Leipzig, Hirzel
- BOCK, M. (1958), "Aischylos und Akragas", *Gymnasium* 65, 402-450
- BROWN, S.G. (1977), "A contextual analysis of tragic meter: the anapest", en J. H. D'ARMS & J. W. EADIE (eds.), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor
- BROWN, A.L. (1990), "Prometheus Pyrphoros", *BICS* 37, 50-56
- CATAUDELLA, Quintino (1963), "Eschilo in Sicilia", *Dioniso* 37, 5-24
- CHANTRAINE, Pierre (1927), *Histoire du parfait grec*, Paris
- CHURCH, A. (1900), "Dactyls, anapests and tribrachys in Aeschylus, Sophocles and Euripides", *CR* 14, 438
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Osservazioni linguistiche sul *Prometheus Vincetus*", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXII, 329-357
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Aeschylus, *Prom.* 247-251", *MCr* 8-9, 170-176
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Il termine σοφιστής nella lingua di Eschilo", *RAIB* 62, 1-11
- CITTI, Vittorio (1987), "Aristofane e il *Prometheus Vincetus*", *Itaca* 3, 93-97
- COMAN, Jean (1943), *L' authenticité du Prométhée Enchaîné*, Bucharest, Impr. Cartea Româneasca
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del 'Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento – CONICET]
- CROISSET, A. (1883), *Eschyle. Morceaux choisis, expliqués par --- et F. De Parnajon*, Paris, Hachette
- DAVIDSON, John A. (1949), "The date of the Prometheia", *TAPA* 80, 66-93

- DAVIDSON, John A. (1966), "Aeschylus and Athenian Politics, 472-456 a.C.", *Ancient Society Institutions: Studies presented to V. Ehrenberg*, Oxford, Blackwell, 93-107
- DAVIES, Malcolm (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en CR 29, 5-7
- DENNISTON, J.D. (1936), "Pauses in the Tragic Senarius" *CQ* 30, 73-79
- DENNISTON, J.D. (1959), *The Greek particles*, Oxford, Clarendon Press
- DEUBNER, L. (1941), *Olohyge und Verwandtes*, Berlin, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften
- DIANO, C. (1972), "La data di pubblicazione della syngraphè di Anassagora", *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, LI, 499-515
- DODDS, E.R. (1973), "The *Prometheus Vincitus* and the progress of scholarship", *The ancient concept of progress*, Oxford, Clarendon Press, 26-44
- DROYSEN, Johann Gustav (1832), *Aischylos: Werke. Die Tragödien und Fragmente*, uebersetzung von ---, Berlin, Fincke, 2 Bde.
- DWORACKI, Sylvester (1983), "Notes on the staging of the *Prometheus*", *Eos* LXX, 159-165
- DWORACKI, Sylvester (1989), "Die dramatische Struktur des 'Gefesselten Prometheus'", *Eos* LXXVII. 5-15
- DYSON, Michael (1994), "Prometheus and the wedge: text and staging at Aeschylus, PV 54-81", *JHS* 114, 154-156
- ELSE, Gerald F. (1965), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press
- ENGELMANN, R. (1868), "Zu Aeschylus", *Philologus* 27, 736
- FARRINGTON, B. (1939), *Science and Politics in the Ancient World*, London
- FICKER, W. (1935), *Vers und Satz im Dialog des Aischylos*, Diss. Leipzig
- FILIPPO, A y GUIDO, R. (1977-1980), "Aspetti dell' enjambement nel trimetro recitativo di Eschilo", *AFLI* VIII-X, 83-131
- FLINTOFF, Everard (1983), "Aristophanes and the *Prometheus Bound*", *CQ* 33, 1, 1-5
- FLINTOFF, Everard (1986), "The date of the *Prometheus Bound*", *Mnemosyne* 39, 1-2, 82-91
- FOCKE, Friedrich (1930), "Aischylos' Prometheus", *Hermes* 65, 259-304
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis Aeschyleo usu*, Diss. Breslau, Berlin, Calvary
- GERCKE, A. (1911), "Über die Prometheus Trilogie", *ZG* 65, 164-174
- GRIFFITH, Mark (1977), *The authenticity of PROMETHEUS BOUND*, Cambridge, University Press
- GRIFFITH, Mark (1978), "Aeschylus, Sicily and Prometheus", DAWE, Roger David et al. (edd.), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry. Presented to Sir Denys Page*, Cambridge, The Editors, 105-139

- GRIFFITH, Mark (1984), "The Vocabulary of *Prometheus Bound*", *CQ* 34, 282-291, Part I
- GROENEBOOM, P. (1927), "De Aeschyli Prometeo", *Mnemosyne* 55, 88-100
- GULICK, C.B. (1899), "The attic Prometheus", *HSPb* 10, 103-114
- HAINES, C.R. (1915), "Note on the paralellism between the *PV* and the *Antigone* of Sophocles", *CR* 29, 8-10
- HAMMOND, N.G.L. (1972), "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 13, 387-450
- HAMMOND, N.G.L. (1988), "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 29, 5-33
- HARMAN, E.G. (1920), *The Prometheus Bound of Aeschylus. Represented in English and Explained by ---*, London, Arnold
- HARRISON, E. (1921), "Aeschylus Sophokleizon" *PCPS*, 14-15
- HARRISON, E. (1941), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters", *CR* 55, 22-25
- HARRISON, E. (1943), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters, II", *CR* 57, 61-63
- HEIDLER, Th. (1884), *De compositione metrica Promethei fabulae aeschyleae*, Diss. Brelau
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- HERINGTON, Cecil John (1961), "Aeschylus, *Prometheus Unbound*, Fr. 193 (Titanum suboles ...)", *TAPA* 92, 239-250
- HERINGTON, Cecil John (1963) "The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies", *TAPA* 94, 113-125
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A study in the *Prometheia*: I. The elements of the trilogy; II. Birds and *Prometheia*", *The Phoenix*, XVII, 180-197 y 236-246
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A unique technical feature of the *Prometheus Bound*", *CR* XIII, 1, 5-7
- HERINGTON, Cecil John (1964), "Some evidence for a late dating of the *Prometheus Vincetus*", *CR* XIV 3, 239-240
- HERINGTON, Cecil John (1965), "Aeschylus, the last phase", *Arion* IV, 387-403
- HERINGTON, Cecil John (1967), "Aeschylus in Sicily", *JHS* 87, 74-85
- HERINGTON, Cecil John (1970), *The author of the PROMETHEUS BOUND*, Texas, University of Texas Press
- HERINGTON, Cecil John (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en *AJP* 100, 3, 420-426
- HÖLZLE, R. (1934), *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Dissertation Freiburg

- HUBBARD, Thomas K. (1991), "Recitative anapests and the authenticity of *Prometheus Bound*", *AJP* 112, 439-460
- IRELAND, Stanley (1971), *Structure, especially of sentences in the plays of Aeschylus, with special reference to the Prometheus Vincetus*, Dissertation Cambridge, unpublished
- IRELAND, Stanley (1977), "Sentence structure in Aeschylus and the position of the *Prometheus* in the corpus Aeschyleum", *Philologus* 121, 2, 189-210
- KNOX, Bernard M.W. (1964), *The heroic temper. Studies in sophoclean tragedy*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press
- KÖRTE, A. (1920), "Das Prometheus-Problem", *NJA* 23 [45], 201-213
- KRAMER, H. (1878), *Prometheus Vincetus esse fabulam correctam*, Dissertation Freiburg
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann
- KUSSMAHL, A. F. (1888), "Beobachtungen zum Prometheus des Äschylus", *Programm des Sophien-Realgymnasiums* 95, Berlin, Gärtner
- LATTANZI, G.M. (1934), "La questione dell' autenticità del Prometeo legato", *MC* 4, 239-245
- LEFÈVRE, Eckard (1967), "Studien zur Athetese des *Prometheus Desmotes*", Habilitation für klassische Philologie, Universität Kiel, *Gnomon* 39 (1967), 640
- LEFÈVRE, Eckard (1987), "È di un poeta siciliano il *Prometheus Desmotes*?", *Orpheus* 8, 1-13
- LIBERMAN, Gauthier (1996), "Le *Prométhée délivré* attribue à Eschyle, un passage de Valerius Flaccus et un vase d' Apulie", *REA* 98, 273-280
- LLOYD-JONES, Hugh (1993), reseña de M.L.WEST (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990 y M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990, en *Gnomon* 65, 1, pp. 1-11
- LLOYD-JONES, Hugh (2003), "Zeus, Prometheus, and Greek ethics", *HSCP* 101, pp. 49-72
- LONGO, O. (1961-1962), "Il significato politico del *Prometeo* di Eschilo", *AIV* 120, 243-274
- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACCIOTTA, I. (1947), "L' autenticità del Prometeo eschileo", *Dioniso* 10, 83-101
- MACRAE, D.A. (1909), "The date of the extant *Prometheus*", *AJP* 30, 405-415
- MAMELI-LATTANZI, G. (1934), "La questione dell' autenticità del 'Prometeo legato'", *Il mondo classico* 4, 239-245
- MARCOVICH, M. (1984), *Three-Word Trimeter in Greek Tragedy*, Meisenheim
- MARZULLO, Benedetto (1993), *I sofismi di Prometeo*, Scandicci, Firenze, La nuova Italia editrice

- MARZULLO, Benedetto (1995), "La 'tragedia' di Prometeo", *QUCC* 50, 2, 49-58
- MASTRONARDE, Donald J. (1990), "Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9 (1990), 247-293
- MÉAUTIS, G. (1960), *L'authenticité et la date du PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ d' Eschyle*, Rec. de Trav. Fac. des Lettres de Neuchâtel, Fac. des Lettres
- MOELLER, Heinz (1936), *Untersuchungen zum »Desmotes« des Aischylos*, Dissertation Greifswald
- MULLENS, H. G. (1939), "Date and Stage Arrangements of the »Prometheia«", *G & R* 8, 160-171
- MÜLLER, C.F. (1871), *Die scenische Darstellung des äschyleischen Prometheus*, Gymn.-Progr., Stade
- MUSURILLO, Herbert (1970), "Particles in the *Prometheus Bound*", *CP* 65, 175-177
- NESTLE, Walter (1930), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübingen Beiträge zur Altertumswissenschaft, 10)
- NESTLE, Walter (1939), *Aischylos. Die Tragödien und Fragmente*, übertragen von J.G. DROYSEN, durchgesehen und eingeleitet von ---, Stuttgart, Kröner
- NIEDZBALLA, Franz (1913), *De copia verborum et elocutione Promethei Vinciti quae fertur Aeschyleae* (Breslau, Phil. Dissertation), Vratislaviae, Typis Schlesische Volkszeitung
- OBERDICK, J. (1876), *Jenaer Litteraturzeitung*, art. 380
- OBERDICK, J. (1888), reseña de Franz KUSSMAHL, *Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus*, Programm des Sophien-Realgymnasiums, Berlin, Gärtner, 1888, en *WKPh* 5, 1305-1312
- OBERDICK, J. (1890), "Zum Prometheus des Aeschylus", *WKPh* 7, 445-446
- OLCOTT, M.D. (1974), *Metrical Variations in the Iambic Trimeter as a Function of Dramatic Technique in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, Dissertation Stanford
- ORSELLI, Marina (1992), "Il dolore di Zeus. Per una interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Dioniso* LXII 1, 29-45
- ORSINI, P. (1935), "Observations sur la mise en scène du *Prométhée enchaîné*", *Mélanges O. Navarre*, Toulouse, Provat, 495-510
- PATTONI, Maria Pia (1987), *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore
- PERETTI, Aurelio (1927), "Osservazioni sulla lingua del 'Prometeo' eschileo", *SIFC* V, 165-231
- PERETTI, Aurelio (1927), *La cronologia del 'Prometeo' di Eschilo*, Ravenna, Ravennate e Mutilati
- PERETTI, Aurelio (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike* 20, 1-39
- PERETTI, Aurelio (1951), "Religiosità eschilea nel *Prometeo*", *Maia* 4, 14-42
- PERROTTA, Gennaro (1931), *I tragici greci: Eschilo, Sofocle, Euripide*, Bari, Laterza

- PHILIPPIDES, Dia M.L. (1981), *The Iambic Trimeter of Euripides: Selected Plays*, New York
- PODLECKI, Anthony J. (1975), "Reconstructing an Aeschylean trilogy", *BICS* XXII, 1-19
- POLI-PALLADINI, Letizia (2001), "Some reflections on Aeschylus' *AETNAE(AE)*", *RhM* 144, 3-4, 287-325
- PORZIG, W. (1926), *Aischylos. Die Attische Tragödie*, Leipzig, Ernst Wiegrandt
- RIBBECK, Otto (1860) [Berne, 1859], "Qua Aeschylus Arte in Prometheo Fabula Diverbia Composuerit", *Litteratur über den symmetrischen Bau des Recitativs bei Aischylos*, Aus N. Jahrb. F. Phil. U. Paed. LXXXI, Leipzig
- ROBERT, C. (1896), "Die Scenerie des *Aias*, der *Eirene* und des *Prometheus*", *Hermes* 31, 530-577
- ROBERTSON, D.S. (1938), "On the cronology of Aechylus", *PCPS* 169/171, 9-10
- RÖHLECKE, A. (1882), *Septem adversus Thebas et Prometheus Vincit esse fabulas post Aeschylum correctas*, Dissertation Berlin
- ROSSBACH, A. – WESTPHAL, Rudolph, (1856), *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, Leipzig, Teubner
- SAÏD, Suzanne (1985), *Sophiste et tyran. Ou le problème du PROMETHÉE ENCHAÎNÉ*, Paris, Klincksieck
- SCHADEWALT, Wolfgang (1974), "Ursprung und führe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos", en HOMMEL, H. (1974), *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, vol. I, 104-147
- SCHEIDWEILER, F. (1961), "Zum Προμηθεὺς Δεσμώτης", *Helikon* 1, 295-301
- SCHMID, Wilhelm (1929), *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, 9)
- SCHMID, Wilhelm (1931), "Epikritisches zum *Gef. Prom.*", *PhW*, 218-223
- SCHMID, Wilhelm & Stählin, O. (1940), *Geschichte der griechischen Literatur* I, 3, München, C.H. Beck, 281-308
- SCHMIDT, E. G. (1971), *Die Sieben Tragödien*, Leipzig, Philipp Reclam Jun.
- SCHMIDT, M. (1869), *Pindar's Siegesgesänge mit Prolegomenis über pindarische Kolometrie und Textkritik, I: Pindar's Olympische Siegesgesängen*, Griechisch und Deutsch, Jena
- SCHÖMANN, G.F. (1843), *Aeschylus. Gefesselter Prometheus*, Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1846), *Vindiciae Jovis Aeschylei*, Ind. Lect., Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1859), *Noch ein Wort über Aeschylos Prometheus*, Greifswald, Koch
- SEYMOUR, T.D. (1879), "On the date of the Prometheus of Aeschylus", *TAPA* 10, 111-124
- STANFORD, William B. (1940), "Three-Word Iambic Trimeters in Greek Tragedy", *CR* 54, 8-10

- STEFFEN, W. (1983), "De Aeschyli Promethea trilogia tragica", *Meander* 38, 5-15
- STEUSLOFF, B. (1867), *Zeus und die Gottheit bei Aischylus*, Gymn.-Progr., Lissa
- STINTON, Thomas Charles Warren (1961), reseña de G. Méautis, *L'Authenticité et la date du Prométhée Enchaîné d'Eschyle*, *Gnomon* 33, 541-544, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1-4
- STINTON, Thomas Charles Warren (1977), "Interlinear hiatus in trimeters", *CQ* 27, 67-72, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 362-368
- SUTTON, Dana Ferrin (1983), "The date of the *Prometheus Bound*", *GRBS* 24, 289-294.
- THOMSON, George Derwent (1983), "Prometheia", SEGAL, Erich (ed.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford, University Press, 104-122
- TOWNSEND, Rhys F. (1986), "The fourth-century skene of the theater of Dionysos at Athens", *Hesperia* 55, 4, 421-438
- UHLMANN, N. (1919), "Zum Prometheusproblem", *Zeitschrift für das Gymnasialwesen*, 329-332
- UNTERBERGER, Rose (1968), *DER GEFESSELTE PROMETHEUS des Aischylos. Eine Interpretation*, Tübingen, Beitr. zum Altertumswissenschaft, XLV, Stuttgart, Kohlhammer
- UNTERBERGER, Rose (1974), "Der "Gefesselte Prometheus" des Aischylos", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band. Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Wege der Forschung), 352-368
- van LOOY, H. (1986), "Some general reflections on the problem of the authenticity of *Prometheus bound*", *Museum philologum Londinense* 7, 129-140
- WACKERNAGEL, J. (1901), "Über die sprachliche Eigenarten des *Prometheus*", *VDPb* 46, 65
- WACKERNAGEL, J. (1904), *Studien zum griechischen Perfektum*, Göttingen
- WEBSTER, T.B.L. (1941), "A study of Greek sentence construction", *AJP* 62, 385-415
- WENDEL, T. (1929), *Die Gesprächsanrede im griechischen Epos und Drama der Blütezeit* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 6), Stuttgart, Kohlhammer
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The Prometheus trilogy", *JHS* 99, 130-148
- WEST, Martin Lichtfield (1990), "The authorship of the Prometheus trilogy", en ---, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 51-72
- WEST, Martin Lichtfield (1996), "A Fragment of *Prometheus Lyomenos*?" *ZPE*, 113, 21
- WEST, Stephanie (1997), "The date of the *PV*", reseña de R. Bees, *Zur Datierung des PROMETHEUS DESMOTES*, en *CR* n.s. 47, 1, 17-18
- WESTPHAL, Rudolph (1869), *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig, Teubner

- WIESELER, Friedrich (1843), *Adversaria in Aeschyli Prometheum vinctum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica*, Gottingae, Libraria Dieterichiana
- YORKE, E.C. (1936a), "The date of the Prometheus Vinctus", *CQ* 30, 153-154
- YORKE, E.C. (1936b), "Trisyllabic feet in the dialogue of Aeschylus", *CQ* 30, 116-119
- YOUNG, Douglas (1959), "Miltonic light on Professor Denys Page's Homeric theory", *GR* 6, 96-108
- ZAWADZKA, Irena (1974), "Die Echtheit des *Gefesselten Prometheus* - Geschichte und gegenwärtiger Stand der Forschung", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos*, II, *Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (Wege der Forschung), 333-351. Previamente: *Das Altertum* 12, 4 (1966), 210-223
- ZUM FELDE, Johannes (1914), *De Aeschyli Prometheo quaestiones*, Göttingen, Phil. Diss.
- ZUNTZ, Günther (1983), "Αἰσχύλου Προμηθεύς", *Hermes* 111, 4, 498-499
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- ZUNTZ, Günther (1993), "Aeschyli Prometheus", *HSCP* 95, 107-111

III.C LINGUAJE EN ESQUILO: ESTILO E IMAGINERÍA

III.C.1 General

III.C.1.1 Anterior a 1920

- ALTUM, Bernard (1855), *Similitudines Homeri cum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis comparantur*, Diss. Berolini
- BORK, Arnold Hermann (1919), *De Aeschyli metaphoris et comparationibus*, Berlin, Diss. Phil.
- BRIEGLEB, Hermann (1888), *De comparationibus traslationibusque ex agrorum pastorumque rebus ab Aeschylo et Euripide desumptis*, Diss. Inaug., Gissae
- COENEN, Wilhelm F.H. (1875), *Dissertatio literaria de comparationibus et metaphoris apud Atticos praesertim poetas*, Diss. Traiecti ad Rhenum (Utrecht)
- DAHLGREN, Sven (1875), *De Aeschyli metaphoris et similitudinibus a re navali deductis commentatio*, Diss. Inaug., Uppasala
- DAHLGREN, Sven (1877), *De imaginibus Aeschyli*, Holmiae, P. A. Norstedt et Filii
- FISCHER, Friedrich (1900), *Über technische Metaphern im Griechischen, mit besonderer Berücksichtigung des Seewesens und der Baukunst*, Diss. Erlangen 1899, Straubing
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis usu Aeschyleo*, diss. Vratislaviae, Berlin, Calvary
- FREY, Karl (1879), "Die Vergleichen des Aeschylus", en *Aeschylus-Studien*, Bern, Jent & Reinert, 15-57

- GORTER, Hermann (1889), *De interpretatione Aeschyli metaphorarum*, Diss. Litter. Inaug. Amstelod., Lugduni-Batavorum, E.J. Brill
- HARRIES, Hermann (1891), *Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania*, diss. Kiel
- HEADLAM, W. (1902), "Metaphor, with a Note on Transference of Epithets", *CR* 16, 434-442
- HERZER, J. (1884), *Metaphorische Studien zu griechische Dichtern. I: Die auf "Unglück und Verwandtes" bzügl. Metaphern und Bilder den Tragikern*, Progr. der Studienanstalt, Zweibrücken
- HOPPE (1859), *De comparationum et metaphorarum apud tragicos Graecos usu*, Gymn.-Progr. Berlin
- KEITH, A.L. (1914), *Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Aeschylus*, Diss. Chicago, Menasha, Wis., George Banta publishing Co.
- LEES, J.T. (1902), "The metaphor in Aeschylus", en *Studies in Honor of Basil L. Gildersleeve*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 483-496
- MÜLLER, Josef (1906), *Das Bild in der Dichtung. Philosophie und Geschichte der Metapher. Bd. II: Die griechische Metapher*, München
- PECZ, Wilhelm (1886), *Beiträge zur Darstellung der Tropik der Poesie. Erster Theil: Systematische Darstellung der Tropen des Aeschylus, Sophocles und Euripides*, Berliner Studien 3,3, Berlin
- PICKHARDT, E.W.S. (1904), *De Aeschyli imaginibus*, Diss. Columbia
- RADTKE, Gustav (1865), *De tropis apud tragicos Graecos*, Dis. Berolini
- RADTKE, Gustav (1867), *De tragicorum Graecorum tropis. Partic. II: De metaphoris ex verbis nauticis et ex venactis petitis*, progr. Krotoschin
- RAPPOLD, J. (1876-1878), *Die Gleichnisse bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Progr. des Gymn., Klagenfurt
- RUETER, h. (1877), *De metonymia abstractae notionis pro concreta apud Aeschylum*, Diss. Inaug., Halle
- SCHULZE, F.G.L. (1854), *De imaginibus et figurata Aeschyli elocutione*, Gymn., Progr., Halberstadt, typis C.H.F. Doelle
- TUCH, (1869), *De Aeschyli figurata elocutione*, Gymn. –Progr., Wittenberg
- WECKLEIN, N. (1872), "Das Gleichnis bei Aeschylus", *Studien zu Aeschylus*, Berlin, 1-10
- WERNER, H. (1915), *Metaphern und Gleichnisse aus dem griechischen Theaterwesen*, Diss. Aarau
- WHEELER, J.R. (1885), *De comparationibus et traslationibus quas e mari et re navali mutuati sunt Aeschylus et Sophocles*, Diss. Harvard

III.C.1.2 Posterior a 1920

- BARLOW, Shirley A. (1986²) [1971], *The imagery of Euripides*, Bristol, Bristol Classical Press

- BERGSON, Leif (1956), *L' épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Diss. Upsala
- CALAME, Claude (1995) [Paris, 1986], *The craft of poetic speech in ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press
- CERRI, Giovanni (1993), "La poesia orale come incunabolo della tragedia", *QUCC* 43,1, 133-138
- CRESPO, María Inés (1990), *Las imágenes en el Prometeo Encadenado. Análisis semántico y función dramática*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Iniciación para Graduados – SeCyT – UBA]
- CRESPO, María Inés (1991), "Imagen y conflicto en el Edipo Rey", *Actas – VI Jornadas de Estudios Clásicos (27-29 de junio de 1991)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 67-78
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento para Graduados – CONICET]
- CITTI, Vittorio (1994), *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, A.M. Hakkert editore
- DUTOIS, E. (1936) *Le thème de l' adynaton dans la poésie antique*, Paris
- DUMORTIER, Jean (1935a), *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, Les Belles Lettres
- DUMORTIER, Jean (1935b), *Les images dans la poésie d' Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres
- EARP, Frank R. (1948), *The style of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press
- FRANGINI, Gabriella (1980), "Osservazioni sull' uso dell' immagine in Eschilo", *Dioniso* LI, 97-117
- FREYMUTH, Günther (1939) *Tautologie und Abundanz bei Aeschylus*, Berlin, Phil. Diss.
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GOLDEN, Leon (1958), *Aeschylus and Ares: a study in the use of military imagery by Aeschylus*, Diss. Chicago, University of Chicago
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (1980), *La imagen en la poesía de Virgilio* (tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada
- GUILLÉN, Luis (1989), "Arquitectura de la imagen en Esquilo", *Cuadernos de Filología Clásica* 22, 313-332
- HALDANE, J. A. (1965), "Musical themes and imagery in Aeschylus", *JHS* LXXXV, 33-41
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HANSEN, J.G. (1955), *Bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Dissertation Kiel

- HILTBRUNNER, Otto (1946), *Wiederholungs und Motivtechnik bei Aischylos*, Strasbourg, P.H. Heitz (Göttingen, Diss. phil., 1943)
- HOLWERDA, D. (1963), "TEΛΟΣ", *Mnemosyne* IV 16, 337-363
- HUGHES FOWLER, Barbara (1967), "Aeschylus' imagery", *C&M* 28, 1-2, 1-74
- JARKHO, V.N. (1963), "Le vocabulaire des drames satyriques d'Eschyle (sur la question des critères de style du genre)", *Izvestija Akad. Nauk SSSR, Ser. Literatoury i Jazyka* 22, 6, 499-511
- KELLEY, Kathleen A. (1982), *Aeschylus' use of compound adjectives*, Madison (Wis.), Diss., 1975. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat.]
- KUMANIECKI, Kazimierz Feliks (1935), *De elocutionis Aeschyleae natura*, Cracoviae, Sumptibus Academiae Polonae Litterarum
- MATINO, Giuseppina (1998), *La sintassi di Eschilo*, Napoli, M. D' Auria.
- MIELKE, Hans (1934), *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau Diss. phil.
- MOREAU, Alain, "L'attelage et le navire: la rencontre des deux thèmes dans l'oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 1979, 187-213
- MORITZ, Helen E. (1979), "Refrain in Aeschylus: literary adaptation of traditional form", *CP* 74, 3, 187-213
- MOUTSOPOULOS, E. (1959), "Une philosophie de la musique chez Eschyle", *RÉG* LXXII, 18-56
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- O'CONNOR, J.F. (1974), *Disease imagery in Aeschylus and Sophocles*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- PETROUNIAS, Evangelos (1976), *Funktion uns Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- POLLARD, J.R.T. (1948), "Birds in Aeschylus", *G & R* 17, 116-127
- RACE, W.H. (1982) *The Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, E.J.Brill
- REINBERG, C. (1981), "Etimologia in Eschilo; modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico", *Sandalion* IV, 31-57
- RIVAS BARROS, Ana Isabel (1989), "Notas al genitivo absoluto en Esquilo", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-29 de abril de 1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 267-271
- SANSONE, David (1975), *Aeschylean metaphors for intellectual activity* (Hermes - Eizelschriften, 35), Wiesbaden, Franz Steiner
- SAAYMAN, F.A. (1982), *Textual analysis of ring compositions in Aeschylus' choral odes. An investigation into the pattern of thought development against the semiotic background of symbolism and ethics* [en africaans], D. litt.-thesis Stellenbosch University
- SIEGEL, Charles Park (1971), *Divine epithet and character in tragedies of Aeschylus: a study of the poet's usage in relation to the traditional and tragic language*, Diss. University of Pennsylvania, Philadelphia.

- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SMITH, Ole (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- SPATAFORA, Giuseppe (1996), "Il campo semantico di μάτη e dei suoi derivati", *Emerita* LXIV 2, 261-263
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1938), "Traces of Sicilian Influence in Aeschylus", *Proceedings of the Irish Academy* 44, 229-240, Dublin, Hodges, Figgis and Co.
- STANFORD, William Bedell (1942), *Aeschylus in his style. A study in language and personality*, Dublin, The University Press
- TARRANT, D. (1960), "Greek metaphors of light", *CQ* X, 181-187
- THEODOROPOULOU, Hélène (1997), *Sens et formation des sens chez Eschyle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- TOVAR, Antonio (1972), "Esquilo en la historia de la lengua griega", *Revista de Estudios Clásicos*, XIV, 91ss
- VAN NES, D. (1963), *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen, Wolters
- VAN NES, Dirk (1973), "Imagery' en de structuur van de Griekse tragedie", *Lampas*, VI, 98-125
- VAN OTTERLO, Willem Anton Adolf (1937), *Beschouwingen over het archaische element in den stijl van Aeschylus*, Utrecht, Drukkerij Broekhoff

III.C.2 En el corpus Aeschyleum

- ANDERSON, Michael (1972), "The imagery of *The Persians*", *G&R* XIX 2, 166-174
- CRESPO, María Inés (1997), "La oposición ΓΕΝΟΣ-ΟΙΚΟΣ vs ΠΟΛΙΣ como organizador semántico de la imagería en *Siete contra Tebas*", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, La Plata*, Universidad de La Plata, vol. II, 285-294
- CRESPO, María Inés (2002), "La tierra y el túmulo. Una contribución al problema de la autenticidad del final de *Siete contra Tebas*", *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos – "La cultura clásica en América Latina" – 28-29 de junio de 2001*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 95-100
- EDINGER, H.G. (1961), *Vocabulary and imagery in Aeschylus' PERSIANS*, Dissertations of Princeton University
- FERRARI, Gloria (1977), "Figures in the text: metaphors and riddles in the *Agamemnon*", *CP* 92, 1, 1-45
- GARSON, R.W. (1983), "Observations on some recurrent metaphors in Aeschylus' *Oresteia*", *L'Antiquité Classique*, XXVI, 33-39

- GOSTOLI, Antonietta (1985), "L' uso metaforico del termine αἰχμή (Terp. fr.6 Bgk⁴ = [4] D.²; Pind. fr. 199, 2 Sn.-Maehl.; Aesch. *Ag.* 483; *Ch.* 630)", *QUCC* 19, 1, 185-188
- HEATH, John (1999), "Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*", *JHS* 119, 17-47
- HOLOKA, James P. (1985), "The point of the simile in Aeschylus, *Agamemnon* 241", *CP* 80, 2, 228-229
- HOLTSMARK, E.B. (1963), *Some aspects of style and theme in the PERSAE of Aeschylus*, Dissertation of the University of California, Berkeley
- HUGHES-FOWLER, Barbara (1970), "The Imagery of the *Seven against Thebes*", *SO* 45, 24-37
- KIRKWOOD, G.M. (1969), "Eteocles oiakostrophos", *The Phoenix* 33, 9-25
- LEBECK, Anne (1963), *Image and idea in the AGAMEMNON of Aeschylus*, Dissertation of the Columbia University of New York
- LEBECK, Anne (1971), *The ORESTELA. A study in language and structure*. Public. of the Center for Hellenic Studies, Washington, (distributed by Harvard Univ. Press & Oxford Univ. Press)
- MURRAY, Robert Duff (1958), *The motif of Io in Aeschylus' "Suppliants"*, Princeton & Oxford, University Presses
- PERADOTTO Jr., J.J. (1964), "Some patterns of nature imagery in the *Oresteia*", *AJP* LXXXV, 378-393
- PERADOTTO, J.J. (1969), "The omen of the eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon", *Phoenix* 23 (1969) 237-263
- RASH, James Nicholas (1981), *Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, New York, Arno Press (Monographs in classical studies)
- R. ADRADOS, Francisco (1955), "Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquíloco", *Aegyptus* 35, 206-210
- RUSSO, N.M. (1974), *The imagery of light and darkness in the ORESTELA*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SEVIERI, Roberta (1991), "Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* LXI 1, 13-31
- SMITH, Ole Langwitz (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- TARKOW, Theodor A. (1970) [1976], "The dilemma of Pelasgus and the nautical imagery of Aeschylus' *Suppliants*", *C & M* XXXI, 1-2, 1-13
- TARKOW, Theodor A. (1980), "Thematic implications of costuming in the *Oresteia*", *Maia* XXXII, 153-165
- TEVES COSTA, M.H. de (1968), "O processo da repetição em Esquilo. Um caso d' Os PERSAS, vv. 908-1077", *Euphrosyne*, N.S.II, 39-57

- THALMANN, William G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus's SEVEN AGAINST THEBES* (Yale Classical Monographs 1), New Haven & London, Yale University Press
- THALMANN, William G. (1980), "Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 101, 3, 260-282
- TRACY, S.V. (1986), "Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*", *CQ* 36, 257-260
- VASSIA, V. (1986), "Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo. Struttura e forma linguistica", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, vol. 1, 49-73
- VEDA, Y. (1970), "The image of hunting in the *Oresteia*", *JCS* XVIII, 30-39
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre (1987) [1972], "Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo", *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, vol. 1, 135-159. Previamente: VIDAL-NAQUET, Pierre (1969), "Chase et sacrifice dans l' *Orestie* d' Eschyle", *PP* XXIV, 401-425
- WHALLON, W. (1958), "The Serpent at the Breast", *TAPA* 89, 271-175
- YOUNG, D.C.C. (1964), "Gentler medicines in the *Agamemnon*", *CQ* 14, 1-23
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motive of corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, Froma T. (1966), "Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*, Ag. 1235-1237", *TAPA* XCVII, 645-653

III.C.3 En *Prometheus vincetus*

- CANTILENA, Monica (1976), "Una metafora fraintesa: Aesch. *Prom.*, 950-951", *QUCC* 21, 81-95
- CRESPO, María Inés (1995), "El concepto de *ananke* como organizador semántico de la imaginaria en el *Prometeo encadenado*", *AFC* XIII, 52-83
- HUGHES FOWLER, Barbara (1957), "The imagery of the *Prometheus Bound*", *AJP* 78, 173-184
- LARMOUR, David H.J. (1992), "Eyes, knowledge and power in the *Prometheus Bound*", *Scholia* 1, 28 ss
- MOSSMAN, J.M. (1996), "Chains of imagery in *Prometheus Bound*", *CQ* 46, 1, 58-67
- PANDIRI, Thalia Alexandra (1971), *Imagery and theme in Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Dissertation Columbia University, New York
- SALVANESCHI, Enrica (1972), "Il problema espressivo del *Prometeo* di Eschilo", *Maia*, XXIX, 216-246
- TARKOW, Theodore A. (1986), "Sight and seeing in the *Prometheus*", *Eranos* 84, 87-99
- THOMSON, George Derwent (1935), "Two notes on greek poetry, II: An aeschylean image", *CQ* 29, 37-38

III.D CONCEPTOS CENTRALES DE LA WELTANSCHAUUNG ESQUILEA

- BOSCO, N. (1967), "Themis e Dike", "Dike contro Themis", "Nè Themis nè Dike", *Filosofia* XVIII, 131-179, 309-346, 469-510
- CORSANO, M. (1988), *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce, Congedo Editore
- DOYLE, Richard E. (1984), *Ἄτη: its use and meaning*, New York, Fordham University Press
- FRISK, H. (1950), "Die Stammbildung von θέμις", en *Eranos* 48, 1-13
- GUNDEL, Wilhelm (1914), *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Begriffe Ananke und Heimarmene*, Gießen, Ludwigs-Universität
- HARRISON, Jane (1927²), *Themis. A study of the social origins of greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press
- HAVELOCK, E.A. (1978), *The Greek Concept of Justice, from its Shadows in Homer to its Substance in Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- KAUFMANN-BÜHLER, D. (1955), *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, Bonn, Röhrscheid
- LATTE, K. (1946), "Der Rechtsgedanke im archaischen Griechentum", en *AA* 2, 63-76
- LLOYD-JONES, Hugh (1983²) [1971], *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, University Press
- OSTWALD, M. (1969), *Nomos and the beginnings of the Athens democracy*, Oxford, University Press
- PALMER, L.R. (1950), "The indo-european origins of greek justice", *Transactions of the Philological Society*, pp. 149-168
- RIVIER, André (1968), "Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle", *RÉG* LXXXI, 5-39
- ROBERTSON, H.G. (1939), "Legal expressions and ideas of justice in Aeschylus", *CP* 209-219
- RODGERS, V.A. (1971), "Some thoughts on *dike*", en *CQ* 21, 289-301
- ROWE, C. (1976), "One and many in Greek religion", *Eranos - JB*, XLV, 37-67
- RUDHARDT, Jean (1999), *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Librairie Droz
- SCHRECKENBERG, Heinz (1964), *Ananke. Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs*, München, C.h. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Zetemata, 36)
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di Dike nella tragedia eschilea", *Dioniso* LXII 2, 69-81
- SNELL, Bruno (1965), *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe

- SULLIVAN, Shirley Darcus (1997), *Aeschylus' use of psychological terminology: traditional and new*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press
- TZITZIS, Stamatios (1982), "To dikaion metabainei: réflexions sur la conception de la justice chez Eschyle", *Dioniso* LIII, 65-75
- VERNIÈRE, Y. (1980), "La famille d' Ananké", *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, publiés par Jacqueline DUCHEMIN, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 61-67
- WAANDERS, F.M.J. (1976), "τέλος in greek tragedy. Some remarks", en BREMER, J.M., RADT, S.L. y RUIJGH, C.J. (eds.), *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, Adolf Hakkert, 475-482
- ZAWADZKA, I. (1964), "De notionis τόλμα in Sophoclis arte tragica vi et usu", *Eos* 54, 1, 46-47

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ACUL	FILOSOFÍA Y LETRAS
Nº 50.335	SA
30 ABR 2004	DE
Agr.	ENTRADAS

TESIS
10-9-
V.2

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 2

Directora de Tesis: Lic. Elena Huber

Doctoranda: María Inés CRESPO

Buenos Aires, 2004

3. LA CONFORMACIÓN DE LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

3.1 EL SISTEMA DE IMÁGENES EN PROMETEO ENCADENADO

Según PETROUNIAS¹, Prometeo encarna la creación griega del mito de la actividad intelectual y agrega que tal vez la audacia del problema contribuyó a que las obras restantes de la trilogía se perdieran, y con ello la respuesta del propio Esquilo. En *Pr* quedan muchas preguntas sin respuesta. ¿Quería Zeus aniquilar al género humano o esto es sólo una presunción del Titán? ¿Se tomaba Zeus más “humano” en el transcurso de la trilogía o la concepción prometeica tal como aparece en *Pr* se mantenía? El secreto ¿continuaba siendo hasta el final un factor decisivo? La hazaña de Heracles al liberar a Prometeo, ¿manifestaba el perdón de Zeus o Zeus era sorprendido por la libre decisión de su hijo dilecto? Y así sucesivamente.

Todas las posibles respuestas a estas preguntas y muchas otras las hemos planteado en el Capítulo 1, por lo cual no sobrecargaremos aquí, como el δαίμων de *Pe*, el platillo del aparato erudito.

Digamos brevemente, antes de abordar el sistema de imágenes de la obra, que el poeta ha conformado un héroe trágico inmenso, tal vez como ningún otro del *CA*. En efecto, en Prometeo se conjugan la grandeza de espíritu y la ὕβρις, la rebeldía y el error, la transgresión del límite y el aparente sometimiento al destino, la libre voluntad y las determinaciones de la Μοῖρα: carácter, historia, genealogía, ubicación en una estructura significativa.

La presentación del Titán es profundamente ambigua: concita la más profunda συμπόθεια y al mismo tiempo invita al rechazo del “hombre medio”, el espectador del teatro de Dioniso. Con su acción, el Titán ha sobrepasado los límites (30), pero ha admitido su propia falta (266). Ha procedido así por su gran amor al hombre (123),

¹ PETROUNIAS (1976: 96).

pero su carácter no es irreprochable. Esquilo no sólo pone de manifiesto su amor a la humanidad, su φιλότης, sino también la obstinación o ἀσθαδία como característica central del carácter prometeico. Es su obstinación la que lo lleva al infortunio, como demuestra ante Océano. De este modo, mostrándole la desmesurada autocomplacencia con que Prometeo se jacta de sus beneficios al género humano, Esquilo logra que el espectador no se ponga totalmente del lado del héroe.

Sin embargo, y esto es lo central, su saber está limitado. A pesar de su previsión, la que está enraizada en su nombre (85-87) y le viene como herencia materna, le sobreviene algo inesperado, que es lo que más lo agobia: la humillación, el oprobio. La contemplación de la tortura de Prometeo merece nuestra completa simpatía por identificación: en el Titán encadenado estamos nosotros mismos, él es la imagen crudelísima de la condición humana.

Prometeo ha tomado para sí el tormento del hombre. Lo hace por amor, pero también por orgullo y deseo apasionado de competir con el más poderoso. Es astuto y persuasivo, hábil y generoso, pero la violencia de su carácter lo lleva a maltratar de palabra a amigos y enemigos por igual. Prometeo quiere hacer el bien y ser reconocido por ello, y ha luchado por su deseo sin preocuparse por las consecuencias. Ha desbordado la medida, es el héroe, y es culpable, y merece nuestro reproche y nuestra συμπάθειο: es una creación profundamente trágica.

Un dios generoso reparte dones a la humanidad. Esos dones están sintetizados simbólicamente en la luz de la llama, que es el despertar del intelecto y del lenguaje, del pensamiento y la técnica, del dominio de la naturaleza, de la cultura y el arte. Los dones de Prometeo provocan la separación definitiva del hombre del ámbito natural y lo sumergen en la cultura. Este paso implica, de manera central, la autoconsciencia de la propia finitud, y al mismo tiempo, el deseo de ir por sobre el límite, más allá, hasta el Olimpo y más. Pero la condición humana es finita y mortal: ninguna de las creaciones de la cultura puede impedir que cumpla su ciclo inexorable de nacimiento y muerte: ni la luz del intelecto, ni la astucia de la técnica, ni los ardidés de la retórica,

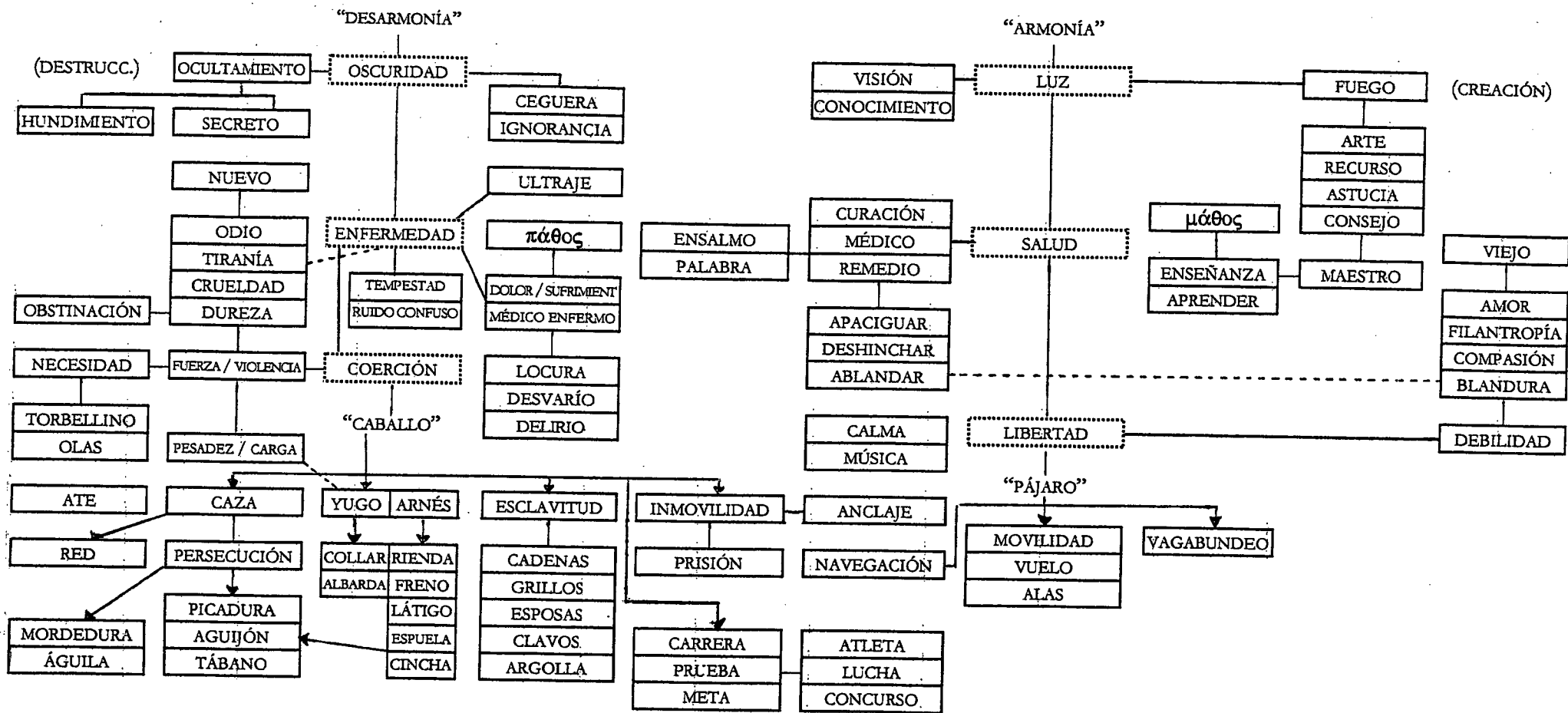
ni los ungüentos del sanador: ni siquiera las ciegas esperanzas (250). La propia naturaleza lo limita por todas partes: ES UN GARROTE QUE LO CONSTRIÑE HASTA AHOGARLO. Quien lo coacciona hasta la opresión final está más allá de su alcance. Y el hombre —que se cree un dios inmortal— no comprende que esa violencia sólo puede paliarse con métodos “homeopáticos”: sometiéndose suavemente al tratamiento y esperando el *apaciguamiento*, el *pacto*, la transformación creadora y superadora de los propios límites.

UN DIOS DEL INTELECTO CREADOR AMARRADO Y TORTURADO POR UNA FUERZA CONSTRICTIVA QUE LO AHOGA, COMO UN ANIMAL REBELDE A LA DOMESTICACIÓN; UN SANADOR IMPOTENTE PARA PROCURARSE CURA; UN PORTADOR DE LUZ CIEGO EN LA TEMPESTAD: ÉSA ES LA IMAGEN CENTRAL DE *PROMETEO ENCADENADO*.

En el caso de *Pr*, el eje sobre el cual se edifica el SISTEMA DE IMAGINERÍA de la pieza es la oposición binaria ARMONÍA ≠ DESARMONÍA. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio del lenguaje poético, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

La tematización de la desarmonía y sus consecuencias se despliega en *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES*, cuyos términos consisten igualmente en oposiciones binarias: **ENFERMEDAD ≠ SALUD**, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD** y **OSCURIDAD ≠ LUZ**.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **ENFERMEDAD ≠ SALUD**, tiene un desarrollo cerrado en un *corpus* restringido. El centro semántico de este subsistema, su *illustrans* más importante, es la imagen del MÉDICO ENFERMO, y presenta sólo dos subsistemas secundarios.



El primer subsistema secundario está compuesto, en el polo de la **ENFERMEDAD**, por las series: 1) PACIENTE/ENFERMO/MÉDICO ENFERMO; 2) las acciones de CAER ENFERMO y COMPRIMIR/CONSUMIR/INFLAMAR; 3) en el plano psíquico LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO y sus cognados adjetivos o verbales; 4) el agente VENENO y 5) el carácter INCURABLE de la ENFERMEDAD. En el polo de la **SALUD**, las series opuestas correspondientes son: 1) en el plano del agente MÉDICO/SANADOR/CURADOR; 2) las acciones de SANAR/CURAR y APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR/ALIVIAR/APLACAR/MITIGAR/LIBERAR; en el plano auditivo, la ACCIÓN CURATIVA del MÉDICO también se desarrolla por medio del ENSALMO y la PALABRA; 3) en el plano psíquico CORDURA/RAZÓN; 4) los agentes REMEDIO/DEFENSA/UNGÜENTO/PÓCIMA /MEDICINA y 5) el carácter CURABLE de la ENFERMEDAD.

Las oposiciones de este primer subsistema desencadenan dos series imaginativas que no llegan a conformar un subsistema por sí mismo. En el polo de la **ENFERMEDAD**, está conformada por el amplio campo semántico del πάθος, que abarca desde términos generales como DOLOR, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO hasta términos específicos como CONVULSIÓN y ESPASMO. En el polo de la **SALUD** el resultado simbólico es el μύθος, que pertenece estrictamente, como derivado de la ENSEÑANZA, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El segundo subsistema secundario se despliega en el orden no humano, el COSMOS. En él, la **ENFERMEDAD** se manifiesta, en uno de sus aspectos, por medio de la conmoción de los ELEMENTOS (AIRE, AGUA, TIERRA Y FUEGO/SOL) de la NATURALEZA, que presentan un equilibrio aparente al comienzo de la obra. Esta conmoción se pone en acto por medio de la TEMPESTAD y el ruido confuso, el caos a nivel auditivo, la desarmonía absoluta. En el polo de la **SALUD** aparece la CALMA de la NATURALEZA y los ELEMENTOS, que se corresponde con la MÚSICA a nivel auditivo.

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, es el más rico y complejo de la obra. Cada uno de sus polos desarrolla varias estructuras o subsistemas secundarios que, al igual que el *SUBSISTEMA*

PRINCIPAL, oponen binariamente sus elementos constituyentes. En el polo de la **COERCIÓN** todas las estructuras subordinadas se nuclean alrededor de un centro semántico que actúa como *illustrans* y desencadena la imaginería: *el caballo, su aparejo y su campo de acción*.

El primer subsistema secundario está compuesto por la serie que se deriva de los elementos centrales del subsistema: el YUGO (COLLAR Y ALBARDA) y el ARNÉS (RIENDA, FRENO, LÁTIGO, ESPUELA y CINCHA). Cuando el *illustrans* fusiona la imagen del ANIMAL DOMESTICADO que se resiste a la constricción con la del ESCLAVO ENCADENADO, se despliega una segundo subsistema secundario conformado por CADENAS, GRILLOS, ANILLAS, CLAVOS, CUÑA y ARGOLLA.

El tercer subsistema secundario está integrado por una serie de *illustrantia* que imaginiza al *caballo* como participante de una COMPETENCIA ATLÉTICA, lo que desencadena la serie PRUEBA/CARRERA/META y, como derivados, lexemas que apuntan a la competencia de la lucha: CONCURSO/LUCHA/ATLETA.

Del segundo subsistema secundario se deriva, en el ámbito abstracto, el cuarto subsistema secundario, compuesto por la pequeña serie INMOVILIDAD/PRISIÓN/ANCLAJE, siendo este último *illustrans* representante de la imagen de la NAVEGACIÓN.

El quinto subsistema secundario despliega el motivo de la CAZA, que se resuelve en dos subseries: la RED (que, como es habitual en el *εΑ*, se adscribe a "ΑΤΗ como CAZADORA) y la persecución o cacería. Esta persecución empalma con el elemento ESPUELA del primer subsistema secundario, que aquí se resuelve en la serie PICADURA/AGUIJÓN/TÁBANO. La PICADURA (en el Episodio III) será luego MORDEDURA (en el Episodio IV), y servirá como prolepsis de la figura del ÁGUILA, que sin duda aparecía en las siguientes obras de la trilogía.

El sexto subsistema secundario, que se desarrolla casi por completo en sentido propio, y cuyos constituyentes son mayoritariamente lexemas pertenecientes a los campos semánticos marcados, se organiza, en el polo de la **COERCIÓN**, en torno del motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. Este subsistema origina dos series: la que corresponde a la NECESIDAD, que por razones semánticas —como veremos más

adelante- se relaciona con los *illustrantia* TORBELLINO/OLAS, y la serie que apunta, en el plano físico a la DUREZA, cuyo resultado psicológico es la OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA/ αὐθαδία, y en el plano afectivo se despliega como CRUELDAD/TIRANÍA y en el sentimiento de ODIO. Todos los elementos del subsistema apuntan a señalar la categoría de NUEVO, que señala como *illustranda* a los jóvenes **dioses olímpicos**, con **Zeus** a la cabeza.

En el polo de la LIBERTAD, el animal que actúa como antítesis del *caballo* es el *pájaro*, cuya imaginización se transmite a todos los seres y objetos portadores de ALAS, capaces de MOVILIDAD y, de manera específica, de VUELO. Este polo de la oposición está mucho menos desarrollado que el polo de la **COERCIÓN**, por lo cual podemos organizar sus componentes en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario desarrolla específicamente el motivo del VUELO. La imagen recorre la obra desde el Párodos, con la aparición de las **Oceánides** en sus CARROS ALADOS (124-125), la posterior entrada de **Océano** en su CABALGADURA ALADA, probablemente un GRIFO (286-287), el VAGABUNDEO enloquecido de Ío que abre y cierra el Episodio III y el pequeño motivo de la NAVEGACIÓN, que aparece en sentido propio en el Episodio II, en el *Discurso de los Dones* (468).

El segundo subsistema secundario es el que corresponde, en el polo de la **LIBERTAD**, al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. A este motivo le corresponde la DEBILIDAD, que se manifiesta también, en sentido más connotado positivamente, como LIGEREZA/LIVIANDAD. que desencadena, en el plano físico, la BLANDURA, y en el afectivo, la COMPASIÓN/FILANTROPÍA y el sentimiento de AMOR. Todos los elementos del subsistema apuntan, en este polo, a retratar la categoría de VIEJO, que señala como *illustranda* a los dioses de la vieja generación, los **Titanes**, con **Prometeo** a la cabeza.

El **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, OSCURIDAD ≠ LUZ**, también se desenvuelve mayoritariamente en el campo de la marcación o connotación de los

illustranda, pero también presenta algunos *illustrantia*. Se despliega en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario se despliega en un campo restringido. En el polo de la **OSCURIDAD** presenta el motivo de la CEGUERA y su consecuencia en el plano intelectual, la IGNORANCIA. En el polo de la **LUZ**, los segmentos correspondientes son la VISIÓN y el CONOCIMIENTO. En el plano puramente ideológico, no en el sistema de imágenes, la CEGUERA/IGNORANCIA trae como consecuencia el $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, y la VISIÓN/CONOCIMIENTO, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$.

El segundo subsistema secundario presenta, en el polo de la **OSCURIDAD**, el motivo del OCULTAMIENTO, que genera a su vez dos submotivos: el del HUNDIMIENTO y el del SECRETO. En el polo de la **LUZ**, al ocultamiento se le opone el FUEGO, que ya no es el FUEGO CELESTE, sino el FUEGO traído a la tierra y que permite el desarrollo de las actividades propias de la cultura: las ARTES o $\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\alpha\iota$, producto del don de una divinidad poseedora de $\mu\eta\eta\tau\iota\varsigma$, la INTELIGENCIA PRÁCTICA que se manifiesta como RECURSO/CONSEJO y se va derivando semánticamente en ASTUCIA y luego en ENGAÑO/DOLO. En su papel de dios $\mu\eta\tau\iota\epsilon\tau\alpha$ o $\mu\eta\tau\iota\acute{\omicron}\epsilon\iota\varsigma$ (epíteto que, como sabemos, sólo corresponde a Zeus), una de las derivaciones es el proceso de ENSEÑANZA/APRENDIZAJE que Prometeo desarrollo como MAESTRO de su ALUMNA, la humanidad. En este sentido, el CONOCIMIENTO producto de ese aprendizaje, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, es un beneficio para el hombre, pero al Titán no le sirve para salvarse a sí mismo. Queda, por tanto, ubicado de manera ambigua en cuanto al eje **positivo/negativo** de la valoración.

Podemos afirmar, como HUGHES FOWLER², que la imaginería de la obra “ilustra” no sólo a la situación dramática de Prometeo sino también la del resto de los personajes, actuantes o no, y la del contexto cósmico, representando simbólicamente el conflicto y falta de armonía que aqueja al cosmos entero.

² HUGHES FOWLER (1957).

Ahora bien, *desde el punto de vista estructural*, es necesario señalar que el grupo de imágenes que constituyen el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, se deriva del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **ENFERMEDAD ≠ SALUD**, en una relación de causa a efecto. De hecho, ambos sistemas de imágenes —la *MEDICINA* y la *DOMESTICACIÓN DE ANIMALES*—son el resultado presente de los principales dones otorgados en el pasado, las *τέχναι* enseñadas a los hombres por Prometeo, de modo que ilustran el principio de la *Lex Talionis*: Zeus otorga a Prometeo con marca negativa lo que Prometeo otorgó a los hombres con marca positiva: lo convierte en un MÉDICO ENFERMO y en un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO. Como ya hicimos notar en el *εΑ*, uno de los principios constructivos básicos de Esquilo es el *contrapasso*. Y esto lo hace como espectáculo, a plena LUZ, lo que provoca en el Titán el sentimiento de OPROBIO. El SOL, que también de modo estructural corresponde al FUEGO CELESTE robado por Prometeo, ILUMINARÁ el ULTRAJE al que es sometido, para luego hacerlo desaparecer bajo tierra, en eterna OSCURIDAD, como debería haber ocurrido con el género humano.

El patrón de los *TRES SISTEMAS PRINCIPALES* de imágenes de la obra deriva de los hechos pasados para crear un presente dramático, pero también se prolonga en el futuro: en efecto, muchas alusiones que se expresan por medio del patrón imaginativo anticipan la conclusión de la trilogía, profetizando la *FUTURA ARMONÍA* de los poderes en conflicto. Esto es así porque en la base de la imaginaria se encuentran los conceptos de *SALUD* y *ARMONÍA*, como mezcla equilibrada de fuerzas, y de *ENFERMEDAD* como prevalencia de una fuerza, conceptos derivados del campo de la medicina que en la Atenas del siglo V se aplicaban igual e interactivamente a la teoría política y social³.

Sin duda el logro del equilibrio está por completo fuera de *Pr*. Al final de la obra asistimos al punto máximo de *DESARMONÍA*: casi a la conflagración universal. Pero recordemos que lo mismo sucede al final de *Ag*, y muy otro es el resultado tras la purgación de las pasiones, dos tragedias después.

³ HUGHES FOWLER (1957).

3.2 EL PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL: ENFERMEDAD ≠ SALUD

3.2.1 *El primer subsistema secundario: el MÉDICO y la ENFERMEDAD*

El registro de las imágenes del primer subsistema secundario es el siguiente:

1. ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
pues aún no ha nacido el que te aliviará. (27)
2. ἄκος γὰρ οὐδὲν τόνδε θρηνεῖσθαι.
Pues llorarlo no es ningún remedio. (43)
3. οἰοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλήσαι πόνων;
¿En qué medida son capaces los mortales de purgarte de estos trabajos?
4. ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.
Pues esta enfermedad, no confiar en los amigos,
es propia de la tiranía. (224-225)
5. Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.
Χο. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;
Πρ. τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.
Pr. Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.
Co. ¿Y qué clase de remedio encontraste para esa enfermedad?
Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)
6. καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας
κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίου
ἰπούμενος ῥίζαισιν Αἰτναίαις ὑπο.
Y ahora, cuerpo inútil y extendido,
yace junto al estrecho marino
comprimido bajo las raíces del Etna. (363-365)
7. Πρ. ἐγὼ δὲ τὴν παρούσαν ἀντλήσω τύχην,
ἔστ' ἂν Διὸς φρόνημα λωφήσῃ χόλου.
Οκ. οὐκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γινώσκεις, ὅτι
βρῆης νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
Πρ. ἐάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσῃ κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βίᾳ.
Pr. yo por mi parte consumiré la suerte presente,
hasta que el espíritu de Zeus se libere de la cólera.
Οκ. ¿No conoces, acaso, Prometeo,
Que las palabras son médicos del temperamento enfermo?

Pr. Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
Y n consume por la fuerza un ánimo henchido.

8. Ωκ. ἐν τῷ προθυμῆσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
βρᾶς ἐνοῦσαν ζημίαν; διδάσκέ με.

Pr. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.

Ωκ. ἕα με τῆδε τῇ νόσῳ νοσεῖν, ἐπεὶ
κέρδιστον εὖ φρονούντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.

Oc. Pero en el procurarlo de buena voluntad y en intentarlo,
¿qué dañoses que exista? Enséñame.

Pr. Un esfuerzo excesivo y una imprudente credulidad.

Oc. Permíteme enfermar de esta enfermedad,

Puesto que es muy útil que el sensato parezca no pensar con sensatez. (381-385)

9. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

10. τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξιμ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (478-483)

11. καὶ φλογωπὰ σήματα
ἔξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.

(...) y les hice ver con claridad

las señales de la llama, antes veladas. (498-499)

12. οἰστρηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὠδε τείρεις;

¿Y así atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)

13. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης
τῆς Ἰναχείας, ἥ Διδὸς θάλπει κέαρ

ἔρωτι,

Y ¿cómo no oír a la doncella enfurecida por el aguijón,
a la hija de Ínaco, la que inflamó de amor
el corazón de Zeus,...? (589-591)

- 14.** θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ὃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
- 15.** ἀλλά μοι τορῶς
τέκμηρον ὅ τι μ' ἐπαμμένει
παθεῖν· τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;
Pero determíname exactamente
lo que me resta padecer:
¿qué salida, o qué remedio de mi enfermedad? (604-606)
- 16.** τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,
Nos informaremos primero acerca de tu enfermedad, (632)
- 17.** ὥς ἂν τὸ Δῖον ὄμμα λωφήσῃ πόθου.
para que la mirada de Zeus se alivie del deseo. (654).
- 18.** σύνθαλλε μύθοις ψευδέσιν· νόσημα γὰρ
αἴσχιστον εἶναί φημι συνθέτους λόγους.
no me reconfortes con palabras engañosas. Pues aseguro
que los discursos urdidos son la enfermedad más aborrecible. (685-686)
- 19.** λέγ', ἐκδίδασκε· τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὺ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προὔξειπιστασθαι τορῶς.
Habla, enséñamelo; para los que están enfermos es grato
conocer de antemano y con certeza el dolor que les resta padecer. (698-699)
- 20.** ἐλελεῦ, ἐλελεῦ,
ὑπὸ μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαί θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρῖει μ' ἄπυρος·
κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλιγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατῆς·
¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturba mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego.
Y el corazón golpea con terror mi pecho,
y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso

del frenesí, sin poder dominar mi lengua; (877-884)

21. θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
 el tridente, cetro de Poseidón. (924-925)
22. Ἐρ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ σμικρὸν νόσον.
 Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγέιν.
 He. Ya advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.
 Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)
23. τοιάδε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
 βουλεύματ' ἔπη τ' ἔστιν ἀκοῦσαι.
 τί γὰρ ἐλλείπει μὴ <οὐ> παραπαίειν
 ἢ τοῦδ' εὐχῆ; τί χαλᾶ μανιῶν;
 Tales consejos y palabras
 sólo se pueden oír de espíritus extraviados.
 Pues ¿en qué se queda atrás el ruego de éste
 para no ser locura? ¿En qué se aparta de sus delirios? (1054-1057)
24. τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
 κοῦκ ἔστι νόσος
 τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσα μάλλον.
 Pues aprendí a aborrecer a los traidores,
 y no existe enfermedad
 que desprecie m'pas que ésta. (1068-1070)

Ya al escoliasta le llama la atención el vocabulario médico de Esquilo y DUMORTIER⁴ le dedicó un libro. THOMSON⁵ señala la imagen de la νόσος y estima que la repetición de la metáfora trae consigo la esperanza de una curación futura. Ve que el rasgo tiránico en el carácter de Zeus tiene relación con este concepto. HUGHES FOWLER trata la imagen con todo detalle, e igualmente lo hace PETROUNIAS⁶. Pero debe recordarse que el gran incremento del saber médico en Grecia entra en acción después de Esquilo. Por tanto, no sabemos hasta qué punto los términos médicos que se registran en sus obras forman parte del reservorio del lenguaje corriente, en el que muchas palabras podían tener un significado médico derivado o secundario, o son

⁴ DUMORTIER (1935b).

⁵ THOMSON (1949 [1941]).

⁶ HUGHES FOWLER (1957); PETROUNIAS (1976: 98-108)

producto consciente de la absorción de una “jerga” científica. Tampoco sabemos en qué medida pueden haber llegado hasta él antecedentes —orales o ya puestos por escrito— del *corpus Hippocraticum*. Sí podemos afirmar que muchos de sus términos y descripciones aparecen más tarde en dicho *corpus*, y que de hecho los médicos utilizaban en gran medida vocablos del lenguaje corriente que luego pasaban a formar parte de la “jerga” médica particular⁷.

El MÉDICO era considerado en la antigüedad una personalidad destacada: era un δημιουργός, es decir, alguien que trabajaba para toda la comunidad⁸. A la formación médica pertenecían el conocimiento de la naturaleza tanto como el de la adivinación. El médico no sólo salva a los hombres de las enfermedades y de la muerte, sino que también enseña cosas de mayor significado para llevar una vida civilizada⁹. Y el agradecimiento de los hombres por los beneficios de la medicina se manifiesta por medio del culto a los médicos a través de Asclepio o a través de decretos de honor.

Ahora bien, el AMOR y la COMPASIÓN HACIA LOS HOMBRES formaban parte de los rasgos esenciales del BUEN MÉDICO. Sólo los ἰατροί no hacían diferencias entre hombres libres y esclavos. Y así se manifiesta Prometeo, con una de las virtudes esenciales del SANADOR, el οἶκτος, la COMPASIÓN. Y la compasión que siente el Titán de manera genuina revierte sobre sí mismo: el cosmos entero se compadece de él (Estásimo I). Sin embargo, esta COMPASIÓN resulta ineficaz, porque se manifiesta sólo en PALABRAS o a lo sumo en el COMPARTIR EL SUFRIMIENTO, como se verifica en el Éxodo con el hundimiento de las Oceánides; sólo Zeus tiene el poder de recurrir a la ACCIÓN. *Esta impotencia será la característica fundamental de la imagen*. El carácter despiadado de Zeus se prolonga en sus esbirros y enviados: Cratos, Bía y Hermes. Desde su punto de vista, Prometeo no es un MÉDICO, sino un CRIMINAL que debe ser castigado (τὸν λεωργόν 5: MALHECHOR PÚBLICO)¹⁰. Por lo tanto, en su esfuerzo por ayudar a los hombres, Prometeo se ha procurado a sí mismo SUFRIMIENTOS (267). La palabra πόνος (“TRABAJO”) es frecuentemente utilizada en

⁷ Cf. al respecto DUMORTIER (1935b: II-III)

⁸ I/XI 514-515; Od XVII 383-386.

⁹ Cf. Hp. VM 7.

contexto médico (“DOLOR”). De allí el importante lugar que el campo semántico del πάθος ocupa en la tragedia, como paradoja de la profesión médica del héroe: su padecimiento continuo de un dolor insoportable, no sólo físico, sino también —y principalmente— psíquico y espiritual.

La **imagen central** del subsistema aparece cuando el Titán se lamenta de que él ha podido ayudar a los hombres pero no puede ayudarse a sí mismo (469-471). De manera casi automática, el Coro proporciona un SÍMIL apropiado para la situación (472-475). El símil del Coro no tiene intención irónica, e induce al hijo de Japeto a narrar su más importante beneficio, la ciencia médica: por ello Esquilo construye a su alrededor todo un subsistema imaginativo para su tragedia. Aparecen entonces varios términos técnico-medicinales que son utilizados en sentido propio (478-483). Aquí se señala otra característica tradicional del Titán, su ASTUCIA (477). Según PETROUNIAS¹¹, una de las características del tratamiento esquileo del mito prometeico es la puesta en segundo plano del motivo de la μῆτις a favor del motivo de la MEDICINA.

En efecto, para salvar a los hombres de la muerte (235-236), Prometeo debió enseñarles todas las artes (107-111, 247-254, 447-506). El tradicional ROBO DEL FUEGO es señalado al comienzo (7-9) por Cratos como el delito central del héroe, pero este motivo retrocede paulatinamente en el transcurso de la tragedia a favor de otro motivo, el de la CURACIÓN (109-111, 252, 612). Puede ser que en opinión de los dioses sea el ROBO DEL FUEGO lo más importante, pero según el propio Prometeo su beneficio esencial, su salvación decisiva de la humanidad, es la enseñanza de la MEDICINA, junto con sus asociadas, la adivinación y la filosofía natural¹².

Este carácter central de la imagen se refuerza, entre otras instancias, por las siguientes:

1. De su madre, Temis-Gea, Prometeo conoce el secreto en el que ha depositado su esperanza de liberación (169-171, 519-525, 766, 873-876). Podemos asociar a este

¹⁰ Volveremos sobre este punto al comentar el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

¹¹ PETROUNIAS (1976: 101).

¹² Esta relación se establece en Hp. *Aër.* 1 y *VM* 20. Cf. el párrafo siguiente.

dato argumental la costumbre de los médicos de transmitir los secretos de su arte de padres a hijos¹³.

2. La ἐπωδή, canto mágico o *incantatio* es considerada muy útil como medio de curación (θέλξει, 172-173)¹⁴. Esta fuerza curativa de la palabra o del discurso era proverbial en la cultura griega, y Océano utiliza esta idea en una metáfora para aconsejar moderación a Prometeo (377-378).

3. Prometeo rechaza el consejo bienintencionado de Océano a través de un nuevo desarrollo de la misma imagen (379-380), cuyo aspecto médico se refuerza por medio de la elección de los lexemas μαλθάσσω (APLACAR, ABLANDAR, 379), σφριγάω (HINCHAR, HENCHIR, 380) e ἰσχαίνω (DESECAR, CONSUMIR, SUPRIMIR 380) se utilizan a menuda en contexto médico. Pero dado que Prometeo está él mismo enfermo de cólera, el κοῦρός, el *tiempo exacto* de la intervención quirúrgica no ha llegado para él. Ni Zeus ni el Titán se ablandan con ruegos (un eco aparece en 1008, también en una metáfora que utiliza el verbo μαλθάσσω). La esticomitía entre Prometeo y Océano comienza y termina con el verbo σώζω: 374 y 392, que sin duda Esquilo elige a causa de su significado secundario de PRESERVAR LA SALUD.

4. La enfermedad física y espiritual no pertenecía, para los griegos, a ámbitos separados (444). Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, manifiesta que su ENFERMEDAD consiste en un intelecto atravesado por la ἀυθαδία, la OBSTINACIÓN, mal que, durante el tiempo de la tragedia, se presenta como INCURABLE.

5. Una “enfermedad” característica de los mortales es la meditación sobre la muerte (248-250) y la consiguiente angustia psíquica de ella derivada. Las CIEGAS ESPERANZAS es un remedio eficaz para esta enfermedad, que podría aniquilar a los hombres. De allí la réplica admirada del coro, que las considera un μέγ' ὀφέλημα (251)¹⁵.

6. El consejo de Prometeo a los demás, es decir, que debe obrarse con sensatez, no encuentra en él ninguna aplicación (335-336). Pero esto se verifica en un *crescendo* dramático que culmina en el Episodio IV, en su escena con Hermes, y en el Éxodo.

¹³ Hp. *Iusi*.

¹⁴ Cf. *Od.* XIX 455-458.

De hecho, hay momentos en los que el héroe se comporta como un modelo de insensatez, contradiciendo uno por uno los llamados de Hermes a la prudencia y el buen juicio (999-1000, 1012-1013), pero no necesita mucho para comprobar que esto es imposible (977-978). En ambas frases del diálogo estíquico, se alimentan recíprocamente el valor real y el figurado del lexema νόσος y sus cognados, νόσημα y νοσέω. Por su parte, el verbo παρηγορέω (1001) ha sido elegido, con gran probabilidad, a causa de su significado secundario medicinal de MITIGAR UNA INFLAMACIÓN¹⁵. Antes de su salida de escena, Hermes está convencido de que la νόσος de Prometeo es, centralmente, de naturaleza psíquico-espiritual, y es, además, incurable (1054-1057), y utiliza para señalarlo el verbo παραπάω, DELIRAR.

7. Pero los sufrimientos de Prometeo son también de naturaleza física: se trata de un TORMENTO de extrema crueldad (237-238). Los TORMENTOS constituyen una violación de las condiciones normales, armónicas, saludables del cuerpo, por tanto una νόσος en sentido amplio. Sus dolores físicos y los de Atlas son descriptos como λύμη (148, 427), OPROBIO, MALTRATO, vocablo que tiene un sentido psíquico-emoivo pero que aparece también como término médico. Paradójicamente ἄλγος, lexema que en sentido propio designa el sufrimiento corporal, el DOLOR, es utilizado para hacer referencia al sufrimiento psíquico: la meditación sobre sus actos, el escuchar que ha errado (197-198, 262). En el Episodio IV continúa la oscilación entre la referencia a lo físico y lo espiritual (1014-1035, 1054-1057), y el sentido metafórico es el que cierra el subsistema al final de la tragedia (1068-1070).

8. El sufrimiento del héroe del que habla Hermes (965, 971, 1027) se acrecentará ulteriormente a través del tormento del águila (1021-1025). Heracles liberará a Prometeo de la enviada de Zeus, para lo cual se necesita un reemplazante (1027): el salvador será el centauro Quirón, MAESTRO DE MEDICINA Y MÉDICO, que ESTÁ INCURABLEMENTE ENFERMO, de modo que desea la muerte (1028-1029). De este modo, lo que era una imagen verbal (el SÍMIL central del subsistema, 472-475) se

¹⁵ Con respecto al tratamiento del motivo de la esperanza, sus semejanzas y diferencias con la tradición hesiódica y de la poesía elegíaca, cf. SAÏD (1985: 122-129) y GRIFFITH (1983: 133-134).

¹⁶ Hp. *Acut.* 58.

convertiría, en el desarrollo de la *Prom*, en mostración escénica de la imagen: el MÉDICO ENFERMO del símil de la Corifeo se transforma en *el personaje real de un MÉDICO ENFERMO*.

9. Pero en *Pr* no sólo Prometeo está enfermo: el género humano es física y psíquicamente débil. Pero la encarnación del sufrimiento de la humanidad es Ío, quien está FÍSICA Y ESPIRITUALMENTE ENFERMA y padece un sufrimiento que, a diferencia del del héroe, es un sufrimiento inmotivado, del que la joven es una víctima pasiva, que no tiene ningún orgullo obstinado de su propio sufrimiento. La doncella explica el desarrollo de su enfermedad (640-686) mientras Prometeo, como un buen médico al que el enfermo consulta, la aconseja y luego le predice el desarrollo de su mal (703-741). Ambos pasajes se inician con metáforas médicas por parte del coro: 632 y 698-699¹⁷. Algunos críticos como DUMORTIER procuran demostrar que Ío sufre de epilepsia, la *ἰεὶὰ νόσος* de los escritos hipocráticos. Sin duda, su enfermedad es enviada por los dioses (596, 642, 682), o por Hera (592, 600, 704, 900); su causa es el amor egoísta de Zeus, quien es efectivamente responsable (736, 759). Por otra parte, permanecer mucho tiempo virgen no era una condición saludable para la medicina antigua (647-648)¹⁸, La novillita es descripta como fuera de sentido (596-597, 589, 681-682), y el TÁBANO-AGUIJÓN que la atormenta (que analizaremos más tarde), utilizado en sentido propio y figurado, la arrastra a la locura (567, 579, 598, 742, 877)¹⁹. La cura vendrá, al fin y al cabo, del propio Zeus (848-851). La primera parte de la escena de Ío se cierra con una metáfora médica (685-686), y al final de toda la escena sobreviene una irrupción de su enfermedad (877-884). Aunque muchas expresiones de Esquilo al respecto coinciden con las del *corpus Hipocraticum*, hay que recordar, como señalamos con anterioridad, que el pensamiento de Esquilo es todavía precientífico, por lo que Ío no es un caso médico desde el punto de vista técnico. Lo que sí subraya el tratamiento de la imagen en relación con la doncella argiva es la

¹⁷ Trataremos más extensamente el tema de la νόσος de Ío en el Capítulo 5.

¹⁸ Hp. *Virg.* 1, 10-37.

¹⁹ Σφάκελος (878) es glosado por el escoliasta como σπασμὸς τοῦ ἐγκεφάλου.

técnica de yuxtaponer, fusionar, encadenar los sentidos propio y figurado, técnica muy semejante a la de la *Ory* que se percibe claramente en *Pr*.

10. Zeus no representa ninguna excepción a la situación general insalubre del cosmos. El es un TIRANO (149-151, 186-187, 310, 324, 736), y la TIRANÍA misma es una νόσος para el estado (224-225)²⁰. El padre de los dioses está, además, enfermo de amor²¹ (590-591, 649-651, 654). Su venganza es igualmente una νόσος, la cólera (376), para la cual hay un REMEDIO (378). Y si Prometeo no revela su secreto, podrá sufrir πόνους peores que los del Titán (931).

Para Prometeo, que es el preservador de la vida de género humano, la imagen del MÉDICO es muy apropiada. Pero su ciencia médica no es suficiente para salvarse a sí mismo, ni para curar a Ío. Su eventual libertador vendrá desde afuera, como contracara y complemento de la novilla: varón, perseguido por Hera, destinado a viajar por el mundo en su rol civilizador, cargado de πόννοι humanamente imposibles. Heracles es característicamente llamado ὁ λοφήσων (27), y λοφάω significa LIBERAR, pero también, con frecuencia, tiene la acepción médica de “CONVALECER” o, más concretamente, “ALIVIAR, CALMAR, AFLOJAR”. Pero esta inversión del carácter negativo de todo el primer subsistema secundario sólo puede colegirse por la existencia de la profecía (187-192). En *Pr* toda la imaginería tiende a reflejar el pico de máxima desarmonía²².

3.2.2 *El segundo subsistema secundario: la NATURALEZA y los ELEMENTOS*

El registro de las imágenes del segundo subsistema secundario es el siguiente:

²⁰ Cf. al respecto las consideraciones del Capítulo 1.

²¹ Recordemos que el ἔρωσ no era, para los antiguos, una condición “normal” para la vida del hombre.

²² El registro de las imágenes del primer subsistema secundario incluye muchas otras instancias de la oposición ENFERMEDAD ≠ SALUD. Apuntemos para terminar los siguientes segmentos: 1) la alusión al vocablo técnico ἄκος, remedio, en boca de Cratos (43); 2) la utilización para aludir a Tifón del término médico ἰπούμενος (Hp. *Art.* 47); 3) la calificación, por parte de Prometeo, de los signos del fuego como ἐπάργεμα (498-499). Ἐπάργεμος significa, en sentido propio, “CATARATA, ENTURBIAMIENTO O MEMBRANA QUE VELA LOS OJOS”; 4) el tridente de Poseidón (924) y el tornado de 1045-1046 son calificados de νόσος.

1. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτόρ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
y disco del sol que todo lo ve, os invocó! (88-91)
2. τῆς πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα,
τοῦ περὶ πᾶσάν θ' εἰλισσομένου
χθόν' ἀκοιμήτῳ βεῦματι παῖδες
πατρός' Ὠκεανοῦ,
¡...descendientes de la muy fecunda Tetis,
y del que en derredor de la tierra va girando
con curso sin descanso,
hijas del padre Océano,...! (136-139)
3. εἰ γάρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν θ' Αἴδου
τοῦ νεκροδέγμονος εἰς ἀπέραντον
Τάρταρον ἦκεν,
Ojalá bajo tierra y al fondo del Hades
que recibe a los muertos, al Tártaro infinito,
me hubiera enviado (152-154)
4. αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
y el éter puro, sendero de las aves, (280)
5. [...] πῶς ἐτόλμησας, λιπὼν
ἐπώνυμόν τε βεῦμα καὶ πετρηρεφῆ
αὐτόκτιτ' ἄντρα, τὴν σιδηρομήτορα
ἐλθεῖν ἐς αἴαν;
¿Cómo te atreviste,
Habiendo abandonado la corriente que lleva tu nombre
Y la cavernas naturales de bóveda rocosa,
A venir a la tierra, madre del hierro? (299-302)
6. ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἀγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,
pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
El rayo que descende exhalando la llama, (358-359)
7. κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἡμενος μυδροκτυπεῖ
Ἕφαιστος, ἔνθεν ἐκραγῆσονταί ποτε
ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
-

τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευρούς γῶας·

Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (366-369)

8. τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
καίπερ κεραυνῶ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

Tal cólera hará bullir Tifón
con ardientes dardos de inabordable e inflamada tempestad,
aunque carbonizado por el rayo de Zeus. (370-372)

9. λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελῆς οἰωνός·

Pues el ave cuadrúpeda roza con sus alas
el anchuroso camino del éter; (395-396)

10. βοῶ δὲ πόντιος κλύδων
ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινός [δ'] Ἰαίδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
στένουσιν ἄλγος οἰκτρὸν.

Y rugen entrechocándose las olas marinas,
y gimen las profundidades,
y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de límpidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

11. πυρί <με> φλέξον, ἢ χθονὶ κάλυψον, ἢ
ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν,
μηδέ μοι φθονήσης
εὐγμάτων, ἀναξ.

¡Enciéndeme con tu fuego, o sepúltame en tierra,
o dame como pasto de los monstruos marinos,
mas no me aborrezcas por mis plegarias, Señor! (582-584)

12. εἰ μὴ θέλοι πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν
κεραυνόν, δς πᾶν ἐξαίστώσοι γένος.
si no quería que el rayo de Zeus, semejante al fuego,
viniera a aniquilar nuestra estirpe toda. (667-668)

13. δς δὴ κεραυνοῦ κρείσσον' εὐρήσει φλόγα,
βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερὸν κτύπον,
θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν αἰχμῆν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδῶ.
el que encontrará una llama más poderosa que el rayo,

y un más podroso estruendo que superará al trueno,
y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
el tridente, cetro de Poseidón. (922-925)

14. πρὸς ταῦτα ριπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ,
λευκοπτέρῳ δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι
χθονίοις κυκάτω πάντα καὶ ταραστέω·
Entonces, sea lanzada la candente llama
y turbe y trastorne todo
con nieve de blancas alas y tronidos subterráneos: (992-994)

15. πρὸς ταῦτ' ἐπ' ἐμοὶ ριπτέσθω μὲν
πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος, αἰθήρ δ'
ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλω τ'
ἀγρίων ἀνέμων· χθόνα δ' ἐκ πυθμένων
ἀνταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι,
κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ βοθίῳ
συγχώσειεν τῶν οὐρανίων
ἄστρον διόδου, εἰς τε κελαϊνὸν
Τάρταρον ἄρδην ῥίψει δέμας
τοῦμόν ἀνάγκης στερραῖς δῖναις·
πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.
Entonces, sea lanzado sobre mí
el rizo de fuego de dos filos,
sea exaltado el éter con el trueno
y con la tempestad de salvajes vientos,
y que una ráfaga sacuda la tierra
en las raíces mismas de sus cimientos,
y la ola del ponto arrase
con áspero ruido impetuoso
las rutas cruzadas de los astros celestes,
y que arroje por el aire mi cuerpo,
hacia el Tártaro sombrío,
con los torbellinos inflexibles de la necesidad; (1043-1053)

16. καὶ μὴν ἔργῳ κούκέτι μύθῳ
χθῶν σεσάλευται.
βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἑλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσιν· σκιρτᾶ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα·
ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντῳ.
Y de hecho, no ya de palabra,
la tierra se agita.
Y muge el eco subterráneo
del trueno, y fulguran las incendiadas

espirales del relámpago, y los torbellinos
hacen girar el polvo; y saltan las ráfagas
de los vientos todos, unas contra otras,
declarando una lucha de soplos encontrados,
y el éter se turba confundido con el mar. (1080-1088)

17. ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθῆρ κοινὸν φάος ἐιλίσσων,
ἔσορᾶς ὡς ἔκδικα πάσχω.
¡Oh majestad sagrada de mi madre,
oh éter que haces girar la luz que alumbra todo,
me estáis contemplando: cuán sin justicia padezco! (1091-1093)

El segundo subsistema secundario, cuyo contenido consiste en imágenes de la naturaleza y los ELEMENTOS, es una de las estructuras en las que más se siente la ausencia de las restantes piezas de la trilogía. Los críticos que han estudiado el motivo, principalmente HERINGTON, se basan para sus afirmaciones en la comparación de lo que sucede con el motivo en la pieza conservada con su prolongación (antitética o complementaria) en las tragedias perdidas. De cualquier modo su propuesta, como la de tantos otros críticos, no permite transponer el plano de la mera hipótesis: HERINGTON afirma que Esquilo no podía ignorar el sentido dado a los elementos por algunos de los presocráticos, que eran sus contemporáneos. Por consiguiente, agua, tierra y éter juegan un rol primordial en la trilogía, dominando sucesivamente en las tres piezas con *Océano*, *Gaia* y *Ouranós*. Por sobre ellos y como elemento unificador, el *fuego*²³. Previamente ADAMS²⁴ había concebido los cuatro elementos como cuatro fuerzas que dominaban la acción y determinaban la estructura general del drama, lo que se verificaba desde la primera invocación del *kommós* (88-91), donde Prometeo apela al éter, el agua, la tierra y el sol-fuego. En efecto, es hijo de la **Tierra**, ha robado el **fuego** y en la pieza su apelación es comprendida por el **agua** en las personas de Océano y las Oceánides. En cuanto al **éter**, representa el campo de batalla cuyas armas son los οἰωνοί.

La naturaleza y los elementos aparecen en el *corpus* formando en muchas instancias parte de una estructura claramente diferenciada y articulada por medio de

²³ HERINGTON (1961: 239-250) y (1963b: 180-197 y 236-246).

una *gradatio*. La naturaleza no es un paisaje, sino un dato significativo. En segundo lugar, la naturaleza no se manifiesta como conjunto indiferenciado, sino que siempre es descripta analíticamente en sus elementos constituyentes. Los elementos forman en el cosmos parte de un todo armónico y jerárquico que sólo es distinguible por medio de una operación racional del hombre observador (filósofo). El poeta, por el contrario, visualiza el todo, y la pluralidad de la naturaleza (sus elementos) no hace sino señalarle la unidad que se oculta tras esa multiplicidad. La prueba de la unidad es el funcionamiento organizado del mundo, que el poeta remite al plan armonioso al que responden como causa primera (551).

Ahora bien, como anticipamos en el punto anterior, en el estado de cosas planteado en la obra, la ARMONÍA, el ORDEN de toda la naturaleza, están quebrados. Ya habían sido vulnerados por la toma del poder por parte de Zeus, y el sistema de Zeus es nuevamente herido por la intervención de Prometeo. A lo largo de la tragedia puede seguirse una progresiva pérdida de la armonía, desde el equilibrio calmo (y aparente) de 88-91 hasta la conmoción final de 1080-1093. Esta situación general malsana y su aumento progresivo es directamente proporcional al aumento de la *αὐθαδία* de Prometeo.

Dentro del cosmos, naturaleza y elementos se encuentran presentes en su realidad material, sea por medio del artificio escénico, sea por medio del discurso que los manifiesta como entidades sensibles, principalmente pasibles de sensaciones visuales y auditivas. El mundo físico es algo que se puede ver y oír, y la mayoría de los segmentos imaginativos que lo tienen como centro hacen hincapié en este punto. Pero la naturaleza no sólo es vista y oída, sino que, además, ve y oye. Los elementos son invocados como testigos, para que *vean* el espectáculo del castigo de Prometeo y *oigan* su lamento. Este rasgo –la naturaleza como interlocutora del héroe– aparece en el *kommós* y se intensifica en el Estásimo I, donde la naturaleza toda aparece casi como una entidad personal que, inmersa en la *συνπρόθεια*, acompaña a las Oceánides y a la raza humana en su lamento por la suerte del Titán. La cuestión alcanza su máxima

²⁴ ADAMS (1933: 97-103).

complejidad cuando los elementos se presentan en escena como manifestación de entidades divinas: Temis es la **Tierra** (209-210), las Oceánides y Océano, el **Agua**.

No obstante, a partir del Episodio III, en las largas resis en las que se describe geográficamente las regiones que Ío ha recorrido y recorrerá en su peregrinar, la naturaleza retoma su carácter habitual de escenario físico donde las acciones y pensamientos, positivos o negativos, se encarnan en los habitantes (humanos o no humanos, hostiles o amigables) de esas regiones. Por último, en el Episodio IV la animización de los elementos sólo se da como producto de la personificación metafórica (la “rebelión” de los vientos, por ejemplo: 1087). La naturaleza vuelve a comportarse como mero instrumento material de la entidad operativa situada en una jerarquía superior del cosmos: Zeus. Los elementos ya no tienen en sí mismos el motor de la acción: son receptores pasivos de la acción de otro: están subordinados a una voluntad ajena que los mueve. Sólo en los últimos versos, como si respondiera a una gran estructura en anillo, la naturaleza recupera el carácter sensible del *kommós*, al ser invocada como testigo del πάθος del héroe (1091-1093).

En la pieza, el desequilibrio de las fuerzas naturales es entendida como νόσος, palabra que se utiliza con el sentido de ENFERMEDAD ESPECIALMENTE MÉDICA, pero que se refiere también a un MAL de carácter más general: un desorden que debe ser curado. Ahora bien: como ya señalamos, Prometeo tiene una estrecha relación con la naturaleza, conoce sus secretos y esto recuerda la conexión de la medicina con la adivinación y la filosofía de la naturaleza. El conocimiento de las estaciones, así como el de las salidas de los astros, que Prometeo ha enseñado a los hombres (453-458) es, según Hipócrates, necesario para la medicina. Con esto, puede afirmarse que Prometeo posee y regala a los hombres un sistema completo de técnicas para la conservación de la vida, e la cual la posición dominante la tiene la ciencia médica. Esto es así porque la tarea básica del médico era la conservación o el restablecimiento de la armonía de la naturaleza del hombre, que está en correspondencia con la naturaleza entera. Prometeo, el MAL MÉDICO, al incidir sobre los planes de Zeus, ha herido la armonía de la naturaleza. Por eso, como analizamos en el párrafo anterior,

cuando el cosmos se presenta como testigo compasivo del πάθος del protagonista es porque éste se encuentra en desarmonía con su propia esencia: es un dios *sufriente* y *limitado*. Y cuando la naturaleza se describe en su accionar –iniciado por Zeus como agente último– éste consiste en la conflagración, la desarmonía y el choque de un elemento contra otro.

Con todo, el desequilibrio permite vislumbrar la posibilidad de la armonía, que se ubica en el pasado (como reminiscencia) y en el futuro (como profecía). La armonía verdadera alcanza su culminación en el Estásimo II, con la narración reminiscente de las bodas de Prometeo y Hesíone (554-559), que simbolizan la hierogamia del agua y de la tierra instrumentadora del fuego del cielo, y que se manifiesta en la armonía perfecta de la música y el canto, lo que remite a su vez a la armonía cósmica de las esferas²⁵.

Como ya señalamos, el concepto griego de SALUD se relaciona con una *isonomía* de poderes, y la ENFERMEDAD como una *monarquía* de un poder²⁶. El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* tiende entonces a anticipar la futura armonía o isonomía de las fuerzas en conflicto: Prometeo, pero también Zeus, se curarán de sus excesos: Prometeo se avendrá a ceder su αὐθαδία; Zeus depondrá su χόλος, aliviará a Ío de su tortura, se curará de su enfermedad tiránica e inaugurará una era de armonía universal,

²⁵ El SONIDO en todas sus manifestaciones, el RUIDO, la MÚSICA (como MELODÍA o como CANTO), la VOZ HUMANA en sus distintas modulaciones y, por supuesto, el SILENCIO se hallan presentes en la obra como motivo. Esto es así porque, para los griegos, la música es una fuerza omnipresente que reviste formas diversas, pero que siempre se ubica en el plano de la mimesis: la música “representa” en el orden de la vida humana el acontecer que la trasciende. De allí su importancia religiosa y ritual y su poder mágico e incantatorio (única instancia en que la hemos mencionado, por su relación con la medicina. No podemos extendernos en su estudio en esta ocasión. Señalamos los pasajes de mayor interés para el análisis (115, 124-126, 172-173, 355, 367-368, 431-432, 433, 574-575, 923, 993-994, 1048-1050, 1061-1062 y 1082-1083) y remitimos para ello a la bibliografía correspondiente. El tema de la música como reflejo de los estados de alma trágicos y como estructurador dramático ha sido estudiado básicamente por MOUTSOPOLOS (1959) y HALDANE (1965). En cuanto a su relación con la filosofía presocrática, remitimos a las consideraciones del capítulo 1.

²⁶ Cf. THOMSON (1979 [1932]: 11); HUGHES FOWLER (1957: 183-184).

con Δίκη como perfecta proporción. Pero al final de *Pr* todo es oscuridad: desajuste, lucha, desequilibrio. Todo el cosmos νοσεῖ²⁷.

3.3 EL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: COERCIÓN ≠ LIBERTAD

3.3.1 Idea básica: COERCIÓN

1. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ κούδεν ἐμποδῶν ἔτι·
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
Tiene cumplimiento efectivo, y nada os traba ya los pies; (12-13)
2. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῇ θεῶν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχεμέρω.
yo por mi parte no tengo coraje para atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
3. ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῇ χάλα·
Golpea más, aprieta, no aflojes de ningún modo; (58)
4. ἄραρεν ἦδε γ' ὠλένη δυσεκλύτως.
Este brazo al menos está indisolublemente sujeto. (60)
5. σήμηνον ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὄχμασεν.
Indícame quién te amarró en este precipicio. (618)

3.3.2 El primer subsistema secundario: YUGO YARNÉS

1. καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
2. καὶ τήνδε νῦν πόρπασον ἀσφαλῶς,
Y este otro abróchalo ahora con firmeza, (61)
3. ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστήρας βάλε.
Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)

²⁷ Con respecto al tema de la enfermedad en el imaginario ateniense del siglo V y su relación con las ideas políticas, cf. HOPE & MARSHALL (2000: especialmente 24-51).

4. χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.
Vete por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)
5. πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
Estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
6. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
θέμενος ἀγναμπτον νόου
δάμναται οὐρανόαν
γένναν,
Él, en cambio,
imponiendo siempre con rencor
su inflexible pensamiento,
doma al linaje celestial, (164-166)
7. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no darás coces contra el aguijón, (322-323)
8. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
Ἄτλανθ',
a otro Titán sometido
con estos ultrajes indisolubles,
al dios Atlas, (426-428)
9. κᾶζευξα πρῶτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν [...]
Y yo, el primero, uncí en el yugo a las bestias salvajes,
esclavas del collar y de la albarda, (...) (462-463)
10. ὑφ' ἄρμα τ' ἤγαγον φιληνίους
ἵππους, ἀγαλμα τῆς ὑπερπλούτου χλιδῆς.
y enganché a los carros
los caballos dóciles a las riendas, adorno de la rica ostentación. (465-466)
11. τίνα φῶ λεύσσειν
τόνδε χαλινοῖς ἐν πετρίνοισιν
χειμαζόμενον;
¿A quién diré que estoy viendo,
a aquel, sacudido por las tormentas
entre frenos de piedra? (561-562)
12. τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'
ἐνέζευξας εὐρῶν ἀμαρτοῦσαν ἐν πημοναῖσιν,
¿Por qué un día, oh hijo de Cronos,

me unciste en el yugo de estas desdichas? ¿De qué falta soy culpable? (578-579)

13. λαβρόσυντος ἦλθον, ζήρας>
ἐπικότοισι μήδεσι δαμείσα.

he llegado impetuosa,
domada por los rencorosos designios de Hera. (600-601)

14. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.

Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

15. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θεῖα γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.

Y yo, golpeada por el aguijón,
soy arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)

16. τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἠνίας μάχη.

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas. (1008-1010)

3.3.3 El segundo subsistema secundario: el ESCLAVO ENCADENADO

1. τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
amarrar a éste contra la montaña
de elevados peñascos, a este agitador,
con grillos indestructibles de cadenas de acero. (4-6)

2. ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγω,
yo, obligado, a ti, abligado, con bronces indisolubles
te clavaré contra esta roca apartada de los hombres, (19-20)

3. οὐκουν ἐπεῖξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν,
¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas,...? (52)

4. βαλὼν νιν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
βασιτήρι θεῖνε, πασσάλευε πρὸς πέτραις.
Luego de echárselas alrededor de las manos, golpea el martillo
con fuerza poderosa, clávalo contra las rocas. (55-56)

5. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀϋθάδη γνάθου
στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
6. ἔρρωμένως νῦν θεῖνε διατόρους πέδας·
Ahora golpea con vigor los grillos lacerantes, (76)
7. ὄτω τρόπῳ τῆσδ' ἐκκυλισθήσῃ τέχνης.
en cuanto a cómo te desenredarás de este artificio. (87)
8. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἐξηῦρ' ἐπ' ἔμοι δεσμὸν ἀεικῆ.
Tal ultrajante cadena ideó para mí
el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)
9. ὄρᾳτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν,
¡Vedme encadenado, dios desafortunado,...! (119)
10. κτύπου γὰρ ἀχῶ
χάλυβος διῆξεν ἄντρων
μυχόν, 133-134
Pues el eco del golpe del acero
penetró hasta el interior
de mis cavernas, (133-134)
11. δέρχθητ', ἐσίδεσθ' οἶω δεσμῶ
προσπορπατὸς τῆσδε φάραγγος
σκοπέλοις ἐν ἄκροις
φρουρᾶν ἄζηλον ὀχῆσω.
¡observad, contemplad con qué cadena,
incrustado en los altos peñascos
de este precipicio,
soportaré una guardia no envidiable! (141-143)
12. δακρύων σὸν δέμας εἰσι-
δύση πέτρα προσαι-
νόμενον
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις·
al contemplar tu cuerpo
agostándose
contra esta roca,
entre estos ultrajes atados con acero: (146-148)
13. δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας,
después de arrojarme salvajemente lazos indisolubles (155)

14. ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατεράϊς
 ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου,
 χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,
 Ciertamente el amo de los bienaventurados
 aún tendrá necesidad de mí, aunque ultrajado
 en estos sólidos grillos que aprisionan mis miembros (167-169)
15. οὐποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ
 καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων
 δεσμῶν χαλάσῃ
 ni yo, asustado de sus crueles amenazas,
 le señalaré esto jamás, hasta que no me suelte
 de estas salvajes cadenas (174-176)
16. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
 Τιτῶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
 Ἄτλανθ',
 a otro Titán sometido
 con estis ultrajes indisolubles,
 al dios Atlas. (426-428)
17. εὐελπίς εἰμι τῶνδ' ἐσ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
 λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
 Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
 en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)
18. [...] ὥδε δεσμὰ φυγγάνω
 entonces huiré de estas cadenas; (513)
19. γὰρ σφύζων ἐγὼ
 δεσμοῦς ἀεικεῖς καὶ δόξας ἐκφυγγάνω.
 Pues si lo resguardo,
 yo podré escapar de estas cadenas e indignas aflicciones. (524-525)
20. οὐ δῆτα, πλὴν ἐγωγ' ἂν ἐκ δεσμῶν λυθείς.
 No en verdad, excepto yo mismo, si es que llegara a ser liberado de estas cadenas. (770)
21. πρὶν ἂν χαλασθῇ δεσμὰ λυμαντήρια.
 hasta que se aflojen estas brutales cadenas. (991)
22. λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε·
 que me libre de estas cadenas: (1006)

3.3.4 El tercer subsistema secundario: la COMPETENCIA ATLÉTICA

1. δέρχθηθ' οἴαις αἰκείαισιν
διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
χρόνον ἄθλεύσω.
¡Observad en medio de qué agravios,
desgarrado, lucharé un tiempo
de infinitos años! (93-95)
2. πῆ ποτε μόχθων
χρῆ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι;
¿Por dónde deberá asomarse un día
la meta de estos tormentos? (99-100)
3. πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
ἔσιδεῖν·
¿cuándo está determinado que,
arribado a puerto, veas la meta
de tus trabajos? (183-184)
4. οὐδ' ἔστιν ἄθλου τέρμα σοι προκείμενον;
¿Y no está preestablecido para ti la meta de la prueba? (257)
5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
6. ἦκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμεινόμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
Llego a ti, Prometeo, luego de haber alcanzado
la meta de una larga jornada, (284-285)
7. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἦρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
8. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δεῖξον, τίς ἔσται τῆ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
9. σύ τ', Ἰνάχειον σπέρμα, τοὺς ἐμοὺς λόγους
θυμῶ βάλλ', ὡς ἂν τέρματ' ἐκμάθης ὁδοῦ.
Y tú, semilla de Ínaco, por en tu ánimo mis palabras,
para conocer así la meta de tu jornada. (705-706)

10. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas,
hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
11. τὸ πᾶν πορείας ἦδε τέρμ' ἀκήκοεν.
Ella ya ha escuchado la meta total de su viaje. (823)
12. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
13. ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζῃ δρόμοις.
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)
14. τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
ἐπ' αὐτὸς αὐτῷ, δυσμαχώτατον τέρας·
Él mismo se prepara ahora contra sí
un rival semejante, un prodigio invencible; (920-921)
15. τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προσδόκα,
En nada aguardes la meta de tal suplicio, (1026)

3.3.5 El cuarto subsistema secundario: INMOVILIDAD, PRISIÓN, ANCLAJE

1. οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν,
ἰσόνειρον, ἅ τ' ὀφωτῶν
ἀλαδὸν γένος ἐμπεποδισμένον;
¿Acaso no observaste
el abatimiento sin fuerza,
semejante a un sueño, por el que la ciega raza
de los hombres tiene trabados los pies? (547-550)
2. καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βασιτάσει.
y sepultará tu cuerpo
y el abrazo de la roca te retendrá. (1018-1019)

3.3.6 El quinto subsistema secundario: CAZA Y PICADURA-MORDEDURA

3.3.6.1 Caza

1. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)
2. ἀλλ' ἐμὲ τὰν τάλαιναν
ἐξ ἐνέρων περῶν κυναγεῖ,
sino que a mí, desgraciada,
me da caza surgiendo de entre los muertos, (571-572)
3. ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους,
llegarán a la caza de bodas
imposibles de cazar; (858-859)
4. ἀλλ' οὖν μέμνησθ' ἀγὼ προλέγω,
μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
μέμνησθε τύχην,
Recordad entonces lo que os he predicho,
y cuando la Ate os dé caza,
no reprochéis a la suerte, (1071-1073)
5. κούκ ἐξαίφνης οὐδὲ λαθραίως
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.
y no de improviso ni en secreto,
seréis atrapadas por vuestra necedad
en la red impenetrable de Ate. (1077-1079)

3.3.6.2 Picadura

1. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no extenderás el miembro contra el aguijón [espuela], (322-323)
2. χρίει τίς αὖ με τὰν τάλαιναν οἶστρος;
¿Qué aguijón me pica nuevamente a mí, desgraciada? (566)

3. οἰστροηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὧδε τείρεις;
¿Y sí atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)
4. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης [...]
Υ ἄκόμο no oír a la doncella enfurecida por el aguijón, ... (589)
5. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
6. ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὄρατ', ἄξυστόμῳ
μύωπι χρισθεῖσ'
y llevando cuernos, como veis, y picada
por el tábano de agudo aguijón, (674-675)
7. οἰστροπλήξ δ' ἐγῶ
μάστιγι θεία γῆν πρό γῆς ἐλαύνομαι.
Y yo, golpeada por el aguijón,
son arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)
8. οὐδ' ὧδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα
πήματα λύμα[τα δείμα]τ' ἄμ-
φήκει κέντρῳ ψύχειν ψυχάν ἐμάν.
ni que tales sufrimientos, calamidades, horrores,
terribles de ver y de tolerar,
helarían mi alma con su aguijón de doble filo. (690-693)
9. ἐντεῦθεν οἰστροήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ρέας,
Desde allí mismo, aguijoneada, llegaste al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea, (836-837)
10. ὑπὸ μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαι θάλπους', οἰστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος;
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturban mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego. (878-880)

3.3.6.3 Mordedura

1. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀβθάδη γνάθον
στέρνων διαμπάξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
2. ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας·
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (368-369)
3. συννοία δὲ δάπτομαι κέαρ,
ὄρῳν ἑμαυτὸν ὧδε προυσελούμενον.
sino que remuerdo con inquietud mi corazón
al verme a mí mismo de tal modo ultrajado. (437-438)
4. τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι,
[donde] está la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
hostil a los navegantes, (726-727)
5. ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας φύλαξαι, 803-804
cuidate de los perros mudos de Zeus,
de afilados dientes, los grifos, (803-804)

3.3.7 El sexto subsistema secundario: FUERZA-VIOLENCIA

3.3.7.1 Serie 1: la necesidad

1. πάντως δ' ἀνάγκη τῶνδέ μοι τόλμαν σχεθεῖν·
Pero me es completamente forzoso lograr el coraje de éstos: (16)
2. δρᾶν ταῦτ' ἀνάγκη, μηδὲν ἐγκέλευ' ἄγαν.
Me es forzoso hacerlo, no me presiones en demasía. (72)
3. τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.
[sabiendo] que la fuerza de la necesidad es inexpugnable. (105)
4. [...] ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
5. τό τε γάρ με, δοκῶ, ξυγγενὲς οὕτως
ἐπαναγκάζει,
Pues no sólo el parentesco, creo, así
me obliga, (289-290)

6. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ.
pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

7. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.
Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

3.3.7.1 Serie 2: la dureza-crueldad-tiranía

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν,
para que aprenda a amar la tiranía
de Zeus, (10-11)
2. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῆ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
tiene cumplimiento efectivo, (12-13)
3. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεὸν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχειμέρω.
yo por mi parte no me atrevo a atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
4. εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ.
pues es grave descuidar las palabras de nuestro padre. (17)
αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
τρύσει σ'
y sin cesar te agobiará el peso abrumador
del mal presente: (26-27)
5. ὀρθοστάδην, ἄπνιος, οὐ κάμπτων γόνυ
πολλοὺς δ' ὄδυμοὺς καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγξῃ· Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες·
ἄπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ.
en pie, insomne, sin doblar la rodilla;
y lanzarás muchos lamentos y gemidos inútiles;
pues el corazón de Zeus es incommovible:
y duro es todo aquel que gobierna desde hace poco. (32-35)
6. ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν.
Toda suerte es grave, excepto ser soberano de los dioses. (49)
7. ὡς σὺπιτιμητῆς γε τῶν ἔργων βαρύς.
porque es severo el que evalúa tu trabajo. (77)

8. σὺ μαλθακίζου, τὴν δ' ἐμὴν ἀνθαδίαν
 ὀργῆς τε τραχυτήτα μὴ 'πίπλησέ μοι.
 Ablándate tú, pero no me reprendas
 la obstnación y aspereza de mi temperamento. (79-80)
9. τίς ὦδε τλησικάρδιος
 θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
 ¿Quién entre los dioses es tan duro de corazón
 que se alegre en esto? (160-161)
10. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
 θέμενος ἀγναμπτον νόον
 Él en cambio, imponiendo siempre
 con rencor su inflexible pensamiento, (164)
11. ἡ παλάμη τινὶ
 τῶν δυσάλωτον ἔλη τις ἀρχάν.
 o, por algún medio,
 alguien le arrebató su dominio inconquistable. (166)
12. σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
 δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾶς,
 Tú eres altivo, a tu vez, y en nada cedés
 ante amargas aflicciones, (178-180)
13. ἀκίχητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ
 ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνου παῖς.
 Pues el hijo de Cronos
 tiene inexorable carácter, e inflexible corazón. (184-185)
 οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ
 τὸ δίκαιον ἔχων Ζεὺς·
 Sé que Zeus es duro, y que decide por sí mismo
 lo que es justo; (...) 186-187
14. σιδηρόφρων τοι κάκ πέτρας εἰργασμένος
 ὅστις, Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾶ
 μόχθοις·
 En verdad tiene corazón de hierro y está hecho de piedra,
 Prometeo, quien no se compadece
 de tus males. (242-244)
15. εἰ δ' ὦδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
 ῥίψεις,
 Y si así profieres palabras duras y
 mordaces, (311-312)

16. ὄρων ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 al ver que gobierna
 un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos. (323-324)
17. [...] ᾄκτιρα, δάιον τέρας,
 ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον,
 † Τυφῶνα θούρον.
 me compadezco, monstruo terrible,
 de cien cabezas, sometido por la fuerza,
 al impetuoso Tifón. (352-354)
18. ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus. (357)
19. εἴαν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυραίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)
20. ὅς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
 ... οὐράνιον τε πόλον
 νώτοις ὑποστενάξει. †
 quien sin cesar gime sordamente
 bajo la poderosa fuerza que lo excede
 y la bóveda celeste sobre sus espaldas. (428-430)
21. ἄρ' ὑμῖν δοκεῖ
 ὁ τῶν θεῶν τύραννος ἔς τὰ πάνθ' ὁμῶς
 βίαιος εἶναι;
 ἤNo os parece
 que el tirano de los dioses es para todo
 igualmente violento? (735-737)
22. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
 μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
 Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas
 hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
23. ὄρας δ' ὅτι
 Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.
 mira
 que Zeus no se ablanda con los que son como tú. (951-952)
24. γνάμψει γὰρ οὐδέν τῶνδέ μ' ὥστε καὶ φράσαι
 πρὸς οὐ χρεῶν νιν ἐκπεσεῖν τυραννίδος.
 pues nada de todo esto me doblegará como para que diga

por obra de quién deberá caer de la tiranía. (995-996)

3.3.8 Idea básica: LIBERTAD

1. ελεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός.
Pues libre no es ninguno, excepto Zeus. (50)
2. σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῶ.
Y me precipité, descalza, en este carro alado. (135)
3. ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς.
sino que liberas tu boca en exceso, (180)
4. ἐξελυσάμην βροτοῦς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἕιδου μολεῖν.
liberé a los mortales
de descender destrozados al Hades. (235-236)
5. αἰκίζεταί γε κούδαμῃ χαλᾶ κακῶν.
Me atormenta y de ningún modo me libera de mis males. (256)
6. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
7. ἀνχῶ γάρ, ἀνχῶ, τήνδε δωρειάν ἐμοὶ
δώσειν Δί', ὥστε τῶνδὲ σ' ἐκλύσαι πόνων.
Pues me enorgullezco, me enorgullezco de que Zeus me concederá
este don, de modo de liberarte de estas penas. (338-339)
8. ἀλλ' ἠσύχαζε σαυτὸν ἐκποδῶν ἔχων·
Pero no, quédate quieto y mantén tus pies fuera del asunto. (344)
αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente. (470-471)
9. εὐελπίς εἰμι τῶνδὲ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)

10. ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει
 ἔρριψ' ἔμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στύφλου πέτρας,
 ὅπως πέδοι σκήψασα τῶν πάντων πόνων
 ἀπηλλάγην;
 En cambio, ¿por qué
 no me he arrojado ya mismo desde esta acerba piedra,
 de modo que, al estrellarme en el suelo, me liberara
 de todas mis penas? (747-750)
11. αὐτὴ γὰρ ἦν ἂν πημάτων ἀπαλλαγὴ
 Pues esa sería la liberación de mis penurias. (754)
12. τίς οὖν ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός;
 ¿Y quién es el que te liberará contra el deseo de Zeus? (771)
13. πῶς εἶπας; ἦ μὲν παῖς σ' ἀπαλλάξει κακῶν; 773
 ¿Cómo dijiste? ¿Acaso un hijo mío te liberará de tus males?
14. ἐλοῦ γάρ, ἢ πόνων τὰ λοιπὰ σοι
 φράσω σαφηνῶς, ἢ τὸν ἐκλύσουτ' ἐμέ.
 Elige entonces; te referiré claramente
 o el resto de tus faenas o quién me liberará. (780-781)
15. καὶ τῆδε μὲν γέγωνε τὴν λοιπὴν πλάνην,
 ἐμοὶ δὲ τὸν λύσουντα·
 y proclamale a ella el resto de sus vagabundeos,
 y a mí, el que te liberará. (784-785)
16. σποράς γε μὴν ἐκ τῆσδε φύσεται θρασυς
 τόξοισι κλεινός, ὃς πόνων ἐκ τῶνδ' ἐμὲ
 λύσει.
 En verdad, un hombre osado nacerá de esta simiente,
 célebre por sus flechas, quien me liberará
 de estos pesares. (871-873)

3.3.9 *Primer subsistema secundario: VUELO*

1. ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
 ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
 πράσσοντας·
 Es fácil para el que tiene el pie libre de males
 aconsejar y advertir
 al que lo pasa mal. (263-265)
2. καὶ νῦν ἐλαφρῶ
 ποδὶ κραιπνόστυτον θᾶκον προλιποῦσ'

αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
 Y ahora,
 dejando con ágil pie el rápido asiento,
 y el éter puro, sendero de las aves, (278-280)

3. τὸν πτερυγωγῆ τόνδ' οἰωνὸν
 γνώμη στομίῳν ἄτερ εὐθύνων·
 conduciendo esta ave de rápidas alas,
 con mi voluntad, sin frenos. (286-287)

3.3.10 Segundo subsistema secundario: COMPASIÓN-BLANDURA

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
 στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
 para que aprenda a amar la tiranía de Zeus
 y deje de lado su afición a los hombres. (10-11)

2. ἀλλ' ἔμπας [βίω],
 μαλακογνώμων
 ἔσται ποθ', ὅταν ταύτη ραισθῆ·
 pero un día, sin embargo,
 blanda será su voluntad,
 cuando así sea quebrantado; (187-189)

3. τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργῆν
 εἰς ἄρθμον ἔμοι καὶ φιλότητα
 σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἤξει.
 y después de abatir su cólera implacable,
 vendrá entonces impaciente, a mí, impaciente,
 a concretar pacto y amistad. (190-192)

4. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)

5. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ.
 pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

6. μίαν δὲ παίδων ἡμερὸς θέλξει τὸ μὴ
 κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυθήσεται
 γνώμην·
 Pero a una de las hijas la ablandará el deseo,
 para que no mate a su esposo, y debilitará
 su determinación: (865-867)

3.3.11 Tercer subsistema secundario: VAGABUNDEO

1. σήμενον ὄποι
γῆς ἢ μογερά πεπλάνημαι.
Señálame a qué lugar
de la tierra la desdichada ha llegado errante. (564-565)
2. πλανῶ
τε νῆστιν ἀνά τῶν παραλίαν ψάμμων.
y, hambrienta,
me hace andar errante por la arena de la playa. (572-573)
3. ποῖ μ' ἄγουσι τηλέπλαγκτοι πλάναι;
¿Hacia dónde me conducen estos vagabundeos que se alejan errantes? (576)
4. ἄδην με πολύπλανοι πλάναι
γεγυμνάκασιν,
Demasiado me ha ejercitado
este errar sin rumbo, (585-586)
5. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἥρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
6. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δειξον, τίς ἔσται τῇ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
7. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
8. ἐντεῦθεν οἴστρησασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζει δρόμοις·
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)

El subsistema de imaginaria que representa la idea básica de **COERCIÓN** es el más evidente de la obra, y el que ha dado más lugar al estudio crítico²⁸, dada su relación con la trama y con los acontecimientos escénicos²⁹. Su relación con el sistema hipersemémico y el universo conceptual será el núcleo de nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO de la pieza, por lo cual comentaremos aquí la presentación de algunos de sus constituyentes.

En toda la obra reina una enorme tensión que deriva de la inmovilidad del héroe. Todo la acción se concentra en una situación inmutable y en la contemplación de un castigo infinito. En el escenario, PROMETEO está completamente INMÓVIL. En un intenso contraste visual, los RESTANTES PERSONAJES, por el contrario, se caracterizan por un INTENSO MOVIMIENTO. La mayoría de las figuras divinas se mueven rápidamente con ALAS o con MEDIOS DE TRANSPORTE ALADOS. Esta tensión escénica encuentra su correspondencia en el plano poético-significante por medio de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro del cual el portador central de la tensión y, por tanto, de la carga semántica global, es el primer subsistema secundario, y dentro de él, la imagen central del subsistema, el SÍMIL DEL POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1008-1010)³⁰. Esta serie imaginativa se presenta como tal desde el comienzo de la pieza, pero su sentido se va construyendo con la recurrencia a lo largo de toda la obra. Esta inmovilidad constrictiva simboliza, en primer término, la rebeldía y la ἀσθαδία del héroe, en segundo término, la tragedia de la condición humana y, por último, el estado de cosas propio de las viejas estructuras políticas y ético-religiosas previas a la *Weltanschauung* de la Atenas democrática. Sobre ello también volveremos en nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO.

²⁸ Remitimos a DUMORTIER (1935a: 56-70), con extensa lista de fuentes y autoridades antiguas, análisis del vocabulario y bibliografía de los siglos XIX y principios del XX; a HUGHES FOWLER (1957) para una primera interpretación global de su importancia estructural y a PETROUNIAS (1976: 108-114 y 367-369, con amplio aparato erudito.

²⁹ La relación entre los elementos de este subsistema y el procedimiento de mostración escénica de la imagen se estudiará en el capítulo 5.

³⁰ Las imágenes centrales de los dos primeros subsistemas principales son símiles. Volveremos sobre este punto en el ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

Lo primero que ven los espectadores es la acción de atar al preso al peñasco. El castigo de Prometeo recuerda una especie de crucifixión, el ἀποτυμπανισμός, que estaba reservado para enemigos públicos tales como los piratas. En esta ejecución, el penado era atado a un madero y, a causa de la inmovilidad, moría de una muerte lenta y dolorosa³¹. El criminal era castigado con este tormento (o por medio de un simple ahorcamiento) y era abandonado en un sitio alejado, donde se lo entregaba a las fieras y aves de presa. Sin duda Prometeo, puesto que es inmortal, no morirá (753, 933), a pesar de la cuña (64) que le atraviesa el pecho. Pero esta realidad no hace más que ahondar su sufrimiento, físico y espiritual.

La acción de ENCADENAR a Prometeo es acompañada por la mención de una serie de implementos relacionados con el YUGO y el ARNÉS del CABALLO. El fundamento visual de los subsistemas secundarios primero y segundo puede apreciarse, desde adentro del texto dramático, por el efecto que causa en Ío la contemplación del protagonista (561-562). Los elementos que hacen alusión a la sujeción de los animales domésticos son las πέδαι (6), GRILLETES, que eran utilizados tanto por hombres como por caballos³². En cuanto a la mención de Hefesto en 32 con respecto a que ya no podrá DOBLAR LA RODILLA, hay que tener en cuenta, por una parte, que en el siglo V la expresión equivalía a “descansar”. Pero hombres y caballos deben “doblar las rodillas” para dormir, y esto es precisamente lo que luego deseará el pájaro cuadrúpedo de Océano (395-396), y lo que Prometeo verá con la impotencia de la inmovilidad.

Todo el vocabulario utilizado por el poeta tiene el objetivo de hacer que el espectador organice la imagen mental de un POTRO SUJETO, a pesar de que lo que se está mostrando en escena es el remedo de un ἀποτυμπανισμός³³. Las CADENAS o ATADURAS (δεσμός, 52, 176, 770, 991, 1006) son un término de amplio uso y se relaciona con el significado especial de CINCHA³⁴, que en realidad aparecen con su

³¹ Sobre este suplicio, véase el análisis de CANTARELLA (1996 [1991]: 31-35) y ALLEN (2000: 200-201).

³² *Il.* XIII 34-37.

³³ Este mecanismo es analizado exhaustivamente en el Capítulo 5.

³⁴ *X. An.* 3, 5, 10.

lexema específico, *μασχαλιστήρες* en 71, para significar las BANDAS que corren alrededor del CABALLO y son sujetas al YUGO, y con posterioridad aparecen los FRENOS, *χαλινοί* (562, 672). Las ESPOSAS son *ψάλια* (54). En 61 aparece el verbo *πορπῶ*, ABROCHAR o AJUSTAR, y el sustantivo *πόρπαξ* es utilizado con respecto al caballo en el sentido de *correas para la cabeza con arreos*. Cratos utiliza en 74 el verbo *κirkῶ*, y *κρίκος* *κίρκος* es un ANILLO del YUGO con el cual se sujetan los caballos a una clavija al extremo delantero del pértigo del carro. Finalmente, Prometeo utiliza el verbo central del subsistema: *ἔνζευγμα* (108). Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar, de acuerdo con PETROUNIAS y en contra de las aseveraciones de DUMORTIER, que Prometeo no es simplemente un animal ya domesticado que se ofrece pacíficamente al yugo, sino un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL ARNÉS. La profundidad e intimidad de la imagen es el contraste entre la representación mental del potro que se resiste en vano con la visión del héroe exteriormente inmóvil.

La rebeldía de Prometeo se extiende a través de toda la obra. La humillación lo agobia, pero su *ἀθῶδία* lo conduce a la *ὑβρις*. El potro se encabrita, es decir, no es capaz de contenerse, aunque reconoce las consecuencias de su comportamiento (103-107), y provoca, al mismo tiempo que la idea de orgullo y jactancia, como señalamos en *Se*, sentimientos de compasión, simpatía y amor en el espectador/lector³⁵, dado que Zeus es quien dirige sus las riendas. Tal vez el hecho de que el potro, a pesar de toda su recalcitrancia, finalmente es domado, lleva a ese espectador a concluir que también Prometeo será al fin doblegado.

Uno de los segmentos más significativos del subsistema es la afirmación de Océano en 323, donde se hace alusión al proverbio *πρὸς κέντρον λακτίζειν*, “cocear contra el aguijón” como metáfora de una oposición necia e inútil, y proviene de la acción desesperada del animal incitado con el aguijón o *κέντρον* (BASTÓN DE PÚAS que se utilizaba para azuzar a los caballos o bueyes) que salta contra éste. Por el contrario, su cabalgadura no necesita violencia para cumplir su labor: sólo la persuasión de la

³⁵ Se tiene too la impresión de temura y encanto, y aparece como *illustrans* de muchachos y jovencitas (Coef 794-796 Orestes).

voluntad de su amo (287). Para Prometeo, uno de cuyos beneficios a la humanidad es el uncir a los animales (462-466), en particular al caballo, no existe ironía más amarga que experimentar el yugo como castigo y el sometimiento al proceso de domesticación correspondiente, lo que, como hemos visto en el *εΑ*, obedece a la ley del *contrapasso*.

En el caso de Ío, además de visualizar a Prometeo como animal sometido al yugo (562), también se aplica la imagen a sí misma (578), en este caso en su carácter de animal bovino (588, 674, 743). Pero ella es la encarnación dramática de la imagen de la PICADURA, que se convertirá luego en MORDEDURA³⁶ para anticipar el motivo del águila que aparecerá en *PrL*, y que se desarrolla en los segmentos del quinto subsistema secundario.

En el polo de la LIBERTAD se destacan el motivo del VUELO³⁷ y la mención de las Oceánides como ἀπέδιλος³⁸, DESCALZAS, en 135, que destaca la mencionada idea básica de LIBERTAD, de la que gozan los que pertenecen al reino de Océano, opuesta a la COACCIÓN que sufren las víctimas de Zeus. El cosmos se encuentra polarizado entre PRISIÓN y LIBERTAD, entre COSNTREÑIMIENTO y MOVIMIENTO.

3.4 EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL: OSCURIDAD ≠ LUZ

Con el objeto de no extender en demasía nuestra presentación del material, restringiremos al mínimo el despliegue del TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, dado que por otra parte es, dentro de *Pr*, el que ofrece menor número de *illustrantia*. Remitimos a una bibliografía específica para su estudio detallado³⁹.

3.4.1 El primer subsistema secundario: CEGUERA-IGNORANCIA ≠ VISIÓN-CONOCIMIENTO

³⁶ Con respecto al tema, véase POLLARD (1948: 125-126).

³⁷ Cf. al respecto POLLARD (1948: 121-124).

³⁸ Cf. el tratamiento que a la imagen da THOMSON (1935: 38).

La serie imaginativa que opone los constituyentes **OSCURIDAD-CEGUERA-IGNORANCIA** ≠ **LUZ-VISIÓN-CONOCIMIENTO**, y su oposición ideológica derivada, **πάθος** ≠ **μάθος**, se despliega en los siguientes pasajes: 21-22, 24-25, 51, 53-54, 69-70, 85-86, 92-95, 101-102, 104-105, 115, 117-120, 140-141, 144, 146, 183-184, 186, 215, 231-233, 238, 241, 244-246, 248, 250, 259-260, 265, 273, 288, 293, 298-299, 302, 304, 307, 309, 323, 328, 352, 356, 358-359, 374, 377, 382, 427, 437-438, 441, 447, 451, 456-457, 460-461, 487, 499, 504, 540-541, 547-550, 553-554, 561, 567-569, 586, 607, 609, 612, 624, 645, 654, 659, 668, 674, 668-669, 678-679, 690-693, 695, 697, 706, 758, 776, 795-797, 800, 802, 804, 817, 824, 842-843, 876, 882, 895-896, 898-899, 903-904, 906, 909-910, 915, 926-927, 951, 957, 958-959, 986-987, 997-998, 1014, 1018-1019, 1028-1029, 1040, 1068, 1074, 1076, 1092-1093.

3.4.2 El segundo subsistema secundario: OCULTAMIENTO ≠ FUEGO, ARTES, ASTUCIA, ENSEÑANZA

Las series imaginativas que oponen los motivos del OCULTAMIENTO-HUNDIMIENTO-SECRETO al del FUEGO-ARTES/**τέχναι**-RECURSO/CONSEJO/ASTUCIA, con su derivación en el par ENSEÑANZA/APRENDIZAJE se despliega en los siguientes pasajes: 7, 10-11, 18, 22, 28, 45-47, 59, 61-62, 87, 96-97, 107-108, 110-111, 165, 172-173, 206-207, 254, 308, 322, 328, 335-336, 356, 358-360, 366-367, 371, 373-374, 382, 391, 457-458, 459-461, 467-470, 474-475, 477, 481-482, 497-498, 503, 505-506, 514, 521-524, 596-597, 610, 634, 649-650, 698, 878-880, 917, 944, 981-982, 989, 1011, 1019, 1043-1045, 1082, 1084

En cuanto al MOTIVO DE LA VISIÓN, apuntemos brevemente que el estudio de sus instancias permite establecer un patrón según el cual hay una relación directa entre VISIÓN y SUFRIMIENTO. Además de su aparición en la mención de las ciegas

³⁹ ROSEMEYER (1955: 225-260); TARRANT (1960: 181-187); BERNARDETE (1964: 128-133); FINEBERG (1975: 189-195); PETROUNIAS (1976: 114-123); LENZ (1980: 23-56); TARKOW (1986: 87-99); LARMOUR (1992: 28-37).

esperanzas (250), también aparece en un grupo de pasajes relacionados con la historia de Ío, y en algunas afirmaciones del Coro. La VISIÓN constituiría entonces un don con cualificación negativa, lo que se confirma por la serie de imágenes relacionadas con la percepción del propio espectáculo constituido por el protagonista, para quien la visión constituye un oprobio y una obsesión.

No obstante, la VISIÓN constituye una forma muy importante de experiencia, relacionada directamente con el SABER y el CONOCIMIENTO, con marcas positivas o negativas según el contexto y conectadas con la idea del πάθει μάθος. Por otra parte, la prominencia de la imagen de la VISIÓN es una plasmación del objetivo visual del teatro y de la significación visual de la presentación dramática; es por ello que la experiencia de la MOSTRACIÓN incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) por parte del espectador. En este sentido, *Pr* sería la primera obra griega conservada que con toda consciencia dirige su atención y utiliza la experiencia teatral en sí misma.

El eje sobre el cual se edifica el sistema de imaginería de *Pr* es la oposición binaria **ARMONÍA ≠ DESARMONÍA**. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos subsistemas de imaginería cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio de un lenguaje poético fuertemente connotado, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

Las *causas* de la desarmonía provienen de una intromisión en el plan que la divinidad tiene dispuesto para el orden del mundo (228-233). La intromisión es la ἀμαρτία de Prometeo, quien, aunque movido por su φιλάνθρωπία, ha contrariado los designios de Zeus, incomprensibles en principio por la crueldad que implican en una

lectura emotiva y subjetiva, pero encaminados hacia un τέλος que el autor asocia con una idea implícita, la δίκη⁴⁰.

El género humano, raza biforme, camina a tientas, cegado por la esperanza (248-251), por la cárcel sin límites del mundo. Un don de origen divino –no producto de la evolución–, el intelecto, le ha permitido el desarrollo del raciocinio, el pensamiento discursivo, la creación técnica (442-506). Estas cualidades simulan un dinamismo existencial (personal y colectivo) representado en la idea de progreso el cual, no obstante, es aparente. El hombre y su representante escénica, Ío, inmersos en la desarmonía de los órdenes del mundo, al igual que su mentor, Prometeo, se encuentran trabados (548-550), sumidos en el estancamiento. Este estancamiento es consecuencia de la ὕβρις y su producto, la ἄτη, que los transforma a ambos en animales encarcelados que luchan desesperadamente contra sus cadenas, (reales para Prometeo, virtuales para Ío) sin lograr comprender el sentido ni el porqué del castigo que se les inflige.

El *síntoma* de la desarmonía, que se manifiesta en todos los órdenes de la realidad, es la νόσος, la ENFERMEDAD que aqueja al hombre y al cosmos. En el hombre, la νόσος se expresa como πάθος, un πάθος⁴¹ que se concibe como inmotivado e injusto, y que tampoco se comprende en su τέλος. En el orden no humano, el cosmos, la νόσος se manifiesta en la DISCORDANCIA DE LA MÚSICA - símbolo por excelencia de equilibrio y armonía-, el sonido, el canto y el ruido⁴², por una parte, y, por otra parte, en la conmoción de los ELEMENTOS de la NATURALEZA (luego de un equilibrio aparente al comienzo de la pieza, pero ya traspasados por el

⁴⁰ La δίκη está ausente como lexema significativa en el *corpus* de la obra (sus apariciones -9, 30, 614; τὸ δίκαιον 187, ἔκδικα 1093- no reciben una marca connotativa muy relevante), pero puede reponerse analizando la vacancia semémica existente en el campo semántico al que pertenece, es decir, la oposición νόμος/θέμις. Retomaremos el tema en el capítulo 9.

⁴¹ Cf. 92 y 1093, paradigmáticos de la amplia extensión que adquiere este campo semántico a lo largo del desarrollo dramático.

⁴² Esta discordancia se manifiesta sémicamente, en casi todos los segmentos del campo, a través de rasgos subcategoriales negativos, denotativos o connotativos. Todas las marcas negativas se aplican al campo afectivo.

πάθος). El punto de encuentro entre el πάθος del hombre y el πάθος del orden cósmico es Prometeo.

Las *consecuencias* de la desarmonía se manifiestan en la desesencialización que sufre el hombre en su naturaleza y en la imposibilidad de comprender el sentido de su ser y de su sufrimiento. Esta desesencialización se manifiesta en la *objetualización* del sujeto humano, que se realiza por medio de la mirada divina, que convierte al hombre en "lo mirado" (903-904). Esa nueva entidad queda transformada en un ser +animado -racional, es decir, +animal. La consciencia de sentirse un animal acorralado, un ser limitado en su potencia intelectual, y de que ese espectáculo llena todo el espacio del universo trágico es motivo para el hombre de vergüenza y ultraje, un πάθος insoportable, al cual se suma la humillación de estar a expensas del poder (incomprensible en sus designios) que lo ha colocado en esa situación.

De este modo, el motivo de la VISIÓN -cuya consecuencia es para el griego el conocimiento- queda marcado con rasgos negativos: como objeto de ésta el hombre pierde su condición de sujeto y, cuando se comporta como sujeto y "ve", sólo alcanza un saber exterior y contingente, que no puede ser utilizado para cambiar la realidad ni comprenderla. Esta visión exterior está simbolizada en la *previsión* de Prometeo.

El hombre desesencializado, "*espectáculo deshonroso para Zeus*" (241), se encuentra TRABADO. Esta "traba" se da por medio del motivo de los PIES TRABADOS, dentro del más amplio de la COERCIÓN. Los pies trabados simbolizan la imposibilidad de "caminar". Esta imposibilidad se da en sentido propio para Prometeo, en sentido figurado en el caso de Ío y simbólicamente para todos los hombres. En efecto, puesto que está atado, Prometeo no puede moverse. Pero el *avanzar* (*gredior*) no se da simplemente como hecho físico. Para Prometeo su imposibilidad de avanzar es *exterior e interior*, ya que a la traba de sus pies se suma la traba de su espíritu, que retrocede en su potencia a medida que la obra se despliega. Confiado en su μάθος previsor exterior, el Titán se sume en la αὐθαδία y se aleja cada vez más de la comprensión de su πάθος.

También los pies de Ío -quien corre agujoneada por el tábano- se encuentran "trabados", en este caso por medio de un oxímoron semántico. Su carrera errante por el mundo no es más que un desplazamiento aparente en una cárcel sin límites. La traba de Ío remite simbólicamente a la condición general de la especie: el hombre avanza, como los fantasmas de los sueños, corriendo siempre en el mismo lugar. El hombre no "avanza hacia adelante" (*progređior*), puesto que, en el estado de cosas de esta primera pieza de trilogía, es incapaz de un progreso que vaya más allá de la habilidad material y técnica⁴³. Las τέχναι desarrolladas a partir del don de Prometeo conducen al mejoramiento material y social, a la "civilización", sólo en algunos aspectos, que no incluyen, de ningún modo, el conocimiento de sí. A este conocimiento se llega por el camino del πάθος, por la experiencia existencial del sufrimiento iluminador (*Ag* 177).

Finalmente, el instrumento por el cual la divinidad pone al "hombre" (Prometeo) en el sendero del autoconocimiento y la aceptación de su lugar en el orden del cosmos es la ἀνάγκη, la "fuerza constrictiva". La temática o estructura semémica de la COERCIÓN que sufre el sujeto humano, imaginizada a lo largo de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* por la imagen de la necesidad y su relación con el plano hipersemémico se estudiarán en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

3.5 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN LA PROMETÍA

Una lectura atenta de los fragmentos de la *Prom* que han llegado hasta nosotros⁴⁴ permite detectar la existencia de una serie de pasajes en los que se verifica la presencia de segmentos imaginativos en sentido amplio (constituyentes de campos semánticos marcados) o de figuras (imágenes en sentido estricto). Reproducimos a continuación exclusivamente los fragmentos que presentan imágenes, y cerraremos nuestro análisis con un breve comentario al respecto.

⁴³ Cf. al respecto nuestro ANÁLISIS SEMÉMICO, desplegado en el Capítulo 6.

1. ἵππων ὄνων τ' ὀξειᾶ καὶ ταύρων γένος
 δοῦς (sc. ego) ἀντίδουλα καὶ πόνων ἐκδέκτορα
 los machos de caballos y asnos, la raza de los toros
 tú los diste a manera de esclavos y sustitutos de los trabajos. (189a R)
2. ἤκομεν
 τοὺς σοὺς ἄθλους τούσδε, Προμηθεῦ,
 δεσμοῦ τε πάθος τόδ' ἐποψόμενοι
 Hemos venido
 a contemplar estos tus sufrimientos, Prometeo,
 y el sufrimiento (este) de tu cadena. (190 R)
3. φοινικόπεδόν τ' ἐρυθρᾶς ἱερὸν
 χεῦμα θαλάσσης
 χαλκοκέραυνόν τε παρ' Ὠκεανῶ
 λίμναν παντοτρόφον Αἰθιοπῶν,
 ἴν' ὁ παντόπτας ἥλιος αἰεὶ 5
 χρῶτ' ἀθάνατον κάματόν θ' ἵππων
 θερμαῖς ὕδατος
 μαλακοῦ προχοαῖς ἀναπαύει
 Y a la sacra corriente de fondo rojo
 del mar eritreo y,
 al lado del Océano, a la laguna que brilla como el cobre,
 que da sustento a los etíopes,
 donde sin cesar el sol que todo lo contempla 5
 su inmortal cuerpo y el cansancio de sus caballos
 alivia con las cálidas corrientes
 de su agua blanda ... (192 R)
4. *Titanum suboles, socia nostri sanguinis,
 generata Caelo, aspiciate religatum asperis
 vinctumque saxis, navem ut horrisono freto
 noctem paventes timidi adnectunt navitae.
 Saturnius me sic infixit Iuppiter, 5
 Iovisque numen Mulciberi adscivit manus.
 Hos ille cuneos fabrica crudeli inserens
 Perrupit artus; qua miser sollertia
 Transverberatus castrum hoc Furiarum incolo.
 Iam tertio me quoque funesto die 10
 Tristi advolatu aduncis lacerans unguibus
 Iovis satelles pastu dilaniat fero.
 Tum iecore opimo farta et satiata adfatim
 Clangorem fundit vastum et sublime avolans
 Pinnata cauda nostrum adulat sanguinem. 15
 Cum vero adesum inflatu renovatmst iecur,
 Tum rursus taetros avida se ad pastus refert.
 Sic hanc custodem maesti cruciatus alo,*

⁴⁴ Hemos utilizado la edición de RADT (1985).

Quae me perenni vivum foedat miseria.
Namque, ut videtis, vinculis constrictus Iovis 20
Arcere nequeo diram volucrem a pectore.
Sic me ipse viduus pestes excipio anxias,
Amore mortid terminum anquirens mali.
Sed longe a leto numine aspellor Iovis,
Atque haec vetusta saeculis glomerata horridis 25
Luctifica clades nostro infixata est corpori;
E quo liquatae solis ardore excidunt
Guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.
 Raza de los Titanes, aliada de mi sangre,
 Por Urano engendrada, vedme atado y sujeto
 A ásperas rocas, cual la nave en el mar rugiente
 Anclan por temor a la noche los marinos los marinos asustados.
 Me ha clavado así Zeus, el hijo de Cronos, 1
 Pero la orden de Zeus buscó las manos de Hefesto.
 Éste, con artificio cruel, clavándome estas cuñas,
 Mis miembros traspasó; por esa habiklidad atravesado
 Habito en este fuerte de las Erinias. 5
 Cada tercero, horrible día
 Con triste vuelo destrozándome con sus garras curvadas,
 El servidor de Zeus me desgarran en su feroz voracidad.
 De mi graso hígado harta y saciada en abundancia,
 Lanza un vasto graznido y, remontándose a lo alto, 10
 Con su cola de plumas se limpia de mi sangre.
 Y cuando el devorado hígado es renovado con el soplo del viento,
 De nuevo vuelve ávida a su negro banquete.
 Así alimento a este guardián de mi triste suplicio,
 El que vivo me ultraja con miseria eterna. 15
 Pues, como veis, sujeto por ataduras de Zeus
 No puedo apartar de mi pecho a esa ave carnífera.
 Así, sin recibir ayuda de mí mismo,
 Padezco un angustioso azote, con deseo de muerte,
 Buscando la meta de mi mal; 20
 Mas lejos de la muerte soy arrojado por voluntad de Zeus,
 Y esta ya antigua, crecida por centurias de horror,
 Esta miseria dolorosa clavada está en mi cuerpo,
 Del cual, líquidas por el ardor del sol, caen gotas
 Que descienden, de continuo, de las rocas del Cáucaso. (193 R)

5. εὐθείαν ἔρπε τήνδε. καὶ πρώτιστα μὲν
 βορέαδας ἤξεις πρὸς πνοάς, ἴν' εὐλαβοῦ
 βρόμον καταιγίζοντα, μὴ σ' ἀναρπάσῃ
 δυσχειμέρῳ πέμφιγι συστρέψας ἄφνω
 Sigue derecho ese camino: primero llegarás
 a los vientos del Norte; ten allí gran cuidado
 del bramido del huracán, no sea que te arrebatase
 con su soplo invernal, capturándote de pronto en su vórtice. (195 R)

6. ἄλλ' ἵππάκης βρωτῆρες εὐνομοὶ Σκύθαι

los bien gobernados escitas, que consumen queso de yegua (198 R)

7. ἤξεις δὲ Λιγύων εἰς ἀτάρβητον στρατόν·

ἐνθ' οὐ μάχης, σάφ' οἶδα, καὶ θούρος περ ὧν

μέμψη· πέπρωται γάρ σε καὶ βέλη λιπεῖν

ἐνταῦθ'· ἐλέσθαι δ' οὐτιν' ἐκ γαίας λίθον

ἔξεις, ἐπεὶ πᾶς χώρος ἐστὶ μαλθακός.

5

ἴδων δ' ἀμηχανοῦντά σ' οἰκτερεῖ πατήρ,

νεφέλην δ' ὑποσχὼν νιφάδι γογγύλων πέτρων

ὑπόσκιον θήσει χθόν'· οἷς ἔπειτα σὺ

βάλλων διώξῃ ραδίως Λίγυν στρατόν

Llegarás así a la hueste sin temor de los ligures,

en donde, bien lo sé, aunque valiente, no vas a echar de menos la batalla:

pues está dispuesto que allí te falten las flechas,

y no podrás tomar del suelo piedra alguna, pues todo aquel lugar es blanda tierra.

Mas, viéndote en apuros, el padre [Zeus] te tendrá piedad,

5

Y elevando una nube con nevada de redondas piedras,

Dará sombra a la tierra: disparando con ellas

Fácilmente harás retroceder a la hueste ligur. (199 R)

- 1) **Fr. 189a R:** Sin duda el fragmento, atribuido a *PrL* por la mayoría de las autoridades⁴⁵, responde al relato de la domesticación de los animales salvajes del discurso de los dones de *Pr* 462-466. La mención de los ἵπποι, ὄνοι y ταῦροι remite, por tanto, a la imagen del YUGO y del ARNÉS del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 2) **Fr. 190 R:** En este breve pasaje encontramos la referencia a dos importantes lexemas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: el δεσμός (CADENA-ATADURA) y los ἀθλοὶ, PRUEBAS ATLÉTICAS que metaforizan los sufrimientos del héroe. El πάθος remite a uno de los motivos relevantes del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, ENFERMEDAD ≠ SALUD, y el participio ἐποψόμενοι remite al campo semántico de la VISIÓN, que estructura el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 3) **Fr. 192:** En este fragmento, que sin duda integraba una resis que abordaba los viajes de Heracles, encontramos, por un lado, la mención de ὁ παντόπτας Ἥλιος, que remite al motivo de la VISIÓN y, específicamente, a la mirada de la divinidad;

⁴⁵ RADT (1985: 304).

en segundo lugar, una *gradatio* interrumpida de los ELEMENTOS de la naturaleza (SOL-FUEGO y AGUA) y, por último, la referencia al “*cansancio de los caballos*”, κοιματόν θ' ἵππων, lo que alude, nuevamente, a la domesticación de los animales y por consiguiente, de manera indirecta, al YUGO y al ARNÉS.

4) **Fr. 193:** Este extenso fragmento, que conservamos en la traducción latina presente en las *Tusculanas* de Cicerón, es considerada una versión bastante ajustada del original⁴⁶. Listamos a continuación los sintagmas o lexemas que remiten al sistema de imaginería de *Pr*, acompañada en algunos segmentos de la traducción al griego de Scalígero⁴⁷, traducción que, tomada con las debidas precauciones, puede darnos la pauta de la similitud con el texto esquileo.

- ✓ *aspicite* (2): ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;
- ✓ *religatum asperis / vinctumque* (2-3): προσπεσσαλευμένον τρόπον σκάφους: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *navem ut horrisono freto / noctem paventes timidi adnectunt navitae* (3-4): ὁ νύκτα δειματούμενοι ναῦται προσορμίζουσιν ἐν τρικυμῖα: imagen de la NAVEGACIÓN;
- ✓ *infixit* (5): ὄχμασε: COERCIÓN;
- ✓ *hos ille cuneos fabrica crudeli inserens / perripit artus / transverberatus* (7-9): ὃς τήνδ' ἀράξας σφηνὸς αὐθάδη γνώθον ἄρθρ' ἐστρέβλωσεν, ὦ τάλας τεχνήματι πεπαρμένος
- ✓ *tristi advolatu* (11) ὁ πτηνός: imágenes de la COERCIÓN, el ARTE, el VUELO y el SUFRIMIENTO ;
- ✓ *aduncis lacerans unguibus* (11) γαμφοῖς σπαράσσων: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *pastu dilaniat fero* (12) λαφυστίασι με γνώθοις διατραμεῖ: imagen de la MORDEDURA;
- ✓ *clangorem fundit vastum* (14) σμερδὸν κεκληγῶς: imagen del SONIDO NO ARMONIOSO;
- ✓ 13-15: imagen pictórica.
- ✓ 16-17: imagen pictórica.
- ✓ *maesti cruciatus* (18) ἀνόγκης ἀλγεινῆς: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *me perenni vivum foedat miseria* (19) αἰωνεῖ με αἰκίζει κακῶ: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *ut videtis* (20) ὡς ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;

⁴⁶ GRIFFITH (1983: 293).

- ✓ *vinculis constrictus Iovis* (20): πρὸς Διὸς στερνῶν: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *diram volucrum* (21): πτηνός: imagen del VUELO;
- ✓ *pestes excipio anxias* (22): κήρας ἐδεξάμην: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *terminum anquirens mali* (23): κακοῦ ματεύων τέρμα: imagen de la COMPETENCIA ATLÉTICA;
- ✓ *atque haec vetusta saeculis glomerata horridis / luctifica clades nostro infixæ est corpori* (25-26): imagen de la COERCIÓN y del SUFRIMIENTO;
- ✓ *solis ardore*: ἡλίου πυρί (27): imagen de los ELEMENTOS.

5) **Fr. 195 R:** Además del fraseo del fragmento, tan similar a los “consejos de viaje” de Prometeo a Ío, ténganse en cuenta el adjetivo δυσχεμῆρω, que apunta a la TEMPESTAD con que termina *Pr.* Χεῖμα y sus cognados aparecen en la obra en 15, 454, 563, 643, 746, 838 y 1015.

6) **Fr. 198 R:** nueva alusión a la domesticación de los animales: ἱππόκης.

7) **Fr. 199 R:** En este fragmento se verifica la inversión semántica de la figura de Zeus, que acordando con la profecía de Prometeo (187-192), ABLANDA su espíritu. Aquí, la BLANDURA del suelo anticipa la PIEDAD del dios supremo, que es, además, nombrado como PADRE por Prometeo.

No nos quedan dudas acerca de la homogeneidad poético-significante y la coherencia del diseño estructural entre el sistema de imaginería de *Pr* y los segmentos presentes en los fragmentos del *cP*.

⁴⁷ RADT (1985: 313).

4. COMPARACIÓN ENTRE EL *CORPUS AESCHYLEUM* Y EL *CORPUS PROMETHEICUM*. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La primera observación que surge del cotejo de la descripción de los sistemas de imágenes de *cA* y *cP* es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginería es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentaremos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que se han denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan por su parte uno o varios *subsistemas secundarios* que se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/ semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el

mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética, y la retomaremos en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

Dentro de los *subsistemas principales*, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico y, por consiguiente, del universo conceptual esquileo. A partir de ellos puede establecerse la ecuación imagen = tema, estructura significativa = estructura significativa. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son la condensación de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* de manera extensiva y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, verificamos que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/ lector, generalmente al final de las piezas.

Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o

puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios. Todas estas características se hallan tanto en el *CA* como en el *CP*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera por completo semejante.

Tanto en el muestreo cuanto en el control se detectan imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema principal, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

Hasta aquí las conclusiones conciernen a las relaciones estructurales entre los sistemas de imágenes. ¿Qué sucede con el contenido de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginaria presente en las tragedias?

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, sobre lo que volveremos en el Capítulo 9, podemos afirmar, tanto en cuanto al *CA* como al *CP*, que las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto* y, dentro de éstos, se desdican los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición textual de campos semánticos marcados, observamos una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, *psíquico-espiritual* y a lo *dívino* o *supradívino*.

Debemos ahora verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Los siguientes son *illustrantia* que se

repiten en más de una tragedia, pertenecientes, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera de sistema (no están estructurados desde el punto de vista semántico, lo que realizaremos en el Capítulo 9):

- ✓ LUZ/OSCURIDAD
- ✓ FUEGO
- ✓ YUGO/ARNÉS, CABALLO Y ELEMENTOS DERIVADOS
- ✓ LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO
- ✓ PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA
- ✓ DÍA/NOCHE
- ✓ VARÓN/MUJER
- ✓ ANCLAJE/NAVEGACIÓN
- ✓ PILOTO/TORMENTA/TIMÓN
- ✓ BARCO/PUERTO
- ✓ LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO
- ✓ VER/SABER/CONOCER/PENSAR
- ✓ CAZA/TRAMPA/RED (NECESIDAD)
- ✓ VIEJO/NUEVO
- ✓ MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO
- ✓ LAZO/RED/URDIR/TRAMAR
- ✓ DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR
- ✓ AGRICULTURA/FERTILIDAD
- ✓ ORO/RIQUEZA
- ✓ PIE/PATADA/SALTO
- ✓ CAÍDA/PESO
- ✓ CARRERA/META
- ✓ COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA
- ✓ VUELO/PÁJAROS
- ✓ TIERRA MADRE
- ✓ PASTOR/REBAÑO

- ✓ VISTA/OÍDO
- ✓ ESPADA/ESCUDO
- ✓ LANZA/ARCO/FLECHA
- ✓ MATRIMONIO/RITUA
- ✓ SACRIFICIO
- ✓ PERRO/PERRA
- ✓ LEONA/LEÓN
- ✓ LOBO
- ✓ CUERVO
- ✓ ARAÑA
- ✓ OVEJA/GANADO MENOR
- ✓ ÁGUILA – BUTRE – HALCÓN
- ✓ PALOMAS
- ✓ CABALLO – POTRO
- ✓ SERPIENTE – VÍBORA – DRAGÓN
- ✓ TORO – VACA – BUEY – NOVILLA

De los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, ésta es la proporción en que se encuentran en las tragedias individuales:

Pe ----- 21 *illustrantia* (23%)

Se ----- 23 *illustrantia* (25%)

Su ----- 33 *illustrantia* (36%)

Or ----- 78 *illustrantia* (84%)

Pr ----- 46 *illustrantia* (50%)

Teniendo en cuenta que en el caso de la *Or* hemos considerado el *corpus* de tres tragedias de manera global (lo que disminuiría su porcentaje relativo si se lo consignara de manera individual), *Prometeo Encadenado* es, de entre el resto de las piezas conservadas, la que presenta mayor cantidad de *illustrantia* del repertorio común.

El punto central que se deriva del análisis efectuado es la constatación de que existe, tanto en la obra del autor que no presenta problemas de atribución cuanto en el cuestionado *Pr*, una serie de *illustrantia* que conforman lo que podríamos denominar un **REPERTORIO DE MOTIVOS** constante, que es fruto de una predilección estético-afectiva. Esta predilección estético-afectiva es el material concreto por medio del cual se "visualizan" y construyen los grandes temas de la producción esquilea (los sistemas semémicos), que se corresponden con los tópicos de su pensamiento (el sistema hipersemémico).

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia).

Lo que en un SISTEMA es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática (por ejemplo, en *Pr*, YUGO, ARNÉS Y DERIVADOS) puede tener una importancia idéntica en otra obra (como *Pe*), puede pasar a ser en otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario (como en la *Or*) y en otra ser apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico (por ejemplo, en *Se*).

Un ejemplo del cambio de relación que puede operarse entre los *illustrantia* es la metáfora del VUELO. En *Pr* pertenece al segundo subsistema principal, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, con valor sémico positivo. En *Su*, por el contrario, el VUELO es constituyente del subsistema secundario del ANIMAL PERSEGUIDO, y presenta una ambivalencia sémica: aparentemente positivo para el sujeto al cual se aplica (pájaros = Danaides), pero negativo en relación con el plano hipersemémico o ideológico, dado que el VUELO/HUIDA es símbolo de la ὄψρις de la mujer que rechaza el matrimonio. Por otra parte, no está en relación de oposición con su

elemento correspondiente en el polo opuesto de la bimetración (persecución), sino en relación de *causa/consecuencia*.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

ESTA CONDICIÓN DE REPERTORIO CON DIFERENTES ORGANIZACIONES INTERNAS QUE PARA EL AUTOR POSEEN LOS *ILLUSTRANTIA* ES UNO DE LOS FACTORES QUE PUEDEN CONVERTIRSE EN PRUEBA DE LA AUTENTICIDAD DE *Pr*.

Como veremos en el Capítulo 6, una similar organización a la de los *illustrantia* utilizados en la imagería presentan los *illustrantia*, es decir, los sememas que conforman los temas y motivos de las piezas y son objeto de la metaforización.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISIS FUNCIONAL

Síntesis

En este capítulo se encara 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 trata aquí de la estructura dramática, y de comprobar 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). El análisis funcional prueba la estrecha semejanza de la relación entre imaginiería y hecho teatral entre el *cP* y el *cA*, sobre todo la entre *cP* y *Or*.

1. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

En el capítulo 2 habíamos señalado que, dentro de las que definimos como funciones estructurales de la imagen, la función principal de la imaginiería presente en una obra teatral era la de unificar y resaltar distintas partes a través de los llamados "motivos recurrentes", y habíamos hecho una serie de consideraciones en cuanto a las posibilidades reales de "captación" de este mecanismo por parte del espectador. Podemos añadir ahora que, dada la pertenencia mayoritaria de los espectadores a lo que hoy en día se conoce como *cultural oral*, a pesar del uso creciente de la escritura en todos los ámbitos de la vida pública, y dado el entrenamiento de siglos en la utilización de la *memoria auditiva*, es muy probable que la captación de los "motivos recurrentes" fuera mucho más probable que lo que un espectador/lector moderno pueda siquiera concebir¹.

También remarcamos en el capítulo 2 que, como parte de la estructura dramática, los sistemas de imaginiería acompañan de distintas maneras el progreso de la acción, es decir, en el desarrollo agencial. Este tipo de estudio de las imágenes del

¹ En lo que toca al vasto tema de la oralidad y la escritura, cf., entre otros, LÉVI-STRAUSS (1964) [1962], HAVELOCK (1994) [1963], LLOYD (1987) [1966], GOODY (1985) [1977], ONG.(1987) [1982], HAVELOCK (1986), GONZÁLEZ GARCÍA (1991) y WISE (1998), con amplia bibliografía actualizada.

αΑ es uno de los favoritos de los especialistas: de hecho, gran parte de los trabajos sobre la imaginaria en las obras del poeta se centran en la relación entre imagen y estructura dramática. Consideramos redundante repetir en esta ocasión, como si fuese propio, un análisis lo suficientemente presente en la bibliografía sobre el tema. Por lo tanto, nos centraremos en la presentación de 1) la relación que se da entre imaginaria y TENSION DRAMÁTICA, es decir, la aparición de lenguaje figurado en los momentos cruciales de la obra, como contrapunto lingüístico de los hechos que aparecen en escena; 2) la utilización de la imaginaria para la CREACIÓN DE UNA ATMÓSFERA IMPRESIVO-EXPRESIVA, es decir, por una parte, la apelación a la emoción del lector/espectador para acrecentar su συμπάθεια con el o los protagonistas y, por otra, la de servir de vehículo para la transmisión de la interioridad y la motivación de esos personajes y 3) la "mostración" escénica, esto es, la aparición en la escena de diversos *realia* presentes en el discurso imaginativo. Este último punto es central para nuestro objetivo de demostrar la homogeneidad existente entre el *αP* y el *αΑ*.

Incluso un programa tan acotado como el señalado en el párrafo anterior insumiría una extensión considerable, como hemos comprobado en las etapas iniciales de nuestro trabajo². Por consiguiente, nos concentraremos, en el caso de cada tragedia en particular, en aquellos puntos que consideramos más importantes para la meta trazada.

2. ANÁLISIS FUNCIONAL DE PERSAS

Para establecer la relación entre imaginaria y tensión dramática debemos considerar brevemente el tipo de acciones (externas e internas) que se desarrollan en la pieza.

La ACCIÓN EXTERNA de *Pe* se limita a la entrada de los personajes que, en su diálogo con el Coro, relatan los acontecimientos que suceden fuera de la escena. De hecho, no se verifica en la pieza ninguna peripecia, sino una mostración de las

² CRESPO (1990) y CRESPO (1992).

consecuencias de la ὕβρις de Jerjes en un marco de exaltada emotividad. La verdadera peripecia ha tenido lugar en el espacio y en el tiempo extraescénicos. Los Jefes de Coro³ son varios, por tanto la ACCIÓN INTERNA es una curva que debe medirse en todos ellos, quienes ocupan la escena sucesivamente. No hay, dramáticamente hablando, un personaje que pueda considerarse protagonista, aunque sí hay un héroe trágico: Jerjes⁴.

Con el trasfondo de estas particularidades de la acción, la elevación de la curva de tensión dramática, es decir, los puntos culminantes de esa acción, se corresponden más bien con la obtención de respuestas a preguntas e inquietudes desplegadas en los pasajes previos a la elevación de la curva, con lo que pueden ubicarse en la entrada de los personajes que vienen desde fuera del reino persa (*Mensajero, Jerjes*), precedidos por una expectativa *in crescendo*. Ambas apariciones se ven coronadas por una explosión patética del Coro.

Atosa es, en palabras de MICHELINI, el “tejido conectivo de la pieza”⁵, pero sus acciones no tienden a provocar tensión dramática, sino a colaborar en la atmósfera de inquietud *in crescendo* previa a los picos de máxima tensión. En cuanto a la *sombra de Darío*, su función esencial es colaborar en la decodificación del mensaje de la pieza, no en alimentar la tensión más que de manera “espectacular” en el momento de su aparición. La atención del espectador se centra en la etiología que sus palabras proporcionan para la acción, más que en sus acciones mismas que son, por otra parte, muy escuetas: aparecer y desaparecer de la escena.

Podríamos decir que la tensión dramática se corresponde con la estructura dialógica cuyo pico es la obtención de una información, y se libera en las resis posteriores a cada punto culminante.

¿Qué sucede con la frecuencia imaginativa en relación con la tensión dramática del desarrollo agencial de *Pe*? Si tenemos en cuenta las imágenes propiamente dichas, es decir, las que contienen *illustrantia*, comprobamos que son abundantes y

³ Tomamos este concepto de R. ADRADOS (1983: 122-611), dada su claridad.

⁴ MICHELINI (1982: 128-129).

⁵ MICHELINI (1982: 128).

crecientes en el Párodos, homogéneas y en cantidad media en los episodios y bajas en los Estásimos, sobre todo en el treno inserto en el Episodio II como epirrema (629-680), en el Estásimo II y en el *kommós* final. Cuando decimos homogéneas nos referimos a que tanto en el Episodio I cuanto en el Episodio II su modo de aparición en el texto es semejante: a largos segmentos sin incidencia de lenguaje figurado le siguen pasajes de acumulación de varias imágenes, que forman “racimos” imaginativos.

En realidad, si se compara la incidencia de esta manifestación de la imagen en *Pe* y en el resto del *CA*, se puede concluir rápidamente que *Pe* presenta el porcentaje más bajo. En efecto, el “peso” connotativo de la pieza radica en la profusión de macroestructuras descriptivas y narrativas enmerativas. Por otra parte, la marca estilística original de la tragedia se basa en las figuras de orden, las repeticiones y las acumulaciones sintácticas y semánticas, lo cual, por otra parte, se relaciona con el campo semántico de la cantidad, fundamental para el sistema semémico de la obra. Este motivo de la cantidad se despliega ampliamente en el Párodos, procedimiento habitual en Esquilo, y se difumina en el resto de la tragedia.

Pero los momentos de máxima tensión dramática no están acompañados por gran cantidad de imágenes: éstas se “arraciman” en los pasajes de *crescendo* de la tensión (la inquietud y el temor en aumento de los ancianos del Coro en el Párodos, el relato del sueño alegórico de Atosa en el Episodio I), la descarga de la tensión en las resis narrativas (sobre todo en el Episodio I, en la resis del Mensajero y su relato desgarrador de la derrota de Salamina y la penosa desbandada del ejército persa) y la necesaria explicación de la causa de la ὄβρις de Jerjes en boca de la Sombra de Darío en el Episodio II.

Por tanto, podemos afirmar que los momentos de concentración de imágenes funcionales en el desarrollo agencial corresponden más bien a la segunda variable que nos propusimos medir, es decir, la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En efecto, la mayoría de los racimos imaginativos acompañan los pasajes en los que lo que se intenta es, por una parte, reproducir en el espectador los sentimientos (sobre todo los relacionados con el terror, la piedad y el *pathos*) de los personajes sobre la escena y, en segundo término, dar lugar a una comprensión, entre intuitiva y reflexiva, de las causas de la desgracia persa, lo que se produce en las resis de Darío del Episodio II.

Cuando la tensión dramática vuelve a subir, por última vez, en el *kommós* final, el procedimiento que utiliza el poeta es el de poner en acto la última variable que deseábamos venir, el procedimiento de mostración de la imagen. La MOSTRACIÓN DE LA IMAGEN es un mecanismo de traslación de la imagen verbal, pronunciada por los personajes o por el coro, hacia la representación escénica de los elementos que conforman dicha imagen. Consiste en la utilización en "sentido metafórico" de una imagen determinada, un *illustrans*, que acaba por aparecer en escena, ante la vista de los espectadores, como objeto concreto o como objeto real mencionado en sentido propio, un objeto vital para los acontecimientos, pero referido a través del discurso de los personajes.

Esta mutación del *illustrans* en *illustrandum* (o el pasaje del sentido figurado al sentido propio) es un procedimiento de alto efecto dramático, ya que permite que el espectador tenga ante los ojos el mecanismo típicamente lingüístico que consiste, en primer instancia, en borrar los límites que separan al *illustrans* del *illustrandum* y, en consecuencia, fusionar los constituyentes semánticos de ambos términos. En el espectador se produce, entonces, un efecto de "doble visión": *significante* (*illustrans*, metáfora) y *significado* (*illustrandum*, objeto real) se presentan conjuntamente y producen una única impresión subjetiva.

En 910-1077, Jerjes asume la tarea de concretar la mostración de la imagen en el punto culminante de la pieza y en medio de una explosión patética: los ANDRAJOS que cubren su cuerpo funcionan, más que como *illustrans*, como símbolo visible del desastre del *poder político y bélico* del imperio persa, de su *riqueza y prosperidad*, y de la

felicidad individual de sus habitantes, imágenes desplegadas en el plano textual a lo largo de todo el desarrollo anterior.

La mención de la serie imaginativa de los vestidos, siempre costosos y lujosos, cumple la función, a lo largo de la pieza, de contribuir a la creación, en la mente del espectador/lector, de una atmósfera y una representación imaginaria de lo que es el "lujo oriental"⁶. Además, los trajes de los coreutas debían de corresponderse con lo que los espectadores imaginaban como habitual en los nobles de alto rango, los *πιστὰ πιστῶν* de la corte. Los trajes pueden haber sido espléndidos, lo que en sí mismo podría considerarse, de algún modo, como una mostración permanente, a lo largo de la obra del motivo de la RIQUEZA. A esto puede sumarse otra mostración del motivo: la vestidura de la reina y el ornato de la carroza con la que entraba en escena (150), probablemente seguida de varios sirvientes⁷, que para los espectadores atenienses debía de dar a entender no sólo el boato sino el orgullo de su situación. Su segunda aparición, a pie y sin rico atavío (598), como suplicante ante los poderes del mundo subterráneo, sin duda implicaría precisamente lo contrario. En cuanto a la vestidura de la Sombra de Darío, probablemente era lujosa, pero más bien tendía a resaltar su rango y dignidad (658-664).

En contraste con todo esto, los harapos de Jerjes, a los que se suma su orden a los Fieles de desgarrar cada uno sus propios vestidos, lo que probablemente realizaban en 1061, hacían que la audiencia fuera testigo, en un acto simbólico, del momento mismo en que la FORTUNA se convertía en DESASTRE. Un rey todopoderoso expresa su pena y humillación, pero también el castigo divino⁸ por la magnitud de su ὕβρις. De este modo, se torna evidente la razón de la preocupación, tanto de Atosa como de Darío, por el aspecto y el traje que vestirá Darío en su entrada en escena (833-836, 846-850), y alerta al espectador en cuanto a su importancia simbólica. Un traje limpio y nuevo podría representar que Jerjes aún posee la capacidad de imponer

⁶ THALMANN (1980: 267).

⁷ TAPLIN (1977: 79-80).

⁸ KITTO (1966: 104-106).

orden y disciplina a pesar de la derrota. Cuando el rey muestra en escena sus harapos, esto es signo de que el desastre es total.

La mostración escénica de la imagería no alcanza en *Pe* un desarrollo orgánico, dado que sólo afecta a una serie metafórica en particular y concentra todo su efecto en una sola escena. Sin embargo, es un anticipo de lo que será un rasgo estructural en la *Orestía* y en la *Prometía*: la representación visual concreta de las ideas organizadoras de sus tragedias, y la consiguiente integración de estructura, dicción, tema y espectáculo.

3. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SIETE CONTRA TEBAS

El DESARROLLO AGENCIAL de *Se* es bastante similar al que señalamos para *Pe*. En efecto, la ACCIÓN EXTERNA está determinada por aquello que los personajes realizan de acuerdo con las noticias que reciben de los acontecimientos que ocurren fuera de la escena. De hecho, el centro de la pieza está ocupado por la larga descripción hecha por el Explorador de los jefes argivos que se apostarán frente a las puertas de la ciudad. Por tanto, la acción externa está casi restringida a las entradas y salidas de los personajes.

Más matizada es la ACCIÓN INTERNA, que se centra en las reacciones emotivas y las determinaciones existenciales del Coro y del Jefe de Coro, Etéocles. Etéocles es protagonista y héroe trágico, y el despliegue y contraste de su personalidad con la de las mujeres tebanas ocupa la primera parte de la pieza. En la segunda parte este contraste se atenúa, y el agón pasa de lo externo a lo interno ante la necesidad de hacer una elección trágica que determinará su destino y el de su stirpe.

La TENSION DRAMÁTICA acompaña la acción interna de Etéocles. No obstante, no depende exclusivamente del protagonista. Los puntos culminantes se ubican en el *crescendo* del Párodos, donde las mujeres tebanas cantan una exaltada plegaria a las divinidades tutelares; en el fuerte choque del Episodio I, donde la tensión es producto de la oposición de psicologías y concepciones del mundo (femenino y

masculino); en el Episodio II, ante la decisión trágica del héroe de enfrentarse con su hermano en un combate homicida; en el treno que supuestamente cantan Antígona e Ismene ante los cadáveres de Etéocles y Polinices y en el supuesto agón final de Antígona con el Herald⁹.

El movimiento dramático está más diversificado en la primera parte de la obra. Esto responde, por un lado, a la importancia agencial del Coro (que desaparece luego del Episodio II) y, por otro, a la variedad de matices emotivos de los personajes. Luego de la *περιπέτεια* de 653, las dos acciones principales (la partida de Etéocles a enfrentar su destino (Episodio II, 719) y la noticia de la salvación de la ciudad y del doble fratricidio (Episodio III, 795-796; 807-812), y si descartamos el final otorgado por la tradición, lo que implicaría la apertura de una nueva línea actancial que quedaría sin desarrollar al final de una trilogía¹⁰, sólo nos queda la doble lamentación femenina del Coro (Estásimo III, 822-960) y de las hermanas Antígona e Ismene (961-1004), lo que no implica un verdadero movimiento dramático.

En cuanto a la relación que se establece entre desarrollo agencial y estructuras compositivas, los picos de máxima tensión coinciden con el diálogo (estíquico o epirremático) (203-263, Episodio I; 677-719, Episodio II; 803-812, Episodio III) y con la plegaria incluida en el Párodos (108-180), que, al igual que lo que señalaremos para el *kommós* de *Pr*, es un diálogo en sentido amplio con la divinidad.

La frecuencia imaginativa es homogénea en los episodios entre sí y en los estásimos entre sí. En efecto, dejando de lado el Episodio IV (*vide infra*), los episodios presentan una frecuencia de imágenes semejante. Esta frecuencia es más alta que en *Pe*, y por cierto mucho más cercana a la de *Pr*.

En *Se* 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 en el Episodio II, que sólo se elevan en el epirrema y diálogo estíquico del final,

⁹ Estamos a favor de la atétesis del final de la pieza, lo que discutiremos más adelante.

¹⁰ Esta es una de las objeciones que la crítica ha presentado tradicionalmente en contra de la autenticidad del final de *Se*. *Vide infra*.

coincidiendo con la elección trágica de Etéocles. La curva correspondiente a las imágenes no presenta altos y bajos pronunciados, aunque son más abundantes en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) y al acercarse el final de la descripción de los héroes y sus escudos (584ss, Episodio II). Los Estásimos II y III presentan un promedio levemente más bajo que el Párodos y el Estásimo I, pero las cifras son homogéneas entre sí. Esta homogeneidad, como veremos, se corta abruptamente a partir de 1005, en el Episodio IV.

Ahora bien, la concentración de imágenes funcionales en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) responde, al igual que en *Pe*, a un procedimiento que ya podemos considerar como propio de la técnica esquilea: una presentación global de la estructura poético-significante en el primer cuarto de sus tragedias, a la que sigue una diseminación de los elementos de esa estructura en el resto de cada una de las piezas. Dentro de esta larga segunda sección, las concentraciones que habíamos llamado *racimos imaginativos* coinciden, otra vez, no sólo con picos de tensión dramática (como la breve escena que sigue a la peripéteia hasta el final del episodio II, 653-719), sino también con la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En *Se* son varios los pasajes en los que lo que el autor pretende provocar la *συμπάθεια* del espectador y que este efecto se logra por medio de las imágenes: las imágenes pictóricas visuales y auditivas del Párodos, que ilustran el terror del coro femenino ante la amenaza de los sitiadores, imaginizados como una amenaza masiva, indiscriminada, confusa. Al fragor de la violencia que proviene del afuera, de la realidad extraescénica, se une el sonido de las súplicas de las mujeres en su plegaria a los dioses tutelares. Por tanto, en el Párodos, la sobreabundancia de imágenes de expresión de la subjetividad apunta a la creación de una atmósfera de identificación (terror), de los espectadores con los personajes sobre la escena. El segundo pasaje donde se percibe la intención del poeta de crear *συμπάθεια* es el siguiente pasaje lírico, el Estásimo I. Aquí las mujeres tebanas utilizan la imaginería para pintar las consecuencias de la derrota sobre sus víctimas: la ciudad misma, los soldados

vencidos y, sobre todo, los del todo inocentes: mujeres y niños. La emotividad continúa, pero más contenida. Por tanto, la creación de atmósfera apunta en este caso a impresionar al espectador, más que a resaltar la expresión de la afectividad del Coro. La función impresiva resulta clara: se pretende crear en la audiencia un sentimiento de piedad por esas víctimas en particular, pero también posibilitar la reflexión más general, más universal, en cuanto a las consecuencias nefastas de toda guerra.

El último pasaje en que podemos detectar la utilización de la imaginaria para la creación de atmósfera es el Estásimo II. Este estásimo es la estructura compositiva que sirve de vehículo para reemplazar en el primer plano el campo semántico de la πόλις, con su imaginaria correspondiente, por el campo semántico del γένος-οἶκος, con su imaginaria propia, sobre todo la que tiene que ver con la maldición, la asignación por suerte, la tierra nutricia convertida en tierra funeraria y la conversión del *illustrandum* de la imagen de la nave del estado: la tormenta ya no es la amenaza argiva, sino el γένος de Edipo. A partir de la περιπέτεια hay una nueva atmósfera en la tragedia: el velo de la apariencia se ha corrido y ahora no es un rey defensor de su pueblo el que ha salido de la escena para entablar un combate singular: es un fratricida maldito, hijo del incesto, con un deseo sacrílego que lo arrastra a la perdición, y con él, a toda Tebas. La imaginaria participa, entoces, en la creación de una nueva atmósfera: duelo, maldición, una muerte que debía ser gloriosa y se ha convertido en matanza.

En lo que se refiere al procedimiento de mostración de la imagen, afirmamos que no se presenta en esta pieza. No hay rastros en su desarrollo de la aparición en la escena de ningún objeto real (ni hay una referencia a su presencia imaginaria en el discurso de los personajes) que se haya presentado previamente como *illustrans* de alguna imagen. Dado que el mecanismo de mostración es más habitual aun en el tramo final de las tragedias, y puesto que consideramos que el final conservado de la pieza es inauténtico, debemos establecer: a) que en el estado en que nos ha llegado, se no conserva rastros del mecanismo de mostración de la imagen: b) que

debemos dejar abierto un interrogante con respecto a si el final auténticamente esquileo incluía el mecanismo de mostración y c) que incluso el final inauténtico (1005-1077) desconoce el procedimiento. En principio, debemos apuntar que la existencia en sí del dispositivo de mostración no es una variable sine qua non para medir la autoría esquilea. En cambio, con mayor sobriedad, afirmamos que es bastante habitual y que, como veremos, puede extenderse a través de toda una pieza o presentarse de manera aislada, como mención breve.

4. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SUPPLICANTES

Como ya señalamos en el capítulo anterior, a pesar de la existencia de algunas fallas en la técnica teatral (como la inexplicable mudez de Dánao ante la llegada del rey Pelasgo en el Episodio I), la obra presenta una notable matización de los movimientos de la acción (externa e interna) con respecto a los puntos de máxima tensión dramática, lo que da como resultado una dinámica interna que no se refleja en la mera secuencia de peripecias escénicas.

La ACCIÓN EXTERNA, que gira nuevamente en torno de la entrada de los personajes en escena (Dánao, Pelasgo, Egipcios, Heraldos, Criadas), se acelera en el Episodio III con la llegada de los perseguidores de las Danaides, llegada que provoca un desarrollo rápido y dinámico de las actancias.

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, debe señalarse que la misma se concentra tanto en Pelasgo cuanto en las Danaides mismas, que se erigen, a pesar de su condición de Coro, en auténticas protagonistas. Sin embargo, el problema de la elección trágica propiamente dicha se presenta explícitamente en la persona de Pelasgo, lo cual provoca un doble conflicto dentro de la pieza: el rechazo excesivo de una divinidad (Afrodita) y la falta de equilibrio y adecuación de las doncellas con respecto a lo que se espera de ellas por su posición en el universo socio-político y religioso de Esquilo, por un lado, y el dilema de la elección entre dos males donde

embargo, esta primera aparición de las Danaides no implica cambios internos en ellas mismas, sino la presentación de un estado de cosas donde se percibe una línea constante y creciente de ansiedad y expectación. La tensión se dispara principalmente hacia el receptor, que a pocos versos de comenzar la obra se ve llevado a confrontarse anímicamente con el estado de alma de las fugitivas. Se trata, por lo tanto, del aspecto impresivo de la creación de atmósfera. A esta creación contribuye nuevamente la imaginería en la escena del dilema del rey Pelasgo; en este caso, la imaginería es el medio privilegiado de expresión de la angustia del soberano, enfrentado a elegir entre dos males, como si el poeta hubiese querido presentar en negativo y por anticipado, el dilema de Agamenón. La dificultad inmensa que implica la toma de decisión es expresada por la imagen marina. Una vez que la decisión ha sido tomada (480) la tensión se libera y el estado de ánimo del rey se equilibra¹¹; a partir de ese momento, ya no utiliza lenguaje figurado en el resto de la escena, excepto la mención de algunos constituyentes de campos conceptuales, pero en sentido propio. Por último, la escena del Episodio IV (825-910) en que las Danaides se enfrentan con la agresión verbal, que amenaza tornarse violencia física, del Herald de los Egipcios, es un punto culminante de acción interna, tensión dramática y atmósfera impresivo-expresiva. La desesperación, que casi roza la histeria, de las doncellas se expresa centralmente a través de las imágenes, la mayoría de ellas tendientes a metaforizar por medio de una serie de *illustrantia* animales al macho que amenaza la virginidad de las Danaides.

El mecanismo de mostración de la imagen aparece en *Su*. Como hemos señalado en el capítulo anterior, uno de los *illustrantia* de la metáfora marina, el BARCO, simboliza en el plano temático, es decir, tiene como *illustrandum*, el FALO como amenaza violenta contra la virginidad que las Danaides desean preservar. De allí que, cuando al comienzo del breve Episodio III¹² el rey Dánao, en su papel de vigía y ubicado en el punto de avanzada u observación señalado como πάγος en

¹¹ Cf. al respecto TARKOW (1970) [1976], 1-13.

se conjugan en extraña armonía la voluntad humana y el designio divino, por el otro.

Esta existencia de doble conflicto y doble protagonista se manifiesta en la curva de ACCIÓN INTERNA por el hecho de que sus picos corresponden: el primero a Pelasgo, (Episodio I, 407-477) el segundo a las Danaides (Episodio III, 734-763 y Estásimo III, 776-824) y el tercero alternativamente a Danaides (Episodio IV, 825-908) – Pelasgo (911-965) – Danaides (1052-1073).

Los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA corresponden a los movimientos anímicos previos a la decisión trágica de Pelasgo en el Episodio I. Luego de la presentación genealógica de las doncellas, que justifica su pedido de asilo “político”, lo que por su carácter descriptivo implica un remanso de la tensión, se pone en escena el dilema trágico del rey ante la amenaza de suicidio de las jóvenes. La decisión de Pelasgo libera la tensión y, luego del Estásimo I, comienza una nueva curva ascendente que no se detiene hasta la nueva intervención del rey, promediando el Episodio IV. El final de la tragedia es la oportunidad que el dramaturgo elige para plantear explícitamente el problema de la ὄβρις de las Danaides, y de este modo preparar al espectador para el desarrollo argumental de la segunda pieza de la trilogía, lo que genera un nuevo ascenso de la tensión, aunque sin el pico que implica la confrontación entre Pelasgo y el Herald.

Nuevamente se observa una gran homogeneidad en la frecuencia imaginativa a lo largo del desarrollo dramático, excepto en el Episodio I, que presenta un bajo promedio de imágenes. Es probable que el descenso del lenguaje connotado se deba a los desajustes que aquejan al pasaje desde el punto de vista dramático. En la segunda parte del episodio, a partir de la resis que se inicia en 407, la sucesión de las actancias ofrece una construcción más unitaria, y entonces la frecuencia imaginativa crece: la mayor parte de las imágenes funcionales del episodio se concentran en esta segunda parte.

En lo que se refiere a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva, la entrada del coro en el Párodos implica un *crescendo* constante de la emotividad. Sin

189, describe en imágenes pictóricas de gran intensidad dramática la llegada del barco insignia de los egipcios, las doncellas interpretan que la persecución, que conocen bien, ha llegado a su cumplimiento, a pesar de sus plegarias, y que su violación es inminente.

Dánao presenta una descripción gráfica de cómo la escuadra egipcia aparece gradualmente ante la vista. La técnica descriptiva es similar a la que el mismo anciano pone en acto en 180-183, cuando con otra imagen pictórica visual describe la llegada del rey Pelasgo con su séquito. La multiplicación de indicaciones del proceso sensible (ἀπὸ σκοπῆς ὄρω, 713; εὔσημον 714; οὐ με λανθάνει, 714; πρέπουσι, 719), que se prolonga en la personificación del barco mismo en 716-718, otorga a la escena un carácter sumamente vívido, casi de descripción cinematográfica, en la que cada sintagma implica una aproximación más cercana y nítida: NAVE INSIGNIA (τὸ πλοῖον 714), VELAMEN (στολμοὶ τε λαίφους 715), DEFENSAS LATERALES (παρὰρύσεις 715), PROA (πρῶρα 716), OJOS PINTADOS (ὄμμασιν 716), y la alusión a que hay un TIMÓN (οἴακος 717) que desde atrás del barco dirige su DERROTERO (ὄδόν 716) a la cual la proa OBEDECE CON DEMASIADA DOCILIDAD (ἄγαν καλῶς, 718). Luego de esta avanzada del falo mismo, aparecen los hombres, cuya descripción apunta a la descripción de “ellos” como “el otro”: MIEMBROS NEGRUZCOS (μελαγχίμους γυίοισι 719-720) que se destacan más aun entre sus vestiduras blancas (λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων 720). Por último, la aparición del RESTO DE LAS NAVES (τᾶλλα πλοῖα 721), las TROPAS (πᾶσα θ' ἠπικουρία 721), la aproximación a la costa de la NAVE CAPITANA (αὐτὴ ἡγεμών 722) y la única imagen auditiva: ya es audible el RUIDO DE LOS REMOS (παγκρότως ἐρέσσειται 723). Las oraciones son breves, lo que expresa apuro, impaciencia, excitación, de acuerdo con las indicaciones del contenido.

A pesar del llamado a la calma y a la confianza en la divinidad por parte de su padre (724-733), el resultado de la mostración es una violenta reacción emocional

¹² Acordamos con JOHANSEN (1980: III 70) y VÜRTHEIM (1967 [1928]: 150 y 201) en considerar lo versos 710-775 un episodio independiente, a pesar de los argumentos de TAPLIN (1977: 206-211).

por parte de las doncellas, expresada por medio de un dialogo epirremático (734-759) que se acrecienta en el Estásimo III y llega a su culminación en el Episodio IV. Enfrentadas con la amenaza de la fuerza bruta, están inermes y llenas de un terror salvaje, que se acrecienta con la salida de Dánao en busca de ayuda (775), ampliamente criticada por los comentaristas¹³.

Que el barco es el *illustrans* de la agresión fálica se hace evidente por la manera en que las Danaides retoman la imagen en el epirrema: por medio del adjetivo μάργον (741), lo que implica una agresividad furiosa y, según los comentaristas, lujuriosa. Se concentran en lo oscuro de la piel de los egipcios (sin tener en cuenta su propia tez), el signo más visible de su “otredad” (μελαγχίμω στρατῶ 745), a lo que se suman el azuloscuro de las proas de ojos pintados (κυανώπιδας νῆας 743-744) y los cuervos (κόρακες 751). Debe agregarse a esto la mención del δόρυ (δορυπαγεῖς, 743) *illustrans* que se desliza, como hemos señalado en el capítulo anterior, por diversos *illustranda*. En este caso, la mostración verbal de la imagen apunta a que esta MADERA BIEN AJUSTADA, COMPACTA, puede leerse como FALO ERECTO.

Finalmente, el barco y sus maniobras de anclaje en un puerto no seguro y durante la noche (764-772) es un pasaje en general mal comprendido por los críticos, que lo califican de irrelevante¹⁴. En realidad, esta imagen náutica opera como prolepsis mostrativa de lo que ocurrirá durante la noche de bodas de Egipcios y Danaides. La oscuridad de la noche, la que está cayendo en el momento preciso del final de la tragedia, (εἰς νύκτ', ἀποστείχοντος ἡλίου, 769), es la anticipación de la que caerá luego del matrimonio no deseado entre primos. Incluso si el anclaje ya se ha llevado a cabo (ἐν ἀγκύρουχίαις 766), es decir, aun si el acto sexual se ha consumado, si la tierra carece de puerto (ἀλίμενον χθόνα, 768), esto es, si la recepción del órgano masculino es rechazada, el desembarco no puede ser feliz (οὐδ' ἂν ἔκβασις στρατοῦ καλή 771-772), es decir, no habrá fecundación ni se cumplirá la ley de Afrodita, ya que el resultado del parto de la noche será,

¹³ TAPLIN (1977: 211-215) y JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 70 y 122-123).

precisamente, un dolor de parto (φιλεῖ ὠδῖνα τίκτειν νόξ (769-770), incluso para el piloto avezado (κυβερνήτη σοφῶ 770): los novios serán asesinados. La inclusión en la imagen extendida de esta breve metáfora del parto es la que justifica la interpretación propuesta, es decir, la ecuación entre BARCO QUE LLEGA A UN MAL PUERTO (*illustrans*) y ACTO SEXUAL (*illustrandum*) que, por ser decodificado -o efectivamente realizado- como violación, conduce a la muerte del agresor.

La última mostración de la trilogía se realizaba probablemente al final de la tercera tragedia, *Danaides* (buscar abreviatura). El Fr. 44R, que pone en la superficie del texto la explicitación de la imagen de la FERTILIDAD, en boca de Afrodita en persona, es el punto de convergencia de todo el mecanismo de mostración diseminado en *Su* y, probablemente, en *Egipcios*. Afrodita es el *illustrans* mismo de la imagen. No hay mostración más fuerte que ésta.

5. ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA ORESTÍA

En el caso de *Or*, la única trilogía griega conservada, tenemos la oportunidad de seguir el desarrollo de algunos mecanismos estructurales a lo largo de las tres piezas. Uno de ellos es el mecanismo estructural-funcional de la mostración de la imagen, que en las otras piezas del *CA* estudiamos en cada tragedia en particular. En el caso de *Su*, como acabamos de afirmar, era posible sugerir la prolongación y culminación del mecanismo en la que se considera la última pieza de la trilogía, *Danaides*.

En consecuencia, a continuación procederemos a analizar las dos primeras variables del análisis funcional, la tensión dramática y la creación de atmósfera, de manera individual en *Ag*, *Ch* y *Eu*. En el caso del mecanismo de mostración, lo analizaremos globalmente con posterioridad, en referencia a toda la trilogía.

¹⁴ Cf. JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 114).

5.1 Análisis funcional de *Agamenón*

El desarrollo agencial de *Ag* presenta una simetría casi absoluta de las tres subvariables que hemos estado estudiando. La ACCIÓN EXTERNA (entradas y salidas de los personajes y hechos efectivamente ocurridos dentro y detrás del escenario) es acompañada en sus altos y bajos por la presencia de una acción psíquica (ACCIÓN INTERNA) proporcional en los protagonistas y en el Coro. La simultaneidad del crecimiento de ambas acciones produce los picos de TENSIÓN DRAMÁTICA. Esta tensión, luego de una primera cima en el Párodos (en el cual los acontecimientos narrados se hacen presentes "escénicamente" ante el espectador/lector como tal vez en ninguna otra tragedia griega), desciende en el Episodio I y vuelve a ascender de manera uniforme hasta el final de la pieza, que concluye en un punto de máxima tensión. Esta simetría de las tres subvariables, en la cual se verifica una armonía perfecta de acción, tensión, dicción y pensamiento, es lo que hace de *Ag* una de las cumbres poéticas de la literatura occidental.

La FRECUENCIA DE IMÁGENES es bastante homogénea en sus proporciones relativas con respecto a las estructuras compositivas y en relación con el desarrollo agencial: acompaña los altos y bajos de ACCIÓN EXTERNA, ACCIÓN INTERNA y TENSIÓN DRAMÁTICA hasta el Episodio IV. A partir de éste y casi hasta el final de la pieza se detecta un mecanismo presente en *Pe* y que reencontraremos en *Pr*, esto es, un descenso del número de imágenes en favor de otros procedimientos estilísticos más acordes con el carácter de las acciones que se presentan en escena: la precipitación de los hechos y la agitación de los parlamentos de protagonistas y Corifeo hacen descender el nivel de presentación simbólica y privilegian la utilización de mecanismos retóricos y figuras de posición. Al igual que en *Pr*, la utilización de la imaginería se retoma nuevamente al final de la pieza, en el que coinciden la máxima tensión y la floración plena del "lenguaje figurado".

En *Ag* la imaginería contribuye de manera central a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva. El primer momento significativo es el final del

Prólogo (36-39), con la pronunciación de la imagen del buey que está asentado (con todo su peso) sobre la lengua del Vigía. La carencia de *παρησια* anticipa otros silencios ominosos, como el del final del Párodos, en que los ancianos del Coro se niegan a poner en palabras el momento del degüello de Ifigenia (248-249) y el de la propia doncella cuando se la amordaza para que no maldiga a su *γένος* (235-237). La imaginería se manifestará desde el Prólogo al servicio de la creación de un clima siniestro y agorero. De inmediato, las imágenes de rapiña y destrucción de los seres indefensos (50-54, 72-76, 111-120, 134-138, 140-143, 206-211) llegan a su clímax en el relato del sacrificio de Ifigenia (228-247), ella misma metaforizada como animalito inerme (*δίκον χιμαίρας* 232) ante el cuchillo que, más que el de un ministro del sacrificio (*θυτήρ γενέσθαι θυγατρός*, 224; *ἕκαστον θυτήρων*, 240), apunta a impresionar a la audiencia como cuchillo de carnicero.

Un segundo momento en que la imaginería actúa en el auditorio para componer un clima de agustia y expectación son las palabras finales de Clitemnestra en el Episodio II (600-614). En este caso, la atmósfera se crea por contraste, por medio del procedimiento que luego será habitual en Sófocles: la IRONÍA TRÁGICA. En efecto, la serie de imágenes encadenadas que pronuncia la reina antes de volver a palacio para preparar el recibimiento de Agamenón, imágenes todas que apuntan a caracterizar con valencias semánticamente positivas el papel salvador y protector del esposo y la fidelidad de la esposa, deben leerse en clave opuesta: el rey será incapaz de salvarse a sí mismo, la reina infiel será su ejecutora. El auditorio es preparado por esta imaginería siniestra para lo que va a suceder; el Corifeo, por el contrario, sólo logra aumentar su inquietud y su angustia: él sabe que ninguno de los *illustrantia* utilizados por la Tindárea corresponde a los *illustranda* que ella intenta dar a entender, sino a sus contrarios; sin embargo, el anciano aún no sabe cómo se van a desarrollar los acontecimientos. El pasaje que corresponde a los versos 895-905 del Episodio III es, en realidad, una *amplificatio* y una *variatio* del anteriormente mencionado, pronunciado esta vez ante Agamenón

en persona, lo que acentúa, por medio de la ironía, la creación de una sensación de desastre inminente.

El cuarto momento que podemos señalar en el que la imagería es utilizada para ejercer una impresión afectiva sobre el espectador/lector es la del *exemplum* alegórico del Estásimo III, esto es, la fábula que asimila a Helena a un cachorrito de león que se vuelve contra su amo protector (717-736). En primer lugar, la utilización de la imagería animal acentúa, por contraste, la comparación entre las figuras de la inocente Ifigenia (cabrita), la victimizada Troya (liebre preñada) y la culpable Helena; en un segundo plano de la imagen, la mención del animal poderoso y sanguinario por excelencia apunta en realidad a Clitemnestra, en una prolepsis de la serie de animales monstruosos y/o de carga semántica negativa con los que se la asimilará apenas antes -junto con Egisto- (1223-1225, 1228, 1232-1236, 1258-1260) y después del asesinato del rey (1472-1473, 1516, 1671). La atmósfera ominosa continúa creciendo. El último pasaje correspondiente a Clitemnestra antes de su crimen es el célebre encadenamiento de imágenes que cierra el Episodio III (958-974), que opera nuevamente alterando las valencias positivas y negativas de los *illustrantia* a través de la ironía trágica. Una última imagen -otra una víctima animal, esta vez las ovejas- actúa como coda de esta serie de racimos de imagería que contribuyen a crear una atmósfera aciaga (Episodio IV, 1056-1057).

Desde el punto de vista opuesto, el de la víctima, se desarrollará la imagería de Casandra en su *kommós*, (1090-1149) donde la mezcla del degüello de Agamenón, el de los hijos de Tiestes y el de la propia profetisa produce una impresión de horror inminente, incomprensible para el Coro, comprensible para el auditorio, que entra en συμπάθεια con la princesa troyana.

Una vez producida la muerte del rey (1343-1345) y la confesión triunfante de la reina (1372-1398), nada queda por sugerir de manera impresiva: todos los elementos para interpretar las acciones escénicas ya han sido suministradas, y la obra se cierra en un paroxismo de tensión y suspenso.

5.2 Análisis funcional de Coéforas

En *Cb* puede apreciarse una mayor heterogeneidad entre las tres subvariables que califican el desarrollo agencial: la ACCIÓN EXTERNA (los hechos escénicos), la ACCIÓN INTERNA (pisicológica) y la TENSIÓN DRAMÁTICA que de ella resulta. Esto es notorio a pesar de que en líneas generales las tres se acompañan en sus altos y sus bajos. La ACCIÓN EXTERNA, luego del remanso del *kommós* en el Episodio I, se acelera uniformemente hasta el final de la obra, por causas evidentes originadas en las peripecias de la trama. No obstante, la frecuencia imaginativa es baja en los episodios (si se los compara con los de *Ag*), y sólo aumenta al final de la pieza.

Es evidente que en este caso la frecuencia de imágenes se ha desprendido en parte de las curvas de ACCIÓN y TENSIÓN internas, y responde más bien a la parte de tensión que deriva del sucederse concreto de los hechos. Varias razones pueden apuntarse como explicación de este fenómeno. En primer lugar, el sistema imaginativo de la pieza no es independiente: proviene de y continúa la estructuración de *Ag* y la elaboración de un discurso simbólico que provoque impacto en el espectador/lector ya se ha realizado. En *Cb* las imágenes están más aisladas de su contexto: son, por tanto, de sencilla decodificación. La elaboración estilística del discurso en los episodios se concentra en los recursos retóricos y las figuras de posición; sólo los estásimos (y por supuesto el párodos) presentan un tejido más complejo de elementos significantes.

En segundo lugar, por formar parte de una trilogía, la pieza central concentra la mayor cantidad de actancias *en escena*. La sucesión creciente de actancias cada vez más "patéticas" es fundamental para el logro de los objetivos dramáticos. Sólo en los versos finales de la pieza -y ante la tensión resultante del enloquecimiento del protagonista- vuelve a primer plano la estructura significativa, pero lo hace principalmente por medio de la marcación de los campos semánticos.

Con respecto a la creación de atmósfera, en el Episodio I, luego del *kommós*, se suceden dos escenas en las que la utilización de la imagería propende a su utilización como recurso dramático, expresiva en la primera instancia, impresiva en

la segunda. En efecto, en la invocación final de los hermanos ante la tumba del padre (489-507) se suceden una serie de imágenes que apuntan a expresar el estado de alta tensión emotiva de Orestes y Electra. En primer lugar se retoman imágenes utilizadas en *Ag* para servir de *illustrantia* de la muerte del rey (RED, CAZA, TRAMPA), lo que retrotrae al espectador/lector al clima afectivo que antecede y sucede al crimen. En segundo lugar, se incorporan dos imágenes centrales de *Cb*, que pintan a los hermanos como víctimas (PICHONES, 501) pero a la vez como salvadores (CORCHOS, 506-507). En esta última imagen se añade un componente impresivo, ya que, por tratarse de un símil, incluye una invitación a la reflexión del receptor de la figura.

La segunda imagen es puramente impresiva: se trata del relato del sueño profético de Clitemnestra (527-534) y su posterior interpretación por parte de Orestes (540-550). Tanto uno como la otra cumplen la función, por un lado, de pintar el estado de alma de la reina en los instantes previos a su asesinato, mostrarla desesperada y consciente de su culpabilidad. Por otro lado, se logra afectar al espectador con una atmósfera impresiva de expectación y suspenso, que funciona como anticipación de que lo que se espera está por suceder. La acentuación de la idea de *contrapasso*, del $\delta\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\tau\alpha \pi\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$ de 313, es remarcada inmediatamente antes del Episodio II -en el que Orestes, obedeciendo las órdenes y amenazas de Apolo, cometerá matricidio- en la sección final del Estásimo I, 639-652. Esto se prolonga casi de inmediato en las dos imágenes encadenadas pronunciadas por Orestes al comienzo del Episodio II, la de la LUZ y la de la NAVERGACIÓN (660-662).

El último ejemplo de imaginería utilizado para la creación de climas escénicos es, en el breve Estásimo III, las breves imágenes encadenadas de la LUZ y de la caída de las ATADURAS DE LA ESCLAVITUD (961-962). A pesar de que superficialmente la imagen apunta a transmitir al espectador la atmósfera de júbilo que llena la casa de los Atridas, en realidad se trata de una apariencia. La paulatina caída de Orestes en un estado de enajenación mental por obra de las Erinias será puesto en palabras pocos versos después, y también por medio de imágenes, esta

vez, la del CABALLO DE CARRERA QUE SE DESPISTA (1021-1024). La mostración de la imagen, que es constante en esta última parte de la pieza, contribuye a transformar, en breve lapso, un falso júbilo en un nuevo dolor.

5.3 Análisis funcional de *Euménides*

En esta pieza el desarrollo agencial y sus peripecias explica en gran medida la manera de presentación de las imágenes. En oposición a lo que sucede en *Ch*, la ACCIÓN EXTERNA es abundante y acelerada en la primera parte de la pieza, con múltiples entradas y salidas de los personajes, favorecidas por los cambios de escena (templo de Apolo en Delfos, templo de Atenea en Atenas, Areópago) y de tiempo (por lo menos un año¹⁵ transcurre entre las actancias en Delfos y las que tienen lugar en Atenas), mientras que en el extenso Episodio III (el juicio del Areópago) la acción es prácticamente nula.

Por el contrario, la ACCIÓN INTERNA, que sigue el movimiento "psíquico" de las Erinias, presenta un patetismo creciente hasta que se resuelve en regocijo por el triunfo de Πειθώ en boca de Atenea. A esta acción se suma el devenir anímico de los protagonistas, principalmente la Sombra de Clitemnestra y Orestes. La TENSIÓN DRAMÁTICA de la pieza acompaña, por una parte, la aparición, amenazas y persecuciones de las Erinias, a las que se suma su descubrimiento por parte de la Pitia y el surgimiento de la sombra de Clitemnestra y, por otra parte, dos pequeñas cimas en el Episodio III: el anuncio del resultado de la votación y la μεταβολή de las ERINIAS en EUMÉNIDES.

En la tragedia final de la trilogía sucede algo semejante a lo que ocurre en *Ch*: el porcentaje de segmentos de imaginiería es notablemente desparejo si se comparan Estásimos y Episodios: en las escenas dialogadas el promedio de imágenes desciende en forma notoria. Esta heterogeneidad es más acentuada puesto que en

¹⁵ TAPLIN (1977: 377-383) propone un lapso de "meses"; SOMMERSTEIN (1996: 69-70) sin dar razones, propone un lapso de entre pocos días y pocos meses. Para el tema de los lapsos temporales en la trilogía, cf. DUCHEMIN (1967: 208-211), y sobre la problemática general ROMILLY (1968: 150ss.).

esta tragedia, en la que las Erinias son verdaderas protagonistas, los Estásimos I y II están aun más imbuidos de lenguaje simbólico.

Debe añadirse, además, que la carga de connotación está depositada en la primera parte de la tragedia: allí la concentración imaginativa acompaña los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA y, en menor medida, los de la ACCIÓN EXTERNA. En la segunda parte todas las subvariables descienden marcadamente: el poeta utiliza los recursos dramáticos y textuales casi con exclusividad al servicio del mensaje que quiere transmitir: el plano hipersemémico predomina sobre el semémico, y esto provoca lógicamente la disminución de los elementos significantes. En lo que toca a la creación de atmósfera, las imágenes no son utilizadas con este fin más que en dos pasajes: el ὕμνος δέσμιος del Estásimo I (304-396) y el epirrema que expresa las bendiciones de Atenea y de las Euménides en el Estásimo III (916-1020).

El clima creado por las imágenes en el Estásimo I (OSCURIDAD, CAZA, SACRIFICIO, ESCLAVITUD, VAMPIRISMO, PISADA) es por completo impresivo: apunta a provocar en el espectador el mismo sentimiento de terror que debe de inundar a Orestes en medio de la danza ritual de las Erinias. Lo opuesto sucede en el caso del Estásimo III. Las imágenes de LUZ, y FERTILIDAD de los ámbitos vegetal, animal y humano crean un clima de júbilo que es subrayado por el mecanismo de mostración de la imagen.

5.4 El mecanismo de mostración de la imagen en la *Orestía*

En *Or* el mecanismo de mostración de la imagen alcanza su concreción más ajustada y funcional a través de la magistral utilización que hace Esquilo de las imágenes de la CAZA y de la LUZ/OSCURIDAD, imágenes que atraviesan por completo las tres piezas de la trilogía. La imagen de la LUZ/OSCURIDAD es, quizá, el símbolo escénico más potente del teatro ateniense. En cuanto a la imagen de la CAZA en sus dos elementos principales, la RED y la PERSECUCIÓN, tiene gran importancia en la estructura significativa global de *Or*.

Dentro de la imagen general de la CAZA, la serie imaginativa que se concentra alrededor del *illustrans* RED se desarrolla a lo largo de todo *Ag*. El lexema RED (δίκτυον) es sólo el primero de sus *illustrantia*. Aparece al comienzo del Estásimo I (358), luego en la resis central de Clitemnestra en el Episodio III (868) y por último en boca de Casandra en el *kommós* del Episodio IV (1115). El Corifeo refiere el semema a Casandra por medio del lexema ἄγρευμα, RED DE CAZA o TRAMPA (1048), y Clitemnestra utiliza el semisinónimo ἀρκύστατα, MALLA DE RED (1375). Pero la primera mostración de la serie se produce cuando el espectador comprende que la RED no es más que un *illustrans* del *illustrandum* ALFOMBRA PURPÚREA, que aparece es escena en el agón y posterior esticomitía de Agamenón y Clitemnestra en el Episodio III por medio de una serie de *illustrantia* de distinto orden: πέτασμα (909), πορφυρόστρωτος πόρος (910), εἶμα (921), ποικίλα (923, 926, 936), ποδόψηστρον (926), ἄλουργή (946) y ὑφή (949). Luego de esta primera mostración escénica del *illustrandum* transformado en objeto real, dicho *illustrandum* ALFOMBRA/TAPICES se convierte en *illustrans* implícito de un nuevo *illustrandum*, TÚNICA/MANTO: πέπλοι (1126), εἶμα (1383), la TÚNICA que aprisiona a Agamenón en el baño. El desarrollo dramático llega a su punto culminante cuando Clitemnestra exhibe los cadáveres de Agamenón y de Casandra, y lo hace con el cuerpo del rey envuelto en la TÚNICA que lo ha aprisionado como una RED. Con sutil ironía, la reina nombra la RED específicamente como RED DE PECES, ἀμφίβληστρον ἰχθύων (1382), dado que, al caer en la bañera, Agamenón se ha convertido en un gran pez capturado en una redada, como los atunes de *Persas*. Ante esta segunda mostración de la imagen el mecanismo de simbolización se hace evidente para el espectador: el *illustrandum* TÚNICA/MANTO se ha convertido en *illustrans* de un último y definitivo *illustrandum*: MORTAJA. El último *illustrans* que aparece en *Ag*, correspondiente al mismo *illustrandum*, es ὕφασμα ἀράχνης, TELA DE ARAÑA (1492 y 1516).

En la siguientes piezas de la trilogía la RED se va deslizado a través de una serie de semisinónimos -también *illustrantia*- pertenecientes a su mismo campo semántico. La RED será ἀμφίβληστρον (492) y δίκτυον (506) en *Ch*, para culminar en

la última mostración de esta serie imaginativa: la de los VESTIDOS/MORTAJA que porta Píades fuera de palacio luego del asesinato de Clitemnestra y Egisto y que son metaforizados como μηχανήμα (981), δεσμός (981), πέδαι (982), ἄγρευμα (998), ποδένδυτος κατασκήνωμα (998), ἄρκυς (1000) y πέπλοι (1000). TELA DE ARAÑA (en *Cb* y *Eu*).

Dentro de la imagen de la CAZA, el segundo elemento que participa en el mecanismo de mostración es la serie imaginativa que metaforiza el momento de la PERSECUCIÓN de la PRESA. El motivo se presenta en el Párodos de *Ag* por medio de la imagen de las ÁGUILAS y la LIEBRE PREÑADA (114-120, 134-138), y reaparece por medio de significantes más representativos, como κύων, PERRA (1093), εὖρις, DE BUEN OLFATO (1093) y ματεύω, BUSCAR (1094), referida a Casandra. En *Cb* es utilizada al principio, como *illustrans* de Electra y Orestes en su condición de víctimas huérfanas del águila, aún demasiado DÉBILES PARA SALIR DE CAZA (247-251). La mostración de la imagen se insinúa en el final de la pieza, en primer término con la amenaza de Clitemnestra en los momentos previos a su asesinato, cuando advierte a Orestes sobre la presencia inminente de las Erinias, PERRAS RENCOROSAS, ἔγκοι κόνες (924), y luego del matricidio, con la referencia de Orestes a esas mismas ἔγκοι κόνες (1054), como *illustrans* de un *illustrandum* que el público no ve, pero que el personaje percibe como objeto real en la escena (1061). Pero esta serie imaginativa alcanza su máximo desarrollo en *Eu*, donde la mostración llega a la concreción al comienzo de la obra. En el Prólogo, las Erinias se disponen a perseguir a Orestes en escena, como PERRAS DE PRESA tras un CERVATILLO, νεβρός (111) que ha saltado de la RED, ἀρκύστατα (112). De inmediato, gimen su “grito de guerra”: “¡atrápalo!”, λοβέ (130). Ante la incitación de la Sombra de Clitemnestra, διώκεις θήρα, “PERSIGUES A LA FIERA” (131), “COMO UNA PERRA” ἄπερ κύων (131-132); ἔπου, μάραινε δευτέρους διώγμασιν, “SIGUE, AGÓTALO CON NUEVAS PERSECUCIONES” (139); ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ’ ὁ θήρ, ὕπνω κρατηθεῖς ἄγραν ὄλεσα “HA SALTADO DE ENTRE LAS REDES, Y SE VA LA FIERA. DOMINADA POR EL SUEÑO, PERDIÓ LA PRESA” (147-148), se lanzan tras Orestes, en una “caza” escénica que debe de haber sido un

espectáculo sobrecogedor. Las menciones continúan en 231, “CAZARÉ AL HOMBRE COMO UNA JAURÍA”, τόνδε φῶτα κάκκωνηγέσω. La mostración vuelve a efectuarse en 246-247: τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρόν / πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν, “PUES COMO A UN CERVATILLO HERIDO, SEGUIMOS EL RASTRO POR LA SANGRE Y LA GOTA”. Sin embargo, el pico máximo de la mostración de la imagen de la PERSECUCIÓN se produce en el Estásimo I, el ὕμνος δέσμιος 309-396, en que al son del canto mágico que pretende atar a Orestes en alma y cuerpo, las Erinias van haciendo su danza alrededor de Orestes en círculos concéntricos, cada vez más estrechos, en un movimiento envolvente que muestra en forma dramática el acecho a la presa indefensa.

La segunda imagen que es sometida al mecanismo de mostración es la de la LUZ/OSCURIDAD, en sus valencias positiva y negativa. Esta imagen ha sido estudiada de manera suficiente¹⁶. Apuntemos que la luz, representada por el *illustrans* ANTORCHAS, aparece en *Ag* como objeto real referido por los personajes ya desde el Prólogo, en boca del Vigía (21-23) y es el centro de la resis de la posta de hogueras en el Episodio I (281-314). En *Cb* está representado por la luz del amanecer que acompaña la muerte de Clitemnestra y Egisto (961). Por último, ya en *Eu*, la conciliación armónica entre divinidades olímpicas y ctónicas es saludada en Atenas por una procesión de antorchas (1005, 1022, 1025-1028, 1029, 1041-1042, 1044) cuya connotación es proporcionalmente inversa a la posta de hogueras de *Ag*. Esta escena iluminada a pleno al final de la trilogía corona el mecanismo de mostración, que alcanza aquí su máximo poder de simbolización.

¹⁶ GOHEEN (1955: 113-126); TARRANT (1960: 181-187); LEBECK (1963), PERADOTTO (1964: 388-393); HUGHES FOWLER (1967: 64-65); LEBECK (1971); RUSSO (1974), PETROUNIAS (1976: 244-254); GANTZ (1977: 28-38); TRACY (1986: 257-260); JARKHO (1997: 184-199).

6. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

Por su condición misma de fragmentos, es imposible considerar los que corresponden a la *Prom* en el análisis de este capítulo en lo que toca a su función en el desarrollo agencial y a la creación de atmósfera, dada la necesidad de interpretar la parte a la luz del todo. Por lo tanto, nuestro análisis del *cP* se limitará a *Pr* en el tratamiento de estas dos variables, y sólo consideraremos la trilogía, y de manera puramente conjetural, en nuestro abordaje de la mostración de la imagería.

La ACCIÓN EXTERNA de la tragedia ha sido reputada habitualmente por la crítica como inexistente. Se limita, en esencia, a la entrada y salida de los distintos personajes y, en el plano de las actancias, a dos picos ubicados al comienzo y al final: el encadenamiento del Titán (Prólogo) y su hundimiento, junto con las Océánides, en las profundidades del Tártaro, en el marco de la conmoción cósmica (Episodio IV).

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, el alza del grado de actividad emotiva coincide con el establecimiento de la relación dialógica entre Prometeo y sus distintos interlocutores: Océánides (Párodos), Océano (Episodio I), Ío (Episodio III), Hermes (Episodio IV). El proceso del diálogo provoca un impacto en el plano psicológico que se traduce en los altos y bajos de la expresión de pasión y sentimientos, acompañados por una influencia en el plano volitivo que implica el cambio o el mantenimiento de las determinaciones tomadas en la realidad anterior extraescénica.

La frecuencia de imágenes se corresponde con la ACCIÓN INTERNA y también con la TENSIÓN DRAMÁTICA. Sus puntos culminantes son la conclusión del proceso de encadenamiento (Prólogo, 82-85), la reacción ante la evidencia sensorial de seres alados, que incluye la creación de suspenso por la amenaza de la aparición del águila, que sólo se concretará en *PrL* (*Kommós*, 115-127), la aparición de Océano (Episodio I, 295-297), el rechazo de Océano y retirada de escena (Episodio I, 374-

396), el motivo del secreto y la consiguiente creación de suspenso (Episodio II, 520-525), la aparición y monodia de Ío (Episodio III, 560-588), la esticomitía previa a la segunda resis de Prometeo, en que se devela el secreto (Episodio III, 757-774), el ataque de Ío y su salida violenta de escena (Episodio III (Episodio III, 877-886), la aparición de Hermes (Episodio IV, 941-952), la amenaza de Hermes (Episodio IV, 1014-1029) y el hundimiento de Prometeo y las Oceánides (Episodio IV, 1063-1093). La frecuencia de imágenes acompaña casi punto por punto el parámetro, salvo en el Episodio IV, en que la precipitación de los acontecimientos, la agitación de los parlamentos y la cualidad de la relación Hermes-Prometeo (que pierde prácticamente la condición de diálogo por la incomunicación esencial de los hablantes) hace bajar el nivel de representación simbólica. Esta se recupera en la culminación de la pieza, con la macroestructura descriptiva que responde, como contracanto, al *kommós*.

El número de imágenes es bajo en las resis, sobre todo en los segmentos narrativos. En ellas las imágenes se ubican, como hemos señalado en el caso del *CA*, en “racimos imaginativos” y desaparecen en largos segmentos en los cuales es preponderante la aparición de los elementos correspondientes a los campos semánticos marcados, es decir, a puros *illustranda*. En suma, podemos concluir que la frecuencia de imágenes responde, en rasgos generales, a la relación que se establece entre éstas, la tensión dramática y el πάθος.

En cuanto a la utilización de la imaginería para la creación de atmósfera, la alta tensión emocional (que puede o no coincidir con la TENSIÓN DRAMÁTICA) y la frecuencia imaginativa tienen un paralelo casi perfecto: el πάθος del *kommós* (88-127) contribuye grandemente a crear una atmósfera de “expresión de la subjetividad” y a provocar impresivamente la identificación y la piedad del espectador/lector. Un objetivo paralelo se logra ante la contemplación de la danza y la audición de la monodia de Ío en el Episodio III (560-608), y lo mismo sucede ante la συμπάθεια del cosmos y del solidario Coro de Oceánides en el final (1063-1093). En los tres pasajes la incidencia de los segmentos imaginativos es muy significativa.

En cuanto a la mostración de la imagen, la relación entre la imagen verbal, pronunciada por los personajes, y la representación real de los elementos que la constituyen es en *Pr* un mecanismo complejo. En efecto, no sólo se realiza en escena el pasaje de *illustrans* a *illustrandum*, sino que también se pone en juego, en pasajes más o menos extensos, un dispositivo que, por ejemplo, en la *Or* se realizaba a lo largo de pocos versos: los personajes pueden verbalizar un *illustrans* cuyo *illustrandum* aparece simultáneamente en escena. En ambos casos, los personajes funcionan como "soportes" del proceso metafórico, e incluso son ellos mismos parte de la imagen. Analizaremos a continuación los dos mecanismos de mostración de la imaginaria.

A) ILLUSTRANS transformado en ILLUSTRANDUM

La primera imagen que se desliza al sentido propio y aparece en escena corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: la ESPUELA/AGUIJÓN. En el Episodio I, el aguijón es anticipado por Océano como *illustrans* de una metáfora *in absentia* de *illustrandum*. Al aconsejar a Prometeo que deponga su αὐθαδία, su obstinación autocomplaciente, le dice:

οὐκ οὖν ἐμοίγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κώλον ἐκτενεῖς,
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no extenderás tus miembros contra el aguijón, (322-323)

Es decir, "no darás coces contra la espuela". El κέντρον contra el que se arroja Prometeo es el *illustrans* simbólico de un *illustrandum* que alude al poder de Zeus, que se manifiesta como un objeto *duro, penetrante, filoso y todopoderoso*: el rayo. La advertencia de Océano es una anticipación de lo que sucederá al finalizar el Episodio IV, cuando la ira del dios desencadene la tempestad y la acción de su rayo destruya la roca a la que Prometeo se encuentra amarrado, precipitándolo en el abismo del Tártaro.

Sin embargo, este κέντρον, *aguijón*, que el espectador ha percibido como imagen, se corporiza en el Episodio III ante la aparición de Ío. En efecto, el lexema aparece reiteradamente como objeto real referido sin metaforización, es decir, se ha

convertido en *illustrandum*, y hace alusión al TÁBANO que atormenta a la doncella transformada en novilla. Es dable suponer que los movimientos escénicos del personaje representaban, ante el espectador, sus esfuerzos para eludir la picadura del tábano. El *illustrandum* es mencionado siete veces a lo largo de la escena, por medio de los lexemas κέντρον, οἶστρος y μύωψ, cuyos sememas actúan como semisinónimos con el significado alternativo de *tábano*, *aguijón*, *punzada* y *picadura*. Los lexemas presentan un carácter real y concreto (566, 580-581, 589, 597-598, 673-675, 681-682, 878-880).

El AGUIJÓN hace alusión al poder de Zeus a través de una serie de lexemas que apuntan a semas de "agudo", "filoso" y "penetrante". Pero es evidente también que, en el contexto de la persecución amorosa de la que ha sido objeto Ío por parte de Zeus, el objeto real "aguijón" alude como *illustrans* de segundo grado a la potencia sexual masculina imaginizada como agresiva e imposible de evitar, es decir, al FALO. Así como en el Episodio I el viejo Océano (que se ha sometido al poder de Zeus) no necesita de frenos ni látigos para impulsar su cabalgadura (284-287), Ío, que actúa estructuralmente como su opuesto, es sometida *por la fuerza* por el dios a través de un objeto referente con el que el espectador ya se ha familiarizado como imagen, y que aparece ahora "mostrado" en escena con evidentes connotaciones sexuales.

El segundo ejemplo de un *illustrans* que se transforma en *illustrandum* por medio de su mostración en la escena es el motivo central del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, es decir, el que se relaciona con la oposición semántica ENFERMEDAD ≠ SALUD. Es la imagen del *médico enfermo*, que se insinúa en el Prólogo a través de las palabras de Cratos (43) y continúa claramente como *illustrans* en el Episodio I, en la intervención de Océano (377-378) y la consiguiente respuesta de Prometeo (379-380).

La metáfora se ve reforzada por la elección de los lexemas, ya que los verbos μαλθάσσω, σφριγάω e ισχαίνω se utilizan a menudo en contexto médico. Prometeo conoce la ciencia médica, puesto que él se la ha transmitido a los hombres, pero él mismo está enfermo de cólera, y el tiempo exacto para la intervención quirúrgica que lo salve, el καιρός, aún no ha llegado para él. La explicitación completa del motivo se

produce en el Episodio II, en boca de la Corifeo. Prometeo ha relatado una parte de los dones por él otorgados a la humanidad y concluye diciendo:

τοιαῦτα μηχανήματ' ἔξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
"Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente." (469-471)

Este pensamiento da pie a la comparación de la Corifeo, que le responde expresando, por medio de un símil extendido, la imagen central del *leitmotiv*:

πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαιεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὥς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὅποῖοις φαρμάκοις ἰάσιμος.
Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo. (472-475)

La comparación es verbalizada como imagen por la Corifeo sin intención irónica sino, por el contrario, con una profunda *συμπάθεια*. En el parlamento inmediatamente posterior, al retomar su discurso de los dones, el Titán comienza relatando cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles para ese fin (476-483). Por medio de una asociación de ideas, ha tomado en sentido propio lo que la Corifeo ha expresado en sentido figurado. La *αὐθαδία*, la obstinación que enferma a Prometeo, no le permite percibir el sentido profundo de la imagen.

Ahora bien, la enfermedad que ha aparecido en el texto como metáfora, esta "enfermedad figurada", irrumpe súbitamente en escena en el Episodio III (560-588): es la *μανία* de Ío, que funciona como mostración explícita de la *αὐθαδία* de Prometeo. En este caso, la imagen no es sólo señalada como *illustrandum* en el discurso, como ocurría con el tábano, sino que es "actuada" en la escena. El parlamento de Ío es acompañado por un aparato gestual que incluye gritos, convulsiones y saltos. Toda la escena se desarrolla como una visita médica: luego de la

“consulta inicial” (604-608), Ío explica la génesis y el desarrollo de su νόσος (604-686)), y Prometeo, como un buen médico al que un paciente consulta, la aconseja y le predice la evolución (705-740) y el fin de la enfermedad (790-852). Ante un nuevo ataque, Ío abandona el escenario en el punto culminante de una crisis, y, al mismo tiempo que actúa, describe los síntomas de su μανία (877-884).

De este modo, la IMAGEN DE LA ENFERMEDAD se ha convertido en VERDADERA νόσος ante la vista del espectador.

B) ILLUSTRANDUM verbalizado como ILLUSTRANS

Este mecanismo es el más complejo por su explicitación verbal y escénica. El efecto de "mostración" de la imagen se produce en este caso porque se presentan en la escena una serie de *illustranda* (términos propios correspondientes a objetos reales) verbalizados como *illustrantia* (términos metafóricos). Se trata del motivo del ARNÉS DEL CABALLO, el más importante del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que manifiesta la oposición semántica COERCIÓN ≠ LIBERTAD.

El motivo comienza en el Prólogo, en la escena del encadenamiento, donde Cratos y Hefesto nombran los elementos que utilizan a medida que amarran al Titán. Las imágenes acompañan la actividad escénica, y responden a la particular manera en que Esquilo suele distribuir los términos connotados a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal asistemática y global de los elementos antes de que aparezcan organizados estructuralmente y como mostración simbólica.

En efecto, Prometeo es amarrado con LAZOS, CADENAS, GRILLOS y ESPOSAS, y así lo señalan Cratos y Hefesto al entrar en el escenario, cuando anticipan verbalmente las acciones que desarrollarán a continuación (3-6, 14-15, 19-20). Sin embargo, cuando ambos dioses ponen manos a la obra, estos *illustranda*, que el espectador *ve* en el escenario, son verbalizados como *illustrantia*, utilizando para ello los elementos que constituyen el YUGO y el ARNÉS del caballo:

οὐκ οὖν ἐπείξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν, ...
Cr.: ¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas...? (52)

- καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρεσθαι πάρα.
 Hef.: También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
- καὶ τήνδε νυν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα...
 Cr.: Y a este otro, ajústale ahora la correa con firmeza,. (61)
- ἀλλ' ἀμφὶ πλευραες μανχαλιστήρας βάλε.
 Cr.: Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)
- χρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βία.
 Cr.: Véte por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)

Prometeo se muestra en la estructura de superficie (*illustrandum*) como un criminal condenado al ἀποτυμπανισμός, pero en la estructura profunda (*illustrans*), y por medio de la mostración escénica, como un ANIMAL SOMETIDO AL YUGO Y AL ARNÉS. Esta afirmación no es del todo evidente en la traducción de los lexemas al castellano, pero los lexemas griegos remiten todos a una utilización técnica en relación con el ARNÉS DEL CABALLO¹⁷. La forma en que debe imaginarse que aparecía el héroe ante los ojos del espectador se desprende de las palabras pronunciadas por Ío al verlo atado a la roca (560-562).

Luego de la escena del Prólogo, los personajes -principalmente Prometeo e Ío- utilizan los elementos constituyentes del motivo en sentido propio, salvo en el caso de los verbos ἐνζεύγνυμι (UNCIR) y δάμνημι (DOMAR), que aparecen como *illustrantia*. No obstante, la confirmación de la segunda lectura de la imagen, producto de su mostración escénica, se obtiene al finalizar la pieza, en el Episodio IV. Allí, en boca de Hermes, aparece verbalizado el fragmento más importante de la serie imaginativa, que consiste en el símil del POTRO RECIÉN ENJAEZADO:

τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς

¹⁷ ὀμάζω (4): κυρίως δέ ἐστιν ὀμάσαι τὸ ἵππον ὑπὸ χαλινὸν ἀγαγεῖν ἢ ὑπὸ ὄχημα. (Σ Apolonio Rodio, 1, 743).

πέδη (6): ἐνθ' ἵππους ἔστησε Ποσειδάων...ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας, ἀρρήκτους ἀλύτους. (Il XIII, 34-37). Cf. también Jenofonte, *De equitandi ratione*, 3, 5; 7, 13-14.

δεσμά (52): Cf. Jenofonte, *Anábasis*, 3, 5, 10.

ψάλιον (54): τὸ πρὶ τὸ γένειον (τοῦ ἵππου) διειρόμενον ψάλιον, τὸ δ' εἰς τὸ στόμα ἐμβάλλόμενον χαλινός. (Pollux 1, 148). ψάλια ἐστὶ κυρίως τὰ περιστόμια τῶν ἵππων. (Σ ad 54).

πορπάω (61): Cf. el sustantivo πορπάξ en Eu. *Rhesus* 381.

μασχαλιστήρ (71): μασχαλιστήρες οἱ κατὰ τῶν ἵππειῶν στηθῶν ἱμάντες. (Hesychius lexicographus); τὰ ὑπὸ τοὺς ὤμους τ'ν ἵππων μασχαλιστήρες. (Pollux, 1, 147).

κίρκωω (74): Cf. el sustantivo κρίκος en F. Passow, *Handwörterbuch der griechischer Sprache*, 1841-1857. Estas referencias han sido extraídas de PETROUNIAS (1976: 109 y 367).

ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς

πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἡνίεας μάχη.

En nada te dejas conmover, ni te ablandas

con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,

como un potro recién sometido al yugo,

te resistes y luchas contra las riendas." (1008-1010)

Cratos y Hefesto, meros instrumentadores de la voluntad del padre, verbalizan la imagen desconociendo la operación de doble visión que provocan en el espectador. Prometeo, la Corifeo, Océano e Ío tampoco son conscientes de la utilización y el sentido de la imagen, por estar subjetivamente involucrados en el πάθος que implica su concreción y objetivación. Sólo Hermes, que es la voz y el discurso del padre, es el encargado de explicitar el mecanismo de fusión de planos que se ha efectuado en el nivel semémico a través de una doble vuelta de tuerca operada en la relación entre personajes, *illustrans* e *illustrandum*.

Señalemos brevemente, para finalizar este punto, dos motivos que aparecen a lo largo de la obra como *illustrans* o como *illustrandum*. Se trata de los motivos del *ocultamiento* y de la *tempestad*. El motivo del *ocultamiento* se expresa, por una parte, a través de la mención del secreto profético de Prometeo, cuya revelación permitirá la permanencia de Zeus en el trono del Olimpo (522-524) y, por otra, a través del designio de Zeus de aniquilar a la raza humana hundiéndola en el Hades (231-236). La mostración del motivo del *ocultamiento* aparece en escena en el momento final de la tragedia en boca de Hermes (1016-1019), y sin duda se producía algún efecto escénico que, luego de la emisión del último verso por parte de Prometeo, imitaba su caída en el mundo subterráneo¹⁸. Por medio de su mostración, el autor pone ante la vista del espectador lo que habría sucedido si el plan de Zeus se hubiera cumplido: la raza humana habría desaparecido del campo visual, de la superficie del mundo, oculta para siempre en el espacio de la oscuridad (231-236). Prometeo no será destruido, pero sufrirá como castigo lo que al hombre esperaba como destino: el OCULTAMIENTO, la DESAPARICIÓN (1016-1019).

¹⁸ Cf. al respecto lo señalado en el Capítulo 1.

El motivo de la TEMPESTAD, también perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que aparece a lo largo de la pieza como metaforización de la desarmonía de los elementos de la naturaleza y del cosmos (370-371, 560-562, 642-643, 838, 883-886, 1015-1016, 1061-1062) se concretiza en el momento culminante por medio de una verdadera tempestad que provoca la conmoción de la tierra y el hundimiento de Prometeo y de las Océánides (1080-1088). Las imágenes del OCULTAMIENTO y de la TEMPESTAD son "mostradas" tanto por medio de las descripciones textuales (es decir, transformándose de *illustrans* en *illustrandum*) cuanto por los efectos de la puesta en escena. El efecto dramático de la experiencia de la concretización de la imagen alcanza su punto culminante al reforzar el aspecto visual de la experiencia dramática, que incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) del mensaje poético por parte del espectador.

6.1 La mostración escénica en el conjunto de la trilogía

Lo hasta aquí analizado se basa en el testimonio efectivo del texto. Sin embargo, la comprobación de que en la tragedia el plano de la imagen tiende a aparecer en la escena como objeto real de la representación o como referente en sentido propio en el discurso de los personajes puede extenderse como hipótesis al resto de la trilogía¹⁹, sobre todo a la pieza más segura en cuanto a su ubicación y posible argumento: *PrL*.

Dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN ≠ LIBERTAD, la mostración de más seguro efecto dramático debería de ser la LIBERA-

¹⁹ Con respecto a la reconstrucción conjetural de *PrL* y de *PrP* y a la ubicación de las piezas en la trilogía, cf. WELCKER (1824); GERCKE (1911: 164-174); KNIGHT (1938: 51-54); MULLENS (1939: 160-171); DAVIDSON (1949: 66-93); THOMSON (1949: 433-467); ROBERTSON (1951: 150-155); REINHARDT (1956: 241-283); FITTON-BROWN (1959: 52-60); HERINGTON (1961: 239-250) y (1963: 180-197 y 236-246); LLOYD-JONES (1969: 211-218); GROSSMANN (1970); PANDIRI (1971: 165-188); MOREL (1973: 121); PODLECKI (1975: 1-19); FINEBERG (1975: 224-235); TAPLIN (1975: 184-186); GRIFFITH (1977: 245-252); GARCÍA GUAL (1979: 129-161); WEST (1979: 130-148); CONACHER (1980: 98-119); GANZ (1980: 133-164); LENZ (1980: 23-56); STEFFEN (1983: 5-15); BOOTH (1985: 149-150); STOESSL (1988: 14-22); BROWN (1990: 50-56); WEST (1990: 51-72); FLINTOFF (1995: 857-867); LIBERMAN (1996: 273-280); WEST (1996: 121); POLI-PALLADINI (2001: 287-325).

CIÓN DE LAS CADENAS por parte de Heracles. El motivo tiene un amplio desarrollo en la tragedia conservada, tanto como campo semántico fuertemente connotado cuanto como imagen²⁰. La imagen del VUELO, EL PÁJARO Y LAS ALAS, también muy resaltada en el texto -puesto que todos los personajes excepto el propio Prometeo presentan una gran movilidad y capacidad de desplazamiento (115, 467-468, 856-858, 992-994)- anticiparía la aparición concreta del ÁGUILA que, en la segunda pieza, haría efectiva la segunda parte del castigo prometido por Zeus. La aparición del ÁGUILA también concretaría y "mostraría" la imagen de la MORDEDURA, ya presente en *Pr* como parte del núcleo semántico de la COERCIÓN y relacionada con la PICADURA y el AGUIJÓN analizados con anterioridad. Por último, una imagen no demasiado resaltada en *Pr* pero que debía de desarrollarse y "mostrarse" en *PrL* es la de la COMPETENCIA ATLÉTICA y el ATLETA O LUCHADOR (93-95, 183-184, 257, 262, 920-921), que sin duda aparecía representado por la entrada de Heracles y su concreción de la hazaña "atlética" por excelencia: la liberación de Prometeo.

Con respecto al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, el mecanismo de mostración de la imagería alcanzaría su punto máximo, ya que el símil del MÉDICO ENFERMO se corporizaría ante el espectador con la figura de Quirón, quien aparecería al final de la trilogía como UN MÉDICO EFECTIVAMENTE ENFERMO, dispuesto a deponer su inmortalidad e intercambiar su situación con la de Prometeo, tal como lo profetiza Hermes en el Episodio IV (1026-1029). Por último, y en un plano conjetural, puede postularse para el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, nucleado alrededor de la oposición LUZ/OSCURIDAD, la aparición en la tercera tragedia, *PrP*, de una PROCESIÓN DE ANTORCHAS, que pondría en el plano real el motivo del FUEGO CIVILIZADOR y al mismo tiempo mostraría la imagen del FUEGO presente a lo largo de toda la pieza conservada (7, 22, 109, 356, 368, 371, 498-499, 649-650, 878-880, 917, 1043-1044).

²⁰ Como *illustrans*: 146-148, 262, 425-428.

7. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS FUNCIONAL

Tomando en cuenta lo hasta aquí expuesto, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- ✓ La ACCIÓN EXTERNA es la subvariable que menos influye en la frecuencia imaginativa. En *Se* y *Su* se comporta de manera independiente, dado que la tensión dramática (y la subida consecuente de lenguaje connotado) se basa en el movimiento emotivo de los personajes y está prácticamente desprendida de los hechos de la escena (en ambas obras la acción que influye sobre la trama es con preponderancia *extraescénica*). En *Pe* la acción sobre la escena es prácticamente nula: se limita a la entrada y salida de los personajes. Casi lo mismo sucede en *Pr*, a excepción del encadenamiento del Prólogo y el hundimiento del Episodio IV. En el primer caso las imágenes acompañan la actividad escénica respondiendo a la particular manera en que Esquilo distribuye las imágenes a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal abarcadora de los sistemas y subsistemas de la pieza, antes de organizarse estructuralmente y aparecer en escena como mostración simbólica. En el final del Episodio IV, el hundimiento es un clímax multilateral: dramático, emotivo, ideológico y, en consecuencia, lingüístico-estilístico. En *Ag* y *Cb* las actancias influyen en la frecuencia de imágenes en la medida en que la acción sobre la escena acompaña o no a la acción interna y tensión dramática. Por último, en *Eu* el paralelo es mucho más exacto, con predominio de la imaginería en la primera parte (con movimiento escénico acelerado) y descenso de todas las subvariables agenciales -incluidas las imágenes como refuerzo estilístico y sistema significativo- en el largo remanso del Episodio III.
- ✓ En lo que toca a la ACCIÓN INTERNA, esta subvariable acompaña de manera global la frecuencia imaginativa. Sin embargo, su comportamiento independiente es llamativo en varias de las obras, sobre todo en la segunda parte de cada una de las piezas. Esto es en especial evidente en *Pe* y más aun en *Se* y *Su*, en estos dos

últimos casos por la estabilidad de la frecuencia imaginativa contrapuesta al gran movimiento anímico de los protagonistas. La ACCIÓN INTERNA y la frecuencia de imágenes se corresponden más estrechamente en *Ch* y *Eu*, y en *Pr* y *Ag* se asemeja con moderación a lo que ocurre con la TENSIÓN DRAMÁTICA.

- ✓ En *Pr* hay una coherencia casi absoluta entre TENSIÓN DRAMÁTICA y frecuencia imaginativa. Las curvas sólo se alejan en el Episodio IV, sobre todo durante el diálogo estíquico que se establece entre el Titán y Hermes. No obstante, podemos afirmar que esto se debe a que en dicho diálogo la tensión dramática creciente se expresa por medio de una lucha verbal que apela a la estructuración retórica del discurso y al juego punzante de argumentos y contraargumentos, mezclados con los agravios que ambos dioses se intercambian. Es exactamente el mismo fenómeno que se aprecia en *Ag*. En efecto, aunque en esta tragedia la curva de frecuencia de imágenes acompaña en líneas generales a la tensión que deriva del desarrollo de las actancias, en algunas ocasiones se manifiesta independiente. Esto ocurre en la última parte del Episodio IV y en el Episodio V de *Ag*, donde la caída de la curva es inversamente proporcional a la tensión resultante de la escena. Las causas por las que esto ocurre son las mismas que en *Pr*: esa tensión resultante y creciente se expresa mediante una lucha verbal que apela a la retórica en un diálogo donde predominan las figuras de orden, las repeticiones y acumulaciones. Tensión dramática y curva imaginativa se corresponden en *Pe*, *Se* y *Su*, con las salvedades ya especificadas en cuanto al final de *Se*. Hay coherencia, pero la correspondencia es menos exacta en *Ch* y *Eu*.
- ✓ Nuestro análisis comprueba que el mecanismo general de presentación de las imágenes en el desarrollo agencial es semejante en *todas* las obras, incluyendo, por supuesto, a *Pr*. Este mecanismo consiste en un despliegue inicial en Prólogos y Párodos y una concentración posterior de grupos de imágenes en los puntos de máxima tensión dramática. Es un procedimiento *típicamente esquileo*, que influye en

Sófocles (aunque en éste se presenta de manera menos preponderante en el entramado del texto) y se va difuminando en Eurípides²¹.

- ✓ La actuación de la imagería funciona es determinante en la creación de una atmósfera expresivo-impresiva, contribuyendo a la identificación catártica del espectador y a la decodificación comprensiva del mensaje poético de Esquilo, es decir: la mostración de la imagería apoya la comprensión emotiva y racional del receptor del mensaje.
- ✓ Los *illustrantia* de las imágenes del *cA* y también del *cP* se fundan habitualmente en la realidad de lo que sucede en escena. Esto aparece, con mayor o menor grado de plasmación dramática, en todo el *corpus* conservado;
- ✓ Los *illustrantia* tienden a aparecer como *illustranda* en el texto, es decir, se deslizan del sentido figurado al sentido propio en el plano discursivo;
- ✓ Este deslizamiento al sentido propio se traslada al discurso no sólo en menciones aisladas sino por medio de descripciones detalladas (por ejemplo, en la tempestad que cierra *Pr*).
- ✓ El punto máximo de concretización es el mecanismo de mostración de la imagen, donde se verifica no sólo el deslizamiento al sentido propio sino el cambio de código. La imagen se traslada de la mimesis discursiva a la mimesis dramática, y la metáfora aparece representada en escena por medio de la utilería, el vestuario, la escenografía y, podemos suponer, los efectos especiales.
- ✓ El mecanismo de la mostración es llamativamente semejante en *Pr* y en la *Or*. Este rasgo es uno de los tantos que acercan y relacionan ambas trilogías. La mostración parece ser entonces un mecanismo dramático que se ha desarrollado con lentitud pero con constancia a lo largo de toda la producción esquilea, y que ha evolucionado hasta alcanzar su culminación en los últimos años de producción poética. La relevancia y acabamiento que alcanza el mecanismo de mostración en ambas trilogías es un elemento más para sugerir una datación tardía de la *Prom*,

²¹ Esta última afirmación no proviene de un trabajo textual exhaustivo -como podrá imaginarse-, sino que es resultado de las lecturas frecuentes y de una percepción preparada para captar los mecanismos de funcionamiento de la imagen poética en todo tipo de textos.

muy cercana a la *Or.* Las visiones del mundo en ellas expresadas (que no son opuestas sino perfectamente coherentes en su estructura profunda) constituirían el testamento poético de Esquilo.

- ✓ Por último, el mecanismo de mostración de la imaginería es típicamente esquileo. Sólo en *Edipo Rey* la aparición de Edipo en escena luego de haberse cegado podría considerarse una mostración de la imagen de LUZ/TINIEBLAS desarrollada previamente para acompañar el motivo de la VISIÓN²². Pero este motivo y su mostración son un caso aislado dentro de los sistemas de imaginería del *corpus* sofocleo. Nada semejante puede advertirse en las obras de Eurípides. No existiendo ninguna otra noticia de un procedimiento semejante en la producción dramática del siglo V, sería muy difícil aceptar que un anónimo poeta tardío, imbuido del pensamiento sofisticado y conmocionado por el derrumbe ateniense producto de las guerras del Peloponeso, se hubiera apropiado con tanta precisión de la técnica de la mostración.
- ✓ El análisis de la técnica aquí realizado prueba, el grado de fusión que alcanzan en la tragedia de Esquilo el fondo y la forma, el estilo y el mensaje.
- ✓ El trabajo sobre la misma ha permitido obtener datos muy valiosos en lo que se refiere al *modus operandi* de la imagen en cada una de las tragedias. Esta información, aun sin haberse constituido en prueba abrumadora en favor de la autoría, ha contribuido a realzar una impresión general favorable: el mecanismo dramático responde, al igual que el proceder estilístico, a una *gestalt* particular e intransferible.

²² CRESPO (1991: 67-78).

CAPÍTULO 6 ANÁLISIS DEL SISTEMA SEMÉMICO

Síntesis

En este capítulo se estudia la configuración de TEMAS Y MOTIVOS en CAMPOS CONCEPTUALES, es decir, la configuración de los sistemas semémicos de las piezas del *cA* y el *cP*. Se presenta un extracto de los campos semánticos, así como el estudio individual de algunos de ellos, de modo de conformar un muestreo representativo. Luego del estudio individual se establecen los denominadores comunes y se prueba la homogeneidad estructural entre ambos *corpora*: a) los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen; b) la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural..

1. ACLARACIONES PREVIAS

Como es dable suponer, la presentación completa de todos los sistemas semémicos del *cA* más el *cP*, sus análisis pormenorizados y comparación bilateral excedería con creces los objetivos de nuestra tesis.

En consecuencia, este capítulo consiste en:

- ❖ un cuadro que resume la composición de los campos conceptuales de cada una de las obras;
- ❖ una presentación, en forma de muestreo representativo, de una estadística serial de algunos de los campos conceptuales de cada una de las piezas;
- ❖ el estudio de algunos de esos campos semánticos marcados;
- ❖ una síntesis conclusiva de la configuración general del sistema semémico.

Nuevamente, *Pe* es la obra privilegiada en cuanto a la extensión del análisis que presentamos.

Para los supuestos teóricos que sustentan el análisis y la definición de los términos técnicos, remitimos a lo expresado en el Capítulo 2. Recordemos que consideramos **campo semántico marcado** o **campo conceptual** al conjunto organizado de lexemas que cubre por completo cierta área de significado relevante para la determinación de la temática de un texto. Estos lexemas se encuentran realzados en la estructura textual por su distribución y repetición y por su inclusión, en un segundo nivel, como *illustranda* de las **imágenes**. Los *illustrantia* de las imágenes corresponden siempre a *illustranda* pertenecientes a los campos semánticos marcados.

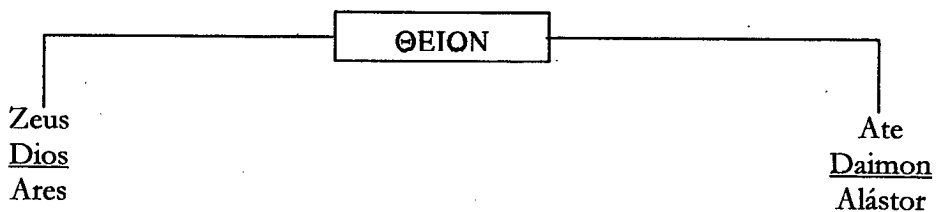
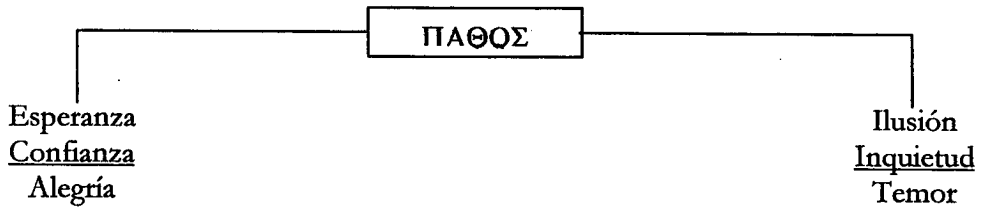
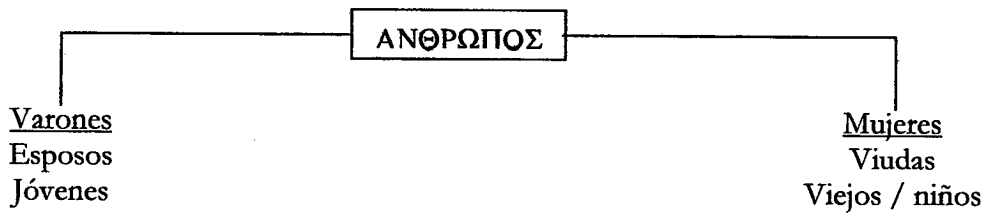
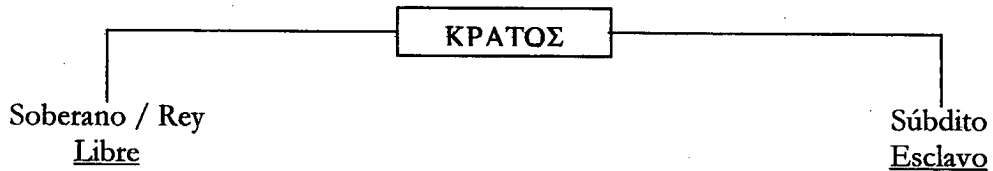
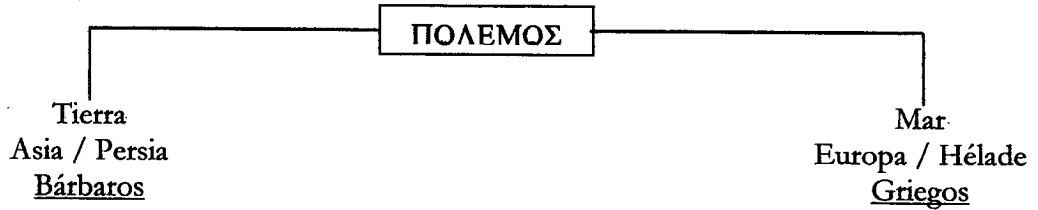
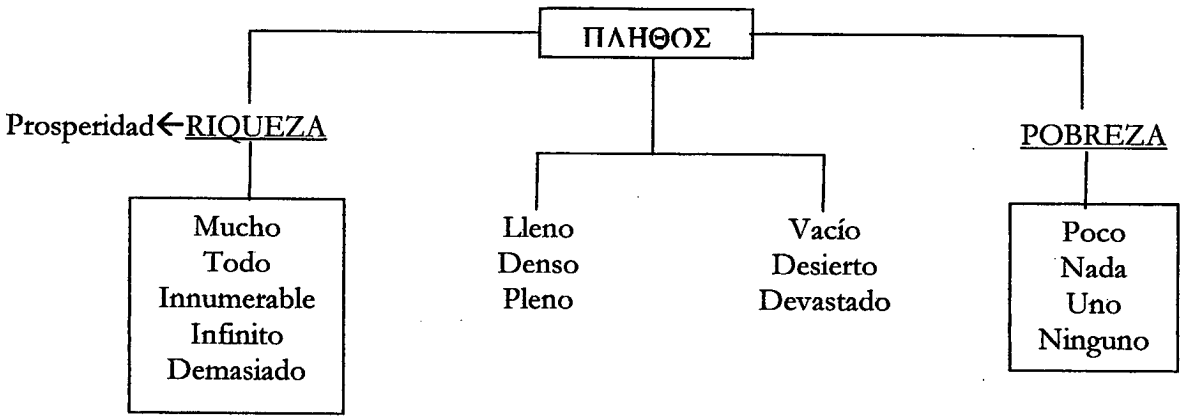
2. EL SISTEMA SEMÉMICO EN PERSAS

2.1 Los campos conceptuales de PE – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la CANTIDAD (ΠΛΗΘΟΣ). Es el más extenso de los campos conceptuales de la obra en cuanto al número de lexemas que a él se adscriben. Su objetivo es explicitar, por medio del refuerzo repetitivo, la inutilidad de lo cuantitativo si lo que se le opone es la superioridad cualitativa, tanto con respecto a la superioridad de los sujetos humanos que luchan por los valores semánticamente marcados como positivos (lo que se pone de manifiesto en el enfrentamiento de los ejércitos en Salamina) cuanto por el SALTO –cualitativo– que implica el favor de la divinidad.

Un primer haz semémico es el que opone los *pronombres indefinidos y adjetivos relacionados semémicamente con ellos*. Se ubica en las columnas exteriores del campo y presenta las cadenas opuestas MUCHO/TODO/INFINITO/INNUMERABLE/DEMASIADO y POCO/NADA/UNO/NINGUNO. El segundo haz semémico –las



columnas interiores del campo- consiste en la oposición bipolar de *adjetivos calificativos que apuntan semémicamente al semema de la cantidad*: LLENO/DENSO/PLENO ≠ VACÍO/DESIERTO/DEVASTADO. Dichos adjetivos, que al principio son semánticamente neutros o no marcados, van tomando en el transcurso de la obra rasgos connotativos emotivos, hasta que éstos se vuelven predominantes. Este campo conceptual apunta a remarcar la ideas de RIQUEZA, considerada primero positiva y equivalente en apariencia a la PROSPERIDAD, que es un semisinónimo que agrega una idea más totalizadora y abstracta de ÉXITO, CURSO FAVORABLE, más allá de lo puramente material y señalando un estado más permanente e integral de los hombres o las comunidades. No obstante, la RIQUEZA se manifiesta a la postre como encubridora de la desgracia y enemiga de la FELICIDAD y la PROSPERIDAD. Se genera por tanto una nueva oposición $\pi\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma \neq \delta\lambda\beta\omicron\varsigma$ que concluye por mostrar el verdadero resultado de la $\upsilon\beta\omicron\rho\iota\varsigma$: la POBREZA. La inversión semántica de los *ilustranda* que constituyen este campo conceptual se refleja en la imagen RICAS VESTIDURAS ≠ ANDRAJOS.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del EJÉRCITO (ΣΤΡΑΤΟΣ). Presenta un solo haz semémico en ambos polos opuestos: EJÉRCITO AGRESOR/MULTITUD/PUEBLOS ALIADOS y EJÉRCITO VENCIDO /TURBAMULTA/PUEBLOS EN RETIRADA. El lexema EJÉRCITO genera a su vez un submotivo consistente en el señalamiento continuo y altamente connotado de las jerarquías militares: JEFES/GENERALES/CAPITANES, tendiente a recalcar el concepto de ORDEN como opuesto al DESORDEN. Pero se trata sólo de un ORDEN o ACOMODAMIENTO EXTERNO, no una verdadera ARMONÍA. En un segundo nivel, este campo conceptual actúa como *concretización* del primero, ya que está constituido por el semema de la cantidad humana que se plasma en la utilización de sustantivos colectivos. El campo está sintetizado por los componentes antitéticos de la imagen ENJAMBRE ≠ CARDUMEN, que opera por medio de una *degradación* (en este caso, *animalización*).

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la GUERRA (ΠΟΛΕΜΟΣ). Tiene también gran incidencia cuantitativa y lo llena el campo de acción de la contienda y los elementos que caracterizan a los contendientes. Se originan así las series TIERRA/ASIA/ORIENTE/PERSIA/BÁRBAROS ≠ MAR/EUROPA/HÉLADE/OCCIDENTE/GRIEGOS. El primer par opuesto (TIERRA ≠ MAR) marca los ámbitos de desempeño guerrero; las restantes, sus representaciones políticas e imaginarias como UNO y OTRO (ASIA ≠ HÉLADE; ORIENTE ≠ OCCIDENTE; GRIEGOS ≠ BÁRBAROS). Por su parte, el núcleo TIERRA desencadena la subserie CIUDAD/COMARCA/REGIÓN/PAÍS. Como imagen sintetizadora del campo, encontramos las armas características de los contendientes, la oposición ARCO ≠ LANZA.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PODER (ΚΡΑΤΟΣ), y cómo se manifiesta en el sujeto humano. De allí que lo formen sustantivos y adjetivos que denotan categorías políticas y jerárquicas: SOBERANO/LIBRE ≠ SÚBDITO/ESCLAVO. Así como el motivo de la CANTIDAD predomina en los parlamentos del Mensajero y del Coro, el PODER es el campo conceptual elegido por aquéllos que en la estructura política de la sociedad humana son sus representantes, los REYES, en este caso, Atosa y Darío. Estos componentes de sentido propio connotado se concretan en la imagen PASTOR ≠ REBAÑO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de HOMBRE (ser humano) (ΑΝΘΡΩΠΙΟΣ). Está compuesto por la subcategorización del GÉNERO HUMANO en *sexos* y *edades*. Así como en el aparente polo de la FORTUNA se ubican los VARONES/JÓVENES/ESPOSOS metaforizados como FLOR/PLENITUD, los representantes del DESASTRE serán sus opuestos: MUJERES/VIUDAS/VIEJOS/NIÑOS, que simbolizan la debilidad de la especie.

Los campos conceptuales hasta aquí mencionados presentan un desarrollo cuantitativo y extensivo. Los dos siguientes muestran una presencia más restringida e intensiva.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO (ΠΑΘΟΣ), que es la expresión generalizada de los SENTIMIENTOS HUMANOS. Estos sentimientos se oponen por medio de las series de sustantivos abstractos ESPERANZA/CONFIANZA/ALEGRÍA ≠ ILUSIÓN/ INQUIETUD/TEMOR. Estos sentimientos se expresan por medios sensibles, que incluyen los sentidos predominantes: DESCRIPCIÓN CINEMATOGRAFICA – VISTA ≠ LAMENTO/LLANTO – OÍDO, y son la consecuencia de las condiciones mentales y espirituales que operan en el hombre, sobre las cuales actúa la divinidad: εὐβουλία ≠ ὕβρις. Las consecuencias del actuar de la divinidad en cada uno de los casos se manifestarán como εὐφρων ≠ νόσος φρενῶν. En el plano del *illustrans* el campo conceptual es representado por las composiciones líricas que lo encarnan: PÉAN ≠ TRENO.

7. El SÉPTIMO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la DIVINIDAD o LO DIVINO (ΤΟ ΘΕΙΟΝ). y es el central para la transmisión del universo conceptual. Oponen las *manifestaciones de la divinidad* que se ponen en juego en la tragedia: ZEUS ≠ ATE; θεός ≠ κακὸς δαίμων, que indica su *categoría ontológica* y ARES ≠ ἀλάστορ, que marca el dios de la guerra que condujo a la victoria adecuada a las leyes divinas y al genio vengador que condujo a la ceguera y a la derrota militar. ZEUS y ATE, por su parte, desencadenan la serie imaginativa que ejemplifica los efectos de la acción de los dioses: CAZA/TRAMPA/RED y YUGO/ARNÉS. Como veremos, la Ate ofrece en su imaginización la misma configuración sistemática que en *Pr*.

2.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Pe*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los cinco campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *riqueza/prosperidad* (la CANTIDAD)
- 2) *lleno / vacío, devastado, desierto* (la CANTIDAD)
- 3) *joven, flor, plenitud / viejo* (el HOMBRE)
- 4) *soberano, conductor (jefes), libre, pastor / súbdito, esclavo, rebaño* (el PODER)
- 5) *multitud, ejército, pueblos* (el EJÉRCITO)
- 6) *sustantivos colectivos* (la CANTIDAD)

2.2.1 RIQUEZA / PROSPERIDAD

❖ Sustantivos

- πλοῦτος (162, 168, 237, 250, 751, 755, 842) - - 7
 - ὄλβος (164, 252, 709, 756, 826) - - - - - 5
 - θησαυρός (238, 1022) - - - - - 2
 - χρήματα (166)
 - ἄργυρος (238)
 - χλιδή (608)
- Total: 17

❖ Adjetivos

- πολύχρυσος (3, 9, 45, 53) - - - - - 4
 - ἀφνεός (3)
 - χρυσόγονος (80)
 - χρυσεόστολμος (159)
 - ἀχρήματος (167)
 - εὐείμονος (181)
 - (οὐχ) ὑπεύθυνος (213)
- Total: 17
TOTAL: 27

2.2.2 LLENO / VACÍO

❖ Sustantivos

- ἀνάστασις (108)
 - κενανδρία (730)
- Total: 2

❖ Adjetivos

- περσέπτολις (65)
- ἀπόρθητος (348)
- ἔρημος (734)
- μονάς (734)
- κενός (484, 804) ----- 2 Total: 6

❖ Verbos

- λείπω (128, 139, 159, 479, 480, 804, 961, 962, 985, 985) --10
- πίμπλημι (134) -----1
- πέρθω (178, 1056) -----2
- φθείρω (244, 272, 282, 451) -----4
- καταφθείρω (251, 345, 716, 729) -----4
- ὄλλυμι (255, 446, 461, 534, 670, 728, 1016, 1076) -----8
- ἀπόλλυμι (278, 328, 475, 551, 561, 652, 733) -----7
- ἐρεμώω (298) -----1
- ἐξαποφθείρω (464) -----1
- διόλλυμαι (483, 590) -----2
- ἐκενόω (549, 761) -----2
- στερέω (371, 580) -----2
- ἐκφθίνω (679, 927) -----2
- κενόω (718)
- ἀπολείπω (962)

Total: 48
TOTAL: 56

2.2.3 JOVEN/FLOR/PLENITUD ~ VIEJO

❖ Sustantivos

- πρεσβεία (5) ----- 1
- ἰσχύς (12, 149, 590) ----- 3
- ἄνθος (60, 252, 618, 925) ----- 4
- ἥβη (512, 544, 681, 733, 923) --- 5
- ἀλκή (594, 928, 953) ----- 3
- νεολαία (670) ----- 1
- ἄωτος (978) ----- 1 Total: 18

❖ Adjetivos

▪ παλαιός (17, 103, 158, 615, 703) -----	5
▪ ἀρχαῖος (141, 658, 696, 775) -----	4
▪ ἀκμαῖος (441) -----	1
▪ γεραιός (156, 264, 682, 704, 704, 832) ---	6
▪ γέρων (582, 732) -----	2
	Total: 18
	TOTAL: 36

2.2.4 SOBERANO-conductor-jefe-libre-pastor/SÚBDITO-esclavo-rebaño

❖ Sustantivos

▪ ἀναξ (5, 232, 378, 383, 443, 565, 762, 787, 874, 969) -----	10
▪ βασιλεύς (6, 23, 24, 44, 59, 144, 151, 234, 532, 629, 634, 855, 918, 929) ---	14
▪ ταγός (23, 324, 480) -----	3
▪ ὑποχος (24) -----	1
▪ ἔφορος (25) -----	1
▪ ἐφέπων (38) -----	1
▪ ἀρχων (36, 74, 329) -----	3
▪ ἐφέτης (79) -----	1
▪ ποιμανόριον (75) -----	1
▪ ὄρχαμος (129) -----	1
▪ βασιλεία (151, 623) -----	2
▪ ἀνασσα (155, 173) -----	2
▪ δεσπότης (169, 668, 668, 1049) -----	4
▪ ὑπήκοος (234, 242) -----	2
▪ ποιμάνωρ (241) -----	1
▪ δούλος (242, 745) -----	2
▪ χιλιάρχος (303) -----	1
▪ ἄπαρχος (327) -----	1
▪ ναύαρχος (363) -----	1
▪ πείθαρχος (374) -----	1
▪ τόξαρχος (556) -----	1
▪ ἄκτωρ (557) -----	1
▪ βαλλήν (657, 657) -----	2
▪ δυνάστης (675, 675) -----	2
▪ ἀνάκτωρ (651) -----	1
▪ μυριοταγός (993) -----	1
▪ ἡγεμών (315, 765, 640) -----	3
▪ μυριόνταρχος (314) -----	1
▪ δίλοπος (44) -----	1
	Total: 66

❖ Adjetivos

▪ βασιλείος (8, 66, 589, 661) -----	4
▪ δούλιος (50) -----	1
▪ ἐλεύθερος (593) -----	1
▪ πανταρκής (855) -----	1 Total: 7

❖ Verbos

▪ διώκω (84) -----	1
▪ ἐπάγω (85) -----	1
▪ κρατέω (102, 149, 338, 738, 750) -----	5
▪ ἐπισκήπτω (104) -----	1
▪ ἀνάσσω (96) -----	1
▪ προσπίτνω (152, 588) -----	2
▪ κοιρανέω (214) -----	1
▪ ἔπειμι (241, 828, 555) -----	3
▪ ἐπιδεσπόζω (241) -----	1
▪ ἐλευθερέω (403, 403) -----	2
▪ λύω (592, 594, 913) -----	3
▪ ταγέω (764) -----	1
▪ κρατύνω (900) -----	1 Total: 23
	TOTAL: 46

2.2.5 MULTITUD, ejército, pueblo, sustantivos colectivos

❖ Sustantivos

▪ στρατός (66, 92, 129, 158, 177, 235, 236, 241, 244, 255, 283, 345, 355, 384, 412, 439, 452, 466, 482, 501, 517, 534, 656, 716, 721, 728, 731, 748, 765, 773, 780, 797, 803, 1002, 1014, 1063) -----	37
▪ στρατιά (9, 25, 534, 858, 918) -----	5
▪ στίφος (20, 366) -----	2
▪ πλήθος (40, 166, 334, 337, 342, 352, 413, 429, 432, 477, 803) -----	11
▪ ὄχλος (42, 54, 956) -----	3
▪ ἔθνος (43, 57) -----	2
▪ λαός (92, 127, 279, 383, 593, 729, 770, 789, 1025) -----	9
▪ στράτευμα (117, 335, 423, 469, 720, 758, 791) -----	7
▪ γενεά (80, 912) -----	2
▪ ὄμιλος (124, 1029) -----	2
▪ γένος (146, 185, 324, 434, 516, 818, 1013) -----	7
▪ ἀνδροπλήθεια (235) -----	1
▪ ἀριθμός (339, 432) -----	2
▪ δεκάς (340) -----	1
▪ χιλιάς (341) -----	1
▪ στόλος (400, 408, 416, 795) -----	4
▪ βόλος (424) -----	1
▪ σμήνος (128) -----	1

▪ μυριάς (927) -----	1 Total:
99	

❖ Adjetivos

▪ πολύς (25, 46, 176, 184, 236, 244, 251, 269, 288, 330, 402, 459, 500, 509, 510, 513, 537, 707, 707, 724, 748, 748, 751, 780, 800, 843, 845, 925, 1023) -----	29
▪ πολυθρέμμων (349) -----	1
▪ ἀνάριθμος (40) -----	1
▪ πολύχειρ (83) -----	1
▪ πολυναύτης (83) -----	1
▪ λαοπόρος (113) -----	1
▪ κενάνδρος (119) -----	1
▪ πολύανδρος (9, 73, 533, 899) -----	4
▪ μέγας (223, 33, 37, 88, 119, 163, 300, 433, 723, 725) -----	10
▪ πολύγομφος (71) -----	1
▪ πάμμικτος (54, 903) -----	2
▪ γυναικοπληθής (121) -----	1
▪ ἄνανδρος (166, 289, 298) -----	3
▪ παμμιγής (269) -----	1
▪ πολυβαφής (275) -----	1
▪ πάννηχος (382) -----	1
▪ ὀλίγος (330) -----	1
▪ πολύπωνος (320) -----	1
▪ τοσουτάρηθος (432) -----	1
▪ πλείσθος (284, 327, 490) -----	3
▪ πολυπειθής (547) -----	1
▪ παμφαής (612) -----	1
▪ παμφόρος (618) -----	1
▪ παναίολος (630) -----	1
▪ πανταλάς (637) -----	1
▪ πολύκλαυτος (674) -----	1
▪ πολύδακρυς (938) -----	1
▪ πανώλης (732) -----	1
▪ ὑπέρπολυς (794) -----	1
▪ παῦρος (800) -----	1
▪ πάνδυρτος (941) -----	1
▪ μεγάλατος (1016) -----	1
▪ βαιός (448, 1023) -----	2
▪ δίδυμος (1033) -----	1
▪ τριπλοῦς (1033) -----	1 Total: 80

❖ Pronombres

▪ οὔτε τις (14) -----	1
▪ πᾶς (58, 61, 75, 126, 219, 234, 246, 254, 255, 260, 273, 278, 282, 294, 339, 353, 363, 371, 378, 379, 383, 387, 391, 395, 398, 400, 405, 410, 416, 422, 449, 449, 458, 466, 496, 516, 552, 583, 600, 603, 670, 679, 699, 709, 713, 716, 718, 743, 749, 769, 771, 834, 860, 976, 979)---	55
▪ οὔτις (87, 242, 414) -----	3
▪ ἕκαστος (136, 381) -----	2
▪ ὅσον (167, 441, 508, 864) -----	4
▪ ἅπας (249, 464, 763, 785) -----	4
▪ οὐδέν (209, 278, 756, 842) -----	4
▪ μύριος (301, 981, 981) -----	3
▪ εἷς (313, 431, 327, 462, 975, 763, 251) -----	7
▪ τρισμύριος (315) -----	1
▪ πεντήκοντα πεντάκις (323) -----	1
▪ τριακὰς δέκα (339) -----	1
▪ τρεῖς (366) -----	1
▪ ἑκατὸν δις ἑπτὰ (343) -----	1
▪ δεκα (429) -----	1
▪ πρόπας (434, 548) -----	2
▪ τοσοῦτος (1015) -----	1
	Total: 92

❖ Verbos

▪ πλήθω (272, 420) -----	2
▪ πληθύω (421) -----	1
	Total: 3

❖ Adverbios

▪ ἄγαν (10, 215, 515, 520, 794, 827, 1026) -----	7
▪ οὐτί πω (179) -----	1
▪ οὐδαμῶς (240, 716) -----	2
▪ παγκάκως (282)	
▪ οὐδαμῆ (385)	
▪ μηδαμά (431)	
▪ μηδέπω (435)	
▪ οὐδαμοῦ (498)	
▪ παμπήδην (729)	
	Total: 16
	TOTAL: 290

2.3 El campo conceptual del ΠΛΗΘΟΣ

Según señala MICHELINI¹, la palabra *πλῆθος* es rara en el resto del *εΑ*, por lo que el número de veces que aparece en *Pe* es significativo. 8 de los 11 ejemplos aparecen en la escena del Mensajero, entre el final del catálogo de los muertos persas (331) y el comienzo del último discurso en esa escena (479). Afuera de *Pe*, sólo aparece en *Su* 469, también en contexto marino. Por tanto, el acento sobre *πλῆθος* coincide con la narración de los hechos de Salamina.

Otras instancias del lexema están constituidas por la mención en los anapestos de apertura (40), donde los marineros egipcios son llamados “*terribles e innumerables en multitud*”. El sentido tiene que ver con el significado: CANTIDAD, y de una masa de seres humanos. En 166 es también altamente significativo: ocurre en el discurso trocaico de la reina, que incluye una serie de temas de reflexión importantes para la obra que se establecen como generalizaciones morales (como el último discurso en troqueos de la Sombra de Darío). A la reina le interesa la relación entre *πλοῦτος* y *ἄλβος* (163-164). La LUZ no brilla sobre la POBREZA. Es como la *τιμή*, algo que tienen los RICOS. La MASA DE COBARDES sugiere que ambas mitades de la oposición pueden volverse idénticas, porque en Salamina, la fuerza del EJÉRCITO persa se convierte en una MASA DE COBARDES.

En la larga escena en trímetros del Mensajero, se subraya la ventaja numérica de los persas por la repetición de *πλῆθος* y sus cognados, y aparece la asociación habitual entre los ejércitos bárbaros y el concepto de MASA INDIFERENCIADA a pesar de su ENORME DIVERSIDAD. Esto se verifica en el catálogo (302-329)², que refleja la falta de identidad cultural³. Este ejército MULTITUDINARIO está unido y opuesto a su ÚNICO JEFE ONMIPOTENTE. Esto los enfrenta a los GRIEGOS, que NO SON ESCLAVOS DE NADIE (242).

¹ MICHELINI (1982: 88).

² Sobre la significación política del catálogo, véase GOLDHILL (1988:192-193).

³ No obstante, por sus reminiscencias épicas, podría tener también, además de intención peyorativa, un valor honorífico o de reconocimiento a la significación de la grandeza y diversidad del ejército. Véase BARRETT (1995).

La mayor cantidad de apariciones del lexema *πλήθος* aparece en la escena del Mensajero: 4 en 21 versos (331-352) que preceden la narración de la batalla (334, 337, 351-352). Todos los ejemplos son similares en significado: NÚMERO, MONTO, CANTIDAD, pero admiten también un significado secundario DE MAYORÍA, NÚMERO PREPONDERANTE, lo que sugiere la superioridad de número de los persas sobre los griegos.. En la narración del ataque en los estrechos (412-430) aparecen no sólo *πλήθος* sino sus verbos cognados *πληθύω* y *πλήθω*. A medida que progresa la masacre, EL MAR MISMO DESAPARECE BAJO EL FLUJO DE LOS MUERTOS HUMANOS. Esto lleva a la identificación de los muertos y moribundos con los peces, que son capturados EN GRAN NÚMERO para ser aporreados y carneados en los vados⁴.

Al final de la narración aparece *πλήθος* dos veces más, en 429 y 432, enfatizando que la multitud de males es equivalente a la multitud de muertos. Aparecen las palabras *στοιχηγορέω* (430), que significa “contar ordenadamente” e implica, sin establecerlo, el error estratégico de confiar sólo en el número, y *τοσουτάριθμον* (432), hápax esquileo que remarca en forma tautológica el acento en el número y la enumeración. El verbo *ἐκπλήσοιμι* (430) anticipa la repetición de *πλήθος* en 432. Su aparición en boca de la reina (477) cumple la misma función de recapitulación.

La aplicación del campo conceptual de la CANTIDAD a la marcación y acrecentamiento de la descripción del desastre de Salamina retorna en el discurso de la Sombra de Darío, en el último episodio de la tragedia (791). La expresión pleonástica da cuenta de la redundancia de un EJÉRCITO SUPERPOBLADO, cuyo NÚMERO impide el avance y hace que el aprovisionamiento sea un problema. El principio general del FRACASO DEL EXCESO es común a los errores tácticos cometidos tanto por mar cuanto por tierra.

Ahora bien, como señalamos en el capítulo 4, la idea de que los PELIGROS DEL ÉXITO están enraizados en la naturaleza humana misma están ampliamente

⁴ Existe una relación con *II XXI.218*, en que Aquiles ofende al Escamandro llenando su corriente con una multitud de muertos troyanos.

representados en el pensamiento griego arcaico y clásico, poético y filosófico, y se expresan habitualmente por medio de los términos ὕβρις y ἄτη, sus cognados y semisinónimos. La teoría de que la RIQUEZA es peligrosa para el que la posee aparece en el discurso final de Darío, una vez que el significado que está detrás del motivo del NÚMERO EXCESIVO ha sido explicado. La palabra clave πλήθος ya no está en la superficie textual, pero los conceptos que sembró están en todas partes. A la referencia al EXCESO EN LA ESTRATEGIA, ὑπερόλλους ἄγαν (794), corresponde la falta moral de Jerjes, τῶν ὑπερκόμων ἄγαν (827). Πλήθος sólo aparece lateralmente para describir el ejército de Mardonio (803).

Aquí el uso del lexema núcleo del campo conceptual marca un quiebre y un cambio de dirección. Lo que queda son las implicancias morales que serán desarrolladas en el último discurso, en que la imaginaria se deriva de las asociaciones del CRECIMIENTO EXCESIVO y la HIPERABUNDANCIA con la ὕβρις. La corriente de agua, desplazada durante muchos versos, reaparece con la mención del río Asopo, que nutre la llanura beocia cerca de Platea (806). Esta aparición del tema de la fertilidad conduce a la imagen central del pasaje, donde esa fertilidad aparece como pervertida y terrible (820-822), donde los *illustranda* de las operaciones de la agricultura son ὕβρις y ἄτη. La cosecha de ἄτη corresponde, sobre la tierra, al abandono de la abundancia de cadáveres persas en las aguas de Salamina. En ambos casos, la FALSA ABUNDANCIA incluye la ironía de que las muertes representan un mal inequívoco para los persas y un buen augurio para los griegos⁵. Subrayando la imagen del florecimiento de ὕβρις y la cosecha de ἄτη aparecen los verbos ὑβρίζω y ἐξυβρίζω. La SOBREABUNDANCIA DE RECURSOS conduce a una inversión semántica inevitable: la HINCHADA PLENITUD del poder persa tiene su necesaria COSECHA DE ἄτη.

Las imágenes tienen todavía un eco en el *Kommós* final. El δαίμων ha PODADO (ἐπέκειρεν, 921) al pueblo y el Coro se lamenta por la FLOR DE LA TIERRA

⁵ Cf. al respecto PETROUNIAS (1976: 27).

(926-927). Por último, en 1035, resume la pérdida de hombres diciendo que σθένος ἐκολούθη.

Como conclusión, podemos afirmar que el campo conceptual de la MULTITUD aparece a lo largo de la pieza como fundamento para la aparición de la imagen de la ὕβρις, sin ser parte de ella en sentido estricto. Su relación con la idea de PLENITUD y FLUJO ACUÁTICO, preponderante en la primera parte de la obra, cede su lugar y el concepto se dirige a preparar y reforzar una nueva imagen: la fértil cosecha de ἄτη.

3. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SIETE CONTRA TEBAS

El cuadro resumen de los campos conceptuales se presenta en la página siguiente.

3.1 Los campos conceptuales de SE – Presentación global

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la AUDICIÓN, central en la determinación de las *diferencias genéricas entre VARONES y MUJERES*. Del lado masculino quedan los lexemas relacionados con los sememas PALABRA y ORDEN (verbal). Del lado femenino, los opuestos de la PALABRA: el SILENCIO, el GRITO, el LLANTO y el CANTO (fúnebre). RUIDO y ALBOROTO son los modos en que el género femenino percibe (en forma negativa y agresiva) al género masculino.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del ESTADO MENTAL. En los extremos hallamos los lexemas opuestos SENSATEZ/PRUDENCIA/σωφροσύνη, correspondientes al género masculino, a las que se unen la MESURA/CONTENCIÓN y la VALENTÍA. Al género femenino le queda la INSENSATEZ/ἄνοια. Por otra parte, el ATAQUE EXTERNO de los soldados argivos

AUDICIÓN

- Silencio
- Grito
Llanto
Canto
- Ruido
Alboroto
- Palabra
- Orden

ESTADO MENTAL

- Sensatez
Prudencia
σοφροσύνη
- Mesura
Contención
- Valentía
- Cobardía
- Menadismo
Locura
- Κόμπτος
ὑβρις
ἀσέβεια
αἰσχύνη
- Insensatez
(ἄνοια)

TIERRA

- [Entierro]
Tumba
Túmulo
Sepultura
Fosa
- Herencia
Reparto
Lote
↓
Suerte
Siete
- Madre
Nodriza
Abuela
Paterno
Materno
- Región
País
Patria
- Tierra
Suelo
Nativo
Labrantío

FAMILIA / CIUDAD

- Casa
morada
- Familia
Estirpe
Linaje
- Ciudadano
- Ciudad
Ciudadela
Sede
Torre
Pueblo

GÉNERO

- VARÓN
 - Rey
 - General
Jefe
Capitán
 - Caballo
Gigante
Monstruo
- MUJER
 - Criatura
Potrilla
 - Cautiva
Esclava
Lecho
 - Muchacha
Virgen

NUTRICIÓN/SIEMBRA

- Cosecha
- Nutrición
Alimentación
Crianza
Educación
- Siembra
Semilla
Sembrado
Simiente
- Frutos
→Caídos
→Cortados
→Amargos
Raíz
Brote

es retratado por las series conceptuales κόμπος/ῥβρις/ἀσέβεια /αἰσχύνη y MENADISMO/LOCURA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la TIERRA. En su aspecto positivo de TIERRA NUTRICIA, desencadena la serie TIERRA/SUELO NATIVO/LABRANTÍO, y se despliega también, en sus connotaciones políticas, como REGIÓN/PAÍS/PATRIA. La TIERRA es MADRE/NODRIZA/ABUELA, y el SUELO, PATERNO/MATERNO. En su aspecto inverso negativo, la TIERRA es objeto de un REPARTO/LOTE de la HERENCIA, que se relaciona con el campo semántico de la SUERTE y el NÚMERO SIETE. Por último, la TIERRA FUNERARIA se abre en el motivo del ENTIERRO con los lexemas TUMBA/TÚMULO/SEPULTURA/ FOSA. Sobre su inclusión o no en el análisis general hablaremos más adelante.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la FAMILIA como concepto opuesto al de la CIUDAD: ΓΕΝΟΣ/ΟΙΚΟΣ≠ΠΟΛΙΣ. La CIUDAD se despliega en la serie CIUDADELA/SEDE/TORRE/PUEBLO, como refugio y razón de ser de los CIUDADANOS. Su campo semántico opuesto es el de la CASA/MORADA, que mediatiza a la FAMILIA/ESTIRPE/LINAJE.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, con sus sememas opuestos VARÓN ≠ MUJER. El VARÓN se despliega en tres series secundarias: como REY, como GENERAL/JEFE/CAPITÁN (marca positiva) y como CABALLO/GIGANTE/MONSTRUO (marca negativa). La mujer desencadena también tres series: MUCHACHA/DONCELLA/VIRGEN, CAUTIVA/ ESCLAVA/LECHO (metasememia metonímica) e imaginizada como CRIATURA/ POTRILLA.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la NUTRICIÓN y la SIEMBRA. Todo este campo, que en principio está marcado como positivo, sufre una inversión semántica para adquirir una fuerte connotación negativa. Se despliega en cuatro series: COSECHA, NUTRICIÓN/ ALIMENTACIÓN/CRianza/EDUCACIÓN, SIEMBRA/SEMILLA/SEMBRADO/ SIMIENTE y FRUTOS (CAÍDOS-CORTADOS-AMARGOS)/RAÍZ/BROTE.

3.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de algunos de los campos semánticos marcados principales de *Se*.

- 1) *ruido/ alboroto/ canto/ palabra/ grito* (la AUDICIÓN)
- 2) *sensatez/ insensatez* (el ESTADO MENTAL)
- 3) *varón / mujer* (el GÉNERO)
- 4) *tierra madre* (la TIERRA)
- 5) *ciudad* (FAMILIA/CIUDAD)
- 6) *nodriza/ nutrición/ crianza* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)
- 7) *siembra / fruto* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)

3.2.1. RUIDO/ALBOROTO/CANTO/PALABRA/GRITO

❖ Sustantivos

- φροίμιον (7) ----- 1
- οἴμωγμα (8, 1023) ----- 2
- δάκρυ (50, 964) ----- 2
- οἶκτος (51) ----- 1
- φθόγγος (73) ----- 1
- βοή (84, 269, 394, 487)-- 4
- οὖς (25, 84) ----- 2
- πάταγος (103, 239) ----- 2
- κτύπος (100, 103) ----- 2
- αὐτή (147) ----- 1
- στόνος (147, 900) ----- 2
- ὄτοβος (151, 204, 204)--- 3
- κόναβος (161) ----- 1
- κωκυτός (243) ----- 1
- φρύαγμα (245, 475) ----- 2
- ἀραγμός (249) ----- 1
- ὀλολογμός (268) ----- 1
- ποίφυγμα (280) ----- 1
- κλαγγή (381) ----- 1
- κώδων (386, 399) ----- 2
- σάλπιγξ (394) ----- 1

- μέλος (835) ----- 1
- ξυναυλία (839) ----- 1
- θρῆνος (863, 1064) ----- 2
- ὕμνος (867) ----- 1
- παιάν (635, 869) ----- 2
- γόος (657, 854, 917, 964, 967) ----- 5
- λόγος (847, 848) ----- 2
- λιτή (142, 172, 215, 320, 626, 640) - 6
- ἔπος (264, 443) ----- 2 Total: 56

❖ Adjetivos

- πολύρροθος (7)
- ἄναυδος (82)
- ὄπλοκτύπος (84)
- ὀρότυπος (86)
- ἀγάστονος (99)
- κωφός (202)
- ἄρματόκτυπος (204)
- ὀξύγοος (320)
- μειξόθροος (331)
- στόμαργος (447)
- μυκτηρόκομπος (464)
- αὐτόστονος (917)
- ἀχάεις (915)
- πάνδυρτος (969)
- ἄγοος (1063)
- μονόκλαυτος (1063)
- πάγκλαυτος (368) Total: 17

❖ Verbos

- ὑμνέω (7) ----- 1
- στένω (247, 872, 901, 901, 968) ----- 5
- βοάω (64, 89, 329, 381, 392, 468) ----- 6
- θρέομαι (78) ----- 1
- βρέμω (85, 350, 378) ----- 3
- καχλάζω (115, 761) ----- 2
- μινύρομαι (124) ----- 1
- αὐτέω (145, 384, 639) ----- 3
- κλύω (151, 171, 171, 239, 565, 626, 837) -- 7
- λάσκω (153) ----- 1
- λακάζω (186) ----- 1
- αὔω (186) ----- 1
- διαρροθέω (192) ----- 1
- κλάζω (205, 386) ----- 2

- άπύω (143, 206) ----- 2
- άκούω (38, 100, 100, 196, 202, 203, 245, 246, 246, 267, 581, 807) ----- 13
- παλινστομέω (258) ----- 1
- παιωνίζω (268) ----- 1
- καλέω (353, 579, 640, 698, 928, 223) ----- 6
- κατασθμαίνω (393) ----- 1
- έμβριμάομαι (461) ----- 1
- συρίζω (463) ----- 1
- έπαλαλάζω (497, 954) ----- 2
- αύδάω (531, 591, 678, 1042) ----- 4
- έπεξιακχάζω (635) ----- 1
- δακρύω (814) ----- 1
- άπολολύζω (825) ----- 1
- ίαχέω (868) ----- 1
- έπιμέλω (869) ----- 1
- φράζω (810) ----- 1
- φημί (851, 24, 428, 646) ----- 4
- κλαίω (872, 920, 1058, 1068, 656, 828)----- 6
- δακρυχέω (919) ----- 1
- λέγω (1, 28, 76, 273, 375, 1026, 202, 647, 261, 480, 581, 972, 986, 993, 526, 568, 451, 458, 632, 424, 555, 1012, 400, 895, 697, 609, 658, 489, 553, 742, 579, 713, 619) ----- 33
- εύχομαι (216, 266) ----- 2
- σιγάω (232, 250, 252, 262, 263, 619) ----- 6 Total: 125

❖ Adverbios

- (μή) φιλοστόνωσ (279) ----- 1

TOTAL: 199

3.2.2. SOPHROSYNE / ANOIA

❖ Sustantivos

- θυιάς (498, 836) ----- 2
- φοίτος φρενών (661) ----- 1
- παράνοια (756) ----- 1
- δυσβουλία (802) ----- 1
- άνοια (402) ----- 1 Total: 6

❖ Adjetivos

- σώφρων (186, 568, 610) ----- 3
- μάταιος (180, 438, 442) ----- 3
- άγριος (280) ----- 1

- βλασίφρων (726) ----- 1 Total: 8

❖ Verbos

- βουλεύω κακῶς (223) ----- 1
- μαίνομαι (343, 484, 781, 935, 967) ---- 5
- ἀλύω (391) ----- 1
- βακχάω (498) ----- 1
- παραφρονέω (806) ----- 1
- φρονέω (807, 425, 550) ----- 3 Total: 12

❖ Adverbios

- σωφρόνως (645) ----- 1

TOTAL. 21

3.2.3. VARÓN / MUJER

3.2.3.1 VARÓN

❖ Sustantivos

- ἀνὴρ (42, 57, 114, 197, 200, 230, 257, 282, 324, 346, 346, 365, 397, 412, 432, 436, 438, 447, 464, 478, 502, 505, 509, 509, 519, 533, 544, 547, 554, 566, 568, 598, 602, 604, 605, 610, 612, 644, 647, 651, 677, 679, 681, 717, 770, 772, 794, 805) ----- 49
- ἄναξ (39, 131, 146, 372, 801, 921, 998) ----- 7
- ἀγῆνωρ (125) ----- 1
- γίγας (424) ----- 1
- ἀνδρόπαις (533) ----- 1
- ἄρχων (674, 674) ----- 2
- ἐπιστάτης (815) ----- 1
- στρατηγός (816) ----- 1
- πολέμαρχος (828) ----- 1
- ἀντίπαλος (417) ----- 1
- θαλαμηπόλος (359) ----- 1

Total: 66

❖ Adjetivos

- δυσευνάτωρ (292) ----- 1

3.2.3.2 MUJER

❖ Sustantivos

■ γυνή (195, 197, 200, 225, 256, 645, 712, 927, 1038) ---	9
■ παρθένος (109, 171, 536, 602) -----	4
■ κούρη (148) -----	1
■ θρέμμα (182) -----	1
■ εύνή (364) -----	1
■ δμῶϊς (363) -----	1
■ ἐδώλιον (455) -----	1

❖ Adjetivos

■ ἀνασχετός (182) -----	1
■ γυναικείος (188) -----	1
■ (οὐχ) ὀμιλητός (189) -----	1
■ (οὐκ) εὐκηλος (238) -----	1
■ μοχθηρός (257) -----	1
■ πωλικός (454) -----	1 Total: 6

❖ Verbos

■ συνναίω (195) -----	1
■ (μὴ) ἄγαν ὑπερφοβέω (238) ---	1 Total: 2

❖ Adverbios

■ ἱππηδόν (328) -----	1
■ ἔνδον (201) -----	1
■ ἔξωθεν (201) -----	1
■ θύραθεν (68, 193) -----	2
■ εἴσω (232) -----	1 Total: 6
TOTAL: 99	

3.2.4. TIERRA MADRE

❖ Sustantivos

■ γῆ-γαῖα (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008) -----	17
■ μήτηρ (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032) -----	7
■ προμάτωρ (140) -----	1
■ χθών (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015) -----	12
■ τέκνον (16, 686, 785) -----	3
■ νέος (17) -----	1

▪ τέκος (203, 677) -----	2	
▪ χώρα (271, 777, 1048) -----		3
▪ πατρίς (585) -----		1
▪ πέδον (304, 733) -----		2
▪ αἶα (307) -----		1
▪ παῖς (311, 72, 929) -----		3
▪ τόκος (372, 407, 504) -----		3
▪ χέρσος (860) -----		1
▪ ἄρουρα (601, 754) -----		2
		Total: 62

❖ Adjetivos

▪ τεκνογόνος (928) -----	1
▪ ἄτεκνος (828) -----	1
▪ πάτριος (95) -----	1
▪ ἐγχώριος (413) -----	1
▪ γαῖαχος (310) -----	1
▪ πατρῶος (582, 1010, 1018, 648, 876, 945, 640, 668, 914) ---	9 Total: 14

❖ Verbos

▪ τίκτω (416, 437, 926) -----	3
-------------------------------	---

❖ Adverbios

▪ γῆθεν (247) -----	1
▪ μητρόθεν (664) -----	1 Total: 2

TOTAL: 81

3.2.5. CIUDAD

❖ Sustantivos

▪ πόλις (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 42, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075) -----	68	10
▪ πτόλις (338, 345, 483, 501, 561, 843) -----		6
▪ ἄστυ (345, 531, 47) -----		3
▪ δῆμος (199, 1006, 1044) -----		3
▪ πόλισμα (63, 120, 247, 342, 478) -----		5

Subtotal: 84

❖ Adjetivos

▪ πολίτης (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060) ---	9
▪ πολισοῦχος (69, 185, 271) -----	3
▪ πολιοῦχος (822, 312) -----	2
▪ φιλόπολις (176) -----	1
▪ ῥυσίπολις (130) -----	1
▪ ἀστός (7) -----	1
▪ οἰκιστήρ (19) -----	1
	Total: 18
	TOTAL: 102

3.2.6. NODRIZA/NUTRICIÓN

❖ Sustantivos

▪ τροφή (548, 665, 786) ----	3
▪ τροφός (16) -----	1
▪ παιδεία (18) -----	1
▪ τροφεία (478) -----	1
	Total: 5

❖ Adjetivos

▪ ἀρτίτροφος (333) -----	1
▪ ἀρτιτρεφής (350) -----	1
▪ ἐπιμαστίδιος (349) -----	1
	Total: 3

❖ Verbos

▪ τρέφω (19, 754, 792) -----	3
	TOTAL: 11

3.2.7. SIEMBRA/FRUTO

❖ Sustantivos

▪ καρπός (357, 600, 618) -----	3
▪ σπέρμα (474) -----	1
▪ ῥίζα (755) -----	1
▪ βλάστημα (533) -----	1
	Total: 6

❖ Adjetivos

- σπαρτός (474, 412) ----- 2
- ὁμοσπόρος (804, 820, 933, 934) ----- 4 Total: 6

❖ Verbos

- ἐκκαρπίζομαι (601) ----- 1
 - σπείρω (754) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 14**

3.3 Los campos conceptuales de la TIERRA y la CIUDAD y la autenticidad del final de Se

En el capítulo 4 estudiamos el PROBLEMA DE LA ATÉTESIS DEL FINAL DE LA PIEZA desde el punto de vista del **sistema poético-significante**. Ahora lo abordaremos a partir de los **campos conceptuales**.

Los campos semánticos marcados y el sistema de imaginería de *Se* se estructura alrededor de la oposición γένος/πόλις⁶. Dentro de los subsistemas dependientes de estos núcleos destacaremos aquí, también por cuestiones de extensión, sólo dos: el campo semántico que despliega el par bipolar nuclear mencionado, γένος/πόλις, y el de otra oposición, dependiente pero de gran relevancia: *tierra nutricia / tierra funeraria*.

El campo semántico de πόλις es el más resaltado dentro del sistema connotativo de la tragedia: el lexema mismo, sus sinónimos y semisinónimos y sus adjetivos derivados alcanzan 96 instancias, incluidas sus apariciones en el pasaje discutido: πόλις 68 veces (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 1042, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075); πτόλις 6 veces (338, 345, 483, 501, 561, 843), πόλισμα 5

⁶ Cf. CRESPO (1997: 285-294).

veces (63, 120, 247, 342, 478); ἄστυ 3 veces (345, 531, 47); δῆμος 3 veces (199, 1006, 1044); πολίτης 9 veces (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060); πολισσοῦχος 3 veces (69, 185, 271); πολιοῦχος 2 veces (822, 312); ῥυσίπολις 1 vez (130); ἀστός 1 vez (7). Por su parte, los campos semánticos estructurados a partir del lexema γένος son los siguientes: γένος 8 veces (140, 474, 654, 801, 807, 813, 833, 955 –se excluyen las instancias en que significa “genus, species”-); γενεά 2 veces (952, 1069); δόμος 10 veces (49, 73, 232, 482, 700, 740, 851, 876, 895, 952); δῶμα 5 veces (336, 479, 648, 880, 995).

La *tierra* (*nutricia* y *funeraria*), con sus sinónimos, semisinónimos, adjetivos y adverbios derivados aparece 52 veces: γῆ/γαῖα 17 veces (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008); χθών 12 veces (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015); metaforizada como μήτηρ 7 veces (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032); χώρα 3 veces (271, 777, 1048); πέδον 2 veces (304, 733); ἄρουρα 2 veces (601, 754); προμάτωρ 1 vez (140), πατρίς 1 vez (585); αἶα 1 vez (307); χέρσος 1 vez (860); πάτριος 1 vez (95); ἐγχώριος 1 vez (413); γαῖόχος 1 vez (310); γῆθεν 1 vez (247); μητρόθεν 1 vez (664).

Pero además del relevamiento cuantitativo, interesa aquí analizar la *distribución* y *valoración positiva/negativa* de los lexemas. En la primera mitad de la pieza todos los componentes semánticos (tanto los lexemas marcados cuanto los segmentos imaginativos) están connotados positivamente. En la segunda mitad, se verifica la inversión semántica del eje positivo/negativo del sistema. El punto de inflexión semántico es la περιπέτεια, la inversión de la situación trágica que se produce cuando Etéocles, a través de un breve proceso psicológico, se somete a la maldición de la Erinia y decide enfrentar a su hermano en la séptima puerta, proceso que se despliega entre los versos 653 y 719. La distribución y frecuencia de los lexemas connotados acompaña esta περιπέτεια.

En efecto, señalábamos en el capítulo 4 que la inversión semántica se constata en todas las zonas del subsistema de imágenes que gira en torno de la relación *rey/ciudad*. En efecto, **Tebas** como tal se desdibuja en el texto, y cede su lugar a la

casa paterna, el γένοϛ maldito de los Labdácidas. La *ciudad* sale del centro del sistema y cede su lugar a la *estirpe*, γένοϛ metaforizado como οἶκος – δόμος. Así, el Coro constata el triunfo y la salvación de Tebas como *conquista de la morada familiar*.

¡Miseros, tomasteis por la fuerza la casa paterna! (876)

Del mismo modo, Etéocles deja de ser *rey y conductor de los ciudadanos cadmeos* (1-3, 39) para convertirse en *hijo de Edipo* (677)⁷. Por otra parte, el develamiento de los intereses dinásticos de Etéocles, más allá de su función de gobernante, se verifica aun con mayor claridad en su último parlamento (648-748), donde el lexema πόλιϛ no aparece ni una sola vez.

En efecto, de los componentes del campo semántico de πόλιϛ (100 en total), 85 aparecen hasta el Estásimo III y posterior θρήνοϛ del Coro, que comienza en 822. La curva sufre una profunda caída en los siguientes 182 versos, hasta el 1005: sólo aparece 5 veces, para reaparecer en el pasaje atetizado en 10 oportunidades en 77 versos. Γένοϛ y su campo semántico, fundamentales a partir de la περιπέτεια, donde se concentra el 60% de sus instancias, aparecen sólo una vez en los anapestos finales del Coro (1069). Con respecto al campo semántico de la *tierra*, mayoritario a partir de la muerte de los hermanos, aparece sólo 5 veces en el Episodio IV, 3 de las cuales son usos metonímicos de “patria, país”.

El segundo campo semántico marcado de *Se* que resulta relevante para nuestro análisis es el de la *tierra nutricia / tierra funeraria*. EN 1005-1078 NO APARECEN IMÁGENES RELACIONADAS CON ÉSTE CAMPO, LAS QUE SÍ SON FRECUENTES EN EL RESTO DEL CORPUS, Y SUFREN LA INVERSIÓN SEMÁNTICA YA SEÑALADA. Nos centraremos entonces en los constituyentes que conforman este campo semántico en el fragmento en cuestión. La *tierra*, que luego de la peripecia sólo aparecía en el texto como *tierra funeraria*, aparece aquí en 3 ocasiones sin ningún tipo de connotación: es un uso metonímico tan habitual que ha perdido casi por completo la carga connotativa: “tierra” se emplea como semisinónimo de

⁷ Κάδμου πολῖται (1); Καδμείων ἄναξ (39); Οἰδῖπου τέκος (677).

“patria, país”: ἐπ’ εὐνοία χθονός (1007), γῆς φίλαις κατασκαφαῖς (1008), Καδμείων χθονός (1015). Junto con χώραν (1049), no son más que variantes del campo semántico de la πόλις ya analizado. Ambos campos, que en la casi totalidad de *Se* se hallaban claramente diferenciados, se encuentran aquí confundidos. La connotación del campo se desplaza, en consecuencia, y sinecdóquicamente, a una parte de esa tierra, LA TIERRA QUE DEBERÍA RECIBIR LOS CADÁVERES DE AMBOS HERMANOS. Al menos eso esperaríamos, pero sorprendentemente, los términos del campo no hacen alusión ni una sola vez a esa *tierra fúnebre* que bebe la sangre derramada, a ese *lote* que los fraticidas compartirán en la muerte, a la única *herencia* que poseerán de su padre Edipo. Por el contrario, y por medio de una especie de metonimia del continente por el contenido, esta tierra funeraria es reemplazada por *la tumba, el túmulo, la fosa, el entierro y los honores fúnebres*, lexemas casi inexistentes en el resto de la tragedia, en la que no aparece preocupación por la ceremonia pública, la función simbólica y los deberes religiosos que ésta comporta, temática, eso sí, central en la *Antígona* de Sófocles: θάπτειν y κατασκαφαῖς (1008), ἄθαπτον (1014), ταφέντα (1021), τυμβοχόα (1022), ἐκφορᾶς (1024), συνθάπτειν (1027), θάψω (1028), θάψασα (1029), τάφον y κατασκαφάς (1038), καλύψω (1041), ἄθαπτος (1046), τάφω (1047), θάψω (1053), προπέμπειν ἐπὶ τύμβω (1059 ó 60), συνθάψομεν (1068 ó 69), προπομποί (1069 ó 70). Por cierto, de las únicas 3 ocurrencias de los lexemas en el resto del *corpus* (818, 835, 914), sólo el τύμβω de 835 hace alusión a la tumba o el túmulo funerario, es decir, a la marca simbólica de la sepultura. Su aparición es coherente con el contexto: es el prelude del θρήνος de las mujeres tebanas, que informan que han compuesto un cántico, una melodía para cantar ante el túmulo funerario. Ταφή (818) y τάφος (914), indican más propiamente la sepultura, la excavación hecha en la tierra para depositar el cadáver, y luego, metonímicamente y de acuerdo con el contexto, puede pasar a significar “ceremonia fúnebre”, lo que es posible en todas las apariciones de los lexemas en nuestro pasaje controvertido, pero en absoluto pueden admitirse en los contextos antes mencionados.

Luego de esta análisis de la connotación presente en el Episodio IV de S_2 , sólo nos queda concluir que la evidencia textual corrobora la hipótesis planteada en el capítulo. La heterogeneidad del pasaje discutido con respecto al sistema connotativo global de la pieza, tanto en la aparición, distribución y contenido de sus campos semánticos marcados cuanto en el carácter, estructura y funcionalidad de su imaginería, así como también la baja incidencia cuantitativa de ambas variables, lleva a concluir que existe un evidente problema de atribución en los fragmentos atetizados por la crítica.

Adherimos a la teoría de una revisión del texto de la tragedia para una reposición –probablemente unitaria, es decir, desgajada de la trilogía de la que formaba parte- que podría haber tenido lugar a fines del siglo V, influida por la atmósfera y la temática de *Antígona* y *Fenicias*.

4. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SUPLICANTES

4.1 Los campos conceptuales de SU – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PENSAMIENTO, en su oposición PENSAMIENTO HUMANO, que desencadena la serie lexémica de calificativos PROFUNDO/SALVADOR/UMBRÍO/INTRINCADO, y su serie opuesta, relacionada con el PENSAMIENTO HUMANO, con los sustantivos IMPOTENCIA/PREOCUPACIÓN/PENA INDISCERNIBLE/INTRANQUILIDAD. Una serie especial la constituyen las metaforizaciones de la omnipotencia de la espiritualidad del dios, nucleada alrededor del concepto de MIRADA, que desencadena la serie VISIÓN/OMNIVIDENTE/QUE TODO LO VE/SUPERVISOR.

PENSAMIENTO

DIVINO

pensamiento

profundo
salvador
umbrío
intrincado

"mirada"

visión
omnividente
que todo lo ve
supervisor

HUMANO

impotencia
preocupación
pena indiscernible
intranquilidad

MUJER / VARÓN

PURO / LIMPIO

remedio
puro
limpio
sangre

MATRIMONIO / FERTILIDAD

desgarro
lecho
boda
violencia
prometida
deseo
Cipris
juventud

segar
talar
brote
tallo
flor
fruto
espiga

semilla
simiente
sembrar
primavera

IMPURO / SUCIO

miasma
mancha
enfermedad
peste
sacrilegio

mujer
género femenino
hembra
doncella
virgen

varón
género masculino
macho
viril

TIERRA / MAR

tierra
suelo
región
país

puerto
encalladura
fondeadero
↓
piloto

nave
buzo
abismo
palo

mar
río
ola
oleaje
piélago
ponto
agua

PARIENTE / EXTRAÑO

padre
hijas
hijos
primos

familia
estirpe
sangre familiar
nobleza

extraño
viajero

GRIEGO / NO GRIEGO

ciudadano
pueblo
Argos
heraldo
votación
Consejo
asilo
destierro
decreto
persuasión
ciudad_
fortificada
torres

griego
compatriota
nativo
nobleza
próxeno
guía

suplicante

vino
caballo

cebada
[cerveza]
camello

fugitiva

extranjero
egipcio
bárbaro
libio
chipriota
amazona
Etiopía
indio
Nilo

fasto
adorno

esclavo
amo

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar VARÓN ≠ MUJER. Es el campo más importante de la obra, y se organiza en varias series. Las series centrales son las que presentan a los ejes de la oposición básica: MUJER / GÉNERO FEMENINO / HEMBRA / DONCELLA / VIRGEN y VARÓN / GÉNERO MASCULINO / MACHO / VIRIL. La segunda serie apunta a las concepciones imaginarias que las mujeres protagonistas tienen sobre su propio género y el de los varones, y las acciones que ambos generan: MUJER: PURO-LIMPIO / REMEDIO / LIMPIO / SANGRE; VARÓN: IMPURO-SUCIO / MIASMA / MANCHA / ENFERMEDAD / PESTE / SACRILEGIO. Por último, varas series conceptuales que apuntan a la caracterización del MATRIMONIO y su metaforización mas habitual, la de la FERTILIDAD. La primera señala la concepción del MATRIMONIO como ámbito privilegiado de la sexualidad: DESGARRO / LECHO / BODA / VIOLENCIA / PROMETIDA / DESEO / CIPRIS / JUVENTUD. La segunda y la tercera, son dos grupos de metaforizaciones del producto de las relaciones sexuales, típicas del imaginario de la época y muy usuales en el poeta de Eleusis: SEGAR / TALAR / BROTE / TALLO / FLOR / FRUTO / ESPIGA y SEMILLA / SIMIENTE / SEMBRAR / PRIMAVERA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar TIERRA ≠ MAR. Las series extremas desarrollan los sinónimos y semisinónimos de la oposición básica: TIERRA / SUELO / REGIÓN / PAÍS y MAR / RÍO / OLA / OLEAJE / PIÉLAGO / PONTO / AGUA. Las series intermedias incluyen las metaforizaciones relacionadas con este campo semántico: PUERTO / ENCALLADURA / FONDEADERO / PILOTO y NAVE / BUZO / ABISMO / PALO.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar PARIENTE ≠ EXTRAÑO. Es la oposición básica del campo, desarrollada en las series 1) PADRE / HIJAS / HIJOS / PRIMOS, 2) FAMILIA / ESTIRPE / SANGRE FAMILIAR / NOBLEZA y 3) EXTRAÑO / VIAJERO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar GRIEGO ≠ NO GRIEGO. Es la especificación del campo conceptual anterior en el ámbito político y del imaginario cultural. Del polo de la oposición GRIEGO

dependen varias series: CIUDADANO/PUEBLO/ARGOS/HERALDO/VOTACIÓN/ CONSEJO / ASILO / DESTIERRO / DECRETO / PERSUASIÓN / CIUDAD FORTIFICADA / TORRES; también en el ámbito estrictamente político aparece GRIEGO/COMPATRIOTA/NATIVO/NOBLEZA/PRÓXENO/GUÍA, SUPLICANTE y sus cognados y la serie metafórica VINO/CABALLO. En el polo opuesto NO GRIEGO encontramos tres series: 1) EXTRANJERO/EGIPCIO/BÁRBARO/LIBIO/CHIPRIOTA/AMAZONA/ETIOPÍA/INDIO/NILO; 2) FASTO/ADORNO y 3) ESCLAVO/AMO.

4.2 Los campos conceptuales de *Su* – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Su*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los seis campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *mancha* ≠ *sin mancha* (VARÓN ≠ MUJER)
- 2) *mirada de la divinidad* (PENSAMIENTO)
- 3) *tierra* ≠ *mar* (TIERRA ≠ MAR)
- 4) *pariente* ≠ *extraño* (PARIENTE ≠ EXTRAÑO)
- 5) *matrimonio/fertilidad* (VARÓN ≠ MUJER)
- 7) *varón* ≠ *mujer* (VARÓN ≠ MUJER)

4.2.1 MANCHADO (SUCIO, IMPURO, ENFERMO) /SIN MANCHA (LIMPIO, PURO, SANO)

❖ Sustantivos

- μίασμα (265, 473, 619) ----- 3
- ἄκος (266, 268, 367) -----3
- ἄγος (375, 376) ----- 2
- νόσος (587, 684) ----- 2

- λοιμός (659) ----- 1
- μίσαγμα (995) ----- 1 Total: 12

❖ Adjetivos

- άγνός (228, 364, 653, 696, 1030) ----- 5
- καθαρός (654) ----- 1 Total: 6

❖ Verbos

- μαίνω (225, 366) ----- 2
 - άγνεύω (226) ----- 1
 - έκκαθαίρω (264) ----- 1 Total: 4
- TOTAL: 22**

4.2.2 MIRADA DE LA DIVINIDAD

❖ Sustantivos

- όμμα (210, 409, 814)----- 3
- όψις (174, 1058) ----- 2 Total: 5

❖ Adjetivos

- πανόπτης (139, 304) ----- 2
- σκοπός (381, 646) ----- 2
- ό πάνθ' όρών (303) ----- 1 Total: 4

❖ Verbos

- έφοράω (1, 145, 531, 627, 811, 1030) ---- 6
 - όράω (104, 206, 210, 359, 813) ----- 5
 - καθοράω (1058) ----- 1
 - δέρκομαι (409) ----- 1
 - έπισκοπέω (402) ----- 1 Total: 14
- TOTAL: 23**

4.2.3 TIERRA/MAR

❖ Sustantivos (TIERRA)

■ γῆ - γαῖα (23, 75, 119, 130, 251, 266, 305, 309, 317, 537, 545, 553, 565, 609, 62, 674, 690, 704, 776, 834, 877, 890, 892, 900, 900, 902, 952, 1028) -----	--56
■ χθών (219, 243, 253, 263, 269, 285, 292, 325, 372, 425, 554, 583, 768, 778, 912) -----	15
■ χώρα (29, 238, 260, 1026) -----	4
■ χέρσος (32, 178) -----	2
■ πέδον (260, 477, 662) -----	3
■ αἶα (254, 547, 555) -----	3
	Total: 56

❖ Sustantivos (MAR)

■ ἄλς (36, 135) -----	2
■ πόντος (1007) -----	1
■ ὕδωρ (855) -----	1
■ θάλασσα (259) -----	1
■ λίμνη (529) -----	1
■ πέλαγος (470) -----	1
■ ποταμός (469) -----	1
■ κῦμα (127) -----	1
	Total: 9

❖ Sustantivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

■ ναῦς (834, 861, 861, 903) -----	4
■ ναύκληρος (177) -----	1
■ βάρης (836, 882, 873) -----	3
■ πλοῖον (714) -----	1
■ δόρυ (846, 852, 1007) -----	2
■ λιμήν (471) -----	1
■ ἀμῖς (841) -----	1
■ ἀμάς (847) -----	1
■ εὐπλοια (1045) -----	1
■ μαύτης (503) -----	1
	Total: 17

❖ Adjetivos (tierra)

■ γάιος (826β, 835) -----	2
■ γαιοίοχος (815) -----	1
	Total: 3

❖ Adjetivos (mar)

■ ἀλίρρυτος (869) -----	1
■ ἀλμῆεις (844) -----	1
■ πολύρυτος (843) -----	1

- κυμάτιος (546) ----- 1
- ὑπερπόντιος (42) ----- 1 Total: 5

❖ Adjetivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

- νάιος (826α) ----- 1

❖ Adverbios (mar)

- ἄλαδε (886) ----- 1
 - πόντονδε (34) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 93**

4.2.4 PARIENTE-griego-vecino/EXTRAÑO-no griego-viajero

❖ Sustantivos (parentesco)

- γένος (16, 253, 274, 278, 323, 335, 388, 497, 533, 536, 584, 588, 593, 632, 741, 816) ----- 16
- πατήρ (11, 139, 177, 204, 319, 319, 485, 516, 519, 592, 711, 734, 738, 748, 756, 786, 811, 885, 970, 992, 1012, 1015) ----- 22
- μήτηρ (51, 141, 151, 539) ----- 4
- πρόγονος (44, 533) ----- 2
- ἴνις (43, 251) ----- 2
- πατραδέλφεια (38) ----- 1
- αἷμα (449) ----- 1
- γεννήτωρ (206) ----- 1
- παῖδες (176, 600, 980) ----- 2
- παῖδες Αἰγύπτου (9, 341, 387, 474, 906, 928) ----- 6
- παῖς (581) ----- 1
- τέκνον (739, 753) ----- 2
- γόνος (171, 313) ----- 2
- τέκος (348) ----- 1
- αὐτανέψιος (933, 984) ----- 2 Total: 65

❖ Adjetivos (relaciones políticas)

- ξένος (195, 202, 277, 500, 701, 917) ----- 6
- πρόξενος (419, 830, 919, 920) ----- 4
- ξέμιος (627, 627, 672) ----- 3
- φιλόξενος (926) ----- 1
- ἀστόξενος (356) ----- 1
- ξευικός (618) ----- 1

▪ ἀπρόξενος (239) -----	1
▪ αστικός (618) -----	1
▪ βάρβαρος (235) -----	1
▪ καρβάν (119, 130) -----	2
▪ κάρβανος (914) -----	1
▪ Ἑλλην (914) -----	1
▪ ἀλλόθρους (973) -----	1
▪ (οὐ) Ἄργολίς (236) -----	1
▪ ἔπηλυσ (401) -----	1
▪ ἀνελληνόστολος (234) -----	1
▪ Λιβυστικός (279) -----	1 Total: 28

❖ Sustantivos (relaciones políticas)

▪ τόπος ἀφ' Ἑλλάδος (237) -----	1
▪ Ἑλλάς (243) -----	1 Total: 2

❖ Verbos (relaciones políticas)

▪ ξενόομαι (427) -----	1
------------------------	---

❖ Adjetivos (relaciones territoriales y parentales)

▪ ἐγχώριος (280, 482, 492, 517, 520, 705, 919) -----	7
▪ ἐπιχώριος (661) -----	1
▪ πατριος (22) -----	1
▪ πατρῶος (326, 705) -----	2
▪ ἐγγεινής (331) -----	1
▪ γηγεινής (250) -----	1
▪ γενέτης (77) -----	1
▪ ἐγγάιος (59) -----	1
▪ γαιονόμος (54) -----	1
▪ ἔνοικος (537, 611) -----	2
▪ ὄμαιμος (225, 402, 409, 474, 600, 651) -----	6
▪ ὁμόπτερος (224) -----	1 Total: 26
	TOTAL: 122

4.2.5 MATRIMONIO/FERTILIDAD

4.2.5.1 FERTILIDAD

❖ Sustantivos

▪ σπέρμα (141, 151, 275, 290) -----	4
-------------------------------------	---

▪ φυτόν (281) -----	1
▪ ὄπώρα (998, 1015) -----	2
▪ ὥρα (997) -----	1
▪ βοτόν (691) -----	1
▪ φέρμα (690) -----	1
▪ ἄωτος (666) -----	1
▪ ἄνθος (663) -----	1
▪ κάρπωμα (1001) -----	1
▪ οὐδας (1029) -----	1 Total: 14

❖ Adjetivos

▪ τεθαλώς (106)	
▪ ζώφυτος (857)	
▪ πολύγονος (691)	
▪ καρποτελής (688)	
▪ ἄδρεπτος (663)	
▪ φυτουργός (592)	
▪ φυσίζοος (584) Total: 7	

❖ Verbos

▪ κείρω (666)	
▪ μειλίσσω (1029)	
▪ θάλλω (857)	
▪ καρπώω (317) Total: 4	

4.2.5.2 MATRIMONIO/UNIÓN SEXUAL/GENERACIÓN HUMANA

❖ Sustantivos

▪ γάμος (9, 82, 106, 227, 332, 394, 799, 807, 1032, 1050, 1053, 1063) --	12
▪ λέκτρον (37) -----	1
▪ εὐνή (141, 151) -----	2
▪ ἄλοχος (61, 302) -----	2
▪ γαμετή (165, 175) -----	2
▪ ζώνη (457) -----	1
▪ μηχανή (459, 462) -----	2
▪ ξύζωμα (462) -----	1
▪ ἔρμα (580) -----	1
▪ τροφή (894) -----	1
▪ κοίτη (804) -----	1
▪ λόχος (677) -----	1

▪ εὐνάτωρ (665)-----	1
▪ τέκτων (594)-----	1
▪ πόθος (1039)-----	1
▪ Κύπρις (1034)-----	1
▪ ἀνάγκη Κυθήρεια (1031-1032) -----	1
▪ Πειθώ (1040)-----	1
▪ Ἀφροδίτη (1041)-----	1
▪ Ἀρμονία (1041)-----	1
▪ ἴμερος (1005)-----	1 Total: 36

❖ Adjetivos

▪ ἄγαμος (143, 153) -----	2
▪ ἀδάμοντος (143, 153) ---	2
▪ ἀδμής (149, 149) -----	2
▪ εὐτεκνος (275) -----	1
▪ εὐναιος (332) -----	1
▪ ἄθελκτος (1055) -----	1
▪ ἀλφεισίβοιον (855) -----	1
▪ γαμήλιος (805) -----	1
▪ πολύτεκνος (1028) -----	1
	Total: 12

❖ Verbos

▪ γεινάω (48) -----	1
▪ νεάζω (105) -----	1
▪ κτίζω (171, 1067) -----	2
▪ τρέφω (281) -----	1
▪ φιτύω (313) -----	1
▪ τίκτω (674, 707) -----	2
▪ θέλω (1055) -----	1
	Total: 57 TOTAL: 82

4.2.6 RELACIÓN VARÓN/MUJER

4.2.6.1 VARÓN

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ ἀνήρ (27, 142, 152, 364, 426, 477, 500, 528, 659, 719, 790, 912, 937) -----	13
▪ ὕβρις (81, 104, 426, 487, 528, 816, 845) -----	7
▪ πυθμήν (105) -----	1
▪ κέντρον (110, 448) -----	2
▪ ταῦρος (301) -----	1
▪ μύωψ (307) -----	1

▪ χλιδή (1003) -----	1
▪ βροτός (998, 999) -----	2
▪ θήρ (999) -----	1
▪ νίκη (951) -----	1
▪ κράτος (393, 763, 951, 1068) -----	4
▪ κόραξ (751) -----	1
▪ κύων (760) -----	1
▪ κνώδαλον (264, 762, 1000) -----	3
▪ οἶστρος (308, 541) -----	2
▪ δράκων (511) -----	1
▪ άρπαγή περωτών (510) -----	1
▪ έρως (521, 1002, 1042) -----	3
▪ βέλος (556) -----	1
▪ βοτόν (568) -----	1
▪ χάμψα (878) -----	1
▪ άραχνος (887) -----	1
▪ όφης (895) -----	1
▪ έχιδνα (896) -----	1
▪ δάκος (898) -----	1
▪ άναρχία (907) -----	1
▪ βία (863, 943) -----	1
▪ κίρκος (224) -----	1

Total: 58

❖ Adjetivos que se le atribuyen

▪ κεντροδήλητος (563) -----	1
▪ μειξόμβροτον (568) -----	1
▪ βίαιος (813, 821, 830) -----	3
▪ άρσεινογενής (818) -----	1
▪ μάρπτis (826, 827) -----	2
▪ βλοσυρόφρων (833) -----	1
▪ δεσπόσιος (845) -----	1
▪ φοβερός (891, 901) -----	2
▪ ούλόφρων (750) -----	1
▪ δολιομήτις (750) -----	1
▪ δύσαγνος φρήν (751) -----	1
▪ μένος άνίερος (757) -----	1
▪ μεμαργώμενος (758) -----	1
▪ περίφρων (757) -----	1
▪ κυνοθρασής (758) -----	1
▪ μάταιος (762) -----	1
▪ άνόσιος (762) -----	1
▪ έχθρός (225) -----	1
▪ όρμις (226, 226) -----	2

▪ άρσενιοπληθής (30) -----	1
▪ Αίγυπτογενής (31, 1053)	2
▪ κερκήλατος (62) -----	1
▪ δυσπαράβουλος (107) -----	1
▪ μαίνολις (109) -----	1
▪ ἄρσην (487, 283, 393, 643, 951, 952) -----	6
▪ μάργος (741) -----	1
▪ ἐχώλης (741) -----	1
▪ δρακονθόμιλος (267) -----	1
▪ κεκτημένος (337) -----	1
	Total: 40

❖ Verbos que se le atribuyen

▪ σφετερίζομαι (38)	
▪ κηραίνω (999)	
▪ κρατέω (387)	
▪ βρυάζω (878)	
▪ ὑβρίζω (880)	
▪ δαμνημι (905)	
▪ ὑλάσκω (877)	
▪ βιάω (863)	
	Subtotal: 8
	TOTAL: 106

4.2.6.2.MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ γυνή (237, 280, 299, 458, 477, 514, 531, 570, 645, 676, 749, 913, 933, 944, 1051, 1068) -----	17
▪ στόλος (2, 29, 324, 461, 487, 933, 944, 1031) -----	8
▪ ἔσμός (30, 223, 684, 1034) -----	4
▪ φυξανορία (8) -----	1
▪ ἀηδών (62) -----	1
▪ παρθένος (480, 1003) -----	2
▪ τάρβος (736) -----	1
▪ δείμα (514, 738) -----	2
▪ βούς (18, 44, 170, 275, 299, 300, 303, 306, 307, 314, 569) -----	11
▪ φόβος (513, 786) -----	2
▪ ὀδύνη (563) -----	1
▪ ποιμνη (642) -----	1
▪ οὐκ ἄρης (749) -----	1
▪ λύκος (760) -----	1
▪ πελειάς (223) -----	1
▪ κόρη (188) -----	1

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- θηλυγενής (28)
- δυσμάτωρ (68)
- φιλόδυρτος (69)
- δειμαίνουσα (74)
- περίφοβος (736)
- γυναικείος (282)
- ἄνανδρος (287)
- δμῶς (337)
- ταρβούσα (773)
- λυκοδίωκτος (351)
- δάμαλις (351)
- δυσάνωρ (1063)
- ὑποχείριος (392)
- ἱππηδόν (431: adverbio atributivo)
- οἰστροδόνητος (573)

Total: 15

❖ Verbos que se le atribuyen

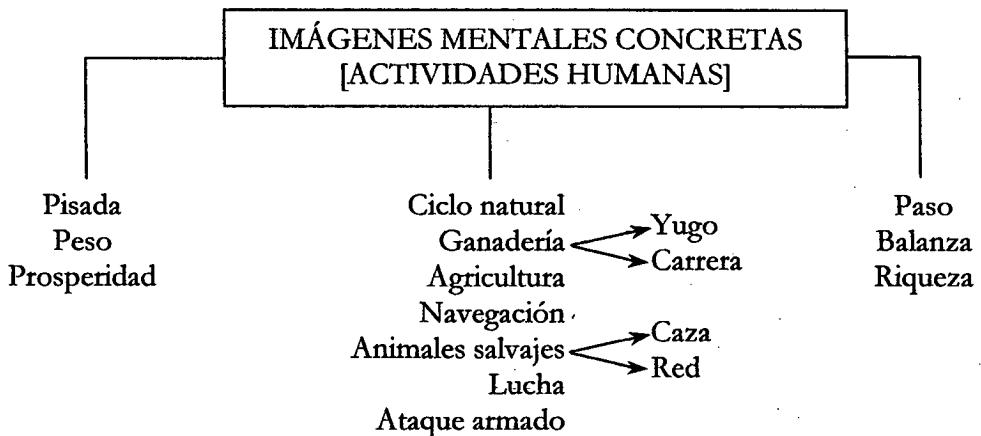
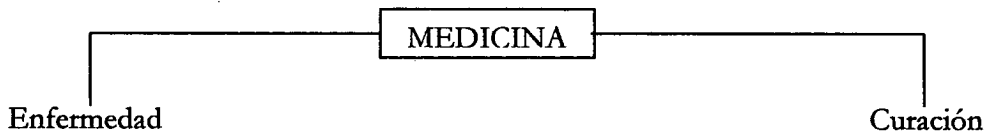
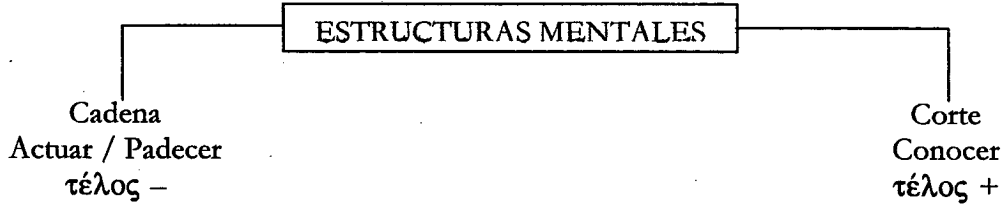
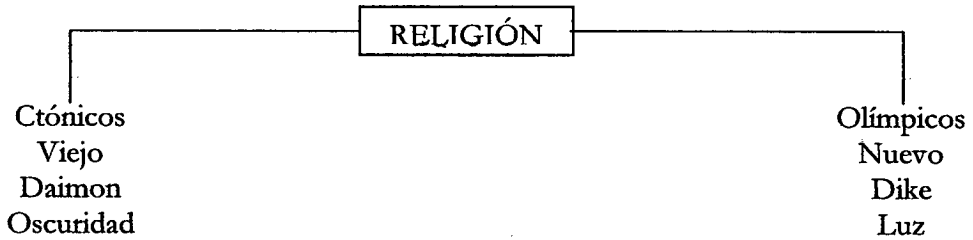
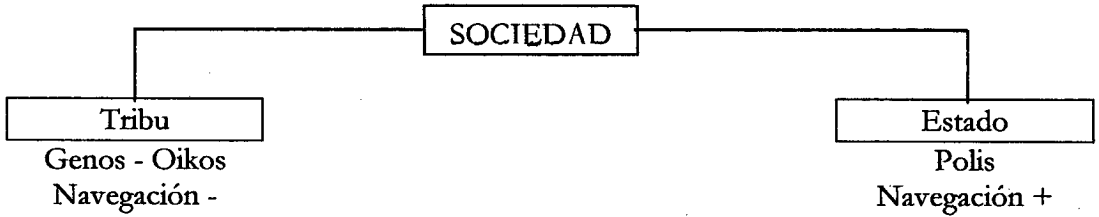
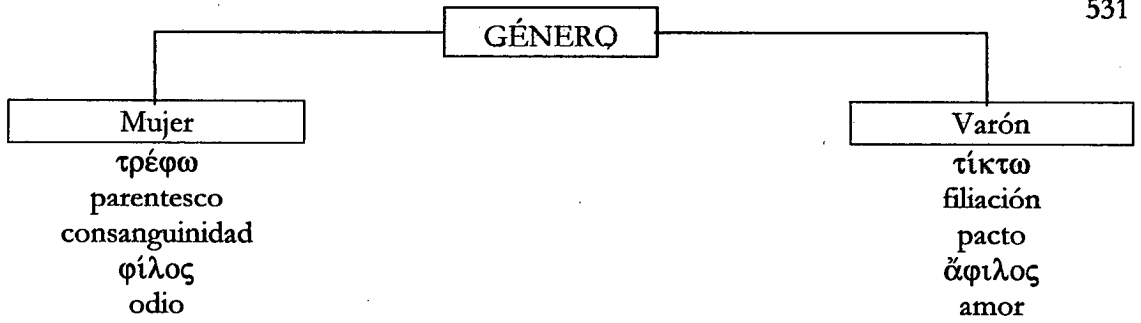
- μυκάομαι (353)
- ἀγάζω (1061)
- σωφρονέω (1013)
- ὀνοτάζομαι (10)
- φοβέω (734)

Total: 5

TOTAL: 75

TOTAL de *Six*: 181**5. EL SISTEMA SEMÉMICO EN LA ORESTÍA****5.1 Los campos conceptuales de la OR – Presentación global**

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.



1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, desplegado en los series conceptuales que organizan su oposición básica: VARÓN ≠ MUJER. La serie lexémica MUJER incluye las instancias *τρέφω*/PARENTESCO/CONSANGUINIDAD/*φίλος*/ODIO. La serie lexémica VARÓN incluye las instancias *τίκτω*/FILIACIÓN/PACTO/*ἄφιλος*/AMOR.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la SOCIEDAD u ORGANIZACIÓN SOCIAL, en su oposición ESTADO ≠ TRIBU. Presentan, en sentido propio, los lexemas opuestos *GENOS-OIKOS* ≠ *POLIS*, y, como metaforización, la actividad de la NAVEGACIÓN considerada semánticamente como **positiva o negativa**.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la RELIGIÓN, en su oposición básica DIOSES OLÍMPICOS ≠ DIOSES CTÓNICOS, que desencadena las series conceptuales VIEJO/*δαίμων*/OSCURIDAD y NUEVO/*Δίκη*/LUZ.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de las ESTRUCTURAS MENTALES, en su oposición básica CADENA ≠ CORTE. El semema CADENA origina la pequeña serie ACTUAR-PADECER/*τέλος* en su valencia negativa. Por su parte, el semema CORTE origina la serie igualmente breve CONOCER/*τέλος* en su valencia positiva.
5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la MEDICINA, en su oposición básica ENFERMEDAD ≠ CURACIÓN.
6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el conjunto de las IMÁGENES MENTALES CONCRETAS, todas referidas a las ACTIVIDADES HUMANAS, que sirven de *illustrantia* de las imágenes, pero también aparecen en *sentido propio*, como es típico de la poética esquilea. Las series de los extremos están relacionadas con la idea básica de la MATERIALIDAD y la LEY DE GRAVEDAD: 1) PISADA/PESO/PROSPERIDAD y PASO/BALANZA/RIQUEZA. La serie media se relaciona con ACTIVIDADES HUMANAS relacionadas con la NATURALEZA y la *interacción* que se da entre ella y el HOMBRE. Los dos últimos lexemas tienen que ver

con la relación agresiva HOMBRE/HOMBRE: CICLO NATURAL/GANADERÍA (YUGO-CARRERA)/AGRICULTURA/NAVEGACIÓN/ANIMALES SALVAJES (CAZAR-RED)/LUCHA /ATAQUE ARMADO.

5.2 Los campos conceptuales de la OR – Registro serial

A continuación presentamos el registro completo de los datos necesarios para el estudio del campo conceptual más importante de la *Or: Ag, Ch y Eu*: la oposición varón mujer. Se lo ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática. Las conclusiones, en cambio, se han extraído del análisis de once campos semánticos, todos fundamentales para la interpretación de la trilogía.

Los once campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *varón* ≠ *mujer* (el GÉNERO)
- 2) *parentesco* ≠ *filiaación* (el GÉNERO)
- 3) *φίλος* ≠ *ἄφιλος* (el GÉNERO)
- 4) *olímpicos* ≠ *ctónicos* (la RELIGIÓN)
- 5) *luz-fuego* ≠ *oscuridad* (la RELIGIÓN)
- 6) *genos-oikos* ≠ *polis* (la SOCIEDAD)
- 7) *τέλος* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 8) *δίκη* ≠ *δαίμων* (la RELIGIÓN)
- 9) *actuar/padecer* ≠ *conocer* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 10) *peso/exceso/riqueza* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)
- 11) *patada/pisada/pie* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)

5.2.1 VARÓN ≠ MUJER

5.2.1.1 VARÓN

❖ **Sustantivos que se le atribuyen**

- * **άνήρ** (*Ag* 104, 315, 327, 351, 382, 417, 446, 530, 603, 612, 624, 642, 719, 804, 832, 855, 867, 896, 925, 972, 1006, 1019, 1251, 1319, 1319, 1367, 1400, 1414, 1461, 1466, 1544, 1547, 1581, 1608, 1613, 1626, 1627, 1643, 1654, 1668; *Ch* 90, 160, 169, 387, 433, 505, 556, 561, 595, 627, 628, 664, 666, 667, 673, 677, 687, 730, 736, 764, 794, 808, 850, 850, 894, 907, 920, 921, 984, 991, 1070, 1071; *Eu* 40, 46, 73, 118, 151, 211, 217, 225, 244, 296, 316, 368, 378, 449, 456, 560, 577, 617, 625, 635, 636, 647, 663, 740, 752, 757, 856, 911)**101**
- * **πατήρ** (*Ag* 135, 231, 244, 245, 1097, 1168, 1222, 1281, 1284, 1305, 1556, 1583, 1584, 1590, 1605; *Ch* 3a, 4, 8, 14, 19, 88, 92, 97, 106, 108, 130, 133, 139, 143, 164, 180, 200, 235, 240, 247, 256, 264, 273, 293, 300, 315, 329, 332, 346, 435, 456, 479, 481, 489, 491, 493, 495, 500, 540, 572, 762, 783, 829, 865, 905, 915, 918, 925, 927, 978, 981, 984, 1051; *Eu* 19, 89, 203, 455, 464, 513, 598, 602, 618, 620, 623, 640, 641, 649, 654, 666b, 717, 1002)**87**
- * **άναξ** (*Ag* 35, 42, 205, 509, 513, 523, 530, 599, 907, 961; *Ch* 431, 559, 1057; *Eu* 198, 544).....**15**
- * **φώς** (*Ag* 259, 398, 434, 753, 796, 919, 1262, 1665; *Ch* 615; *Eu* 231, 605).....**11**
- * **βασιλεύς** (*Ag* 114, 114, 518, 521, 783, 1346, 1489, 1513; *Ch* 360).....**9**
- * **δεσπότης** (*Ag* 1225; *Ch* 53, 82, 153, 157, 770, 875).....**8**
- * **ἄρσιν** [sust.] (*Ag* 260, 861, 1231; *Ch* 502; *Eu* 737).....**5**
- * **πρόμος** (*Ag* 200, 410; *Ch* 965; *Eu* 399).....**4**
- * **πόσις** (*Ag* 600, 604, 1108, 1405).....**4**
- * **σέβας** (*Ag* 54; *Ch* 157).....**2**
- * **άνδρών** (*Ag* 244; *Ch* 712).....**2**
- * **στρατηγός** (*Ag* 581, 1627).....**2**
- * **λέων** (*Ag* 1259; *Ch* 938).....**2**
- * **δεσπόσυνος** (*Ch* 942).....**1**
- * **χλοῦνις** (*Eu* 188).....**1**
- * **αίνοπατήρ** (*Ch* 315).....**1**
- * **άνάκτωρ** (*Ch* 357).....**1**
- * **πρόπολος** (*Ch* 358).....**1**

* φύλαξ (<i>Ag</i> 1452).....	1
* ἡγεμών (<i>Ag</i> 184).....	1
* κράτος (<i>Ag</i> 39).....	1
* κάρα (<i>Ag</i> 905).....	1
* φέγγος (<i>Ag</i> 602).....	1
* κοίρανος (<i>Ag</i> 549).....	1
* ταγή (<i>Ag</i> 110).....	1
* ταῦρος (<i>Ag</i> 1126).....	1
* ὄδοιπόρω διψῶντι πηγαῖον ῥέος (<i>Ag</i> 901).....	1
* κάλλιστον ἡμᾶρ εἰσιδεῖν ἐκ χειμάτος (<i>Ag</i> 900).....	1
* θάλπος ἐν χειμῶνι (<i>Ag</i> 969).....	1
* γῆ φανεῖσα ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα (<i>Ag</i> 899).....	1
* ὑψηλῆς στέγης στῦλος ποδήρης (<i>Ag</i> 897).....	1
* κύων σταθμών (<i>Ag</i> 896).....	1
* σωτῆρ ναὸς πρότονος (<i>Ag</i> 897).....	1
* μονογενὲς τέκνον πατρί (<i>Ag</i> 898).....	1
Total: 273	

❖ Adjetivos que se le atribuyen

* πατρῶος (<i>Ag</i> 210, 228, 503, 536, 540, 1277, 1582, 1589; <i>Cb</i> 1, 76, 126, 251, 284, 444, 445, 487; <i>Eu</i> 755, 758, 760).	19
* ἄθλιος (<i>Ag</i> 1605; <i>Cb</i> 978,981).	3
* βασίλειος (<i>Cb</i> 724, 1070).	2
* πτολιπόρωης (<i>Ag</i> 472, 783).	2
* φιλάνωρ (<i>Ag</i> 411, 856).	2
* εὐφιλής (<i>Ag</i> 34)	
* ἐκτέλεος (<i>Ag</i> 105)	
* μάχιμος (<i>Ag</i> 123)	
* πομπός (<i>Ag</i> 124)	
* δεισῆνωρ (<i>Ag</i> 153)	
* αἰνόλεκτρος (<i>Ag</i> 713)	
* φιλόμαχος (<i>Ag</i> 230)	
* φίλος (<i>Ag</i> 246)	
* τέλεος (<i>Ag</i> 1504)	
* ἄρχων (<i>Ag</i> 1583)	
* λυμαντήριος (<i>Ag</i> 1438)	
* ἀρχηγός (<i>Ag</i> 259)	
* [θρόνος] ἐρημωθεῖς (<i>Ag</i> 260)	
* σῶφρων (<i>Ag</i> 351)	
* ἀντήνωρ (<i>Ag</i> 443)	
* εὐδαίμων (<i>Ag</i> 530)	

- * ἀξιότατος (*Ag* 531)
- * αἰδοῖος (*Ag* 600)
- * ἥδιος (*Ag* 602)
- * ἐράσμιος (*Ag* 605)
- * φέρασπις (*Ag* 694)
- * τελείος (*Ag* 972)
- * ἄρσην (*Eu* 737)
- * ὁμοδέμνιος (*Ag* 1108)
- * ἀναστάτης (*Ag* 1227)
- * ἄπαρχος (*Ag* 1227)
- * εὐγενής (*Ag* 1259)
- * ναύαρχος (*Ch* 723)
- * γενναῖος (*Eu* 625)
- * ἄμαχος (*Ch* 54)
- * πολέμαρχος (*Ch* 1071)
- * παντόσεμνος (*Eu* 637)
- * εὐάνδρος (*Eu* 1031)
- * ἐπίσκοπος (*Eu* 740)
- * ἐμφανής (*Ch* 667)
- * ἀδάματος (*Ch* 55)
- * ἀπόλεμος (*Ch* 55)
- * τίμιος (*Ch* 556)
- * ὑπέρτολμος (*Ch* 594)
- * τυραννικός (*Ch* 479)
- * πολύανδρος (*Ag* 694)
- * κυναγός (*Ag* 694)
- * δυσδάμαρτος (*Ag* 1319)
- * εὐμενέστατος (*Ag* 1452)
- * σεμνότιμος (*Ch* 357)
- * μείλιγμα (*Ag* 1439)
- * θεῖος (*Ag* 1548)
- * εὐπρεπής (*Ch* 664)
- * στρατήλατος (*Eu* 637). Total: 77

TOTAL: 350

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κείμαι (*Ag* 1438, 1581)...2
- * θύω (*Ag* 1417)
- * τλήναι (*Ag* 1453)
- * ἄξια δράω (*Ag* 1527)

- * ἄξια πάσχω (*Ag* 1527)
- * πονέω (*Cb* 919) **Total: 7**

❖ Adverbios que se le atribuyen

- * ἀπομούσως (*Ag* 801)
 - * πατρόθεν (*Ag* 1507) **Total: 2**
- TOTAL: 9**

5.2.1.2 MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

- * γυνή (*Ag* 11, 26, 62, 260, 317, 348, 351, 402, 448, 483, 592, 602, 606, 614, 823, 861, 918, 940, 1296, 1318, 1318, 1401, 1407, 1438, 1453, 1454, 1470, 1500, 1625, 1636, 1644, 1661; *Cb* 11, 21, 46, 84, 90, 304, 388, 525, 596, 607, 664, 845, 920, 1048; *Eu* 47, 48, 211, 217, 617, 666b, 739, 1027).....**54**
- * μήτηρ (*Ag* 265, 1235; *Cb* 90, 141, 190, 240, 422, 430, 899, 922, 924, 985, 989, 1027, 1054; *Eu* 3, 122, 321, 322, 425, 460, 580, 587, 599, 606, 608, 624, 627, 653, 658, 663, 735, 745, 761, 844, 876).....**36**
- * κύων [ή] (*Ag* 607, 1228; *Cb* 924, 1054).....**4**
- * δράκων (*Cb* 1047, 1050).....**2**
- * ξύνευνος [sust.] (*Ag* 1116, 1442).....**2**
- * μίασμα (*Ag* 1645; *Cb* 1028).....**2**
- * ἀράχνη (*Ag* 1492, 1516).....**2**
- * τύραννος (*Ag* 1633)
- * μῖσος (*Ag* 1411)
- * κόρη (*Cb* 614)
- * καταισχυντήρ (*Ag* 1363)
- * δέσποινα (*Cb* 537)
- * ἡγουμένη (*Ag* 1363)
- * πέπλος (*Cb* 1000)
- * μύραινα (*Cb* 994)
- * ἐχίδνη (*Cb* 994)
- * φονεύς (*Ag* 1325)
- * ἄγρευμα (*Cb* 998)
- * κατασκήνωμα (*Cb* 998)
- * δίκτυον (*Cb* 999)
- * ἄρκυς (*Cb* 1000)

- * βασίλεια (*Ag* 84)
- * κόραξ (*Ag* 1473)
- * ἄλοχος (*Ag* 1499)
- * αἰχμή (*Ag* 483)
- * ἐχίδνη (*Cb* 249)
- * βλάπτων (*Cb* 328)
- * τυραννίς (*Cb* 973)
- * βοῦς [ῆ] (*Ag* 1125)
- * φονεύς (*Ag* 1231)
- * δάκος (*Ag* 1232)
- * κρατούσα (*Cb* 734)
- * γαμήλευμα (*Cb* 625)
- * λέων (*Eu* 193)
- * λέαινα (*Ag* 1258)
- * ἄγαλμα (*Ag* 741)
- * γαλάνη (*Ag* 740)
- * ξυναιτία [sust.] (*Ag* 1116)
- * ἀμφίσβαινα (*Ag* 1233)
- * Σκύλλα (*Ag* 1233)
- * ἄνθος ἐξάιρετον (*Ag* 954-955)
- * δώρημα στρατοῦ (*Ag* 955)
- * μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος (*Ag* 742)
- * δηξίθυμος ἔρωτος ἄνθος (*Ag* 743)
- * φύλαξ δωμάτων (*Ag* 914) **Total: 140**

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- * γυναικεῖος (*Ag* 594; *Cb* 3b, 36, 630, 878; *Eu* 856).....6
- * θήλυς (*Ag* 485, 1231, 1671; *Cb* 305, 502, 821).....6
- * μητρῶος (*Eu* 84, 230, 261, 325).....4
- * δυσφιλής (*Ag* 1232; *Cb* 624, 637)....3
- * δύσθεος (*Cb* 46, 191, 525).....3
- * πάντολμος (*Cb* 430, 597).....2
- * πατρόκτονος (*Cb* 974, 1028).....2
- * ἔγκοτος (*Cb* 924, 1054).....2
- * ἀνδρόβουλος (*Ag* 11)
- * πολυάνωρ (*Ag* 62)
- * γυναικόποινος (*Ag* 225)
- * νέα παῖς (*Ag* 277)
- * ἀνήρ σώφρων (*Ag* 351)
- * ἀλλότριος (*Ag* 448)

- * παιδνός (*Ag* 479)
- * κεκομμένος φρενῶν (*Ag* 479)
- * ἄγαν πιθανός (*Ag* 485)
- * ταχύπορος (*Ag.* 485)
- * γυναικογήρυτος (*Ag* 488)
- * πλαγκτός (*Ag* 593)
- * πιστός (*Ag* 606)
- * ἔσθλός (*Ag* 608)
- * γενναῖος (*Ag* 614)
- * ἑλέναυς (*Ag* 690)
- * ἔλανδρος (*Ag* 690)
- * ἑλπτώλις (*Ag* 690)
- * δύσεδρος (*Ag* 746)
- * δυσόμιλος (*Ag* 746)
- * ἔρημος (*Ag* 862)
- * δορίγαμβρος (*Ag* 687)
- * ἀμφινεικῆς (*Ag* 687)
- * ἀφράσμων (*Ag* 1401)
- * παντότολμος (*Ag* 1237)
- * θρασύστομος (*Ag* 1399)
- * ἄτρεστος (*Ag* 1402)
- * παράνους (*Ag* 1455)
- * ἀνδρολέτειρα (*Ag* 1465)
- * μεγαλόμητις (*Ag* 1426)
- * μισητός (*Ag* 1228)
- * κοινόλεκτρος (*Ag* 1441)
- * πολέμιος (*Ag* 608)
- * ἱστοτριβῆς (*Ag* 1443)
- * δίπους (*Ag* 1258)
- * ἄνθος ἐξαίρετον (*Ag* 955)
- * ἀναίτιος (*Ag* 1505)
- * φίλήτωρ (*Ag* 1446)
- * ἄπαρχος (*Ch* 664)
- * [οὐκ] εὐσεβῆς (*Ch* 141)
- * [οὐκ] σώφρων (*Ch* 140)
- * φοίνιος (*Ch* 613)
- * κυνόφρων (*Ch* 621)
- * κτανοῦσα (*Ch*.189)
- * δάιος (*Ch* 429)
- * πατροκτονοῦσα (*Ch* 909)
- * γυναικόβουλος (*Ch* 626)
- * ἄτολμος αἰχμή (*Ch* 630)

- * ξύνοικος (*Cb* 1005)
- * σμοιός (*Cb* 1048)
- * μιάστωρ (*Cb* 944)
- * θεοστύγητος (*Cb* 635)
- * θηλυκρατής (*Cb* 600)
- * παιδολύμος (*Cb* 604)
- * δαείς (*Cb* 604) **Total: 84**

TOTAL: 224

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κτείνω (*Ag* 1260, 1543, 1646; *Cb* 888; *Eu* 96, 740).....6
- * πράττω (*Ag* 1380, 1467, 1658; *Cb* 440).....4
- * κατακτείνω (*Ag* 1613; *Cb* 602, 605, 923)...4
- * ἐπεύχομαι (*Ag* 1262, 1394, 1474).....3
- * βουλεύω (*Ag* 1614, 1627, 1634).....3
- * κομπάζω (*Ag* 1400, 1671).....2
- * ὄλλυμι [causat.] (*Ag* 1457, 1466).....2
- * τλήναι (*Ag* 1543; *Cb* 433).....2
- * παίω (*Ag* 1379, 1384)....2
- * μωμάομαι φρένος (*Ag* 277)
- * πορσύνω ἐχθρά (*Ag* 1374)
- * φράσσω ἀκρύστατα (*Ag* 1375-76)
- * λέγω εὐφρίνως (*Ag* 351)
- * αἴρεσσα κέαρ (*Ag* 592)
- * ἀβρύνω (*Ag* 919)
- * ἰμείρω μάχης (*Ag* 940)
- * μαίνομαι (*Ag* 1064)
- * δάκνω (*Ag* 1229)
- * ἐπιμαίνομαι (*Ag* 1427)
- * ἀποδικεῖν (*Ag* 1410)
- * παίνω (*Ag*. 1669)
- * μιαίνω (*Ag*. 1669)
- * περιστοχίζω (*Ag*. 1383)
- * ἔρδω (*Ag*. 1543)
- * αἰσχύνω (*Ag*. 1626)
- * δρώω κακά (*Ag*. 1654)
- * θήγω (*Ag*. 1262)
- * ἐπενδίδωμι (*Ag*. 1386)
- * σφάζω (*Ag* 1433)
- * καταθάπτω (*Ag* 1553)

- * δολόω (*Ag* 1636)
 - * κάθημαι (*Ch* 919)
 - * συγκοιμάομαι (*Ag* 1258)
 - * άνδροκτονέω (*Eu* 602)
 - * προδίδωμι (*Ch* 895)
 - * άνδρολατέω (*Eu* 221)
- Total: 56**

Adverbios que se le atribuyen

αίσχρῶς (*Eu* 98)

TOTAL: 57

RESUMEN CUANTITATIVO

GENERAL

* VARÓN ≠ MUJER.....	640...12,8%
* PARENTESCO ≠ FILIACIÓN, τίκτω ≠ τρέφω, CONSANG. ≠ PACTO.....	234...8,3%
* φίλος ≠ ἄφιλος, AMOR ≠ ODIO.....	164...5,8%
* NUEVO ≠ VIEJO, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS.....	143...5,1%
* LUZ-FUEGO ≠ OSCURIDAD.....	237...8,4%
* γένος/οἶκος ≠ πόλις.....	354...12,6%
* τέλος.....	83...3,0%
* δίκη ≠ δαίμων.....	409...14,6%
* ACTUAR/PADECER ≠ CONOCER.....	267...9,5%
* PESO/EXCESO/RIQUEZA.....	169...6,0%
* PATADA/PISADA/PIE.....	109...3,9%
	2809 100 %

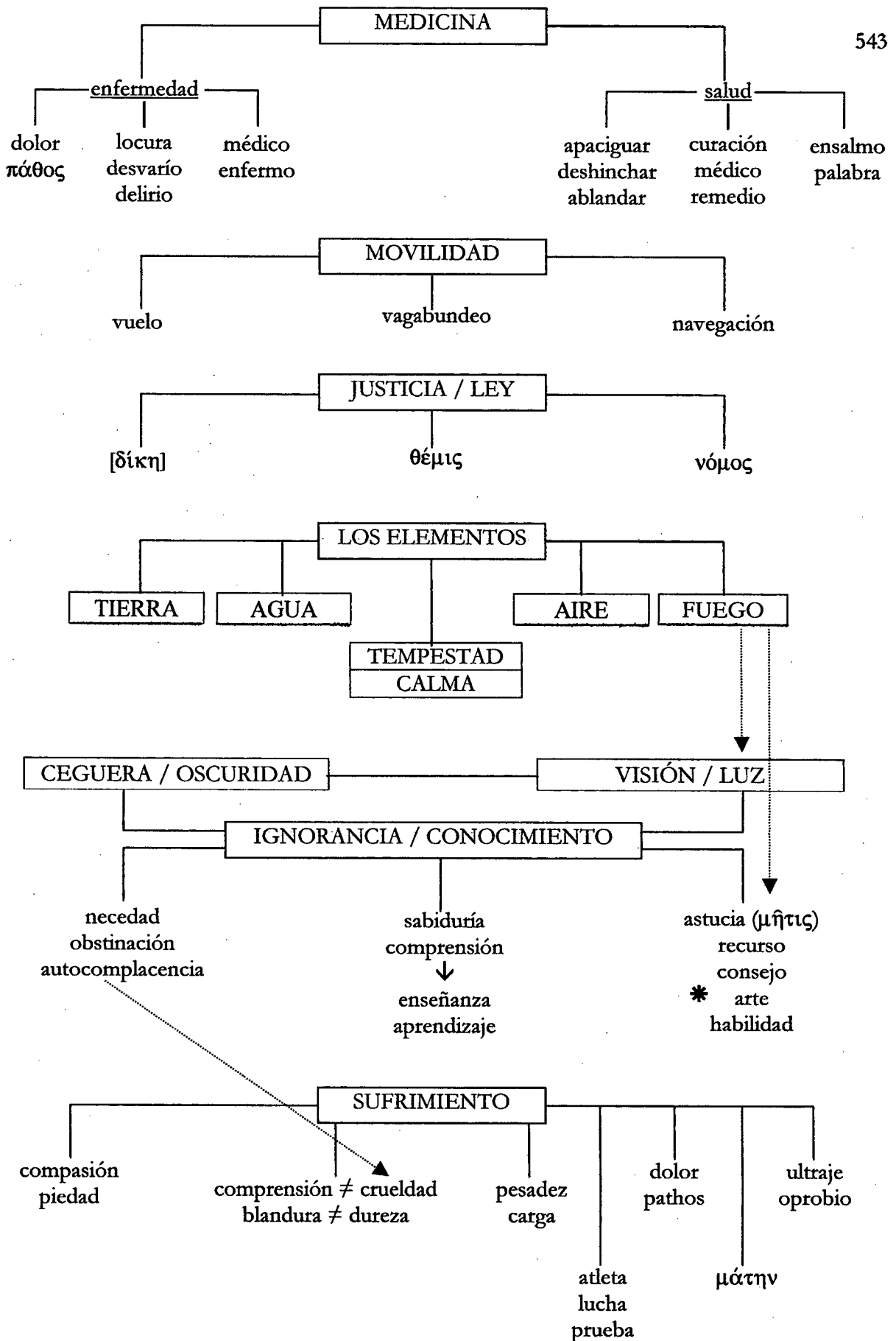
CATEGORÍAS MORFOLÓGICAS

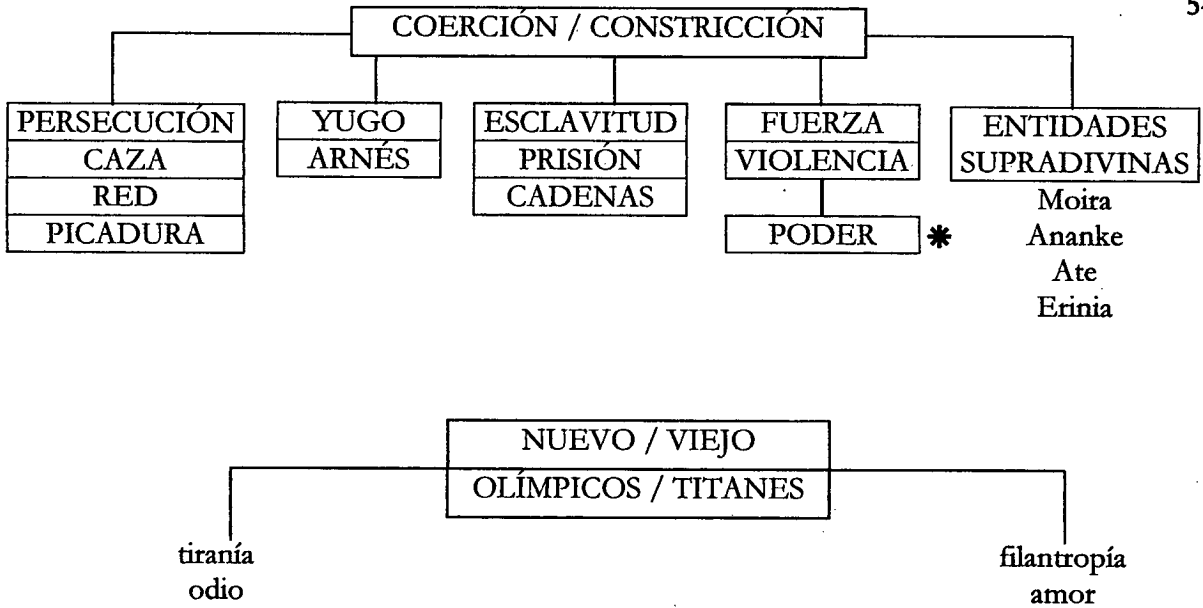
* <i>Lexemas nominales</i> (sustantivos, adjetivos).....	216877,1%
* <i>Lexemas verbales</i> (verbos, adverbios).....	64122,9%
	2809	100 %

6. EL SISTEMA SEMÉMICO EN *PROMETEO ENCADENADO*

6.1 *Los campos conceptuales de Pr – Presentación global*

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.





1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MEDICINA**, desplegado en la oposición ENFERMEDAD \neq SALUD. Cada uno de los polos desarrollo tres series secundarias: la ENFERMEDAD, 1) dolor/*pathos*; 2) LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO; 3) MÉDICO ENFERMO; la SALUD, 1) APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR; 2) CURACIÓN/MÉDICO/REMEDIO y 3) ENSALMO/PALABRA.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MOVILIDAD** y desarrolla tres breves series: VUELO, VAGABUNDEO y NAVEGACIÓN, con sus cognados.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **JUSTICIA** y **LEY**, y sus diferentes apariciones en la pieza. Desarrolla los lexemas νόμος, θέμις y δίκη, esta última sólo a través de sus cognados.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los cuatro elementos: TIERRA, AGUA, AIRE y FUEGO. Como manifestaciones de la NATURALEZA aparecen como lexemas opuestos TEMPESTAD \neq CALMA. El FUEGO,

por su parte, se relaciona semánticamente con el semema LUZ del quinto campo conceptual (en su *aspecto material*) y con el lexema μῆτις (en su *aspecto simbólico*).

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los pares opuestos CEGUERA/OSCURIDAD ≠ VISIÓN/LUZ. De ambas polaridades se deriva a su vez, por cuestiones etimológicas y culturales, que Esquilo (como Sófocles en *Edipo rey*) retoma y remarca, la oposición IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO, de donde se deriva de manera directa la serie SABIDURÍA/COMPRENSIÓN → ENSEÑANZA/APRENDIZAJE. Del polo de la CEGUERA/OSCURIDAD se deriva, en el plano abstracto, la serie NECEDAD/OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA; del polo de la VISIÓN/LUZ, la serie ASTUCIA (μῆτις)/RECURSO/CONSEJO/ARTE/HABILIDAD. De manera individual, el ARTE se opone conceptualmente a un semema del séptimo campo conceptual, el PODER.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO. Con este motivo se relacionan varias series conceptuales: 1) COMPASIÓN/PIEDAD; 2) COMPRENSIÓN ≠ CRUELDAD / BLANDURA ≠ DUREZA; 3) PESADEZ/CARGA; 4) ATLETA/LUCHA/PRUEBA; 5) DOLOR/PATHOS; 6) μῶτην y 7) ULTRAJE/OPROBIO. De manera individual, la AUTOCOMPLACENCIA U OBSTINACIÓN (αὐθαδία) de **Prometeo** es el espejo semántico de la CRUELDAD y DUREZA de **Zeus**.

7. El SEPTIMO CAMPO CONCEPTUAL, el mas importante de la tragedia, está representado por el motivo de la COERCIÓN/CONSTRICCIÓN. De él se derivan las series metafóricas PERSECUCIÓN/CAZA/RED/PICADURA, YUGO/ARNÉS y ESCLAVITUD/PRISIÓN/CADENAS. En el plano abstracto se desempeña la serie FUERZA/VIOLENCIA y su derivado político, el PODER. Por último, todo el campo conceptual apunta a señalar el accionar de las entidades supradivinas: **Moirá**, **Ananke**, **Ate** y **Erinia**.

8. El OCTAVO CAMPO CONCEPTUAL está representado por los motivos paralelos NUEVO ≠ VIEJO y OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS. Desencadena dos breves series: TIRANÍA/ODIO y FILANTROPÍA/AMOR.

6.2 Los campos conceptuales de PR – Registro serial

A continuación presentamos el registro de una serie de seis campos conceptuales (mayoritariamente abstractos y utilizados en sentido propio) que corresponden a *Pr*. Los campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *dolor/πάθος* (el SUFRIMIENTO)
- 2) *odio ≠ amor* (NUEVO ≠ VIEJO)
- 3) *visión* (OSCURIDAD ≠ LUZ)
- 4) *saber/ conocer/ comprender* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 5) *enseñar/ aprender/ artífice* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 6) *recurso/ arte/ habilidad/ astucia* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)

6.2.1 dolor/πάθος

❖ Sustantivos

- πόνος (46, 66, 75, 84, 118, 183, 267, 282, 298, 326, 339, 425, 615, 684, 749, 776, 780, 872, 900, 931, 1027) ----- 21
- τύχη (106, 182, 272, 288, 302, 347, 375, 398, 554, 633, 637, 769, 1073) ---- 13
- πῆμα (99, 103, 263, 316, 413, 442, 472, 691, 745, 754, 1075) ----- 11
- πημονή (237, 276, 306, 346, 471, 512, 578, 587, 965, 1000) ----- 10
- μόχθος (99, 244, 314, 383, 541, 756, 913, 1026) ----- 8
- κακόν (162, 256, 303, 320, 744, 773, 926) ----- 7
- ποινή (112, 176, 223, 268, 563, 620) ----- 6
- ἄθλος (257, 262, 634, 702, 752, 934) ----- 6
- ἄλγος (198, 261, 435, 699) ----- 4
- δύη (179, 513, 525, 746) ----- 4
- συμφορά (391, 974) ----- 2
- ἄτη (886, 1078) ----- 2
- ἄχος (271)
- ἄχθος (350)
- μόχθημα (464)
- βλάβη (763)

- δυσπραξία (966)
 - πημοσύνη (1058)
 - πάθος (703)
- Total: 101**

❖ Adjektivos

- τάλας (108, 157, 469, 566, 571, 595) ----- 6
 - ταλαίπωρος (231, 315, 595, 623) ----- 4
 - άλγεινός (197, 238) ----- 2
 - οϊκτρος (238, 435) ----- 2
 - μογερός (565, 594) ----- 2
 - έπαχθής (49)
- Total: 17**

❖ Verbos

- πάσχω (92, 159, 238, 472, 606, 614, 625, 751, 759, 976, 1041, 1067, 1093) ---- 13
- στένω (66, 68, 397, 409, 432, 435) ----- 6
- πονέω (44, 342, 343, 343) ----- 4
- κάμπτω (237, 306, 513) ----- 3
- μογέω (275, 603) ----- 2
- συγκάμνω (414, 1059) ----- 2
- δυστυχέω (345, 508) ----- 2
- φέρω (104, 752) ----- 2
- οϊκτίζω (68, 684) ----- 2
- βλάπτω (196)
- κατοικίζω (36)
- θρηνέω (43)
- στενάχω (99)
- άλγύνω (245)
- όδύρομαι (271)
- άχθομαι (390)
- οϊκτείρω (352)
- πημαίνω (334)
- πράσσω κακώς (264)
- κακώω (976)
- έκμοχθέω (825)
- στενάζω (696)
- άποδύρομαι (637)
- συναλγέω (288)
- συμπονέω (274)

- ἀθλεύω (95) **Total: 53**
- TOTAL: 171**

6.2.2 odio ≠ amor

❖ Sustantivos

- φίλος (225, 246, 297, 304, 546, 611) ----- 6
- ἴμερος (649, 865) ----- 2
- ἔχθρα (388, 496) ----- 2
- ἔρως (591, 903) ----- 2
- φιλότης (123, 191) ----- 2
- πόθος (654)
- στέργηθρον (492) **Total: 16**

❖ Adjetivos

- ἐχθρός (37, 67, 120, 158, 864, 973, 978, 1042, 1042) ----- 9
- φιλόανθρωπος (11, 28) ----- 2
- φίλος (660)
- φίλιος (128)
- στυγητός (592)
- στυγάνωρ (724)
- ἀστεργάνωρ (898)
- βροτοστυγής (799)
- ἐχθρόξενος (727) **Total: 18**

❖ Verbos

- στυγέω (37, 46, 978, 1004) ----- 4
 - ἐχθαίρω (975)
 - ποθέω (785)
 - στέργω (11) **Total: 7**
- TOTAL: 41**

6.2.3 visión

❖ Sustantivos

- ὄμμα (69, 356, 569, 654, 795, 882, 903) -- 7
- ὄσσε (144, 399, 679) ----- 3
- θέαμα (69, 304) ----- 2
- θέα (241)
- θεωρία (802) **Total: 14**

❖ Adjetivos

- δυσθέατος (69, 690) ----- 2
- πανόπτῃς (91)
- θεωρός (118)
- γοργωπός (356)
- μυριωπός (568)
- μούνωψ (804)
- ἄιστος (910)
- τυφλός (250) **Total: 9**

❖ Verbos

- ὁράω (69, 70, 92, 119, 238, 259, 307, 323, 352, 382, 438, 612, 674, 758, 896, 906, 951, 973, 997, 998) ----- 20
- εἰσοράω (141, 146, 184, 244, 245, 246, 427, 568, 695, 800, 899, 941, 1093) --- 13
- δέρκομαι (54, 93, 141, 304, 540, 547, 679, 843) ----- 8
- προσδέρκομαι (53, 796, 903) ----- 3
- καλύπτω (220, 582) ----- 2
- λεύσσω (144, 561) ----- 2
- αἰστόω (151, 232) ----- 2
- βλέπω (447, 447) ----- 2
- ἐκκαλύπτω (193)
- ἐξαιστόω (668)
- θεωρέω (118)
- ἐφοράω (958)
- προσοράω (553)
- προσβλέπω (215) **Total: 58**

TOTAL: 81

6.2.4 saber/conocer/comprender

❖ Sustantivos

- σόφισμα (459,470, 1011) ----- 3
- άμαρτία (9)
- εΰνοια (446)
- άννοια (1079) **Total: 5**

❖ Adjetivos

- σοφός (887, 936, 1038, 1039) ----- 4
- σοφιστής (62, 944) ----- 2
- δύσκριτος (458, 486) ----- 2
- δυσεύρετος (816)
- άσημος (662)
- νωθής (62)
- άνους (987)
- ξνους (444)
- προμηθεΰς (86) **Total: 14**

❖ Verbos

El verbo *μανθάνω* , una de cuyas valencias semémicas es la de “comprender”, “saber por haber aprendido”, se ha incluido en el campo semántico ENSEÑAR/APRENDER en todas sus apariciones, por considerarse que la valencia etimológica se encuentra presente con gran fuerza incluso en aquellos ejemplos que se traducen por SABER o COMPRENDER, dado que el “saber o comprender” que se expresa lexemáticamente en *μανθάνω* incluye como sema propio el ser consecuencia de un aprendizaje.

- οΐδα (188, 288, 328, 441, 451, 504, 607, 640, 824, 915, 1040, 1076) ----- 12
- επίσταμαι (265. 374, 840, 967, 980, 982, 1032) ----- 7
- γινώσκω (51, 104, 293, 309, 377) ----- 5
- άμαρτάνω (260, 260, 266, 578) ----- 4
- έξαμαρτάνω (945, 1039) ----- 2
- προεξέπισταμαι (101, 609) ----- 2

Total: 32
TOTAL: 51

6.2.5. enseñar/aprender/artífice

❖ Sustantivos

- διδάσκαλος (110, 322, 272, 391) ----- 4

❖ Verbos

- μανθάνω (62, 273, 505, 553, 586, 609, 624, 624, 659, 701, 760, 926, 1068) --- 13
 - εύρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) ----- 7
 - έκμανθάνω (254, 706, 776, 817, 876) ----- 5
 - σημαίνω (295, 565, 618, 684, 763) ----- 5
 - έξευρίσκω (96, 460, 469, 503) ----- 4
 - διδάσκω (10, 196, 382, 634) ----- 4
 - έκδιδάσκω (698, 981) ----- 2
 - προσμανθάνω (697) ----- 1
- Total: 41**

6.2.6 recursos/artes/habilidad/astucia

❖ Sustantivos

- τέχνη (47, 87, 110, 254, 477, 497, 506, 514) ----- 8
 - μηχανήμα (469, 989) ----- 2
 - μηχανή (206)
 - παλάμη (166)
 - μήχαρ (606)
 - δόλος (213)
 - κλέπτης (946)
- Total: 15**

❖ Adjetivos

- άμήχανος (59)
 - δόλιος (549)
 - πάντεχνος
 - κλοπαίος (110)
- Total: 4**

❖ Verbos

- κλέπτω (8)

TOTAL: 20

6.2.7 Comentario

La primera observación que surge del registro de los campos semánticos marcados es la configuración dicotómica que presenta su configuración global. Esta dicotomía o bipolaridad se manifiesta tanto en el nivel cuantitativo como en el cualitativo.

La primera división bipolar puede establecerse entre el primer campo descripto (DOLOR/*PATHOS* y ODIO \neq AMOR) y los restantes. El DOLOR/*PATHOS* y el ODIO \neq AMOR se ubican en un espacio subjetivo-afectivo, mientras que la VISIÓN, el CONOCIMIENTO, el APRENDIZAJE y la HABILIDAD TÉCNICA Y MENTAL lo hacen en un espacio que, partiendo de lo subjetivo, tiende a desplazarse hacia lo objetivo-intelectual. Por otra parte, ambos términos de la oposición forman parte de un eje semémico que incluye rasgo subcategoriales +animado, +humano y, dentro de éstos, rasgos descriptibles como miembros de una figura nuclear abstracto-espiritual.

Podemos afirmar entonces que los campos semánticos marcados más importantes de la tragedia abarcan el espacio de la manifestación de la naturaleza humana en aquellos que la categoriza como esencia separada del resto de lo animado: la afectividad autoconsciente y el despliegue de la potencia racional. Cuantitativamente, ambas esferas se equilibran en una incidencia de alrededor del 50% cada una.

Dentro de la esfera afectiva podemos señalar también dos categorías sémicas: lo afectivo-pasivo (aquello que se experimenta como consecuencia de un suceder externo al sujeto que es causa de ese sentimiento) y lo afectivo-activo (aquello que se experimenta como un suceder interno del sujeto que se vuelca como consecuencia en el sujeto externo). La primera categoría está representada por el DOLOR/*PATHOS*, al segunda, por la oposición ODIO/AMOR.

Una segunda división surgida del análisis se refiere a la marca positiva o negativa de esta primera esfera de lo humano. El aspecto afectivo-pasivo está

representado de manera abrumadora por la marca negativa: el sentimiento que caracteriza lo humano es el SUFRIMIENTO, el PATHOS en su amplia gama de manifestaciones: TRABAJO, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO, DOLOR, TRISTEZA, PESAR, ANGUSTIA, AFLICCIÓN, DESDICHA, DESGRACIA, MALA FORTUNA, PENA. Los sentimientos opuestos (ALEGRÍA, GOZO, FELICIDAD) sólo aparecen como integrantes una lítote (ἀτερπῆ 31), con sentido irónico evidente (χλιδᾶν-χλιδῶ, 971-972) o en una estructura hipotética potencial (εἰ πράσσοις καλῶς, 979). En el aspecto afectivo-activo observamos la misma característica: preponderancia de la marca negativa (ODIO) sobre la positiva (AMOR). A pesar de que esto no es tan evidente en la proposición numérica (50% contra 50%), los segmentos que se adscriben a la marca positiva son apelativos convencionales (φίλος) o incluyen en sí rasgos que los encuadran en el deseo sexual (πόθος, ἕμερος, ἔρωσ) y no en el amor como categoría universal. La insistencia del autor en la marca negativa se verifica también en la creación léxica que realiza con los segmentos del campo: ἀστεργάνωρ, βροτοστυγῆς, ἐχθρόξενος, στυγάνωρ.

Otra particularidad del campo afectivo es la mayoritaria utilización que hace el poeta de unidades lexemáticas nominales (83%) sobre las verbales (17%). La preponderancia de lexemas nominales en el campo afectivo no habla de una mediatización del proceso verbal del sentimiento ni de una intención descriptiva, sino más bien de un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisémica de las unidades del campo⁸. En el aspecto afectivo-pasivo, podemos apuntar no obstante un rasgo particular. El verbo que actúa como centro expansivo del campo conceptual, πάσχω, es utilizado en 13 oportunidades (su fuerza estilística y connotativa es de vital importancia, y es la última palabra de la tragedia [1093]). Sin embargo, el sustantivo correspondiente,

⁸ Como ya habrá podido colegirse, en el estudio de los campos semánticos connotados, tanto de *cA* cuanto de *cP*, no hemos incluido el análisis y conformación interna de cada campo (lo que implica la verificación y estudio de los contextos lingüísticos de aparición de los segmentos y su organización relativa).. Esto se debe a que se trata de un trabajo exclusivamente lingüístico de una considerable extensión. El objetivo de presentar los campos semánticos marcados es estudiar su entidad como modo de manifestación de la imagen en sentido amplio..

πάθος, se registra en una sola oportunidad (703), refiriéndose a los sufrimientos de Ío y en un contexto donde la tensión ha bajado. Esta “escatimación” del núcleo lexémico sustantivo del campo se verifica del mismo modo en la órbita racional. El sustantivo μάθος no aparece nunca en toda la tragedia. De hecho, sólo aparece una sola vez en todo el *CP*, en el τῷ πάθει μάθος de *Ag* 177). Esta técnica de alusión-elusión es sin duda consciente y apunta a procurar la búsqueda de respuestas al conflicto trágico por parte del espectador/lector. Dado que en *Pr* ese conflicto se presenta como insoluble, dado que el μάθος se muestra estéril, ya que su único fruto es la obstinación en la ὑβρις y la αὔθαδία, el μάθος no aparece como signficante: todo lo sugiere pero no se lo nombra. El CONOCIMIENTO Y APRENDIZAJE del hombre, como se apuntó más arriba, queda encerrado en un saber práctico contingente y exterior. Y ese saber no es sabiduría.

Dentro del espacio objetivo-intelectual se verifica la misma configuración bipolar. En primer término, se observa el pasaje de lo subjetivo-concreto a lo objetivo-abstracto en la extensión del campo semántico de la VISIÓN. La operación de los sentidos, el poner la realidad ante la vista es lo que posibilita el tránsito al proceso racional [el “saber por haber visto” es un rasgo nuclear del pensamiento griego que se verifica lingüísticamente en las raíces √*ῥιδ-* (οἶδα) y √*στα-* (ἐπίσταμαι), sobre lo cual no se dan mayores detalles por suficientemente conocidos). Ese proceso de tránsito hacia lo racional se completa con la actividad específica del campo ENSEÑAR-APRENDER. El hombre, sin embargo, no es agente del proceso. Un dios (Prometeo) ha enseñado al hombre a ser hombre, es decir, a desarrollar su potencia racional. El nacimiento del intelecto, por tanto, es obra de una fuerza externa –divina- que ha sacado al hombre de la niebla del estado animal. No habría entonces “progreso” sino más bien “milagro”, como señala REINHARDT⁹. A partir de este “milagro” se abre ante los ojos del hombre el ámbito de la actividad, que se manifiesta en la pieza en los dos últimos campos semánticos estudiados: el del RECURSO/ARTE/HABILIDAD/ASTUCIA, que hace referencia a una

actividad mental “inferior”, y el del SABER/CONOCER/COMPRENDER, que abarca la actividad propiamente intelectual.

Con respecto a la categoría morfológica de los lexemas de los campos, se verifica en este punto lo opuesto a lo señalado para el ámbito afectivo. Existe una gran preponderancia de verbos (67%) contra lexemas nominales (33%). El poeta ha remarcado sobre todo el proceso y la actividad, ya de por sí abstracta en el plano sémico, y ha soslayado los términos sustantivos correspondientes, que implican un grado de abstracción lingüística y mental aun mayor.

Toso el ámbito abstracto-espiritual está recorrido por la marca positiva. El hombre como ser racional autoconsciente es aparentemente exaltado por las resis de Prometeo en el Episodio II. Sin embargo, esta marca positiva sólo puede aceptarse en una lectura superficial del texto. En primer lugar, el hombre no es capaz de asumir la totalidad de lo que implica existir como ser pensante: la autoconsciencia racional completa incluye la seguridad del fin: la muerte es el horizonte del hombre, y sólo las ciegas esperanzas (250) ocultan la verdad. Para que el hombre pueda desarrollar su vida ha sido necesario el engaño. Y el engaño también es obra de un dios. En segundo lugar, si se toma a Prometeo como símbolo de la humanidad pensante y sufriente (lo que consituye una de sus posibilidades interpretativas, pero no la única), esa humanidad está atada al dolor. La exacerbación del dolor es su autoconsciencia, y una autconsciencia que desconoce las causas. La maestría del autor consiste en este punto en ocultar la marca negativa: el campo semántico de lo objetivo-intelectual queda aparentemente resaltado como positivo, y su cambio de signo se verifica por medio de otra categoría: la ambigüedad de la condición humana se expresará a través de la imagen del MÉDICO ENFERMO, así como su sujeción última a lo material, concreto y animal se expresará en la imagen del POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO.

⁹ REINHARDT (1949).

6.3 La oposición semántica κράτος/τέχνη en Pr

Para cerrar el análisis semémico del *εΑ* y el *εΡ*, estudiaremos el problema planteado en la obra por la oposición semántica κράτος/τέχνη con el objeto de integrarlo al cuadro más amplio del universo conceptual esquileo y su plasmación en una estructura poético-significante de referente ético-político insoslayable. Nos centraremos en el planteo general de la problemática, una enumeración de las variables textuales analizadas y las conclusiones extraídas de dicho análisis textual¹⁰.

En *Pr* la oposición semántica κράτος/τέχνη, que se despliega en la estructura dramática como la lucha entre Zeus y Prometeo, es un eje de gran incidencia en el sistema semémico de la pieza, y tematiza lo que en el sistema ideológico-hipersesemémico señalaremos como la polaridad MATERIA/ESPÍRITU o NATURALEZA/CULTURA. Alrededor de la oposición κράτος/τέχνη se desarrollan sendos campos semánticos constituidos por un serie de lexemas sinónimos o semisinónimos que aparecen preponderantemente como *illustranda* o sin formar parte de figura o imagen alguna. La importancia cuantitativa, la distribución y la carga semántica hacen que esta oposición se imponga como una de las "tensiones" fundamentales del texto.

Κράτος, el poder, es el lexema que nuclea a su alrededor todos los sememas que apuntan a caracterizar, en principio, el modo en que Zeus manifiesta su supremacía en todos los órdenes de la realidad: el mundo divino, el mundo humano, el cosmos. Su soberanía se impone precisamente por medio del κράτος, lexema que etimológicamente remite a la *fuerza física*, la *dureza* que permite vencer en la lucha, de allí su significado metonímico derivado de *poder*, *dominio*, que es habitual en época clásica¹¹. El κράτος hace entonces alusión a la forma en que Zeus llegó al

¹⁰ El análisis textual se ha realizado fundamentalmente sobre la edición de WEST (1990a). También se han tenido en cuenta las ediciones de WECKLEIN (1891), GROENEBOOM (1928), THOMSON (1932) y GRIFFITH (1983) y los comentarios de ROSE (1957-1958), LONG (1958), CONACHER (1980) y WEST (1990b).

¹¹ Cf. CHANTRAINE (1990: I, 578-579).

trono del Olimpo luego de someter a los Titanes, pero también a la forma en que ejerce su reinado. El lexema κράτος (12, 528, 948) y sus cognados, los verbos κρατέω (35, 149, 324, 519, 937, 939, 955) y κρατύνω (150, 403) y los adjetivos καρτερός (207, 212, 923)/κρατερός (167), κραταιός (428), ἐκρατής (55), παγκρατής (389), ἀκρατής (884), ἀκρατος (678), κρείσσω (902, 922) y κράτιστος (216), de gran desarrollo en el texto, manifiestan entonces este poder de Zeus, producto de la fuerza. Ahora bien, el κράτος, el dominio por la fuerza, reaparece en su valencia etimológica por medio de su duplicación en βία, la *violencia física*. Ambos, personificados como los esbirros de Zeus, abren la pieza. Βία (12, 15, 74, 208, 353, 357, 380, 592, 672) y sus cognados βίαιος (737) y βιάζομαι (1010) tienen amplia incidencia cuantitativa en el campo semántico estudiado. Βία es la concreción brutal del κράτος, y su accionar es puesto ante la vista de los espectadores a lo largo de toda la pieza: Zeus ejerce su κράτος "βία", sobre Prometeo, sobre Io y, debemos suponer, sobre cualquiera que se le oponga, dioses o mortales. La cualidad física de βία aparece explícitamente en δάμνημι (164, 426, 601, 861) , *domar, dominar* y δεσπόζω (208, 930), e implícitamente en ἀνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052) y sus cognados: ἐπαναγκάζω (671) y ἔσαναγκάζω (290), puesto que ἀνάγκη, la *necesidad, la coerción*, remite etimológicamente a la aplicación de una fuerza circular constrictiva¹². La ἀνάγκη¹³ se materializa, tanto en la escena misma cuanto en el sistema poético-significante por medio de la IMAGEN DEL YUGO, EL ARNÉS Y LAS CADENAS QUE ATAN AL TITÁN, cuya importancia para el análisis de la tragedia se ha estudiará en el Capítulo 9.¹⁴ El campo semántico del κράτος se completa, en su valor derivado de *dominio, reinado* con los lexemas ἀναξ (584) y su cognado ἀνάσσω

¹² Cf. CRESPO (1995b).

¹³ La ἀνάγκη, entidad supradivina a la que también Zeus está sometido forma, junto con la Moira y las Erinias un haz semémico de remarcable importancia, que estudiaremos en el Capítulo 9.

(202); ἀρχω (203, 927, 940) y sus cognados ἀρχή (167, 231, 757) y μόναρχος (324) y, por último, κοιρανέω (49, 958).

Pero no podemos cerrar la caracterización del κράτος de Zeus sin incluir en el análisis los epítetos que se le atribuyen. El más significativo es, por supuesto, τύραννος (222, 310, 736, 761, 942, 957), acompañado por su cognado, τυραννίς (10, 224, 305, 357, 756, 909, 996). El tirano, el monarca absoluto, aquel cuyo poder no está limitado por la ley, porque él en persona *es* la ley, es también quien llega al poder por medio de la violencia. Como tal, el tirano es τραχύς (35, 186, 311, 324, 726, 1048), *rudo, áspero*, y contagia su τραχύτης (80), su *asperidad*, a sus esbirros. Incluso el epíteto πατήρ (4, 17, 40, 53, 140, 531, 593, 636, 653, 656, 768, 910, 947, 969, 984, 1018), *padre*, en boca de súbditos dominados por la fuerza, cobra a lo largo de toda la pieza su valor etimológico indoeuropeo de *pater familias*, es decir, un valor social -el de jefe de un γένος-οἶκος- y no estrictamente parental.

Por último, baste señalar la relación existente entre κράτος y δίκη. En efecto, la δίκη, "el derecho, la justicia", la cualidad que caracteriza a Zeus en el resto de la obra esquilea, brilla aquí, literalmente, por su ausencia. Sus escasas menciones hacen referencia al castigo que Prometeo recibirá (9), o, directamente, a la injusticia de una situación cualquiera (30), al igual que sus cognados, ἔκδικος (1093) y δίκαιος (188). Zeus no posee la δίκη como cualidad, sino que "*él decide por sí mismo lo que es justo*" (186-88), τὸ δίκαιον. En cuanto a la ley, el νόμος (150, 403), es una ley que no se basa en la δίκη, ni tampoco en θέμις, la ley natural que es fundamento de toda justicia. "*Zeus impera (κρατύνει) ilícitamente (ἀθέτως) con leyes nuevas*" (νεοχμοῖς νόμοις)(150), "*impera con leyes propias / privadas*" (ιδίοις νόμοις κρατύων) (403). Este νόμος que impera sin θέμις ni δίκη es coherente con la presencia de

¹⁴ Cf. CRESPO (1995b).

Κράτος y Βία como asistentes de Zeus. Retomaremos la importancia de esta conformación del poder divino más adelante.

Analicemos a continuación el segundo polo de la oposición semántica, la τέχνη. La τέχνη es la habilidad de hacer algo en una determinada actividad, el *know-how*, la manera o el medio de ejecutar algo, de allí su traducción habitual por *técnica*, *arte* e incluso *ciencia*. La τέχνη es una capacidad propia de los seres -hombres y dioses- poseedores de μῆτις, "habilidad, astucia, intelecto práctico". Prometeo, el gran poseedor de μῆτις, es el διδάσκαλος por excelencia, aquel que enseña las τέχναι que permitirán a los mortales salir de su "estado de naturaleza" para crear la cultura. La capacidad de crear, de fabricar, depende en gran medida de la flexibilidad del pensamiento, de la posibilidad de manejar distintas variables a la vez y de la eficacia de su aplicación a una instancia particular. Τέχνη (47, 87, 110, 254, 437, 497, 506, 514), σοφισμα (459, 470, 1011), μηχανή (459, 470, 1011), πόρος (206) y sus cognados (πάντεχνος: 7; σοφός: 887, 936, 1038, 1039; σοφιστής: 62, 944; μεχάνημα: 469, 989; μῆχαρ: 606; ἀμήχανος: 5) resultan así semisinónimos de amplia incidencia en el texto, a los que se une δόλος (213), *la trampa, el engaño* para lograr un fin. Todos estos sustantivos están acompañados por el verbo εὐρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) y su compuesto ἐξευρίσκω (96, 460, 469, 503), que apuntan a la puesta en acto de la habilidad técnica. Pero los logros de la τέχνη serían estériles si el σοφός no tuviera la capacidad de transmitir su saber. El campo se completa, entonces, con el verbo διδάσκω (10, 196, 382, 634), sus compuestos y cognados (εκδιδάσκω: 698, 981; διδάσκαλος: 110, 322, 373, 391).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la familia de τέχνη en la tragedia con la caracterización del κράτος, el poder absoluto de Zeus? Para responder esta pregunta, debemos analizar muy brevemente el llamado "discurso de los dones" (442-506). Allí el poeta consigna, en primer lugar, la aparición del intelecto, el νοῦς (444), a partir del cual aparecen las habilidades que hacen del ἄνθρωπος un ser "cultural": la construcción de casas (451-453), el conocimiento del mundo celeste y

la astronomía (454-458), la matemática y la escritura (459-461), la creación artística en sentido estricto (461), la domesticación de los animales de labranza y, por lo tanto, la aparición de la agricultura (462-465), el dominio del transporte naval y terrestre (465-468), la medicina (478-483), la magia (484), la interpretación de los sueños y augurios (485-499) y la metalurgia (500-503).

Más allá de las discusiones de la crítica acerca del carácter "arcaico" o "sofístico", "milagroso" o "evolutivo" del discurso de los dones, importa aquí señalar cuál es el arte ausente en dicho discurso. En efecto, al comparar este fragmento de *Pr* con sus obligadas referencias intertextuales, la llamada "oda al hombre", es decir, el Estásimo I de *Antígona* de Sófocles (332-375) y el "mito de Prometeo" de *Protágoras* de Platón (320c-322e), se verifica que ambos textos, claramente evolutivos, culminan la enumeración de las τέχναι aprendidas por el hombre con el **sentido o consciencia moral** (αἰδώς) (*Ant* 367, *Prot.* 322c) y la **ciencia política** (τέχνη πολιτική).

El texto platónico incluye también la creencia en los dioses y la construcción de altares y estatuas (322a). Nada de esto encontramos en la tragedia esquilea. En un universo regido por el κρᾶτος absoluto y atravesado por la ausencia de δίκη, la inexistencia de alusiones a artes o saberes relacionados con el intercambio entre hombres y dioses (culto, sacrificio, ritual) y de los hombres entre sí (τέχνη πολιτική) habla de un modo primitivo de relación hombre/divinidad y hombre/mundo, consecuencia del sometimiento a la arbitrariedad de un poder violento y carente de autocontrol.

Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia nuclear que la existencia de la justicia, el respeto, el sentido moral y la medida cobra en el resto de la obra esquilea, cabe preguntarse por qué todos ellos están ausentes de los dones de Prometeo, fuera del dominio del campo semántico de la τέχνη. La crítica acuerda, en general, en que el don de la justicia sería otorgado a la humanidad por Zeus en persona, como parte de la gran reconciliación entre Prometeo, los dioses y los hombres al final de la trilogía. La siguiente pregunta es, evidentemente, cómo sería esto posible

sin una "evolución" del carácter de Zeus y una "resignación" por parte de Prometeo, posibilidad largamente discutida por los comentaristas y en la cual no entraremos aquí. En cambio, podemos aportar a esta discusión el resultado del análisis semántico. En efecto, una de las características ya señaladas de los campos semánticos y la imaginería esquileos en general y los aquí estudiados en particular es su adscripción aparente a la variable positivo/negativo, por un lado, y la atribución a un personaje de un haz de rasgos "positivos" contrapuestos en primera instancia a otro haz de rasgos "negativos" atribuidos a su antagonista. En esa primera instancia, Prometeo, el dios filántropo y sufriente, poseedor de la *μητις* y dador generoso de las *τέχναι*, parece reunir en sí todas las marcas positivas, mientras que el Zeus tirano y violento quedaría por completo adscrito al polo negativo de la oposición. Sin embargo, una de las características centrales del sistema semémico de la tragedia de Esquilo y que atraviesa por completo la estructura de su universo conceptual es la movilidad, la ambigüedad, la variación del eje positivo/negativo. En efecto, y como prueba el análisis de los campos en la pieza, Prometeo mismo es un personaje violento y desmesurado, deseoso de imponer sus propios puntos de vista, y ha puesto su *μητις* al servicio del *κράτος* de Zeus en su lucha contra los Titanes.

Del mismo modo, Zeus no sólo aplica la violencia física sobre Prometeo, sino que acude a un intento de persuasión por medio de su mensajero, Hermes. Es importante señalar que la utilización de la *πειθώ* es, para los griegos del siglo V, una de las características centrales de las relaciones comunitarias en general y de la vida política en particular, cuya importancia aparece remarcada una y otra vez en la obra de Esquilo, fundamentalmente en *Su* y en la *Or*. Es dable suponer, por consiguiente, que en el contexto más amplio de la trilogía tanto Zeus como Prometeo manifestarían la otra cara de su constitución semántica: *δίκη* surgiría naturalmente del espíritu del dios supremo y ello posibilitaría su don a la humanidad, como producto de la derrota del aspecto duro y violento de la naturaleza divina; Prometeo depondría su deseo de prevalecer por sobre la ley que

esa divinidad encarna, manifestaría el aspecto más luminoso de su μήτις, y se convertiría en protector de las artes y verdadero filántropo de una humanidad también reconciliada con la ley. En verdad, y como se verifica en el resto de sus tragedias, el universo conceptual esquileo parece indicar que las polaridades no son absolutas, que la oposición entre naturaleza y cultura encuentra un punto de acuerdo, una conciliación, como producto de la dolorosa experiencia de la lucha y el dominio de un polo sobre el otro. Y puesto que la historia humana es en Esquilo imitación de la divina, para integrar al hombre en el nuevo orden del cosmos olímpico, Zeus otorgará la δίκη como nuevo fundamento que posibilitará el surgimiento de la πόλις, puesto que este τέχνη, la suprema para los griegos, sólo puede ser regalada por aquél que, poseyendo μήτις, ha experimentado además la prueba del sometimiento a la Μοίρα.

Este es el modelo de organización social y política que, bajo la protección de Atenea, propone el dramaturgo al pueblo ateniense en el punto de inflexión histórica del siglo V.

7. COMENTARIO Y COFRONTACIÓN DE CA Y CP

Si nos centramos en los resultados cuantitativos del análisis serial de los campos semánticos, veremos la mayoría se despliega en proporción inversa al del sistema de imaginería en sentido estricto. En efecto, la proporción de campos semánticos marcados está en directa relación con el predominio del *illustrandum* sobre el *illustrans*, lo abstracto sobre lo concreto y lo objetivo sobre lo subjetivo. A medida que los elementos concretos y subjetivos, además del número de *illustrantia*, van aumentando su proporción en el *corpus*, desciende la importancia cuantitativa de los campos semánticos.

Una segunda observación que surge del análisis corresponde a la conformación de las categorías sémicas incluidas en los campos semánticos. A la

preponderancia del *illustrandum* sobre el *illustrans* (lo referencial, lo dado, sobre lo simbólico, lo creado) debe añadirse el sorprendente predominio de los lexemas concretos sobre los abstractos, aun en los casos en que el campo conceptual como estructura global apunte a la representación de problemáticas abstractas, como, por ejemplo, la constitución político-social en la historia griega.

El altísimo grado de concretización que presentan los campos semánticos dentro de la imagen en sentido amplio, aun en aquellos campos que apuntan a describir contenidos abstractos es una característica del sistema de la *Or*, sobre todo en *Ag*. Una derivación de lo anterior es el desplazamiento que presenta en su *corpus* el aspecto *objetivo-intelectual*. En efecto, los sememas que pueden subcategorizarse como pertenecientes a este campo quedan restringidos a un núcleo específico dentro del ya descrito como *abstracto*. Esto diferencia a la *Or* del estado de cosas presente en *Pr*. No obstante, plantaremos una salvedad al respecto en una instancia posterior de este comentario.

En lo que toca al plano *subjetivo-afectivo*, el registro de la *Or*, al contrario de lo que ocurre en *Pe*, *Se* y *Su*, presenta pocos campos conceptuales específicos. Sin embargo, esto no implica la preponderancia abrumadora de lo objetivo sobre lo subjetivo, puesto que dicho sema se encarna principalmente por medio de la connotación positiva o negativa que adquieren los lexemas y sus sememas constituyentes por medio del valor que les otorgan sus atributos, es decir, los adjetivos. Es a través de ellos que el poeta logra que los núcleos de sus campos semánticos marcados se tiñan de contenidos subjetivos y afectivos, tanto en lo que se refiere a la pintura psicológica de sus personajes cuanto a la caracterización semémica de los contenidos hipersemémicos que es su objetivo representar simbólicamente en su creación poética.

Una tercera observación corresponde a la constitución de los campos del *CA* de la proporción de las categorías morfológicas. Si se considera el *CA* en su totalidad, el predominio de los lexemas nominales sobre los verbales es abrumador. Este predominio de los lexemas nominales responde, por una parte, y como ya

señalamos en el caso de *Pr*, a un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades de los campos y su alto grado de semisinonimia, y, por otra parte, por una intención de mediatizar los procesos verbales, objetivándolos lingüísticamente a través de la presentación de sus productos y resultados. Esta intencionalidad descriptiva contribuye a la atmósfera general de objetivación, acentuada por el predominio de lo concreto y sensible por sobre lo abstracto e intelectual.

Al confrontar los resultados del análisis de los campos semánticos marcados del *cA* con los correspondientes al *cP*, pueden establecerse los siguientes puntos:

- ✓ Tanto en el *cA* cuanto en el *cP*, los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen;
- ✓ En ambos casos, la mayor cantidad de series conceptuales se encuentran en aquellos subsistemas principales en los que predomina el *illustrandum* sobre el *illustrans*;
- ✓ Lo mismo sucede si la relación se establece con el universo conceptual o sistema hipersemémico: el predominio del campo se verifica en aquellos campos conceptuales o semémicos que funcionan como significantes de problemáticas abstractas;
- ✓ DICHAS PROBLEMÁTICAS SUELEN REFERIRSE A CUESTIONES VINCULADAS CON LO ÉTICO-POLÍTICO, LO HISTÓRICO-INSTITUCIONAL, LO ANTROPOLÓGICO-SOCIOLÓGICO. LAS PROBLEMÁTICAS REFERIDAS A CUESTIONES FILOSÓFICAS Y RELIGIOSAS (LA CONDICIÓN HUMANA, EL PROBLEMA DE LA JUSTICIA Y DEL SUFRIMIENTO, LA NATURALEZA DE LA DIVINIDAD, LA RELACIÓN HOMBRE/DIVINIDAD) SUELEN ENCARNARSE SEMÉMICAMENTE EN IMÁGENES EN SENTIDO ESTRICTO DE ALTO GRADO DE CONCRETIZACIÓN Y DE CAMPOS SEMÁNTICOS (*ILLUSTRANDA*) RESTRINGIDOS;

- ✓ Los sistemas de imágenes de *Pr* y la *Or* son paralelos en su conformación estructural; lo mismo sucede en la organización de sus campos semánticos: en ambas se verifica la presencia de un primer subsistema principal que responde a un plano hipersemémico abstracto pero cuyos constituyentes semémicos (muy expandidos cuantitativamente) están representados por categorías objetivas y concretas; un segundo subsistema donde predominan las categorías abstractas y la plasmación de procesos mentales e intelectuales o relacionados con *el actuar específicamente humano*; y un tercer subsistema donde los campos semánticos se restringen en favor de la preponderancia de la imagen en sentido estricto o figura, los constituyentes presentan una gran preponderancia de las marcas semánticas de *concretización, animalización y objetualización* que, "paradójicamente" (es decir, a través de un proceso de oposición simbólica), apunta por contraste a los contenidos hipersemémicos de más alto grado de sublimación. En menor medida, también se encuentra en *Su* una configuración semejante, lo que apunta a una cercanía cronológica entre *Su*, *Or* y *Pr*;
- ✓ En *Pr* verificamos una importante proporción de campos semánticos marcados correspondientes a los planos *subjetivo-afectivo* y *objetivo intelectual*. En la *Or* estos planos se encuentran, como ya se indicó, desplazados a un campo restringido y específico. Esto se debe a dos razones. La primera responde a las distintas dimensiones de los textos considerados para el relevamiento. Puesto que en el caso de la *Or* el análisis se ha efectuado globalmente sobre el conjunto de las tres tragedias que la componen, es factible que las cifras obtenidas diluyan su importancia cuantitativa. La segunda razón tiene que ver con los contenidos temáticos de la obras respectivas. Dado que en *Pr* uno de los núcleos temáticos es el de la naturaleza del intelecto humano, la capacidad discursivo-raciocinante, sus alcances y limitaciones, además de la degradación del intelecto humano que se encarna en la astucia, el manejo de habilidades de orden inferior y del lenguaje (la retórica), temas todos que no están en el centro de la problemática

de la *Or*, es lógico que el hincapié que el poeta hace en estos aspectos se vea reflejado en el plano semémico;

- ✓ En lo que respecta a las categorías morfológicas, el predominio de los lexemas nominales por sobre los verbales es homogéneo en ambos *corpora*, aunque más acentuado en la *Or* que en el resto de ambos *corpora*.

Todo lo antepuesto lleva a concluir que la constitución de los campos semánticos presenta una estructura muy similar en el *cA* y en el *cP*. Lo que se verifica es una tendencia global a organizar tanto los sistemas de imágenes cuanto los campos semánticos marcados o conceptuales teniendo en cuenta parámetros semejantes, todos los cuales se han especificado en el análisis precedente. Por otra parte, como resulta evidente, la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural del capítulo 4, tanto en el *cA* cuanto en el *cP*.

8. Acerca de la funcionalidad relativa del sistema poético-significante y del sistema semémico

En el Capítulo 2 habíamos postulado que podría inferirse la importancia y cualidad relativas de cada modo de manifestación de la imagen en sentido amplio, y propusimos como hipótesis una distribución de funciones..

Luego del análisis precedente, y teniendo en cuenta el estudio inmediato que se llevará a cabo en cuanto a la imagen en sentido estricto, puede concluirse que:

- 1) Los campos semánticos marcados o connotados (o campos conceptuales) cumplen una función EXTENSIVA y apuntan a "señalar" los grandes tópicos del universo conceptual o plano hipersemémico a través de

la diseminación de elementos significantes (generalmente *illustranda*, pero también *illustrantia*) dentro del plano semémico. La MARCACIÓN que se efectúa a través de los campos es IMPLÍCITA, constituye un REFUERZO ESTILÍSTICO, su DISTRIBUCIÓN es UNIFORME a lo largo del texto -no se agrupa en picos- y produce PEQUEÑOS CORTES -pequeñas señales- EN LA ISOTOPIA DISCURSIVA.

- 2) Las **imágenes en sentido estricto**, es decir, las **figuras**, cumplen, por el contrario, una función INTENSIVA, es decir, condensan, materializan y ponen ante la emoción y la razón del espectador/lector los elementos significantes diseminados en los campos semánticos. Con frecuencia, las figuras cierran, realzan, o especifican la diseminación previa de lexemas que apuntan al mismo campo semántico. Las figuras son, en el texto de estudio, una MARCACIÓN LINGÜÍSTICA EXPLÍCITA, un HITO ESTILÍSTICO; se distribuyen formando PICOS DE MÁXIMA TENSIÓN y provocan un CORTE VIOLENTO DE LA ISOTOPIA DISCURSIVA. La apelación emotiva e intelectual se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización. El poeta recurre, como centros productores de imágenes, a esferas de la realidad fácilmente identificables por parte del destinatario, y en las que resulta posible reconocer (gracias al proceso de "doble visión" ya descrito y a la decantación de los elementos secundarios convergentes) las temáticas, ideas y *Weltanschauung* pertenecientes al autor que conforman el plano hipersemémico.
- 3) **Figuras y campos semánticos marcados** cumplen entonces, **FUNCIONES OPUESTAS Y COMPLEMENTARIAS**.

CAPÍTULO 7 – ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO

Síntesis

En esta capítulo se estudian cuantitativamente las imágenes como figuras en su carácter de segmentos unitarios. Para ello, se llevan a cabo los **relevamientos estilométricos** de cada una de las tragedias del *corpus*, aplicando una serie de subclasificaciones que dan cuenta de todos los modos posibles de constitución interna de la imagen y de cómo se relacionan entre sí dichos constituyentes. Es lo que hemos llamado una “gramática de la imagen”. Demostramos aquí que la incidencia cuantitativa en el *corpus* total, así como la distribución porcentual de los constituyentes de la gramática de las imágenes del *corpus Aeschyleum* es muy semejante a la gramática del *corpus Prometheicum*.

En los capítulos 7 y 8 -centrales para los objetivos de nuestra tesis- abordamos, dentro del sistema poético-significante, el estudio de las imágenes en sentido estricto -como figuras-, utilizando varios criterios formales de análisis estilístico que se aplicarán tanto al *CA* como al *CP*. En función de ello, dicho análisis ha sido organizado en dos secciones: la primera constituye un ABORDAJE CUANTITATIVO y se despliega en el capítulo 7; la segunda, un ABORDAJE CUALITATIVO, y se despliega en el capítulo 8.

1. EL ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO DE LA IMAGINERÍA

En el **Capítulo 1** hemos hecho diversas consideraciones acerca de los estudios estadísticos y cuantitativos aplicados a los textos clásicos en general y acerca de la ESTILOMETRÍA en particular, por lo que no volveremos sobre ellos aquí. Del mismo modo, en el **Capítulo 2** hemos explicitado la constitución de nuestras variables de análisis estilométrico: a) las que integran lo que denominamos la SINTAXIS DE LA IMAGEN y da cuenta de todos sus posibles modos de articulación interna y b) las que integran nuestra TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN: *imagen nuclearizada*, *imagen extendida* y sus subdivisiones.

En lo que respecta a lo que hemos denominado IMAGEN NUCLEARIZADA, las variables correspondientes a la **tipología de la imagen** son las siguientes: SÍMIL BREVE, METÁFORA *IN PRAESENTIA*, METÁFORA *IN ABSENTIA*, METONIMIA, SINÉCDOQUE.

Las variables correspondientes a la **sintaxis de la imagen** son las siguientes:

- a) sintagmas nominales (N): ECUACIÓN, NÚCLEO/APOSICIÓN, NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL (ESPECIFICATIVO, *πóθεν* ATRIBUTIVO, etc.), NÚCLEO/ATRIBUTO (incluida la HIPÁLAGE), UNIMEMBRACIÓN; b) sintagmas verbales (V): SUJETO/VERBO, SUJETO/VERBO con ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN, VERBO/OBJETO, VERBO/CIRCUNSTANCIA.

Se incluye también el registro de las IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES.

En cuanto a la IMAGEN EXTENDIDA, las variables utilizadas son: SÍMIL EXTENDIDO, *COMPARATIO PARATACTICA*, EXEMPLUM ALEGÓRICO, con sus respectivas subdivisiones (PARÁBOLA ALEGÓRICA, ÉCFRISIS ALEGÓRICA, EXEMPLUM MITOLÓGICO y SUEÑO/AUGURIO/PROFECÍA), RETABLO IMAGINATIVO (imagen compleja) e IMAGERN PICTÓRICA EXTENDIDA.

2. CUADROS ESTILOMÉTRICOS DEL *CORPUS AESCHYLEUM*

2.1 *PERSAS*

Para facilitar su lectura, el cuadro estilométrico se presenta en la página siguiente.

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
3,5 %	4	N	<u>Ecuación</u>	2	2	--	--	--
9,7 %	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	9	--	2	--
16,8 %	19	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	14	4	--	--
8,8 %	10	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	6	4	--	--
13,3 %	15	N	<u>Unimembración</u>	--	--	8	2	5
8,8 %	10	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	4	4	2	--
14,2 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	10	6	--	
17,7 %	20	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	13	3	
7 %	8	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	1	4	2	
	113		<u>Totales</u>	4	50	43	11	5
100%			<u>Porcentajes</u>	<i>3,5%</i>	<i>44,2%</i>	<i>38%</i>	<i>9,7%</i>	<i>4,4%</i>

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Persas*: 41.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Ecfrasis alegórica	<i>Exemplum mitológico</i>	Sueño/Augurio/Profecía		
---	---	---	---	---	2	4	11
---	---	---	---	---	<i>11,8%</i>	<i>23,5%</i>	<i>64,7%</i>

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Persas*: 81-86, 598-602, 745-748, 818-822.

COMENTARIO DE CUADRO

La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad

(METONIMIA y SINÉCDOQUE). Se trata de una característica típicamente esquilea.

Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías (*in absentia* – 38%- e *in praesentia* –44,2%- suma el 82,2% del *corpus*.

En cuanto a la clasificación de las metáforas (*in praesentia* / *in absentia*), las cifras evidencian un predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (44,2%, 50 segmentos) por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (38%, 43 segmentos). La proporción de SÍMILES es muy baja: 3,5%, 4 segmentos. De cualquier modo, esto no se corresponde con la importancia cualitativa de dichos símiles: los 4 son centrales para los subsistemas a los que pertenecen.

Al analizar la **sintaxis** de las imágenes, percibimos la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad. La presentación convencional de la metáfora (ECUACIÓN, APOSICIÓN) es muy baja: 13,2% del *corpus* total. El 25,6% (16,8% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 8,8% NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan las imágenes de complejidad media. Las metáforas de alta complejidad, es decir, aquellas en las que la transferencia metasemémica se produce por la falta del núcleo del *illustrandum* (UNIMEMBRACIÓN), entre SUJETO Y VERBO (incluidos el ANIMISMO y la PERSONIFICACIÓN) o entre el VERBO Y SUS MODIFICADORES, testifican su supremacía con el 61% del total. En el caso de *Pe*, predomina ligeramente la articulación VERBO/OBJETO, con el 17,7% del total.

Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el *illustrandum* está ausente de la estructura de superficie, es preponderante la aparición de diferentes elementos que se refieren al *illustrans* (por ejemplo, *el tertium comparationis*) transferidos a la cadena lexémica por sobre la UNIMEMBRACIÓN, es decir, la presencia aislada del *illustrans*.

Las figuras por contigüidad son exiguas (14,1%). Las SINÉCDOQUES, incluso, carecen en muchos casos de intencionalidad figurativa. Su carga connotativa es prácticamente inexistente. Las METONIMIAS son más significativas desde el punto de vista poético, pero pierden su relevancia en la apreciación global.

En lo que toca a la imagen extendida, en esta tragedia temprana (dentro de las conservadas) comienza lentamente a insinuar la importancia que tendrán posteriormente, por ejemplo, en *Ag. En Pe* sólo se presenta 17 segmentos, 11 de los cuales corresponden a IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS. Los RETABLOS IMAGINATIVOS –el tipo de imagen extendida característico del *usus scribendi* esquileo, casi su “marca de fábrica”- son sólo 4.

2.2 SIETE CONTRA TEBAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
12 %	15	N	<u>Ecuación</u>	10	4	--	1	--
11 %	12	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	12	--	--	--
12 %	15	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	11	1	2	--
14,5 %	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	14	2	--	--
12 %	13	N	<u>Unimembración</u>	--	--	13	--	--
4,5 %	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	3	2	--	--
14,5 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	13	3	--	--
12 %	13	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	7	2	--
4,5 %	5	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	3	1	--	--
	110		<u>Totales</u>	12	64	29	5	--
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	58%	26%	4,5%	--

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Siete contra Tebas*. 76.

El cuadro estilométrico de las IMÁGENES EXTENDIDAS se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA

Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
---	2	---	---	---	---	9	7
---	11 %	---	---	---	---	50 %	39 %

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Siete contra Tebas*: 14-19, 363-368, 412-416, 727-733, 735-739, 750-757, 758-761, 854-860, 954-960.

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Se*: 584-590, 602-609.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el cuadro correspondiente a *Pe*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía (95,5%) sobre las figuras de contigüidad (4,5%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*in praesentia* -58%- e *in absentia* -26%-) suma el 84% del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, la METÁFORA por ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, y constituye el 14,5 % del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, las cifras evidencian el predominio de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA*. En el caso de *Se*, el predominio es mucho más acentuado.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja en ambas piezas. En *Se* se detectan 12 segmentos (11%). En cuanto a su importancia cualitativa, verificamos lo mismo que en *Pe*: los SÍMILES contienen imágenes decisivas para la tragedia; por ejemplo, el contenido en 292-294.

- Con respecto a la **sintaxis** de las imágenes, volvemos a comprobar la preferencia del poeta por las METÁFORAS articuladas internamente con complejidad.
- La presentación convencional de la METÁFORA (ECUACIÓN, APOSICIÓN) asciende al 23% del total. Es bastante superior a *Pe*.
- Las METÁFORAS con grado de complejidad medio (NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL, NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan en *Se* el 26,5% del *corpus*, muy semejante a la cifra obtenida en *Pe*.
- La supremacía de las METÁFORAS articuladas de manera compleja no es tan absoluta, pero asciende a casi la mitad del *corpus*: 47,5% del total. Predominan las metáforas que incluyen ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN (14,5%), seguidas por la UNIMEMBRACIÓN (12 %) y la TRANSFERENCIA VERBO/OBJETO (también 12%).
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, que son menos frecuentes que en *Pe*, con gran homogeneidad de cifras en cuanto a la sintaxis interna de las imágenes: NÚCLEO/ATRIBUTO 14 segmentos; PERSONIFICACIÓN, 13 segmentos; NÚCLEO/APOSICIÓN: 12 segmentos, NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL: 11 segmentos. El resto de las articulaciones presenta cifras más bajas.
- Las figuras por contigüidad siguen siendo de muy baja incidencia: sólo 5 segmentos, todos constituidos por METONIMIAS. Sin embargo, presentan en algunos casos una construcción elaborada y se combinan con otras figuras para conformar *IMÁGENES EXTENDIDAS*. No se han registrado SINÉCDOQUES.
- Todos los elementos señalados apuntan a señalar la existencia de una gran homogeneidad entre los datos cuantitativos que proporciona el análisis estilométrico de *Pe* y *Se*.
- Con respecto a la alta incidencia cuantitativa de la IMAGEN PICTÓRICA BREVE (76 segmentos), es coherente con la importancia semántica y estructural del registro visual y auditivo en el sistema de imaginería de la pieza.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia, al igual que en *Pe*, no se registra un alto número de segmentos: sólo 18. Sin embargo, encontramos la aparición de la *COMPARATIO PARATACTICA*, con 2 segmentos, y aumenta el registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: 9 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* ascienden a 7. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.3 SUPLICANTES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<i>Totales</i>	<i>NV</i>		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
19%	19	N	<u>Ecuación</u>	6	12	--	--	1
10%	10	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	10	--	--	--
12%	12	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	11	1	--	--
16%	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	10	6	--	--
26%	26	N	<u>Unimembración</u>	4	--	15	7	--
2%	2	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	1	1	--	--
6%	6	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	4	2	--	--
9%	9	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	4	1	--
1%	1	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	1	--	--	--
	101		<u>Totales</u>	10	53	29	8	1
100%			<u>Porcentajes</u>	10%	53%	29%	8%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Suplicantes*: 50.

El cuadro estilométrico de las *IMÁGENES EXTENDIDAS* se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	3	--	--	--	--	6	6
6%	19%	--	--	--	--	37,5%	37,5%

SÍMIL EXTENDIDO de *Suplicantes*: 350-353

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Su*: 226-228, 281-289, 443-448.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el resgistro descriptivo de *Pe* y *Se*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad (91% contra 9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN PRAESENTIA* 53% e *IN ABSENTIA* 29%) suma el 82%.
- A diferencia de *Pe* y *Se*, las METÁFORAS que consisten en ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN no constituyen una articulación tan relevante: sólo el 6% del total del *corpus*.
- Continúan predominando los METÁFORAS *IN PRAESENTIA* (53%) por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* (29%), aunque de manera menos preponderante que en *Se*.
- La proporción de SÍMILES es similar a la de *Se*. En *Su* presenta 10 segmentos (10%). Los segmentos registrados son importantes para la estructura global, pero centralidad se ubica en el SÍMIL EXTENDIDO.

- Con respecto a la articulación interna de las figuras por analogía, comprobamos, al igual que en las piezas ya relevadas, la preferencia del poeta por la **articulación compleja** de los tropos.
- La presentación convencional de la imagen (ECUACIÓN 19%, APOSICIÓN 10%) es un poco más alta que en *Pe* y *Se*. De manera complementaria, resulta ligeramente más baja la proporción de imágenes de **complejidad articularia media**: 28% (12% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 16% NÚCLEO/ATRIBUTO).
- La **sintaxis imaginativa compleja** es la más baja de las tragedias estudiadas hasta el momento: 44% del total del *corpus*. Resulta, no obstante, casi la mitad de los segmentos. Dentro de este grupo predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMBRACIÓN, con un porcentaje del 26%. Dentro de las transferencias metasemémicas verbales predomina las que se efectúan entre VERBO Y OBJETO: 9%.
- Dentro de las figuras por contigüidad, la gran mayoría son METONIMIAS por UNIMEMBRACIÓN: 8%, contra sólo 1 segmento donde registramos una sinécdoque significativa desde el punto de vista de la connotación.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se destaca, dentro del número relativamente bajo de segmentos (16), la existencia de 3 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y la aparición de 1 SÍMIL EXTENDIDO. El registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: es más bajo que en *Se*: sólo 6 segmentos. Las IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS ascienden a la misma cifra: 6. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.4 AGAMENÓN

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		Símil br.	Met Pr.	Met. Ab.	Meton.	Sinécd
10,2%	48	N	<u>Ecuación</u>	22	23	3	--	--
15,5%	73	N	<u>Núcleo/aposición</u>	3	65	4	1	--
8,5%	40	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	36	4	--	--
20,8%	98	N	<u>Núcleo/atributo</u>	2	66	16	14	--
16,2%	76	N	<u>Unimembración</u>	4	--	66	5	1
10,6%	50	V	<u>Sujeto/verbo</u>	5	36	8	1	--
8,9%	42	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	42	--	--	--
6,2%	29	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	21	4	4	--
2,8%	13	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	7	4	1	--
	469		Totales	37	296	109	26	1
100%			Porcentajes	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Agamenón*: 112.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	4	2	3	3	1	21	10
2,2%	8,8%	4,4%	6,6%	6,6%	2,2%	46,6%	22,2%

SÍMIL EXTENDIDO de *Agamenón*: 49-54.

COMPARATIONES PARACTACTICAE de *Ag*:

PARÁBOLAS de *Ag*: 717-736, 1005-1016.

ÉCFRISIS de *Ag*: 72-82, 648-670, 895-903.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Ag*: 1040-1041, 1140-1149, 1629-1632.

AUGURIO de *Ag*: 113-138.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ag*: 193-198, 218-223, 355-360, 361-367, 374-380, 385-398, 459-470, 524-531, 640-645, 700-716, 764-772, 773-780, 813-817, 818-820, 824-828, 846-850, 965-972, 1001-1016, 1186-1197, 1388-1398, 1475-1486.

IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS de *Ag*: 10.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (94,3%) por sobre las **figuras por contigüidad** (5,7%). Como ya consignamos, se trata de una característica típicamente esquilea. Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías -*IN ABSENTIA* (23,2%) e *IN PRAESENTIA* (63%)- suma el 86,2% del *corpus*.
 - Con respecto a la clasificación de las METÁFORAS (*IN PRAESENTIA/IN ABSENTIA*), las cifras evidencian, al igual que en el resto de las piezas analizadas, el predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (63%, 296 segmentos) sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (23,2%, 109 segmentos). En el caso de *Ag*, el predominio es más acentuado.
 - La proporción de SÍMILES es en *Ag* igualmente baja que en *Pe*, *Se* y *Su*: 7,9%. Varios de los 37 segmentos registrados, incluyen imágenes centrales para los subsistemas de los que forman parte.
 - Al analizar la **articulación interna** de las figuras por analogía, percibimos, como ya es norma, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
 - La **presentación convencional** de la imagen (ECUACIÓN: 10,2%, APOSICIÓN: 15,5%) presenta registros similares a los ya consignados. El porcentaje de las imágenes articuladas con **complejidad media** (NÚCLEO/COMPLEMENTO
-

ADNOMINAL: 8,5%; NÚCLEO/ATRIBUTO: 20,8%) es ligeramente más alto que en *Pe*, *Se* y *Su*, con un total del 29,3%.

- Las METÁFORAS y SÍMILES de **alta complejidad estructural** testifican su supremacía con el 44,7% del total, muy semejante al de *Su*. En el caso de *Ag* predomina claramente la TRANSFERENCIA VERBAL: (SUJETO/VERBO sin PERSONIFICACIÓN: 10,6%; ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN: 8,9%, VERBO/OBJETO: 6,2%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 2,8%) y la UNIMEMBRACIÓN (16,2%). Aunque no las hemos consignado en el cuadro estilométrico, se registran 16 HIPÁLAGES (3% del total), que es un caso particular de transferencia metasemémica entre núcleos y atributos. Esta cifra de HIPÁLAGES indica un rasgo particular de la pieza, a pesar de la ausencia de relevancia estadística.
 - Como ya señalamos, las figuras por contigüidad son exiguas, al igual que en el resto del *corpus*. En casi todos los casos se trata de METONIMIAS. Sus 26 segmentos parecen muchos a la luz de *Pe*, *Se* y *Su*, pero debemos tener en cuenta que el texto de *Ag* es aproximadamente un 40% más extenso que el promedio del resto del *CA*. Dentro de las SINÉCDOQUES, hemos considerado sólo 1 segmento relevante desde el punto de vista de la posesión de intencionalidad figurativa.
 - A pesar de la superior extensión de *Ag* con respecto al promedio del *CA*, la proporción de segmentos imaginativos (469 instancias) supera ampliamente al número de *Pe*, *Se* y *Su*: en términos constantes, implica de cualquier modo más del doble de ejemplos. Esto es así porque *Ag* es una tragedia que, podríamos afirmar, se desarrolla casi constantemente en el plano poético-significante. Su grado de connotación textual es tan alto que no podemos encontrar más que 3 ó 4 versos seguidos de lenguaje sin figuración o imaginería pictórica. Su originalidad absoluta, incluso dentro de un *corpus* como el esquileo, lo coloca casi por encima de la estadística. Si sólo en ella
-

nos basáramos, tal vez encontraríamos en esta pieza rasgos “extraños” al uso esquileo. Por el contrario, afirmamos que en *Ag* el poeta llega a la culminación de una tendencia ya presente en el resto de su obra, que ni siquiera se mantiene en las restantes piezas de la *Or*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia presenta, como es de esperar dado su número de versos, una cantidad de segmentos mucho más alto que en el resto del *corpus*: 45 en total. Podemos afirmar lo mismo que en el párrafo anterior: de cualquier modo, su proporción supera lo esperable a raíz de la mayor extensión.

En primer término, *Ag* presenta ejemplos de todas y cada una de las subespecies de *IMAGEN EXTENDIDA*, incluidas todas las especies del *EXEMPLUM ALEGÓRICO*. El *SÍMIL EXTENDIDO* (los Atridas semejantes a buitres), el *AUGURIO* (el águila y la liebre preñada), una de las *PARÁBOLAS* (Helena asimilada al cachorro de león) constituyen imágenes centrales de la tragedia. También se destaca el número de *COMPARATIONES PARATACTICAE*. (4). Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* presentan una cifra llamativamente baja: 10 segmentos. Pero esto no es más que una apariencia. En realidad, la cifra está compensada por la amplia proporción de versos con imágenes en sentido estricto.

El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es, por supuesto, el más alto del *CA*: 21 segmentos. Estas imágenes altamente complejas, que incluyen hasta 5 *IMÁGENES NUCLEARIZADAS* simples **encadenadas, fusionadas o entrelazadas**, pertenecientes a diversos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* o secundarios, constituyen el rasgo estilístico más significativo de *Ag*.

2.5 COÉFORAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
13,3%	17	N	<u>Ecuación</u>	7	9	1	--	--
11%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	14	--	--
8,6%	11	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	8	8	--	--
14,8%	19	N	<u>Núcleo/atributo</u>	1	8	8	4	--
19,5%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	--	7	--
3%	4	V	<u>Sujeto/verbo</u>	3	--	1	--	--
14,8%	19	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	8	11	--	--
11%	14	V	<u>Verbo/objeto</u>	1	2	7	4	--
3%	4	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	--	4	--	--
	128		<u>Totales</u>	14	49	49	15	1
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	38%	38%	12%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Coéforas*. 68.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
--	2	--	--	3	2	12	5
--	8,3%	--	--	12,5%	8,3%	50%	21%

COMPARATIONES PARATACTICAE de *Ch*: 247 258

SUEÑOS ALEGÓRICOS de *Ch*: 523-534, 540-550.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ch*: 183-187, 276-290, 489-498, 585-593, 639-651, 660-662, 794-799, 808-818, 819-824, 946-952, 980-990, 1021-1025.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se apuntarán brevemente los mismos tópicos considerados con anterioridad:

- Absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (87%) sobre las **figuras por contigüidad** (12%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -38%- e *IN PRAESENTIA* -38%-) suma el 76% del *corpus*. Llamativamente, presentan el mismo número de segmentos cada una: 49.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la la transferencia metafórica por ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico y constituye el 14,8% del *corpus*.
- El hecho de que las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* no predominen sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* es un rasgo que diferencia a *Ch* del resto del *corpus* estudiado hasta el momento.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus*: 14 segmentos (11%) registrados. Las cifras correspondientes a este tipo de figuras se mantiene constante.
- Como es ya de rigor en el *αA*, varios de los símiles incluyen imágenes centrales para la estructura de sus respectivos subsistemas.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
- La **presentación convencional de la figura** (ECUACIÓN: 13,3%, APOSICIÓN: 11%) asciende al 24,3% del total. El comportamiento es muy similar al que se registra en el *corpus* ya analizado.
- La supremacía de las figuras de **articulación compleja** es absoluta: 51,3 % del total. En el caso de *Ch* predomina la TRASFERENCIA METAFÓRICA VERBAL: UNIMEMBRACIÓN: 19,5%; SUJETO/VERBO: 3%; SUJETO/VERBO CON ANIMISMO

- PERSONIFICACIÓN: 14,8%, VERBO/OBJETO: 11%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 3%. Este resultado es homogéneo con el resto del *corpus*.
- La UNIMEMBRACIÓN -el aislamiento del *illustrans*- ocupa, como es habitual, un lugar relevante por sí mismo: casi el 20% de los segmentos.
 - Las imágenes con **complejidad media** presentan un 14,8% para la articulación NÚCLEO/ATRIBUTO y un 8,6% para la articulación NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL. Se registran sólo 3 HIPÁLAGES.
 - Las figuras por contigüidad, con su 13% del *corpus*, presenta una proporción superior a la del resto del *CA*. 15 son METONIMIAS, y se registra 1 sola SINÉCDOQUE.
 - Todos los elementos antes señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
 - Algunas particularidades que se registran en cada una de las tragedias deben atribuirse a razones intrínsecas de cada pieza en cuestión, pero dichas particularidades no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática que se registra en **todo** el *corpus*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se vuelve en términos generales a las cifras consignadas con anterioridad a *Ag*: 24 segmentos, una cifra ligeramente superior a *Pe*, *Se* y *Su*. Podemos destacar la existencia de 2 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y de 3 *EXEMPLA* MITOLÓGICOS. No se registran *SÍMILES EXTENDIDOS*. Dentro de los *EXEMPLA* ALEGÓRICOS, el sueño de Clitemenestra y su posterior interpretación por parte de Orestes son de relevancia central para el *SISTEMA DE IMAGINERÍA* de la tragedia. El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es esperable: 12 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* son notoriamente bajas: sólo 5 instancias. Esto se debe, con toda probabilidad, a que es una tragedia en la que, a diferencia de lo habitual en Esquilo, predomina la acción por sobre lo conceptual-simbólico.

2.6 EUMENIDES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<u>Símil br.</u>	<u>Met Pr.</u>	<u>Met. Ab.</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinécd</u>
15,9%	16	N	<u>Ecuación</u>	5	11	--	--	--
10,9%	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	11	--	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	4	3	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	1	5	1	--
24,7%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	21	2	--
5%	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	1	1	3	--	--
7,9%	8	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	7	1	--	--
15,9%	16	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	7	8	1	--
5,9%	6	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	3	3	--	--
	101		<u>Totales</u>	8	45	44	4	--
100%			<u>Porcentajes</u>	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Euménides*.: 63.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum mitológico</i>	Sueño/Augurio/Profecía		
--	--	--	--	--	--	8	8
--	--	--	--	--	--	50%	50%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Euménides*: 107-113, 155-161, 244-251, 261-266, 372-380, 555-565, 727-733, 858-863.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se efectuará el mismo registro descriptivo que el realizado para el resto de *c4*:

- Absoluta preponderancia de las FIGURAS POR ANALOGÍA (96,1%) sobre las figuras por contigüidad (3,9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -43,5%- e *IN PRAESENTIA* -44,6%-) suma el 88,1% del *corpus*.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, aunque se nota una disminución relativa, y constituye el 7,9 % del *corpus*.
- La METÁFORA *IN PRAESENTIA* sigue predominando por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA*, como en la mayoría de las piezas estudiadas, pero su preponderancia no es muy significativa..
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus* estudiado: se registran 8 segmentos (7,9%).
- De los 8 segmentos registrados, 5 corresponden a una imagen central para la estructura del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* de la *Or*, específicamente al motivo de la PERSECUCIÓN, encarnado en la imagen de la *CAZA*.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la preferencia del poeta por la **estructura compleja** de los tropos.
- La **presentación convencional** de la figura (ECUACIÓN: 15,9%, APOSICIÓN: 10,9%) asciende al 26,8% del total. El comportamiento es en este caso ligeramente superior al que se registra en *Pe* (13,2%), *Se* (23%), *Ag* (25,7%) y *Ch* (24,4%), y se acerca a la cifra más alta del *corpus*, la de *Su* (29%),
- La **presentación compleja y elaborada** de las figuras es de todos modos predominante, al igual que en el resto del relevamiento efectuado: 59,4% del total. Predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMEBRACIÓN, con un porcentaje del 24,7%. Dentro de las TRANSFERENCIAS METAFÓRICAS VERBALES, predomina la metasememias entre VERBO Y OBJETO, con el 15,9%; en

segundo lugar se ubica el ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN, con el 7,9%, seguido por cifras bajas de SUJETO/VERBO (5%) y VERBO/CIRCUNSTANCIA (5,9%).

- Las imágenes de **complejidad media** son más bajas que en el resto de las piezas: 6,9% tanto para NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL cuanto NÚCLEO/ATRIBUTO.
- Como ya dijimos, las METÁFORAS *IN ABSENTIA* presentan un importante porcentaje en el *corpus* de *Eu* (43,5%), pero no se apartan tanto de los porcentajes correspondientes a las metáforas *in praesentia* (44,6%). Dentro de la **articulación interna**, ocupa el primer lugar la UNIMEMBRACIÓN (21 segmentos). Siguen en orden porcentual los *illustrantia* aislados con transferencia VERBO/OBJETO, con 8 segmentos.
- Las figuras por contigüidad representan el 3,9% del *corpus*. La proporción es semejante a la registrada en *Pe*, *Se* y *Su*, y se opone al porcentaje más alto presente en *Ch*. Los 4 segmentos corresponden a METONIMIAS.
- No se registran SINÉCDOQUES en el *corpus* de *Eu*.
- Todos los elementos señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag*, *Ch* y *Eu*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
- Las particularidades estructurales que se registran en *Eu* no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática y estilística que se registra en todo el *corpus* esquiado relevado.

En lo que respecta a la *IMAGEN EXTENDIDA*, con sus 16 segmentos, presenta una homogeneidad notable con el resto del *CA*. En lo que toca a sus subespecies, es la obra con menos categorías representativas: sólo RETABLO IMAGINATIVO (8 ejemplos, 50%) y 8 IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS (mismas cifras). La trilogía ha llegado a un punto de explicitación conceptual que el plano simbólico complejo retrocede de manera notable.

2.7 CUADROS ESTILOMÉTRICOS DE *PROMETEO ENCADENADO*

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<i>Totales</i>	<i>NV</i>		<i>Símil br.</i>	<i>Met. Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
10,3%	18	N	<u>Ecuación</u>	5	13	--	--	--
8%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	--	--	--
10,3%	18	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	16	2	--	--
20,1%	35	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	27	6	2	--
15,5%	27	N	<u>Unimembración</u>	--	--	16	8	3
7,5%	13	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	12	1	--	--
8,6%	15	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	15	--	--	--
13,2%	23	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	17	3	3	--
6,9%	12	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	10	2	--	--
	174		<u>Totales</u>	5	124	30	13	3
100%			<u>Porcentajes</u>	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Prometeo Encadenado*: 84.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
2	--	--	--	2	--	6	11
9,5%	--	--	--	9,5%	--	28,5%	52,4%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Prometeo Encadenado*: 397-401, 547-550, 690-693, 856-859, 860-864, 885-886.

SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr.* 472-475 y 1008-1011.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Pr.* 347-350 y 351-365.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- Nuevamente, el primer comentario que surge del análisis estilométrico es la preponderancia absoluta de las figuras por analogía (90,8%) por sobre las figuras por contigüidad (9,2%). Esta comprobación corrobora los datos aportados por la crítica filológica tradicional, que ha afirmado (sin aportar cifras muy exactas) la predilección de Esquilo por estas figuras. Esta alta incidencia del procedimiento analógico puede explicarse, además, por la característica creación léxica esquilea, la yuxtaposición de términos extraños o infrecuentes y la riqueza y poder de sugerencias asociativos de las IMÁGENES VISUALES, que presentan un alto grado de concretización. El resultado es paralelo al del *CA*.
- Dentro de las figuras por analogía, el predominio de la METÁFORA es concluyente. Sumando sus dos subcategorías, representa el 88,5% del *corpus* (71,2% de METÁFORAS *IN PRAESENTIA*; 17,3% de METÁFORAS *IN ABSENTIA*). Lo mismo sucede en el *CA*.
- Las METÁFORAS que utilizan una TRANSFERENCIA METASEMÉMICA ENTRE SUJETO Y VERBO manifestada como ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN ascienden al 8,6%, lo que implica un registro relevante por sí mismo, lo que lo acerca al del *CA*.
- Con respecto a la clasificación de las imágenes de acuerdo con la aparición o no del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie, las cifras ponen en evidencia la predilección del poeta por la METÁFORA *IN PRAESENTIA*, es decir, por la yuxtaposición, por medio de diferentes procedimientos articulares, de elementos del *illustrans* y de elementos del *illustrandum*. Los *illustrantia* son lexemas que presentan un rasgo sémico componencial **+concreto** en la inmensa mayoría de los casos. Esta preponderancia es mayor que en el *CA*, pero se acerca a las cifras de *Ag*, las más altas dentro de las 6 tragedias que lo componen (63% *IN PRAESENTIA*, 23,2% *IN ABSENTIA*).

- La proporción de SÍMILES es muy baja en el *corpus*: sólo el 3%, pero este resultado es homogéneo con el *CA*. Dentro de esta articulación imaginativa, que presenta 7 segmentos en total (5 BREVES y 2 EXTENDIDOS) los dos SÍMILES EXTENDIDOS son los que presentan las dos imágenes nucleares que desencadenan o resumen el PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES.
- Si se analiza la **articulación interna** de las figuras por analogía, la estadística prueba que el autor trabaja sus imágenes con un notable grado de complejidad. La **presentación convencional** de las figuras (ECUACIÓN, APOSICIÓN), en que el *tertium comparationis* suele inferirse sin demasiada dificultad) es porcentualmente mucho más baja que la de las presentaciones más complejas (10,3% y 8% respectivamente): constituyen el 18,3% del total. Es un índice ligeramente más bajo que el del *CA*, pero no tanto como el de *Pe*, que sólo ascendía en total a un 13,2%.
- Las imágenes de **complejidad media** también presentan un porcentaje global homogéneo con el *CA*: 30,4% (10,3% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 20,1% NÚCLEO/ATRIBUTO). Se incluyen en este último grupo 5 HIPÁLAGES, no representativas en las cifras globales pero llamativas por su extrañeza y calidad.
- Las metáforas **altamente complejas** en cuanto a su articulación, donde el *tertium comparationis* suele ocultarse bajo dos o incluso tres operaciones lógicas y analógicas, que incluye METÁFORAS SECUNDARIAS y EMPALMES, constituyen el 51,7% de los casos. Este resultado es absolutamente homogéneo con los datos del *CA*.
- Dentro de este grupo prevalece el procedimiento de TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL: 7,5% SUJETO/VERBO; 8,6% ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN; 13,2% VERBO/OBJETO y 6,9% VERBO/CIRCUNSTANCIA, lo que hace un total del 36,2%. Le sigue la UNIMEMBRACIÓN, con el 15,5% de las instancias.
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el núcleo del *illustrandum* no aparece en la estructura de superficie, es evidente la

preponderancia del procedimiento por el cual el *illustrans* aparece aislado, es decir, la UNIMEMBRACIÓN de la figura.

- En lo que se refiere a las figuras por contigüidad, la brevedad de su porcentaje en el *corpus* es acorde con lo convencional de su tratamiento. Las METONIMIAS (13 segmentos) no presentan una una elaboración tan destacada como en el caso de las METÁFORAS, y con respecto a las SINÉCDOQUES (sólo 3 segmentos), podrían considerarse casi como tópicos pertenecientes al sistema general de la lengua. Los resultados son por completo coherentes con los obtenidos en el análisis estilométrico del *CA*.

3. COTEJO DE LOS RESULTADOS DEL CORPUS AESCHYLEUMY **EL CORPUS PROMETHEICUM**

Se presentan a continuación, en un cuadro unificador, todos los datos obtenidos por medio de la estilometría en cuanto a las cifras referidas a la TIPOLOGÍA DE LAS FIGURAS presentes en el *CA* y en el *cP*. En cuanto a la SINTAXIS DE LA IMAGEN, nos restringidores a conclusiones críticas.

Por razones de comodidad de la lectura, el cuadro de síntesis aparece en la página siguiente.

TRAGEDIAS	FIGURAS POR ANALOGÍA			F. CONTIG.	
	<u>Símil breve</u>	<u>Met. praesentia</u>	<u>Met. in Absentia</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinéc.</u>
PERSAS	3,5%	44,2%	38%	9,7%	4,4%
SIETE C/TEBAS	11%	58%	26%	4,5%	0%
SUPPLICANTES	10%	53%	29%	8%	1%
AGAMENÓN	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%
COÉFORAS	11%	38%	38%	12%	1%
EUMÉNIDES	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	0%
PROMETEO E.	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

El análisis de los cuadros permite sacar interesantes conclusiones con respecto a la constitución estilística del *CA*, y también en relación con el problema de la autoría de *Pr*. Pueden establecerse los siguientes puntos:

- Las siete tragedias presentan una sorprendente homogeneidad general, tanto en lo que se refiere al tipo de figuras utilizadas cuanto en lo que toca a su articulación interna. Esa homogeneidad es cualitativa y cuantitativa.
- Las **figuras por analogía** son abrumadoramente mayoritarias. Las **figuras por contigüidad** son escasas, y esto constituye una de las características más llamativas del *CA*.
- Los SÍMILES poseen, dentro de las **figuras por analogía**, poca importancia cuantitativa. La mayoría de los ejemplos pertenecen a la categoría denominada SÍMIL BREVE. El SÍMIL EXTENDIDO, de tradición homérica,

presenta contadas apariciones. El mecanismo de la comparación, no obstante, aparece en la estructura profunda de una serie de *METÁFORAS IN PRAESENTIA*. Es la llamada *COMPARATIO PARATACTICA*.

- A pesar de no tener peso cuantitativo, los *SÍMILES* suelen incluir - generalmente no más de 2 ó 3 veces por tragedia- imágenes centrales para la comprensión de los sistemas y subsistemas de la pieza en cuestión.
 - La *PERSONIFICACIÓN* o *ANIMISMO* (y su contraria, la *ANIMALIZACIÓN* o *COSIFICACIÓN* de un *illustrandum* +humano, que no se ha relevado específicamente) es un mecanismo muy presente en ambos *corpora*, y su relevancia cuantitativa es constante y homogénea en cada una de las piezas.
 - Las *METÁFORAS -IN PRAESENTIA E IN ABSENTIA-* son la columna vertebral del estilo. Sobre esta figura se apoya la carga fundamental del esquema imaginativo de las piezas. Ocupa, en promedio, el 71% de las figuras relevadas.
 - La *METÁFORA IN PRAESENTIA* tiene una gran preponderancia sobre la *METÁFORA IN ABSENTIA* (6 piezas -incluido *Pr-* sobre 7). Esta preferencia por la mostración o no del *illustrandum* no parece responder a criterios externos (el cronológico, por ejemplo), sino más bien al grado de explicitación del entramado semémico de cada una de las obras.
 - Aquellas piezas que presentan mayor número de *METÁFORAS IN PRAESENTIA* incluyen, a su vez, un número escaso de *SÍMILES*. Es el caso de *Ag* y *Pr*.
- * En lo que toca a la *ARTICULACIÓN INTERNA* de las figuras, es abrumadora la preferencia del poeta por las **imágenes de estructuración sintáctica y semántica compleja**.
- * La **articulación simple** (*ECUACIÓN* y *APOSICIÓN*) es minoritaria en todo el *corpus*. Presenta una notable homogeneidad en sus cifras.
- * Las figuras de mediana complejidad se ven representadas por la articulación **NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL Y NÚCLEO / ATRIBUTO**. Su

homogeneidad cuantitativa es completa. La HIPÁLAGE, aunque con un promedio muy bajo, se hace presente en imágenes de gran relevancia semántica.

- * Casi el 70% de las figuras relevadas presentan una **articulación compleja**. Dentro de ellas, el la TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL es ligeramente mayoritaria, seguida por la UNIMEMBRACIÓN (la no aparición del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie).

Esta presentación sintética de las cifras exime de mayores comentarios. Resta considerar la única divergencia llamativa existente entre *Pr*, y el promedio del *CA* (si se deja de lado *Ag*, cuya homogeneidad con *Pr* es notable): la que deriva de la distancia entre la cuantificación de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y la de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*.

Debemos, por tanto, determinar la verdadera importancia de esta divergencias, y decidir si se trata de una de tantas particularidades debidas a razones de construcción interna o si estamos en presencia de un dato relevante en contra de la autoría esquilea.

En este punto es dable señalar que la justificación del análisis estilométrico radica en la detección de aquellas *constantes estilísticas* -las *marcas de estilo*- que, por su particular estructura, distribución y aparición sintomática, puede afirmarse que responden de manera preponderante a automatismos del proceso creativo.

La construcción estilística y semántica de un texto literario y, más aún, de un texto de alto grado de pregnancia poética, se deriva, por un lado, de la concepción ideológica del autor -el plano hipersemémico- y por otro, de la forma particular en que se plasman esos contenidos mentales en estructuras imaginarias y simbólicas -el plano semémico-. Resulta al menos arriesgado afirmar cuándo este proceso de "encarnación" lingüística de los contenidos mentales responde a un mecanismo consciente y cuándo a un automatismo inconsciente. Sin embargo, sí podemos sugerir que así como las fuentes productoras de imágenes (el repertorio de los *illustrantia*) dependen de una predilección subjetiva a medias consciente (sobre la

que volveremos), en cambio la estructuración de un sistema semémico responde a un acto creativo consciente.

Del mismo modo puede afirmarse que la elección de un tipo de figura que represente en cada instancia estructural del texto poético y en cada paso del desarrollo dramático a ese sistema forma parte de los mecanismos electivos que constituyen la τέχνη del creador. En cambio -y esto se torna determinante- la configuración interna que asumen las figuras -su articulación- está menos sujeta al dominio consciente. La tendencia de las figuras esquileas a plasmarse a través de mecanismos sintáctico-semánticos de alta complejidad es quizá la característica sobresaliente del análisis estilométrico efectuado sobre el *corpus*. Y ES PRECISAMENTE EN LOS RESULTADOS ESTADÍSTICOS DE LA ARTICULACIÓN INTERNA DE LAS FIGURAS DONDE SE PERCIBE LA MÁS ALTA HOMOGENEIDAD SISTEMÁTICA, NO SÓLO ENTRE LAS SEIS PIEZAS "AUTÉNTICAS" ENTRE SÍ SINO TAMBIÉN ENTRE DICHAS PIEZAS Y *Pr*.

De este modo, la divergencia entre las cifras de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y las METÁFORAS *IN ABSENTIA* existente entre el *corpus* "auténtico" y *Pr* no adquiere una relevancia suficiente como para afirmar la inautenticidad de la pieza, puesto que la elección de un mecanismo metafórico que privilegia la explicitación del *illustrandum* puede responder a una intencionalidad autoral que provenga de las características particulares de la obra -una tragedia de alto contenido filosófico y teológico donde la técnica de alusión/elusión no se aplica al plano estrictamente estilístico sino más bien al juego y a la circulación ambigua de las valoraciones.

En efecto, el sistema de imágenes de *Pr* no presenta un entramado en exceso complejo. La complejidad semémica está dirigida al momento de la recepción del texto por parte del espectador/lector, en el que éste debe dilucidar dónde se encuentra el "mensaje", cuál es la ideología y el universo conceptual que se ponen en juego detrás del cañamazo poético-significante. Tan complejo es este mecanismo de ambigüedad valorativa -de qué lado se ubica el sujeto de la enunciación (a favor o en contra de Prometeo, o ambas cosas), de qué lado el

Coro, cómo queda situado el espectador- que ha provocado no pocas controversias por parte de los eruditos a lo largo de más de dos milenios de crítica y hermenéutica, y dichas controversias han sido producto de garrafales errores de comprensión, es decir, del fracaso de la decodificación del sistema semémico.

Por otra parte, en *Pr* además de privilegiarse la constitución simbólica, también tiene gran relevancia el aspecto retórico-discursivo¹, y cómo los rasgos de la enunciación connotan con marcas positivas o negativas al enunciado. Las imágenes -complejas o sencillas- de *Pr* contribuyen a marcar y connotar el mensaje completo del texto, pero no es el único procedimiento que se utiliza para ello. Es un mecanismo muy similar al de, por ejemplo, *Su*, y opuesto al de *Ag*, donde el andamiaje completo del sistema semémico se apoya en la imaginería.

Como consecuencia de estos puntos, se infiere que no es la ligera diferencia de porcentajes de una de las variables de la CUALIDAD TIPOLÓGICA de las figuras (el predominio notable de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA*) la que debe tomarse en cuenta para abonar o no la autoría esquilea de la tragedia, debido a la intencionalidad que su elección conlleva (y, por tanto, sería fácilmente reproducible por un refundidor o imitador). Por el contrario, la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras, la SINTAXIS DE LA IMAGEN -por obedecer mayoritariamente a un automatismo inconsciente- demuestra ser una variable estilométrica adecuada para sumarse a la determinación de la autoría de la pieza.

POR CONSIGUIENTE, PODEMOS CONCLUIR QUE LA ESTADÍSTICA ESTILOMÉTRICA HA PROPORCIONADO EVIDENCIA IMPORTANTE PARA CONSOLIDAR LA PROPUESTA DE LA AUTORÍA ESQUILEA DE *PROMETEO ENCADENADO*.

¹ Cf. al resepto SALVANESCHI (1972).

CAPÍTULO 8 – ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Síntesis

En esta sección se estudia cualitativamente la configuración y articulación interna de los segmentos imaginativos, los diferentes valores de la elección de imágenes del proceso sensible, metáforas *in absentia*, metáforas *in praesentia*, metonimias, sinécdoques, símiles breves o extendidos, *exempla* alegóricos, retablos imaginativos y *comparationes paratacticae*. Se analizan también, con ejemplos de varias piezas, la incidencia de los *empalmes* o combinación de subsistemas en un mismo segmento imaginativo. Se estudia brevemente la interacción en la imagen poética y se aplican los criterios estilísticos de O. SMITH, quien los ha aplicado al estudio del *corpus* esquileo completo a excepción de *Pr*. Esta sección prueba, categóricamente, la similitud de procedimientos estilísticos en la articulación de la figura en ambos *corpora*.

Si entendemos por ESTILO el conjunto de rasgos formales que caracterizan (como un todo o en un momento particular) el *usus scribendi* de un autor¹, y si admitimos que la elección, utilización y organización de las figuras e imágenes permite establecer conjuntos de rasgos distintivos de un determinado grupo de obras o de un determinado autor, comprenderemos la importancia de presentar, aunque sea de manera breve, un muestreo de ANÁLISIS ESTILÍSTICO de las imágenes del *CA* y del *CP*, más allá de las cuantificaciones del ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO que abordamos en el capítulo anterior.

1. EL ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

Presentamos a continuación un breve muestreo de los distintos tipos de imágenes del *CA* y sus articulaciones internas, de modo de constituir un conjunto representativo. Dado que en la bibliografía se ha privilegiado el análisis y

¹ SEGRE (1988: 258-260). Hemos elegido, de manera por completo consciente, la más sencilla de las definiciones de "estilo". Para una profundización del concepto remitimos a las diversas posiciones sustentadas en DUCROT & TODOROV (1995 [1972]: 344-346); ENKVIST, SPENCER Y GREGORY (1976:45-47); PAZ GAGO (1993: 18-19, 26-31); BRADFORD (1997: 35-38) y GARRIDO MEDINA (1997: 121 y 128).

comentario de las imágenes correspondientes a la *Or*, hemos optado, por el contrario, por la presentación de un muestreo significativo de segmentos de *Pe*, *Se* y *Su*, seguidos de una sola imagen –un SÍMIL complejo– de *Ag*. A continuación, proponemos una variedad de imágenes correspondientes a *Pr*.

1. 1 MUESTREO ESTILÍSTICO DE PERSAS

1.a) 81-86

κυνέον δ' ὄμμασι λεύσσω
 φονίου δέργμα δράκοντος,
 πολύχειρ καὶ πολυναύτης,
 Σύριόν θ' ἄρμα διώκων,
 ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-
 δράσι τοξόδαμνον ἄρη.

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,
 un Ares que triunfa con el arco
 contra varones famosos por su lanza.

Se trata de una extensa imagen pictórica visual, que se inicia con la mención de la correspondiente operación de los sentidos, y en la cual se cruzan en diversos empalmes los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* de la pieza, con preponderancia de imágenes de CONDUCCIÓN y de LUZ/OSCURIDAD y de los campos conceptuales de la CANTIDAD y el PODER. El pasaje se apoya en la yuxtaposición de lexemas nominales y la abundancia de compuestos polisilábicos. Los metros jónicos que constituyen la estrofa y la antistrofa proporcionan un ritmo solemne y marcial a la cadena fónica, lo que se corresponde cabalmente con el contenido de estos versos.

El contexto anterior de la imagen es otra imagen pictórica visual (74-80) que describe a Jerjes como conductor de los ejércitos y pueblos aliados (ἀρχων) y como soberano de origen divino (χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς). La imagen que le sigue, por lo tanto, especifica y concreta esta condición no humana de Jerjes por medio de la comparación con el DRAGÓN/SERPIENTE (el contexto no permite decidir claramente si se trata de uno u otro animal), la hipérbole de la CANTIDAD, la

descripción de la excelsa condición militar de los soldados y la riqueza del aparato real. La *dispositio* de los motivos mencionados coincide con la de los correspondientes a la antistrofa 1 en quiasmos concéntricos que conforman una simetría casi perfecta.

Los vv. 81-82, que apuntan a describir la condición suprahumana de Jerjes, se centran en la acumulación de lexemas pertenecientes al campo semántico de la VISIÓN, sin apelar a la figura etimológica sino por medio de una *variatio*. La metáfora se considera *in praesentia* puesto que el *illustrandum* (Jerjes) ha aparecido expreso en el contexto inmediato anterior. En su articulación, se trata de la subordinación del especificativo *illustrans* (δράκοντος) al *tertium comparationis* (δέργμα).

La aparición del *illustrans* es anticipada en 81 por el oxímoron semántico de los dos lexemas que ocupan el comienzo y el final del verso: κρύνεον ≠ λεύσσων. El primero puede ser subcategorizado, entre otros rasgos, como + OSCURO/SOMBRÍO, + OPACO; el segundo, como + CLARO, + BRILLANTE/ LUMINOSO. La acción de mirar del dragón es por consiguiente “clara”, “definida, despejada”; así como la visión de su figura sobre el carro produce en la imaginación del espectador/lector la idea de un espectáculo resplandeciente. Sin embargo, el contenido de la mirada es “oscuro, sombrío”, marca sémica que se refuerza con el atributo φονίου correspondiente al *illustrans*. Esta MIRADA OSCURA Y SANGUINARIA opera como anticipación de la inversión sémica que tendrá lugar a partir del relato del desastre: el rey “homicida” contemplará la matanza de sus propios soldados; la LUZ de la victoria se convertirá en la OSCURIDAD de la derrota.

En 83 se produce un empalme con el subsistema del PESO-CANTIDAD, por medio de la mención de las fuerzas agresoras (-ναύτας y -χείρ; éste último semema utilizado en su valencia de “*manus*”, “*cuerpo de tropas de infantería*”) y la repetición en los compuestos del adjetivo πολύς. Esta mención hiperbólica de la CANTIDAD acrecienta aun más la imagen de omnipotencia del rey, al transferirla del objeto directo al predicativo subjetivo, y convirtiendo a la inmensidad cuantitativa casi en

un atributo perteneciente a la esencia semántica de Jerjes. Esta transposición de los términos del objeto directo al predicativo subjetivo transforman al v. 83 en el *illustrans* de otra metáfora *in praesentia*.

El v. 84 cumple la función de poner en primer plano (y en el centro del verso) el sustantivo ἄρμα. El ἄρμα actúa casi como símbolo del PODER y la ostentación de la RIQUEZA. Este CARRO anticipa al que permitirá la entrada de la reina en 150. La noticia de la derrota se imaginiza, entre otras cosas, con la ausencia de carro en la nueva entrada de Atosa en el Episodio II (607) y, sobre todo, en la mostración de la imagen que implicará la entrada de este mismo ἄρμα, signo del desastre, en 908.

Los vv. 85-86 completan y cierran la imagen apelando, en primer término, a la metonimia τοξόδαμνον Ἄρη². Pero, por sobre todo, empalma el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* por medio de los *illustrantia* ARCO ≠ LANZA, aquí representados por los adjetivos atributivos del objeto indirecto (δουρικλυτοῖς) y del objeto directo (τοξόδαμνον). Se trata de una segunda metonimia por transferencia del modificador verbal.

De este modo, la imagen visual iniciada en 81 concluye con la aparente descripción de la victoria de ASIA sobre su opuesto HÉLADE (τοξόδαμνον). No obstante, la mención de los δουρικλυτοὶ ἄνδρες vuelve a anticipar la posibilidad de su derrota.

1.b) 93-100

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ	Pero ¿qué hombre mortal podrá evitar
τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;	el engaño taimado de un dios?
τίς ὁ κραίπνῳ ποδι πηδή-	¿Quién será el que, con pie rápido,
ματος εὐπετέος ἀνάσσω;	dirija con dominio un fácil salto?
φιλόφρων γὰρ <ποτι>σαίνου-	Pues Ate, al principio amistosa y meneando la cola,
σα τὸ πρῶτον παράγει	desvía al mortal hacia sus tendidas redes,
βροτῶν εἰς ἄρκυας Ἄτα,	de donde no es posible

² WEST (1990) opta por la minúscula: ἄρη. Hemos optado por la mayúscula y, por lo tanto, mantener la así llamada "metonimia mitológica", es decir, el nombre propio del dios en lugar de su ámbito de acción.

τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνα- que el hombre mortal, aun evitándola,
 τὸν ἀλύξαντα φυγεῖν³. pueda sobrevivir.

Se trata de una imagen sumamente compleja, formada por varias metáforas encadenadas y que encierra el símbolo fundamental de la pieza. De la generalización (93-94) se pasa al enigma (95-96) y finalmente en la concreción (97-100). La primera metáfora consiste en la personificación del sustantivo ἀπάτη por medio de la atribución de un adjetivo (δολόμητις) en cuya figura nuclear se encuentran dos clasemas: + animado, + racional. La figura se logra por la transferencia del atributo, que en realidad corresponde al especificativo θεοῦ: el θεός es δολόμητις, no la ἀπάτη. La ἀπάτη es la consecuencia de la acción de la μῆτις divina. La distancia existente entre esa μῆτις y la del hombre comienza a poenarse en evidencia en 94 con la acumulación de ἀνὴρ y θνατός, pues ambos se oponen semánticamente a θεός. Por otra parte, al ubicar el fragmento inmediatamente después de 113, el editor interpreta que la intención del poeta es contraponer la ἀπάτη divina con las μηχαναί humanas, *illustrandum* cuyo *illustrans* es el PUENTE por un lado y el YUGO por el otro. Estos artificios humanos probarán su infinita pequeñez, y se terminarán manifestando como el instrumento del engaño de la divinidad.

La segunda figura presente en esta imagen capital es, formalmente, una metáfora *in absentia* cuyo *illustrans* aparece aislado: no se verifica bimembración alguna en la estructura de superficie. De hecho, se trata del símbolo del SALTO: πήδημα. El τίς de 95, por su posición anafórica con respecto al τίς (ἀνὴρ) de 94, parecería preguntar por el hombre capaz de acometer esa acción aparentemente nimia: saltar. No obstante, la respuesta a ese τίς no es un ser subcategorizable como + humano. El PIE DEL HOMBRE sólo es capaz de trasladarse por el PUENTE de la μηχανή; no posee el dominio (οὐκ ἀνάσσει), como aparentemente denota este lexema verbal correspondiente al campo conceptual del PODER. El ἀνάξ humano

³ Adoptamos por razones puramente pragmáticas la colometría de BROADHEAD (1960: *ad loc.*), para poder enfrentar la traducción con el texto original.

(Jerjes), por medio de la inversión semántica, se verificará que no tiene un poder más que limitado y falible: todo el aparato del poder, imaginizado reiteradamente por medio del exceso de la CANTIDAD, se probará inútil ante la acción de una entidad no humana, que en el análisis de *Pr* se caracterizará como supradivina, y que aquí debería considerarse más bien como una concretización actuante del poder divino: la 'Ατη. La 'Ατη es quien en realidad salta, y su SALTO es el ataque de una fiera cazadora.

El salto que no puede dar el hombre para evitar (ἀλύσκω) el ataque de la 'Ατη se concreta como tal en la última metáfora que constituye esta imagen (97-100). Se trata de una metáfora *in praesentia*, en la cual al *illustrandum* 'Ατη coreponde un *illustrans* que no aparece como tal en la estructura de superficie, sino por medio de la transferencia de los predicativos φιλόφρων y προσαίνουσα. La actitud seductora de la 'Ατη se concreta a través de actitudes animales. La 'Ατη engaña al hombre mostrándose como una perra amistoso que mueve la cola, para finalmente arrastrarlo hacia la TRAMPA DE LA RED (τὰ ἀκρύστατα). La RED y la 'Ατη se unen, *illustrans* e *illustrandum*, en 98, por medio de la aliteración ἀκρύστατ' 'Ατα.

Por tanto, la 'Ατη se presenta, en una segunda metáfora, como cazadora/perra de presa. El castigo de la divinidad se materializa por partida doble. Y este castigo es inevitable (οὐκ ἀλύσκω, οὐκ ὑπερφεύγω). Estos verbos, que reducen al hombre a una acción defensiva e impotente, se contraponen semánticamente con los verbos que se refieren a la entidad "divina": ἀνάσσω, παράγω, que implican el mando, el poder y la capacidad de dirigir.

El símbolo del PIE QUE SALTA se completa con la imagen de 515-516, así como la acción de 'Ατη se detalla en 1005-1007 y se espeja en las otras manifestaciones que castigan la ὕβρις: ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων (354).

1.c) 126-132

πᾶς γὰρ ἵππηλάτας	Pues todas las fuerzas de caballería
καὶ πεδοστιβῆς λεῶς	y la infantería que avanza a pie
σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ-	nos han abandonado, como un enjambre de abejas,
σᾶν σὺν ἄρχαμῶ στρατοῦ,	junto con el jefe del ejército,
τὸν ἀμφίζευκτον ἑξαμείψας	después de haber cruzado el cabo marino
ἀμφοτέρως ἄλιον	común a ambas tierras,
πρῶνα κοινὸν αἴας ⁴ .	unido de ambos lados como un yugo.

Se trata de una *IMAGEN COMPLEJA*, en la cual se suceden un *SÍMIL* y una *METÁFORA*, engarzadas en una red de lexemas pertenecientes al campo semántico de la *CANTIDAD*, por lo tanto, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

La imagen comienza con πᾶς, el pronombre indefinido predominante en la obra, que modifica a otros núcleos del tercer subsistema: el sustantivo colectivo λεῶς y el compuesto ἵππηλάτης, que se articula como *SINÉCDOQUE* del singular por el plural/colectivo. Estos colectivos son dos ejemplos de un campo semántico que se ha desplegado con gran amplitud desde el comienzo de la pieza, siempre utilizados en sentido propio. En este punto, ya al final del Párodos, el poeta resume e intensifica la imagen otorgándole un *illustrans* de la misma categoría (un colectivo) que concretiza, materializa y animaliza esta superabundancia difusa de la cantidad.

Lo hace por medio de un *SÍMIL BREVE*, σμῆνος ὡς μελισσᾶν. La comparación del στρατός (nombrado inmediatamente) con el *ENJAMBRE DE ABEJAS* se remite a Homero (*Il* 87-92). Pero lo central no es la fuente, sino las implicancias que la cultura media de los atenienses otorgaban a las abejas: orden, disciplina, incansable capacidad de trabajo, absoluta fidelidad a la reina-conductora, cantidad inmensa (calculaban de 80 a 90.000 animales por colmena) y la circunstancia de que, una vez dispersado, el enjambre no recupera jamás su unidad, y la dispersión produce la destrucción de los individuos. La disgregación puede originarse en la muerte, el error o la defección de la reina que lo conduce⁵. El *ENJAMBRE*

⁴ *Idem* nota anterior.

⁵ Cf. PETROUNIAS (1976: 2-4).

DISGREGADO es la imagen anticipada, la premonición del desastre militar persa. Lo implícito de la imagen (la devastación) se concentra en el verbo ἐκλείπω, que pertenece al subsistema secundario LLENO/VACÍO, y también la causa del abandono: así como el ejército (varones, FLOR DE LA JUVENTUD) ha abandonado al resto del pueblo persa, así también el rey (ὄρχαμος) ha abandonado a su pueblo⁶.

No obstante, estas apreciaciones sólo derivan de un análisis que contempla el desarrollo agencial completo. En este momento del Párodos, el rey –abeja reina– se ha lanzado sobre Grecia al frente de un conjunto poderoso, numeroso, organizado y fiel. De esta aparente imagen de poder y triunfo se deriva la segunda figura, la METÁFORA DEL YUGO.

Se trata de una construcción sintáctica compleja, que retoma la mención previa de 65-72, donde aparece la explicitación de la imagen por medio de la aposición de *illustrans* e *illustrandum* en una metáfora *in praesentia*: ζυγόν = σχεδία. En esta imagen anterior, donde el *illustrans* era reforzado por lexemas del mismo campo semántico utilizados en sentido propio (πολύγομος, λινόδεσμος), se produce una metáfora derivada que consiste en la animización del πόντος articulándolo como especificativo del lexema ἀλχῆν, “GARGANTA”. A su vez, σχεδία recibía un segundo *illustrans*: ὀδισμα, que cumplía la función de demorar la aparición en la estructura de superficie del *illustrandum* principal.

Puesto que todos los elementos de la imagen ya se han desplegado en 65-72, en 130-132, donde se retoma el motivo (que se cerrará en boca de Darío en 745-748), los elementos que el poeta dispone son mínimos. En efecto, sólo la transferencia del atributo ἀμφίζευκτος al sustantivo πρῶν produce en el espectador/lector la conexión con la imagen anterior, en la cual ἀλχῆν era el *illustrans* que le correspondía: aquí aparece el *illustrandum* (πρῶν) omitido en 72.

⁶ El subsistema de la cantidad, en empalme con el del orden/conducción, cierra su sentido figurado con un segundo *illustrans*, el del CARDUMEN DE ATUNES DESPEDAZADO, que aparece en boca del mensajero cuando relata el desastre de Salamina (424-426).

El encadenamiento de esta imagen con el SÍMIL de 126-129 remite, por un lado, al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en cuanto a que el ζυγόν pertenece al campo semántico de la esclavitud, que aparecerá en 745, reforzando la caracterización del ὄρχαμος (Jerjes). Por otro lado, la acción del rey de encadenar el Helesponto es el signo visible de su ὕβρις. Esta acción desmesurada, cuya descripción aparece en último término en la imagen, es en realidad la causa del desastre anticipado premonitoriamente con el símil del ENJAMBRE, que constituye el efecto de esa ὕβρις. Es un ὕστερον πρότερον articulado en el plano semántico.

Finalmente, el motivo del YUGO, que *stricto sensu* pertenece al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, actualiza en la imagen, pronunciada al inicio del drama, el tema de la incidencia del designio divino que castiga -venga- los actos humanos desmesurados.

1.d) 299-301

Αγ. Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος. Jerjes en persona vive y también ve la luz.

Βα. ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα Pronunciaste para mis moradas una gran luz
καὶ λευκὸν ἡμᾶρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου. y un blanco día después de la noche de negra túnica.

Estas imágenes ocupan totalmente el breve diálogo previo a la narración del mensajero del desastre de Salamina. Cumplen la función de retrasar las noticias verdaderas sobre los acontecimientos, provocando una pasajera explosión de alegría, que refuerza el sentimiento de esperanza. Pocos versos después esa esperanza probará haber sido sólo una ilusión, y será arrasada por el aluvión de muerte y destrucción que implicó la batalla para los persas. La sola salvación de la vida del rey, aunque es causa de felicidad para Atosa, se eclipsará ante el relato de la inmensa cantidad de vidas que se han perdido. De este modo, la imagen de la cantidad cambiará de signo en el plano semántico: la apariencia positiva se mostrará negativa, obedeciendo al mecanismo de inversión sémica que recorre toda la pieza.

La imagen está conformada por dos metáforas. La primera, pronunciada por el mensajero, es una figura ya convencional en los textos literarios, con diversos

antecedentes griegos épicos y líricos. Es también utilizada por los trágicos, y el propio Esquilo en *Ag* 677 y 1646 y en *Eu* 746 la usa en su texto. Es una metáfora *in praesentia*, donde el *illustrandum* (ζῆ) y el *illustrans* (φῶς βλέπει) están coordinados y constituyen, en apariencia, un pleonasma.

No obstante, esta inclusión del *illustrans* tiene dos objetivos. Por un lado, introduce una imagen visual perteneciente al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en el cual el par opuesto LUZ/OSCURIDAD opera en general como *illustrans* de la valoración positiva o negativa de los bandos enfrentados. La imagen visual será, además, la que el autor utilizará de manera preponderante en la macroestructura narrativa que sigue inmediatamente. Por otro lado, la aparición del *illustrandum* φῶς βλέπει desencadenada la verdadera imagen nuclear de este fragmento, que consiste en utilizar el mismo lexema (φῶς) también como *illustrans*, pero apuntando a un *illustrandum* diferente.

La imagen de 300-301 consiste en dos metáforas encadenadas por la coordinación. Ambas son metáforas *in absentia*, es decir, los *illustrantia* son los únicos que aparecen en la estructura de superficie. La primera operación metasemémica que se verifica en el segmento es una fuerte sinestesia, en la cual el verbo (εἶπας) concita el plano de la audición y los dos objetos directos el plano de la visión. La articulación de la METÁFORA está conformada, entonces, por la TRANSFERENCIA DE UN MODIFICADOR VERBAL.

Ya dentro del objeto directo, el poeta relaciona los lexemas por medio de un doble quiasmo. El primero entreteje los dos núcleos del objeto con una estructura SUSTANTIVO/ADJETIVO/SUSTANTIVO: φῶς μέγα/ λευκὸν ἦμαρ. La homogeneidad de los elementos de la imagen, es decir, el núcleo sémico LUZ/BLANCO RESPLANDECIENTE, está dada por el primer núcleo y el segundo atributo. Esto lleva a concluir que una segunda operación metasemémica se da por el cruce sémico de los atributos: la figura aparece al destruir el sentido propio que implicaría la construcción del sintagma ἦμαρ μέγα καὶ λευκὸν φῶς.

Sin embargo, la transferencia de estos atributos posibilita el segundo quiasmo, y con él, la aparición en la estructura de superficie de la oposición bipolar LUZ/OSCURIDAD, que metaforiza *EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. En efecto, el segundo quiasmo se establece entre el segundo núcleo del objeto, su atributo y el *πόθεν* atributivo que cierra el verso. En este caso, la estructura es ADJETIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO/ADJETIVO: *λευκὸν ἡμᾶρ/νοκτὸς μελαγχίμου*. Adjetivos y sustantivos constituyen, cada uno con su opuesto, ejes semánticos antonímicos cuya eficacia semántica consiste en operar como anticipación del conjunto de imágenes visuales que serán las predominantes en la macroestructura narrativa siguiente (314-317, 357, 364-365, 377-378, 382, 284, 386-387, 428, 502-505). Esta segunda metáfora presenta, al igual que la de 299, una conformación semejante en *Ag* 900, y un antecedente en Simónides (Bergk 131).

Por último, restaría señalar cuáles son los *illustranda* con los que se relaciona el *illustrans* *φάος* en las metáforas analizadas. El *illustrandum* del primero es “βίος”, “ζωή”, y, por tanto, produce un empalme con la oposición VIDA ≠ MUERTE. Este empalme es eficaz puesto que la explosión afectiva de la reina tiñe toda la imagen y es el factor sobre el cual opera la tensión dramática, y que se expresa en el plano lexémico por medio del refuerzo del objeto indirecto.

El segundo *φάος* (300) tiene un *illustrandum* “ALEGRÍA, REGOCIJO, FELICIDAD/VICTORIA, LIBERACIÓN, SALVACIÓN”, opuesto al *illustrandum* de (“TRISTEZA, DOLOR, DESDICHA/DERROTA, PERDICIÓN”). Es un sentido figurado habitual en la épica (*Σ* 102, *P* 615, *Φ* 538; *π* 23, *ρ* 41). De esta manera, el segundo *illustrandum* provoca un nuevo empalme de campos conceptuales: la oposición ALEGRÍA ≠ TEMOR-TRISTEZA se relaciona directamente con la oposición básica del sistema, FORTUNA ≠ DESASTRE.

1.e) 515-516

ὦ δυσπρόνητε δαίμων, ὡς ἄγαν βαρὺς ἰOh penosa deidad, cuán en exceso pesado
 ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῶ γένει. con ambos pies, has saltado sobre toda la raza persal

Esta imagen es el cierre y el refuerzo de la analizada con anterioridad, ubicada en 93-100. El símbolo del SALTO (ἐνάλλομαι) aparece acompañado y reforzado por el lexema πούς; la fuerza del salto (y por tanto el daño infligido a la víctima) está subrayado por ἄγαν βαρὺς. El *illustrans*, como es habitual en Esquilo, aparece con la transferencia material y concreta. Además, la concretización se desplaza sobre el objeto pisoteado (γένος), que pierde su carácter colectivo y abstracto para, ante el desastre, personalizar e individualizar a cada uno de sus elementos: cada soldado del ejército, cada hombre del pueblo persa y de sus aliados.

Por otra parte, los lexemas conjugan en la imagen por lo menos cuatro campos conceptuales y varios subsistemas imaginativos: LA CANTIDAD, por medio del colectivo γένος y el indefinido πᾶς; EL PODER, por medio del adverbio ἄγαν, que se relaciona semánticamente con la ὕβρις del rey; LA GUERRA, a través de la mención de uno de los pueblos enfrentados (περσικός); y por último LO DIVINO, al nombrar al δαίμων κακός, esta vez con un atributo con mayor connotación afectiva, δυσπρόνητος.

La divinidad, la única capaz de dar el SALTO ADECUADO (que implica el castigo tanto espiritual como físico), animaliza y objetualiza a la víctima (inmensa en su cantidad, pero infinitamente pequeña en cualidad comparada con el poder del δαίμων), poniéndose en el mismo plano que la Ἄτη CAZADORA de la imagen anteriormente analizada, y convirtiendo su acción en una TRAMPA, y al hombre en la PRESA elegida por su φθόνος.

1. 2 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SIETE CONTRA TEBAS

2.a) Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια,
 ὅστις φυλάσσει πράγος ἐν πρόμνη πόλεως
 οἴακα νομῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω.

El poeta utiliza los primeros versos de la tragedia para poner en juego una de las imágenes más importantes de la pieza, fundamental para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* y de larga tradición en la literatura grecolatina. Es la metáfora de la *NAVE DEL ESTADO*, en la que los *illustrantia* *NAVE/PILOTO/TORMENTA* se corresponden con los *illustranda* *CIUDAD (PAÍS, ESTADO)/REY (GENERAL, JEFE)/PELIGRO (ATAQUE, ENFERMEDAD, CATÁSTROFE)*.

Se trata de una metáfora *in praesentia*, puesto que el *illustrandum* -πόλις- está expreso, y se articula sintácticamente por medio de la subordinación de dicho *illustrandum* como especificativo de un núcleo que constituye uno de los elementos del *illustrans*. Esta metáfora se caracteriza, sin embargo, por eludir la mención directa de ese *illustrans* -ναῦς-; en su lugar, aparecen en la estructura de superficie dos de sus constituyentes -partes de esa ναῦς-: πρόμνη (popa) y οἴαξ (timón), combinando el procedimiento metafórico con el sinecdóquico. Del mismo modo el poeta evita nombrar al *PILOTO* (*illustrans*) y al *REY/GENERAL* (*illustrandum*) que forman parte de este complejo imaginativo. Los reemplaza de la siguiente manera: el κυβερνήτης es primero presentado por el indefinido ὅστις, lo cual crea la sensación de generalización e indeterminación. Luego de que aparece el lexema πρόμνη, aparece subsiguientemente el sintagma participial οἴακα νομῶν, que restringe casi en su totalidad el ámbito de acción posible del ὅστις.

El *illustrans* se completa engendrando una nueva figura, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, en la cual se describe una de las acciones que se esperan de un κυβερνήτης: es una sinécdoque de la parte (βλέφαρα) por el todo (άνήρ). En

lo que respecta al *illustrandum*, su mención está reemplazada por los lexemas πολῖται (1) y πόλεως (2).

La imagen tiene amplia incidencia en la pieza, y aparecen en la estructura el resto de sus elementos constituyentes: TORMENTA/PELIGRO-ATAQUE (62-64, 112-115, 208-210, 283, 602-603, 652, 758-761, 769-771, 795-796, [1075-1077]).

2.b) 203-207

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού-
 σασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον,
 ὄτε τε σύριγγες ἐκλαγξαν ἐλίτροχοι,
 ἴππικοί τ' ἄπυον πηδαλίων διὰ στόμια
 πυριγενετᾶν χαλινοί.

Se trata de una imagen auditiva compleja y muy elaborada, que establece relaciones con varios subsistemas por medio de empalmes. En sentido estricto, pertenece al subsistema de la AMENAZA INTERNA, y constituye el modo predilecto de expresión por parte de las mujeres del Coro. La percepción de la realidad se da en lo femenino a través del sentido del oído. Como ya señalamos, la AUDICIÓN la caracteriza como género, así como la VISIÓN caracteriza a los masculino, lo que se simboliza en la escena central de la tragedia, las écfrasis de los escudos de los héroes.

El primer empalme se establece en 203 por medio de la invocación.

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος remite a la idea básica de LA CASA PATERNA. El signo negativo que recorre este subsistema sólo aparece en la superficie de la obra a partir de 653; en este momento del desarrollo dramático está aún implícito. Sin embargo, la yuxtaposición del γένος maldito con el verbo ἔδειςα da la pauta de la coherencia del empalme, coherencia que no se ve empañada por la atribución del adjetivo φίλος.

El verbo ἔδειςα está modificado por una construcción participial apositiva y por una proposición adverbial temporal. Cada una de ellas constituye una imagen auditiva que contribuye a la impresión de conjunto. La construcción participial está

formada por lexemas utilizados todos en sentido propio. Se menciona en primer término la operación de los sentidos (ἀκούσασα), y su objeto directo es una serie de elementos pertenecientes al mismo campo semántico. Todo el verso 204 tiene una fuerte connotación en el plano fónico, que se produce a través de la repetición del sustantivo ὄτοβος y de ἄρματοκύπων.

*Ὀτοβος alude a un ruido retumbante, “estruendo”, “estrépito”: es un lexema onomatopéyico, y se relaciona con el “traqueteo” de las ruedas de los carros (ἄρματα). Κτύπος expresa, por su parte, el ruido producido por un golpe, y es también un lexema expresivo.

La primera parte de la imagen incluida en la proposición temporal continúa el sentido propio: se alude al mismo tipo de ruido por medio de otra combinación lexémica: es una *variatio* que ocupa todo el verso 205. Σύριγξ (“cubo de la rueda”) y ἐλίτροχος (“que hace girar las ruedas”) son los lexemas que producen el puente semémico con ἄρματα; el verbo κλάζω es el que concentra la imagen auditiva, poniendo en movimiento la sensación y dinamizándola al concretar los sustantivos en un proceso sensible activo. El lexema alude a ruidos articulados o inarticulados (como en este caso), pero siempre desagradables al oído. Es un sonido agudo y penetrante.

Los vv. 206-207 continúan la imagen auditiva, pero en ellos se lleva a cabo el pasaje al sentido figurado. El coordinante τε une a κλάζω el verbo ἄπύω (ἠπύω); en este caso, se trata de un sonido emitido por un ser animado, animal o humano. La forma intransitiva es metafórica. En el caso de 206-207 se trata de una animización del sujeto: στόμια, “bocado”. La transferencia operada por la animización se debe a la cercanía del adjetivo ἵππικός. La figura consiste en atribuir el verbo ἄπύω a los bocados y no a los caballos. En el especificativo de στόμια se produce el pase al sentido figurado explícito, por medio de una metáfora *in praesentia* articulada como aposición: χαλιῶδες πυριγενέτης = πηδάλιον ἵππικόν. La mención del πηδάλιον (timón, gobernalle), por otra parte, facilita la transición a la imagen siguiente, que consiste en una de las apariciones del motivo de la NAVE DEL ESTADO.

2.c) 333-335

κλαυτὸν δ' ἀρτίτροφους ὠμοδρόπους
 νομίμων προπάροιθεν διαμείψαι
 δωμάτων στυγεράν ὁδόν·

Esta imagen, perteneciente subsistema principal de LOS SITIADOS, cumple el objetivo de provocar la piedad y el terror del espectador/lector ante la visualización de los horrores de la guerra. Toda ella, formada por dos metáforas, la primera *in praesentia*, la segunda *in absentia*, intenta describir al género femenino como víctima pasiva e inerme. Así como las imágenes de la estrofa 2 (321-332) otorgan al *illustrandum* “mujeres” características de degradación-animalización, esta antistrofa 2 retoma la degradación de las víctimas por medio de *illustrantia* que les conceden una marca sémica de infantilización-vegetalización. El poeta aplica entonces una *amplificatio* y una *variatio*.

La primera metáfora ocupa el verso 333. Es una metáfora *in praesentia*, ya que el *illustrandum* “mujeres prisioneras” acaba de aparecer en el contexto anterior. Los *illustrantia* ἀρτίτροφος y ὠμοδρόπος están articulados como atributos transferidos, dada su función sintáctica de predicativos subjetivos. La yuxtaposición de ambos, unida al *homeoteleuton*, contribuye al efecto acumulativo que provoca la magnificación del objetivo buscado, que aparece en la cadena lexémica por medio del predicado nominal κλαυτὸν. El *illustrans* ἀρτίτροφος (“recién criado”, “recién nutrido”, “que todavía mama”), además de provocar la infantilización sémica del *illustrandum*, efectúa un empalme con la imagen de LA POLIS, en su caracterización como τροφός. Puesto que este *illustrans* de la πόλις tiene una carga semántica en extremo positiva, que se une al deber de piedad filial ante la TIERRA MADRE Y NUTRICIA, el *illustrans* ἀρτίτροφος adquiere secundariamente una marca negativa en cuanto al agente (LOS SITIADORES), que de esta manera son descriptos, 1º) como saqueadores sacrílegos e impíos, que arrancan los hijos de pecho de la madre tierra

y 2º) como destructores del orden cívico, puesto que desgarran la estructura política del estado.

El *illustrans* ὠμόδροπος, por su parte, además de operar como *variatio* y *accumulatio* y otorgar la marca sémica de vegetalización, produce un nuevo empalme, esta vez con el motivo de LA CASA PATERNA. Lo hace a través del subsistema secundario de la TIERRA FUNERARIA, sobre la cual se realiza una MALA SIEMBRA que sólo puede dar como resultada un FRUTO AMARGO.

El FRUTO AMARGO es, por un lado, ETÉOCLES, por otro, el HOMICIDIO FRATRICIDA y la DESAPARICIÓN DEL γένος. Pero en este Estásimo I, obrando como anticipación especular, el FRUTO AMARGO de esas acciones (futuras pero inminentes y con raíces en el pasado) es este “fruto cortado en crudo”, estas mujeres “arrancadas del árbol”. El fruto verde no puede producir buena semilla, lo que se relaciona con la desaparición del γένος maldito a causa de la esterilidad de sus miembros (sólo engendran muerte), y por otra parte apunta a la violencia sexual que se ejercerá sobre los *illustranda*, lo cual se conecta, igual que en el caso de ἀπίτροφος, con el sacrilegio y la impiedad.

Este aspecto de la connotación de la imagen está reforzado y explicitado por una segunda imagen, que ocupa los vv. 334-335.

En efecto, en estos versos que configuran una metáfora *in absentia* se alude a la forzosa iniciación de la vida sexual de esas niñas como esclavas y concubinas de los vencedores/raptos. Este *illustrandum* se expresa por medio de un *illustrans* aislado, sin bimetración: διαμείψαι δωμάτων στυγερὰν ὁδόν. El raptor (στυγερὰ ὁδός) es modificado por el especificativo δωμάτων. Una *lectio facillior* consiste en considerar “el odioso camino” como *illustrans* de un *illustrandum* “unión sexual, concubinato” (efecto) o “lujuria, deseo” (causa), en cuyo caso δωμάτων sería una metonimia del continente por el contenido (ἀνήρ).

No obstante, el sintagma νομίμων προπάραιθεν es el núcleo significativo de esta segunda imagen; el adverbio refuerza y explicita la marca sémica “antes de tiempo”, que aparecería en forma de *illustrantia* en los componentes ἀπι- y ὠμο- de

los adjetivos ubicados en 333. El lexema νομίμων (“usos, costumbres, leyes”) actúa, por su parte, como nuevo empalme con el motivo de LA POLIS: el hecho de someter a unas niñas a la vida sexual adulta es una acción contraria a las leyes humanas y divinas: el motivo del sacrilegio y de la impiedad vuelve a hacerse presente. Y es precisamente este motivo el que cierra el Estásimo con una imagen síntesis:

μαινόμενος δ' επιπνεῖ λαοδάμας
μιαίνων εὐσέβειαν Ἄρης.
 Y, enloquecido, resopla Ares, domador de pueblos,
 mancillando toda piedad (343-344).

2.d) 391-394

τοιαῦτ' ἀλύων ταῖς ὑπερκόμποις σαγαῖς
 βοᾷ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἔρων,
 ἵππος χαλινῶν ὧς κατασθμαίνων μένει,
 ὅστις βοῆν σάλπιγγος ὀρμαίνει μένων.

Esta imagen cierra la extensa descripción de Tideo, que ocupa como macroestructura lo vv. 377-394. En esta descripción los elementos destacados son sus gritos y su deseo de entrar en combate. El grito de Tideo se despliega en un amplio campo semántico: βρέμω 378, βοᾷω 381, κλαγγή 381, ἀντέω 384, κώδων 386, κλάζω 386, y ya dentro de la imagen aquí analizada: βοᾷω 392, βοή 394, σάλπιγξ 394. El deseo de lucha se expresa figuradamente por medio del campo semántico del furor: μαργάω 380, λίπτομαι [μάχης] 380, θείνω 381, ονειδῶ 381, φόβος 386, ὑπέρφρων 387, y ya dentro de la imagen, ἀλύω 391, ὑπέρκομπος 391, ἐράω [μάχης] 392.

Ambos campos semánticos acrecientan e intensifican sus marcas sémicas por medio de tres *illustrantia* a lo largo del pasaje. Los tres apelan a la concretización y materialización de las sensaciones (audición) y sentimientos (arrogancia, deseo de lucha) descriptos, y dos de ellos a la animalización del *illustrandum*.

El primero es un SÍMIL BREVE, δράκων μεσημβρινᾶϊς κλαγγῆσιν (incluye una metáfora *in absentia*) (381). El segundo ocupa los vv. 384-386, y encadena una

imagen visual con una auditiva (ambas dinámicas), cada una de las cuales incluye una metáfora y se centra para operar la figuración en un elemento concreto de las armas defensivas del combatiente: casco y escudo. Es precisamente el agitar los penachos –crines- (χαίτωμα) del casco el elemento que anticipa la última imagen, que es un SÍMIL EXTENDIDO centrado en la descripción dinámica de un ἵππος (*illustrans*) equivalente a Τυδεύς (*illustrandum*).

Ya dentro de la imagen, 391-392 actúan como *illustrandum*. Los elementos que lo forman consisten en la unión en un mismo sintagma de los campos semánticos del GRITO y la ARROGANCIA, y presentan una contraparte *illustrans* en 393-394. El ἵππος *illustrans* es un CABALLO DE GUERRA, que concretiza el deseo de lucha (μάχης ἐρῶν) por medio del “resoplar contra (tascando) el freno” (κατασθμαίνων). Ambos sintagmas de la figura son paralelos en su estructura sintáctica: construcciones participiales apositivas. Los frenos (arnés), por su parte, son al caballo lo que la armadura es al soldado: en un segundo nivel, χαλινοί equivale a σαγιά.

Por su parte Τυδεύς ἀλύει, “está fuera de sí” por la inmovilidad (μένει) de la espera, marcada por el límite que implican las riberas del río, ὄχθαι ποταμίαι. El hincapié hecho por el poeta en la impaciencia de la espera se ve más realzado aún en el plano fónico por medio de la *repetitio* epifórica del verbo μένω, a la cual se suma la semejanza fonética de κατασθμαίνω y ὀρμαίνω, con lo cual se producen aliteración y apofonía. Corona este énfasis puesto en el sonido de la cadena significativa el *homeoteleuton* en quiasmo que se obtiene entre los cuatro términos: κατασθμαίνων μένει / ὀρμαίνει μένων.

El interés del poeta en destacar el plano fónico de la imagen se origina en el último campo semántico que une al *illustrans* con el *illustrandum*: el GRITO/AUDICIÓN. Al grito de Tideo (βοῶ) del *illustrandum* no le corresponde el relincho del caballo, que sería lo esperable para completar el paralelismo. El poeta propone una *variatio* semántica, y desplaza al ἵππος del rol de agente al de paciente, haciéndolo esperar un grito ajeno, el de la TROMPETA (βοή σάλπιγγος), lo que

acentúa la impresión de expectante pasividad. Que la trompeta “grite” otorga a éste último constituyente de la imagen un elemento *illustrans* extra: la animalización/personificación, articulada como metáfora *in absentia* (sin bimetración expresa).

La imagen pertenece a la serie imaginativa de LOS SITIADORES. Ejemplifica el proceso de degradación en su subsistema secundario del caballo, con la marca sémica específica de la animalización, y produce un empalme interno entre este subsistema secundario y el otro, cuyo núcleo reside en las manifestaciones afectivo-psicológico-espirituales de LOS SITIADORES: la serie del κόμπτος. Por otra parte, une en su descripción las imágenes visuales (propias de la percepción masculina) y las imágenes auditivas (propias de la percepción femenina) en un ejemplo cabal de maestría estilística.

2.e) 288-294

γείτονες δὲ καρδιάς
 μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
 τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν,
 δράκοντας ὡς τις τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεχάϊων δυσευνάτορας
 πάντρομος πελειάς.

Se trata de uno de los SÍMILES centrales de la pieza, que empalman los constituyentes opuestos del subsistema de LOS SITIADORES y del subsistema de LOS SITIADOS. La oposición bipolar PALOMA/SERPIENTE apunta a dos ejes sémicos: 1) obedeciendo al mecanismo de concretización y animalización, estos *illustrantia* describen por medio de la degradación de la esencia a aquellos elementos del sistema de fuerzas de la tragedia que se oponen al designio de Etéocles quien, por su parte, recibe *illustrantia* de marcas sémicas positivas + humanas que tienen por objetivo la sublimación de la esencia; 2) oponen los semas MASCULINO/FEMENINO por medio de figuras nucleares que, compartiendo la marca + animal, se diferencian en la valoración sémica. (MASCULINO = NEGATIVO; FEMENINO = POSITIVO), en el

comportamiento frente a la acción (MASCULINO = ACTIVO; FEMENINO = PASIVO) y en la actitud frente a lo humano (MASCULINO = AGRESIVO, SALVAJE (SERPIENTE); FEMENINO = DOMÉSTICO, AMIGABLE (PALOMA)).

Desde el punto de vista de Etéocles, la impresión general de la imagen tiende a describir la COBARDÍA femenina, la ἀνοια, la irracionalidad y la falta de dominio de sí; desde el punto de vista del propio Coro, describe a las víctimas inocentes de la guerra en general y de una guerra producto de la ὕβρις de un γένος maldito en particular; desde el punto de vista del espectador/lector, la imagen es un ejemplo de *pathos* que apunta a obtener la conmiseración y la piedad ante estas víctimas inocentes.

En cuanto a la construcción de la imagen, se trata de un SÍMIL EXTENDIDO que presenta tres niveles de figuración. En el primer nivel, la descripción de 288-290 se retoma en el símil a través de un proceso de concretización. En el segundo nivel, más complejo, a cada elemento de 288-290 utilizado en sentido propio le corresponde un *illustrans* en 291-294. En un tercer nivel se puede observar que incluso los constituyentes del *illustrandum* tienen la posibilidad de ser considerados como otro sistema de *illustrantia*.

En el primer nivel, el centro del elemento a ser imaginizado es el MIEDO, que se expresa por medio del sustantivo τάρβος y el sustantivo μέριμνοι. Son sustantivos connotados; el τάρβος apunta al miedo ante una amenaza y el efecto que ésta produce: susto, espanto; la causa de ese miedo aparece expresada en 290, en el acusativo de relación. Μέριμνοι alude a la preocupación, al pensamiento ansioso y obsesionado por un objeto x (se trata de un pensamiento inquieto; la aparición en el contexto de τάρβος actualiza esa inquietud como peligro). Estos sememas se concretan en el símil a través de los lexemas υπερδέδουκεν y πάντρομος. El sustantivo τάρβος se ha volcado en un proceso perceptible: υπερδεῖδω, “tener miedo extremo” (la raíz *dwei- implica un miedo objetivo y durable). Las μέριμνοι se han volcado en el efecto sensible del temblor: πάντρομος (τρέμω,

complemento semántico de δείδω, no se relaciona con el miedo en tanto que estado psicológico sino en tanto que efecto físico).

En el segundo nivel pueden analizarse las ecuaciones *illustrantia = illustranda*. Al *illustrandum* ἀμφιτειχῆς λεώς le corresponde el *illustrans* δράκοντες δυσευνάτορες. El τάρβος (sinécdoque de la parte [CORAZÓN] por el todo [MUJER]) se imaginiza como τις πάντρομος πελειάς. Pero dentro de la estructura del símil pueden percibirse otros matices semánticos: los lexemas λεχῶϊος y δυσευνάτωρ apuntan a los mismos marcadores sémicos señalados para la imagen de 333-335: infantilización (“nidada, pichones que están en el nido”) en τέκνα λεχῶϊα; forzamiento de la vida sexual en λεχῶϊος y δυσευνάτωρ. La doble alusión al “lecho” es evidentemente buscada y alude a los semas señalados por metonimia.

Por último, en el tercer nivel puede verificarse la complejidad del *illustrandum*: se trata en realidad de una PERSONIFICACIÓN. Las μέριμναι son “vecinas”, “viven cerca” (γείτονες). Esta personificación materializada en el atributo transferido, que actúa como *illustrans*, alude a “cercar, acechar”, que es el *illustrandum* sobreentendido. Esta amenaza que acecha sólo aparece expresa en sus efectos, en el τάρβος (“fuego”). A su vez, este τάρβος es “acrecentado”, “agrandado” por las preocupaciones. Este *illustrandum* no expreso, “acrecentar”, está colocado en el texto por medio del *illustrans* ζωπύρεω (ζα-δια-+πυρέω), “reanimar las brasas, atizar”, que opera como concretización dinámica. El καρδία en el que atiza el fuego del temor sería entonces el *illustrandum* del *illustrans* tácito “hogar”, único término que faltaría para completar la imagen.

De este modo, se verifica la finalidad del poeta: proporcionar en distintos niveles elementos que contribuyan a la concretización y dinamización de la imagen, de modo de facilitar el surgimiento de la συμπάθεια en el ánimo del espectador/lector.

1. 3 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SUPLICANTES

a) 105-110

βρότειον, οἷα νεάζει,
 πυθμὴν δι' ἄμὸν γάμον τεθαλῶς
 δυσπαραβούλοισι φρεσίν,
 καὶ διάνοιαν μαινώλιν
 κέντρον ἔχων ἄφυκτον, ἄ-
 τὰ δ' ἀπάταν μεταγνοῦς.

En esta imagen compleja se verifica un cuádruple empalme entre el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER) en su primer subsistema secundario, constituido por el motivo del MATRIMONIO/FERTILIDAD; el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PARIENTE/EXTRAÑO) en su explicitación de la apariencia de estos contrarios de la oposición básica; el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PENSAMIENTO HUMANO/ PENSAMIENTO DIVINO) en su caracterización del primer elemento de su oposición básica (PENSAMIENTO HUMANO) y nuevamente el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* pero en su subsistema secundario de la PERSECUCIÓN/FUGA.

El primer constituyente ocupa los vv. 105-106 con una metáfora *in absentia* de *illustrans* aislado, cuyos núcleos son los lexemas νεάζει y τεθαλῶς en el plano figurado y γάμον en el plano propio. Este ejemplo permitiría inferir que, en realidad, el motivo de la FERTILIDAD actúa en sí mismo como *illustrans* del motivo del MATRIMONIO.

El que florece es el “tronco de Belo” (el lexema TRONCO se ha usado en la versión castellana entre todas las traducciones posibles de πυθμὴν con el propósito de facilitar la comprensión de los cruces semánticos entre los subsistemas), engarzado en el *SEGUNDO SUBSISTEMA* pero representando al *PRIMERO* (105). La estirpe de Belo representa la *coincidentia oppositorum*: son parientes de sangre de las Danaides, pertenecen al mismo γένος. No obstante, su deseo de someterlas a los imperativos de Afrodita los hace ubicables semánticamente como EXTRAÑOS, EXTRANJEROS y ENEMIGOS. La fuerza y la potencia de la juventud, que se

encuentran como rasgos sémicos del verbo νεάζω, contribuyen en la caracterización figurada del polo VARÓN de la bimetración.

El tercer constituyente se despliega en 107-108, y se describe en sentido propio al PENSAMIENTO HUMANO limitado en lo objetivo pero desmesurado en su autoconsideración. La διάνοια está velada por el furor de lo irracional (μαινόλις), y el φρήν prisionero de la obstinación de la voluntad reflexiva (δυσπαράβουλος). En esta imagen se percibe la ambigüedad valorativa en el plano semántico: lo que desde el punto de vista de las Danaides es válido para sus primos, desde el punto de vista del autor y del espectador/lector es válido también para ellas, prisioneras de su propia ὕβρις.

Los vv. 109-110 cierran la imagen con un empalme metafórico perteneciente al TERCER SUBSISTEMA, donde el *illustrandum* es 108 (διάνοιαν μαινόλιν) y el *illustrans* 109 (κέντρον ἄφυκτον). El *illustrans* proporciona marcas de concretización y sexualización (κέντρον: AGUIJÓN/FALO) y anticipa sutilmente el resultado final de la huida aventurada de las Danaides: el matrimonio forzado (ἄφυκτον). Esta anticipación en el plano de la imagen se explicita en los últimos versos de la tragedia, en boca del Coro de Sirvientas (1043-1051). Las palabras de estos últimos versos pueden llevar a considerar κέντρον ἄφυκτον como *illustrans* de una segunda metáfora, cuyo *illustrandum* es esta vez “el pensamiento, el designio de Zeus”, el φρήν Διός (1049).

Toda la imagen está recorrida por el refuerzo fonético del plano semémico, sumando procedimientos de apofonía vocálica, *homoeoteleuton* y aliteración en cada uno de los versos del pasaje.

b) 350-353

ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομον,
 λυκοδίωκτον ὡς δάμαλιν ἀμ πέτραις
 ἠλιβάτοις, ἴν' ἀλκᾶ πίσυνος μέμυ-
 κε φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Se trata de una imagen ubicada por completo en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER), que se desarrolla casi por completo en el plano del *illustrans*, obedeciendo a los mecanismos de concretización y animalización típicos de Esquilo que se ponen en juego en *Su* en el primer subsistema secundario. Es un símil extendido donde la *ικέτις* actúa como *illustrandum* y la ternera (*δάμαλις*) como *illustrans*.

La mujer suplicante, antes de pasar al sentido figurado, completa su sentido propio con constituyentes del campo semántico de la FUGA (*φυγάδα, περιδρομον*). Estas atribuciones dinámicas de la suplicante funcionan como *tertium comparationis* que posibilita la introducción del *illustrans* concreto. En efecto, la TERNERA es perseguida por un LOBO (*διώκω* = campo semántico que actúa como puente), imagen de los Egipcios. La fugitiva (*φυγάς*) que corre de aquí para allá (*περίδρομος*) es semejante a la TERNERA QUE VA CUESTA ARRIBA (*ἀμ*) DE ROCAS ESCARPADAS (*πέτραις ἠλιβάτοις*).

Allí el plano lexémico incorpora una imagen auditiva de *illustras* homogéneo (*μέμυκε*, “muge”). La ternera muge con fuerza (*ἀλκᾶ*), así como las Danaides se defienden con uñas y dientes de sus perseguidores. Las jóvenes confían (*πίσυνος*) ampliamente en su padre Dánao (boyero, *βοτήρ*), a quien llaman (*φράζουσα*) en defensa de su peligrosa situación (*μόχθους*).

La imagen, una de entre las muchas que pertenecen al mismo subsistema, cumple la función de lograr la *σμπάθεια* del espectador/lector. El mismo mecanismo que apela a la animalización de la víctima se ha verificado en *Se* y *PrV*.

c) 438-442

καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται·
ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν
πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμεφωται σκάφος
στρέβλαισι ναυτικάϊσιν ὡς προσηγμένον.
ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.

Este pasaje incluye el más importante de los empalmes entre el tercero y el cuarto de los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES*: PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO y TIERRA ≠ MAR. Se lleva a cabo por medio de la metaforización del PENSAMIENTO HUMANO, πέφασμαι (*illustrandum*) a través del *illustrans* ἐξοκέλλεται "encallar", con lo cual se otorga a ese PENSAMIENTO los semas de limitación, estancamiento e imposibilidad de cumplir con la propia esencia. Es una metáfora *in praesentia* cuya bimetración se relaciona por medio de una ECUACIÓN. La ACCIÓN DE ENCALLAR se continúa nominalmente por medio de una serie de *illustrantia* pertenecientes al mismo campo semántico desplegado en 440 y 441. Son partes de la ναῦς equivalente a φρήν que logran su efecto por acumulación lexémica: σκάφης "QUILLA", γομφῶ "SUJETAR CON CLAVIJAS", στρέβλη "CABRESTANTE", ναυτικός aludiendo al *illustrans* no expreso.

La imagen describe en términos concretos el dilema trágico ἡ τοῖσιν ἡ τοῖς (439-440) y su carácter forzoso y decidido por el poder divino, ἀνάγκη. La *sententia* que cierra el pasaje (442) alude a la posible explicación de lo "trágico" y la posible resolución del conflicto que recorre la condición humana, y es equivalente al τῷ πάθει (λύπη) μάθος (καταστροφή) de *Agamenón*, de acuerdo con la *Weltanschauung* esquilea.

d) 764-772

οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή,
οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ πεισμάτων σωτήρια
ἐς γῆν ἐνεγκεῖν, οὐδ' ἐν ἀγκυρουχίαις
θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παραυτικά,
ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
ἐς νύκτ' ἀποστείχοντος ἡλίου. φιλεῖ
ὠδίνα τίκτειν νύξ κυβερνήτη σοφῶ.
οὔτω γένοιτ' ἄν οὐδ' ἄν ἐκβασίς στρατοῦ
καλή, πρὶν ὄρμῳ ναῦν θρασυθηῆναι.

La imagen proporciona un ejemplo de triple empalme: *TERCER SUBSISTEMA* (PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO), *CUARTO*

SUBSISTEMA (TIERRA ≠ MAR) y *SEGUNDO SUBSISTEMA* (VARÓN/MUJER).

Aparentemente se trata de una macroestructura descriptiva íntegramente desplegada en sentido propio, con la sola excepción de la metáfora *in absentia* ναῶν ποιμένες (767), la que, por otra parte, obedece al mero *ornatus*. No obstante, un análisis más detallado y el marco metodológico del sistema y los subsistemas permite descubrir en el texto una estructura profunda sumamente significativa.

El primer empalme se registra entre el PENSAMIENTO HUMANO (*illustrandum* no expreso) y las maniobras de ANCLAJE de una embarcación (TIERRA). El PENSAMIENTO HUMANO (barco que navega = pensamiento que avanza en su concreción) debe llegar al puerto de la decisión. Ese “puerto” es la TIERRA (εἰς γῆν), que proporciona “seguridad, salvación” (σωτηρίαν) de haber arribado a la decisión correcta con los medios adecuados (πεισμάτων). La capacidad reflexiva del hombre, al ponerse en movimiento, se lanza a un ámbito desconocido (MAR); es un ναυτικός στρατός. Pero atracar en el FONDEADERO (ὄρμος), en la decisión buscada, puede resultar un engaño (ὄκ θαρσοῦσι) producto de la ὕβρις, y la decisión ser equivocada y peligrosa (ἀλίμενον χθόνα), tomada en un momento desfavorable (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) y que producirá dolor y dificultades (ὠδῖνα τίκτειν) incluso al hombre mejor dotado intelectualmente (κυβερνήτη σοφῶ). Se trata de una extensa metáfora *in absentia*, que se desarrolla por completo en el plano del *illustrans*.

Pero se registra un segundo significado y un nuevo empalme a partir de la mención de la ἀλίμενος χθών (la tierra sin puerto, inhospitalaria), esta vez con la oposición semántica básica VARÓN ≠ MUJER. El *illustrans* registra una notable ambivalencia polisemémica.

Este cruce se verifica de la siguiente manera. La tierra inhospitalaria (MUJER, ÚTERO/VAGINA que no desea el contacto del VARÓN) debe recibir al barco (VARÓN, FALO/δόρυ) que llega a ella para concluir su ciclo natural (1: navegar/ATRACAR/DESEMBARCAR; 2: CRECER/COPULAR/PROCREAR). Tanto la acción figurada 1 cuanto la acción propia 2 son llevadas o serán llevadas a cabo por los

Egipcios en el transcurso de *Suplicantes*. La acción de COPULAR/PROCREAR les acarreará la muerte a todos ellos menos a uno, a causa del rechazo volitivo (ἀλιμενος) de las desposadas (χθών). La noche de bodas de los Egipcios-navegantes (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) engendrará (τίκτειν) su propia muerte (ὠδῖνα por oxímoron). Es precisamente la aparición en la estructura de superficie de estos dos *illustrantia* la que permite verificar el empalme y por tanto establecer la interpretación apuntada.

A pesar de la momentánea derrota de la conciliación de los opuestos (que es figurada como prolepsis en esta imagen), otro ὠδῖς será la consecuencia positiva para el único PILOTO PRUDENTE (κυβερνήτης σοφός = Linceo): es la posibilidad de engendrar un nuevo γένος, una nueva dinastía que reine en Argos de allí en adelante.

Puesto que toda la imagen es pronunciada por Dánao, debe tenerse en cuenta que el rey no es consciente de los significados que pone en juego: es un mensaje directo del autor al espectador/lector. La explicitación del primer empalme cierra la imagen (φρόνει, 773), subrayando la ambigüedad valorativa de la misma: las acciones de Dánao son producto de la ὕβρις, y su religiosidad (μὴ ἀμελεῖν θεῶν) permanece en la esfera de lo convencional y la inversión semántica.

1.4 ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE AGAMENÓN

En el Episodio IV de *Ag* (1072-1177: κομμός-) y luego de más de trescientos versos durante los cuales ha permanecido en silencio en escena –el silencio más largo del *corpus* trágico conservado-, la profetisa Casandra comienza su canto. Es un canto delirante, cargado de *pathos*, incomprendible para los ancianos del Coro, en el que llora la muerte de unos niños, la muerte de un rey, su propia muerte. El discurso no tiene significado alguno para el Corifeo: no es un λόγος, es un γόος, un lamento fúnebre⁷ cuyo efecto es la piedad y la συμπάθεια de los receptores. Esta “comprensión” le sugiere al Corifeo un símil: Casandra es como un ruiseñor que gime un trino de melodía amelódica, un canto que no es canto, un lamento del que sólo se comprende el nombre de un niño muerto: Itis. Casandra rechaza esta semejanza: el ruiseñor vive, ella va a morir bajo un arma de dos filos (1140-1149).

La funcionalidad de la imagen del pájaro en duelo es la de actuar como *illustrans* del lamento de la heroína trágica. Esta imagen, de larga tradición en la literatura griega, en cuyo contenido se verifican las mismas operaciones que se aplican a la caracterización genérica de las mujeres (naturalización-animalización, sometimiento a la emoción y a la ley de la sangre), es utilizada por los poetas trágicos de manera peculiar. En efecto, tal como señala Nicole LORAUX⁸, hay una incongruencia en la ecuación *heroína = pájaro en duelo*⁹ en la mayoría de las instancias textuales en que se la utiliza, de Homero a Sófocles. La incongruencia consiste en asimilar el duelo de una madre asesina -Procne- por su hijo -Itis- al duelo de una

⁷ Hemos estudiado la función del γόος y su relevancia textual e ideológica, así como las implicancias profundas de esta imagen en CRESPO (2002).

⁸ LORAUX (1995: 89-103).

⁹ La referencia mítica de la imagen es, por supuesto, la trágica historia de Procne –ruiseñor- y Filomela –golondrina-. La mención del ruiseñor puede ser explícita o implícita, de acuerdo con la fuente. Para un resumen de las variantes del mito y su relación con el ritual dionisiaco, cf. BURKERT (1983: 179-185).

doncella sin hijos -Antígona, Electra¹⁰-, de una concubina, también sin hijos - Casandra-, de unas vírgenes que asesinarán no a sus hijos, sino a sus maridos -las Danaides¹¹-, de una esposa por su marido ausente -Penélope¹²-. La paradoja consiste, según LORAUX, en que el paradigma materno aparece en el caso de vírgenes y esposas, como si todas las posiciones femeninas, excepto la de madre, pudiesen expresarse por medio de un modelo de maternidad pervertida, el del pájaro en duelo. Nuestra lectura de esta asimilación permita ubicar la función del símil en la configuración de la oposición VARÓN ≠ MUJER en la *Or*.

La ***IMAGEN DEL RUISEÑOR*** pertenece al motivo del SACRIFICIO (τέλος = MUERTE) del tercer subsistema secundario (CONSUMACIÓN ≠ MUERTE) correspondiente al ***SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: JUSTICIA ≠ VENGANZA***. Apunta a caracterizar a Casandra como *víctima de un sacrificio pervertido*, en la línea semántica comenzada por los hijos de Tiestes, continuada por Ifigenia y que prontamente culminará con su asesinato junto y el de Agamenón.

Una primera característica del pasaje es que se trata de un SÍMIL. La ocurrencia del SÍMIL en lugar de la metáfora no es azarosa. La utilización del SÍMIL en el *α4* (y también, como veremos, en el *αP*), constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el “mensaje” al espectador/lector. En efecto, el uso del SÍMIL apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación intelectual. Se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor “reflexione” sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique¹³.

¹⁰ Soph. *El* 103-109, 147-152.

¹¹ *Su* 57-68, 111-116.

¹² *Od.* XIX 518-529.

¹³ Una visión algo distinta de la nuestra en GOHEEN (1951: 110).

Ahora bien, en este símil, además de la función impresiva, advertimos un alto grado de complejidad sintáctica, estilística y semántica, a lo que se suma una serie de problemas textuales que impiden unanimidad a la hora de interpretar el pasaje. No es esta la circunstancia apropiada para discutir dichos problemas. Baste señalar que hemos adoptado la lectura del pasaje de DENNISTON-PAGE, una lectura arriesgada¹⁴, por sobre las de FRAENKEL¹⁵ y WEST¹⁶, lecturas tradicionales.

Xo. φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-
φι δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν μόρον.

Ka. ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνος·
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

Co. “Estás con el alma poseída, arrastrada por el dios;
de ti misma clamas
una atónica tonada, como un gorjeante
ruiseñor insaciable de grito, γαγ, cuando gime con alma desdichada
“Itis, Itis”, muerte por ambos padres floreciente de males.

Ca. ¡Ay, ay, vida del ruiseñor sonoro!
Lo rodearon los dioses de una forma alada
y de un dulce presente, excepto¹⁷ por el llanto.
A mí en cambio me espera un desgarró con arma de dos filos”.

Si analizamos la estructura del símil, comprobamos que la equivalencia de *illustrandum* -Casandra- e *illustrans* -ruiseñor- es casi perfecta. La profetisa aparece, iniciando la figura, en el sujeto desinencial de 2ª. persona (εἶ, θροεῖς) y reforzada por αὐτᾶς. El ruiseñor, por su parte, aparece cerrando el símil, en posición destacada al inicio del verso (ἀηδῶν). Al espíritu poseído (φρενομανής) de Casandra le corresponde el espíritu desdichado (ταλαίνας φρεσὶν) del pájaro en duelo. La

¹⁴ Consiste en la transposición, con el correspondiente cambio de caso, de βίον y μόρος a μόρον y βίος, en 1145 y 1146. Para la justificación, de impecable argumentación y ampliamente satisfactoria desde el punto de vista semántico, cf. DENNISTON-PAGE (1957: 173-176).

¹⁵ FRAENKEL (1950: I 160; III 521-524).

¹⁶ WEST (1990: 246-247).

¹⁷ Para el sentido de ἄτερ, “excepto, salvo, a excepción de”, cf. Pi. N VII 27, Pr 291, Soph. Ai. 645 y ROSE (1958: II 81).

esclava clama, canta gritando (θοεῖς); el ave es insaciable de grito (ἀκόρετος βοῆς). Para completar la primera parte del símil, a la atónica tonada de Casandra (νόμον ἄνομον), su canto que no es un canto, porque no tiene melodía -es decir, significado para los ancianos del Coro-, le corresponde el gorjeo del ruiseñor (ξουθά), que consiste, precisamente, en un tono interrumpido por el cierre de la garganta. La fusión de *illustrans* e *illustrandum* se da por medio del participio, “cuando gime” (στένουσα), reforzado por el género femenino y la doble valencia semémica del verbo, que significa tanto “gemir” cuanto “llorar”. Esta fusión se prolonga en el objeto interno del participio: “Itis, Itis”, y en la aposición de ese objeto “muerte por ambos padres floreciente de males”, donde el sustantivo “muerte” (μόρον) es, a su vez, una metonimia del tipo *abstractum pro concreto*. En efecto, el niño Itis ha muerto dos veces, “por ambos lados” (ἀμφιθαλή)¹⁸: ha recibido una primera muerte por parte de su madre, Procne, y ha muerto por segunda vez al comérselo su padre, Tereo. Estas “dos veces”, “por ambos lados”, retoman el ἀμφί del primer verso: Casandra clama “alrededor de sí misma”, “acerca de sí misma” (ἀμφι αὐτᾶς) una doble destrucción, una doble muerte. En efecto, la primera frase que pronuncia la cautiva luego de sus invocaciones y sus gemidos, habían sido dirigidas a Apolo destructor, de quien afirma en 1082:

ἀπώλεσας γὰρ οὐ μὲν ἴσθις τὸ δεύτερον.
 “Me matas fácilmente por segunda vez”.

Cassandra ha muerto ya, antes de comenzar la escena. Una vez, simbólicamente, a manos de un varón, Apolo, cuando éste no le quitó el don de la profecía, pero sí el de la persuasión, y así desnaturalizó para siempre su λόγος. La segunda vez será materialmente, y a manos de una mujer, Clitemnestra, apenas la escena concluya. Las dos muertes de Casandra y las dos muertes de Itis se dibujan

¹⁸ El adjetivo ἀμφιθαλής es un término semitécnico que alude a un niño “que florece por ambos lados”, es decir, que tiene vivos tanto a su padre cuanto a su madre. La mayoría de los editores y traductores despoja al lexema de su sentido propio y la interpreta simplemente como “rico, floreciente”. Esta simplificación empobrece el sentido del texto y no da cuenta de la connotación semántica del ἀμφί. Una traducción literal y completa rezaría: “muerte florecida por ambos lados (paterno y materno) con males”. Cf. DENNISTON-PAGE (1957: *loc.cit.*).

en una estructura en quiasmo: la muerte simbólica a manos de varón (Apolo quitando algo de la boca, Tereo incorporando por la boca) abrazan la muerte efectiva a manos de mujer, el degüello de Procne y el de Clitemnestra, que se verifica con un arma de doble filo (ἀμφήκει), y cierra con otro refuerzo semémico el motivo del *dos* al finalizar la estrofa.

Pero la trabazón semántica y estilística no termina allí. En efecto, el fragmento completo puede leerse como un quiasmo. Los primeros versos (1140-1142), así como el último (1149) corresponden a Casandra. En el centro, y dividido en dos partes –una en boca del Corifeo (1142-1145), otra en boca de la profetisa (1146-1148), corresponden al ruiseñor. El eslabón entre ambas partes es una antítesis cuyos miembros están en versos contiguos: μόνον (muerte, 1145), βίον (vida, 1146).

Debemos preguntarnos por el sentido del texto. El ruiseñor gime, en su inconexo lamento fúnebre, por el asesinato de un niño. Si el poeta asimila el ruiseñor a Casandra, ¿qué muerte debe expiar la profetisa? ¿Cuál es el niño al que no puede dejar de llorar? ¿Se trata, quizás, de los hijos de Tiestes, que, como nuevos Itis, han sido devorados por su propio padre, y a quienes la cautiva menciona en su delirio una y otra vez¹⁹? Podemos desechar esta posibilidad: Casandra no tiene ninguna culpa, ninguna relación, ni directa ni indirecta, con el crimen de Atreo. ¿A quién llora, entonces como un ruiseñor, como una madre asesina?²⁰ Porque si Casandra enfrenta en soledad la muerte, con espíritu libre, como una heroína, habrá una culpa trágica que ese mismo espíritu debe de cargar sobre sí, como las ínfulas de Apolo. La respuesta la tiene ella misma, profetisa cuyo saber nadie comprende.

¹⁹ Es la lectura de MCCLURE (1999: 95). Para una tercera interpretación, cf. SEGAL (1986: 349-350).

²⁰ Según THOMSON (1966) II 91-92, existe una tradición según la cual el ruiseñor, junto con el cisne y la golondrina, eran servidores de Apolo, tradición recogida por Himerio (*Or.*XIV 10) en su paráfrasis del peán a Apolo de Alceo. El símil se justificaría, entonces, porque tanto el ave cuanto Casandra sirven al dios. A este símil se unen las comparaciones de la princesa con la

En la esticomitía de 1202-1213, la joven y el anciano Corifeo hablan de un γένος divino que nunca existirá:

- Κα. μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδε ἐπέστησεν τέλει.
 Χο. μῶν καὶ θεὸς περ ἱμέρω πεπληγμένος;
 Κα. πρὸ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.
 Χο. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσει πλέον.
 Κα. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.
 Χο. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμῳ ;
 Κα. ξυναιέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
 Χο. ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἤρημένη;
 Κα. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.
 Χο. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;
 Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.
 Χο. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.
 Ca.: El adivino Apolo me instaló en este servicio.
 Co.: ¿Acaso golpeado por el deseo, aunque dios?
 Ca.: Antes yo sentía pudor de hablar de ello.
 Co. En efecto, todos son delicados cuando las cosas van bien.
 Ca.: Pero fue un gran luchador, que resopló/exhaló su gracia sobre/para mí.
 Co.: ¿Llegasteis ambos, como suele ocurrir, a la obra de hijos?
 Ca.: Aunque consentí, engañé a Loxias.
 Co.: ¿Ya estabas tomada por la posesión divina?
 Ca.: Ya solía vaticinar a los ciudadanos todas sus desdichas.
 Co.: ¿Cómo entonces no fuiste dañada por el rencor de Loxias?
 Ca.: Cuando cometí esta falta, ya no persuadía a nadie de nada.
 Co.: A nosotros, al menos, nos parece que vaticinas con veracidad.

El pasaje es de interpretación controvertida, pero si escuchamos las palabras de Casandra²¹, la ambigüedad desaparece. La controversia radica en la traducción de τέκνων εἰς ἔργον (1207), “a la obra de hijos”, que la mayoría de los filólogos interpreta como “a la acción de engendrar”, es decir, un eufemismo por “a las relaciones sexuales”. Pero ¿es coherente con las características del dios Apolo suponer que entregó el don de la profecía a una mujer mortal a cambio de una promesa? El texto más bien indica que las relaciones sexuales efectivamente existieron, por eso la joven reconoce las cualidades de “gran luchador” (παλαιστῆς, 1206) del varón divino, que ha resoplado (πνέων) en la lucha amorosa sobre ella, y en ese mismo acto, le ha insuflado (πνέων) su don (χάρις²²), que en una primera

golondrina (χελιδόνας δίκην, 1050) y el cisne (κύκνου δίκην, 1444) en boca de Clitemnestra. Esta interpretación no invalida sino que refuerza nuestra lectura.

²¹ Cf. KOVACS (1987: passim) y su excelente análisis del pasaje.

²² El valor semántico de χάρις acentúa nuestra interpretación. En efecto, χάρις no es simplemente una “don”, una “gracia”, sino que implica un lazo firme de favores recíprocos, tanto

lectura remite a la adivinación, pero por el contexto puede interpretarse, también, como “simiente”.

En síntesis, Casandra no se ha negado al amor de Apolo: se ha negado a darle hijos, “como [sí] suele ocurrir”, en palabras del Corifeo, con la larga lista de mujeres mortales que han sido amantes del dios. Cómo se concretó la negativa, el texto no lo aclara. ¿Anticoncepción?, ¿aborto?, ¿asesinato? Los tres eran posibles en la Grecia del siglo V²³. Lo que sin duda se aclara, en nuestra interpretación del texto, es la asimilación de Casandra a una madre asesina, lo que, como compensación por su muerte trágica e injusta, y al igual que en el caso de Ifigenia, “compensa”, desde el punto de vista del imaginario patriarcal, la muerte de una potencial engendradora de hijos para la *polis*.

sociales como amorosos. Más aun, en un contexto erótico, χάρις significa “favor sexual” o “placer que se obtiene por las relaciones sexuales”. Es obvio que Casandra ha roto el pacto de reciprocidad sellado por la χάρις erótica. Cf. MACLACHLAN (1993).

²³ Además, es evidente que ha transcurrido un lapso de tiempo considerable durante el cual Casandra ha estado profetizando con éxito (cf. el imperfecto durativo de 1210). Sólo después de ese tiempo “cometió esa falta”, es decir, se negó a cumplir con la reciprocidad debida a la χάρις de Apolo: convertirse en madre, dando a cambio del favor sexual y del don de la sabiduría un niño de estirpe divina, un futuro héroe.

2. MUESTRO ESTILÍSTICO DE PROMETEO ENCADENADO

1. τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
Pues tu flor, la luz del fuego útil a todo arte, (7)

El *illustrans* se anticipa al *illustrandum*. En éste, la estructura se complejiza al incluir una metonimia del efecto por la causa: “la luz del fuego” por “el fuego”. El atributo πάντεχνος anticipa el valor del πῦρ que se ha jugado –por lo menos en superficie- en la realidad anterior extraescénica.

2. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
para que aprenda a amar la tiranía de Zeus,
y deje de lado su afición a los mortales (10-11).

Por medio de la transferencia del modificador verbal (objeto directo), la figura consiste en personificar la tiranía de Zeus (en lugar del término en sentido recto: el tirano Zeus), lo cual implica, por un lado, un grado mayor de abstracción del núcleo fundamental (τύραννος → τυραννίς) y una violenta antítesis (casi un oxímoron) en el plano del contenido semémico. El amor a lo negativo aparece como coerción insoportable; y la tortura que conlleva se prolonga en el contexto por la yuxtaposición de su opuesto: el amor positivo, la φιλανθρωπία.

3. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)

El término metafórico aparece en el Prólogo como uno de los últimos integrantes de la estructura secundaria del YUGO y del ARNÉS pertenecientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y su subestructura del motivo de la RED. Precisamente este motivo es al que se refiere el lexema ἀμφίβληστρα, “aquello que se arroja alrededor”, es decir, “red”. Es uno de los casos en que el *illustrans* hace referencia a un *illustrandum* concreto pero perteneciente a un campo diferente:

“cadenas”. El núcleo significativo del par opuesto COERCIÓN ≠ LIBERTAD aparece “mostrado”, pero recubierto por otro núcleo en la sememía discursiva.

4. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
 ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
 ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
 καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
 ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.
 δέρχθηθ' οἷαις αἰκείαισιν
 διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
 χρόνον ἀθλεύσω.

¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
 y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
 de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
 y disco del sol que todo lo ve, os invoco!
 ¡Contempladme, cómo padezco, siendo dios, por parte de dioses!
 ¡Observad en medio de qué agravios,
 desgarrado, lucharé un tiempo
 de infinitos años! (88-95)

La metáfora central de esta IMAGEN EXTENDIDA es una de las consideradas “sorprendentes” por la crítica tradicional. Por una parte, pertenece a una *gradatio* descendente en la que se enumeran los elementos: αἰθήρ (con *amplificatio* en πνοαί); ποταμῶν πηγαί (con *amplificatio* en ποντίων κυμάτων); γῆ y, cerrando el círculo en un súbito movimiento ascendente, ἡλίου. La impresión general de la imagen es de armonía, calma e intensa luminosidad: los elementos en perfecto equilibrio se enfrentan al *pathos* de Prometeo. La metáfora central presenta un *illustrandum* (ποντίων κυμάτων) que funciona como especificativo del *illustrans* (ἀνήριθμον γέλασμα). A esto se suma la hipálage que consiste en atribuir a γέλασμα un adjetivo que en sentido propio debe calificar a κυμάτων. La originalidad de la metáfora, que ha dado lugar a varias controversias entre los filólogos, consiste en la calidad elusiva del *tertium comparationis*. En efecto, éste puede hacer referencia, en principio, a dos analogías. La primera, en la esfera visual, alude a la blancura de la espuma de las olas, que se equiparan entonces con los dientes que se muestran en una amplia sonrisa. La segunda, en la esfera auditiva, hace equivaler el sonido de las

olas del mar a una infinita serie de risas. De ningún modo debe tomarse la imagen en sentido irónico. Por el contrario, la descripción inicial de la naturaleza se presenta como equilibrio y calma (aunque aparente), para subrayar la antítesis con la situación del protagonista y anticipar la aparición de las Oceánides.

5. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
 ἐξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ.
 Tal ultrajante cadena ideó para mí
 el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)

Se trata de una metonimia del instrumento por la acción. Δεσμός, “atadura, lazo, cadena” aparece por “castigo”. El atributo ἀεικῆς, “ultrajante, agraviante, indigno”, por referirse en sentido propio a un núcleo nominal abstracto, refuerza la antítesis concreto/abstracto presente en el sintagma.

6. οἶόν τέ μοι τάσδ' ἐστί. θνητοῖς γὰρ γέρα
 πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
 [...] Pues por haber proporcionado privilegios a los mortales,
 desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (107-108)

Se trata de una de las metáforas más frecuentes de la pieza. Corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y expresa en su cruce de abstracto (*illustrandum*) y concreto (*illustrans*) una de las constantes de la imaginería y, en particular, la animalización que conlleva la elección del *illustrans*. El YUGO y la ἀνάγκη (relacionados en este caso por la subordinación sintáctica), poseen rasgos subcategoriales comunes que permiten la producción de la metasememia, basada en una operación analógica e icónica al mismo tiempo. En cuanto al contexto de la imagen, ésta se encuentra “abrazada” por un quiasmo semántico fuertemente connotado: θνητοῖς/τάλας (miembros exteriores) γέρα/πορῶν (miembros interiores); los primeros ubicados en el campo del DOLOR/PATHOS (segundo subsistema); los segundos, en la estructura secundaria RECURSO/ARTE/ASTUCIA

(*TERCER SUBSISTEMA*). De esta manera, en un movimiento anular y sintético, la problemática íntegra de la tragedia se expresa en el plano de superficie por medio de un empalme conciso y logrado, con una imagen en sentido estricto que actúa como núcleo y dos imágenes *lato sensu* que refuerzan y matizan su significado.

7. νέοι γὰρ οἴα-
 κονόμοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου·
 νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς
 ἀθέτως κρατύνει,
 τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἀιστοῖ.
 Pues nuevos timoneles
 gobiernan el Olimpo;
 e ilícitamente
 Zeus impera con nuevas leyes,
 y aniquila ahora a los colosos de antaño. (148-151)

El constituyente οἴαξ del sustantivo compuesto está acompañado por νόμος. El resultado en el plano significativo es semejante a nivel denotativo: “timonel”, “el que rige el timón”. No obstante, a nivel connotativo la figura se carga semánticamente, al producirse un empalme entre el motivo de la NAVEGACIÓN y el motivo de la oposición νόμος/θέμις. La combinación de ambos motivos en una sola unidad lexemática se ve reforzada por la adición de un nuevo motivo, el de la oposición NUEVO/VIEJO y, finalmente, por el tema del PODER. La unión de los tres motivos se produce por medio de la unión de una metáfora (149) a la que se suman dos aliteraciones (νέοι -149-/νεοχμοῖς -150- y οἴακονόμοι -149- νόμοις -150) que se aliteran entre sí. Las cuatro unidades aliteradas añaden por pares el juego de la figura etimológica. Esta aparece nuevamente en κρατοῦσι (149) y κρατύνει (150). De este modo, la imagen subraya y unifica en el plano fónico la equivalencia de νέος y νόμος en el plano significativo. En el orden sintagmático, las unidades aparecen remarcadas κρατοῦσ' Ὀλύμπου; νόμοις Ζεὺς por lexemas adscribibles semémicamente al mismo campo semántico. La antítesis se verifica recién en

ἀθέτως (150) en su oposición con νόμος, πελώρια (151) en su oposición con Ζεὺς y Ὀλύμπου y en el πρὶν / νῦν de 151. Este último verso recolecta los motivos diseminados con la oposición mencionada, cerrando la imagen con un verbo de alto valor semémico: ἀιστώ. El verbo (α privativa + Fιδ-) significa “hacer o volver invisible”. De allí “hacer desaparecer”, destruir, aniquilar”, opciones que se utilizan generalmente en las traducciones. Sin embargo, al rescatar el valor etimológico del semema, se puede inferir que el “paso a la oscuridad”, “el no ser objeto de la visión de otro” es un suceso que se carga de una muy fuerte marca negativa. Esto corrobora, por un lado, la importancia del campo semántico de la VISIÓN en la pieza como rasgo positivo (la VISIÓN posibilita el CONOCIMIENTO) y también como rasgo negativo (la visión de un ser rebajado a la categoría de animal u objeto, y la consciencia que éste sufre de dicha visión son torturas aun más crueles que los padecimientos físicos). Por otra parte, la “invisibilidad” de lo destruido implica la caída en el Hades, el reino oscuro donde nada se ve ni es visto.

8. ἐμᾶς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος·
 δέδια δ' ἄμφι σοῖς τύχαις,
 πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
 χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
 εἰσιδεῖν·

Pero un miedo lacerante me mueve el corazón:
 y temo por tu suerte,
 ¿cuándo está determinado que,
 arribado a puerto, veas la meta
 de tus trabajos? (181-184)

El término técnico τέρμα (META en las carreras de caballos) aparece permanentemente en la tragedia como *illustrans* de un *illustrandum* siempre *in absentia*: “fin, término”. Forma parte del motivo del ATLETISMO, que aparece como estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL. Al mismo tiempo, reafirma el carácter animal, no humano, de los πόνου de Prometeo, al adscribirlo por la alusión del *illustrans* al ámbito de acción del CABALLO. Por otra parte, otra estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA se cruza en esta

imagen: el motivo de la NAVEGACIÓN, que en este caso funciona como participio apositivo que se transfiere como *illustrans* al sujeto σε. De esta forma, ambos motivos se fusionan como *illustrantia* de un mismo sentido propio: el reposo que llega como resultado de un movimiento previo extenso en el tiempo y en el espacio. El verbo κέλλω, “empujar a tierra”, “arribar a puerto”, utilizando en sentido propio o figurado pero siempre en un contexto que incluye la nave y la navegación, proviene de una raíz que incluye semas de “presión, impulso, empuje”. Esta llegada a la meta es entonces, también, producto de una presión, de una coerción. El lexema κέλσαντ’, entonces, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, debe incluirse en el polo de la COERCIÓN, no en el de la LIBERTAD, a pesar del rasgo subcategorial de movilidad que así parecería indicarlo. Este es uno de los tantos ejemplos en que la valencia positiva o negativa de la imagen es ambigua, y adquiere una u otra marca de acuerdo con el contexto discursivo y el desarrollo agencial.

9. Πρ. θνητούς γ’ ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

Xo. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;

Πρ. τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.

Pr.: Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.

Co. ¿Y qué clase de remedios encontraste para esa enfermedad?

Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)

La articulación de la figura es doble: primero se organiza en torno de la transferencia de un atributo *illustrans* (τυφλός) a un núcleo *illustrandum* (ἐλπίς). El sentido recto habría sido: “las esperanzas que en (o entre) ellos habitan los vuelven ciegos”. Segundo, las ἐλπίδες han sido personificadas previamente (puesto que “habitan”, κατοικίζω), lo cual se da en el plano sintagmático al final del verso, es decir, en orden opuesto al lógico. La imagen de las CIEGAS ESPERANZAS es, además, un típico ejemplo en el cual el origen del *illustrans* nominal (τυφλός) es un lexema verbal previo *-illustrans*, como en este caso, o *illustrandum-* que desencadena la prosecución nominal de la figura: προδέρκεσθαι.

Todos los términos de la figura corresponden al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, donde la visión se vincula estrechamente con el conocimiento. Para el hombre, conocer su μόρος es un peso insoportable, un daño, una νόσος (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*). La única solución posible (φάρμακον) es anular parte de la potencia cognoscitiva, reemplazándola por un don ubicable en el plano irracional-afectivo: la ἐλπίς.

Prometeo, dador de la esperanza, está ENFERMO DE CONOCIMIENTO: su esencia visionaria es la ceguera trágica: haber cometido una ἀμορτία a conciencia (lo que implicó un bien y un mal) y no haber previsto el castigo desmedido del poder, que se presenta como instancia situada más allá del pensamiento (Zeus).

10. Xo. [...] ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζητεῖ τινα.
Pr. ελαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
πράσσοντας
Co.: [...] Pero dejemos esto
de lado y procura alguna liberación de tu prueba.
Pr. Es fácil para quien tiene el pie libre de males
aconsejar y advertir
al que lo pasa mal. (261-265)

La metáfora que funciona como centro de la imagen del pasaje es la de 263: πημάτων ἔξω πόδα / ἔχει; pertenece a la estructura secundaria de la RED dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. El contexto que desencadena la imagen es el sustantivo deverbativo ἐκλυσιν de 262, cuyo especificativo, ἄθλου, incorpora el submotivo de la COMPETENCIA ATLÉTICA al miembro de la oposición binaria **COERCIÓN/LIBERTAD**. La mención de la “liberación” desencadena, por un lado, el adjetivo ελαφρός, que en este contexto aparece con su valor semémico de “fácil”, pero que conlleva el valor (ya utilizado, por ejemplo en 125 y que se utilizará en 278) de “ágil, ligero, leve”, es decir, “que tiene facilidad y libertad para desplazarse”, como aparece en el Párodos. Por otra parte, ambos lexemas comparten un rasgo subcategorial +abstracto. Pero por otro lado, la irrupción de la metáfora provoca la

convocatoria de rasgo +concreto πόδα y al cruce con el lexema +abstracto, πημάτων. “Tener el pie fuera de (ἐξω, “libre”) de males” es la equivalencia metafórica de la ἔκλυσις de 262. Además, el pie como *illustrans* funciona en el sistema como centro de atracción de imágenes, siempre relacionadas con el motivo de “aquello que puede ser trabado”, de gran relevancia semántica, como veremos más adelante.

11. οὐκ οὐκ ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς, ὄρων ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no darás coces contra el aguijón
 al ver que gobierna un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos.(322-324)

Se trata de una metáfora *in absentia*, cuyos *illustranda* se abren en un abanico de posibilidades que abarcan de lo concreto a lo abstracto. Pertenece en principio al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN/LIBERTAD, y dentro de éste, a la serie estructural secundaria relacionada, por una lado, con el ARNÉS DEL CABALLO, y por otro, con el conjunto PERSECUCIÓN-PICADURA. Allí los lexemas concretos son κέντρον, μύωψ y οἶστρος.

En primer lugar, κέντρον significa *stimulus*, es decir, “picadura”, “pinchadura”. De allí, en el vocabulario médico, “aguja”, y en el militar, “dardo, venablo”. Con referencia a los animales, adquiere los valores de “aguijón, púa, espolón”. En el campo de las herramientas pasa a ser “punta, clavo, clavja”. Finalmente, referido a los animales domesticados por el hombre, toma la acepción de “espuela”. Como derivación abstracta, y sobre todo en plural, se registra el significado de “tortura(s)”.

El sintagma (οὐκ) πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς presenta entonces una variedad de posibilidades simbólicas. En principio, el contexto indica que se trata de una enseñanaza que ofrece Océano como διδάσκαλος. Además, su posición aislada con respecto al verso siguiente lo realza en su valor de γνώμη. Esta falta de

fusión entre imagen y contexto es característica de los parlamentos de los personajes secundarios.

Para evitar la polivalencia máxima, se podría verificar el valor del contexto sintagmático inmediato, es decir, el lexema κῶλον. (Con respecto a ἐκτείνω no hay dudas en cuanto a su acepción de “extender”). Dicho lexema aparece con su valencia habitual de “miembro” o, más exactamente, “pierna”. De tal modo la polivalencia permanece. Ningún valor de κῶλον puede restringir las posibilidades simbólicas de κέντρον.

No obstante, se percibe luego de la incorporación al contexto inmediato que ambos lexemas se ubican en un plano sémico equivalente: ambos incluyen una actitud dinámica y una configuración física semejante, “fusiforme”. Miembro y “aguijón” se enfrentan: pero no es el aguijón el que realiza el movimiento de penetración, sino el miembro. Las acciones se han intercambiado: el aguijón adquiere un clasema subcategorial +pasivo, y el miembro, uno +activo.

Teniendo en cuenta estas observaciones y volviendo a la polivalencia máxima antes apuntada, se puede observar la gama de posibilidad interpretativas que el lexema ofrece.

Si se toma la serie semémica “picadura, pinchadura, pinchazo”, el *illustrandum* de la imagen permanece ambiguo. ¿Contra qué se arroja Prometeo? Son las variables en las que el lexema adquiere un sema +concreto las que posibilitan la adscripción del *illustrans* a los distintos subsistemas de imaginaria de la tragedia.

- κέντρον = “dardo, venablo”: no perteneciente a subsistema. Prometeo se arroja a sí mismo contra el arma que puede “matarlo”.
- κέντρον = “aguijón, espolón”: primer subsistema principal. Prometeo, como reflejo anticipado de Ío, se arroja para ser picado por el tábano que lo/la atormenta.
- κέντρον = “punta, clavo, clavija”: *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo se clava y se empala voluntariamente a sí mismo.

- κέντρον = “espuela”: *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, como el potro recién enjaezado, se revuelve furioso y se clava a sí mismo las espuelas.
- κέντρον = “tortura”: *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, el médico que no sabe cómo curarse, se infringe a sí mismo la tortura y el ultraje.

Por consiguiente, la impresión general que recibe el espectador/lector de las valencias agresivas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* ha cambiado de signo. No es el κέντρον el que agrede a Prometeo. Es Prometeo quien se ha “enredado” (segundo subsistema), quien ha “perdido el rumbo” (segundo subsistema) y, prisionero o vagabundo en la cárcel sin límites de la ἀνοικία (tercer subsistema) se expone, extiende sus miembros (como Tifón, 363) contra el elemento filoso que lo atormenta y provocará su destrucción (provisoria): el rayo de Zeus, cuya llama ha robado producto de una ἀμαρτία tanto intelectual como moral, lo que desencadena la “falta trágica” del Titán.

El κέντρον contra el que lucha Prometeo (limitado e impotente) es el poder de Zeus, que se manifiesta como objeto duro, penetrante, filoso y todopoderoso: *rayo, aguijón, miembro viril* (episodio de Ío), *espuela*.

12. δς πᾶσιν ἀντέστη θεοῖς,
 σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόβον,
 ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,
 ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 (...) Él hizo frente a todos los dioses,
 silbando terror con sus fauces horrendas,
 y de sus ojos centelleaba un fulgor de mirada feroz,
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus;
 pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
 el rayo que descende exhalando la llama,
 que lo abatió de su altanera jactancia. (354-357)

La imagen comienza con una metonimia del efecto por la causa. La figura consiste en reemplazar la expresión “el silbido de Tifón causa terror” por “Tifón silba terror”. La articulación de la figura se logra transfiriendo el *illustrans* (φόβος) al

verbo *illustrandum* (συρίζω). Nuevamente se observa en el sintagma la antítesis concreto/abstracto remarcada por el contexto, σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι: “con sus fauces horrendas”.

13. Ἡφαίστος, ἔνθεν ἔκραγήσονται ποτε
 ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
 τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γῶας·
 Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
 el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
 ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
 los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (367-369)

El segmento presenta dos animismos encadenados, productos de una primera metáfora *in absentia*: ποταμοὶ πυρὸς, “ríos de fuego” por “lava”. Los ποταμοί se animalizan (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y como tales δάπτουσι, “devoran” (motivo de la MORDEDURA) con ἀγρίαις γνάθοις, “fauces salvajes”. La articulación se logra a través de la transferencia del *illustrandum* objeto directo (369) a un núcleo verbal *illustrans*. La animización verbal (δάπτω) se prolonga nominalmente en γνάθος, “fauce”, agregándole una segunda animización (animal): ἀγρία, “salvaje”. En este segundo caso, la personificación se articula por medio de la transferencia de un atributo *illustrans* a un núcleo también *illustrans*. La imagen combinada, que provoca en el receptor la sensación de violencia y agresión desatadas, se continúa yuxtaponiendo en el verso siguiente que le sirve de contexto una fuerte antítesis impresiva: los lexemas καλλίκαρπος, λευρός y γύη poseen un componente semémico que apunta a lo estático, lo pacífico y lo armonioso, además de incluir la oposición de los elementos: agua + fuego ≠ tierra.

14. βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων
 ξυμπίτων, στένει βυθός,
 κελαινός [δ'] Ἄιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
 παγαὶ θ' ἀγνωρῦτων ποταμῶν
 στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.
 Y rugen entrechocándose las olas marinas,
 y gimen las profundidades,

y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de lípidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

El final del Épodo del Estásimo I es un ejemplo de macroestructura descriptiva que incluye varias imágenes simples, en este caso auditivas, que se estructuran en torno de dos elementos o fuerzas naturales por medio de una composición en anillo.

El núcleo de la IMAGEN EXTENDIDA es la personificación de los ámbitos del mundo por medio de verbos que incluyen rasgos subcategoriales +animado, +humano. Ninguna de las cuatro imágenes sucesivas presenta bimetración *illustrans/illustrandum*. También el *tertium comparationis* está ausente de la estructura superficial.

Los cuatro verbos se presentan en paralelismo: los miembros externos incluyen intrínsecamente el sema +humano, es decir, éste forma parte de la figura nuclear del lexema στένω. Los miembros internos del paralelismo poseen un sema +animado, y adquieren un clasema +humano, por influencia del contexto (βοάω, υποβρέμω).

En cuanto a los elementos naturales, responden en esta microestructura a la macroestructura del Estásimo: AGUA – TIERRA (ABISMO) – AGUA. El Estásimo comienza con el llanto de las Oceánides y se cierra con el llanto de las fuentes de los ríos. En el centro, toda la tierra y sus habitantes, en perfecta συμπάθεια, lloran la suerte de Prometeo. En el tramo final del Épodo se advierte la misma composición anular; en un movimiento descendente (431-433) y ascendente (434-435): el elemento AGUA (πόντιος κλύδων) y el ABISMO (TERRESTRE) en cuya concavidad se ubica el agua (βυθός); el MUNDO SUBTERRÁNEO (μυχός γὰς Ἄιδος) y el ascenso hacia el elemento AGUA (παγαλὶ ἀθγνορύτων ποταμῶν).

La desarmonía que implica el sufrimiento se refleja levemente en la naturaleza. Por el contrario, es la sensación de armonía simpatética la que prevalece.

La uniformación del sentimiento se logra, precisamente, por medio de la personificación de los elementos.

15. τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.

Xo. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεις φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὔρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Pr. τὰ λοιπὰ μου κλύουσα θαυμάση πλέον,
οἷας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμησάμην.
τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Pr. Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente.

Co. Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

Pr. Si me escuchas el resto te asombrarás más,
qué artes y recursos ideé.
Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes de que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (469-483)

Éste y el de 1007-1013 son los dos únicos ejemplos de SÍMILES EXTENDIDOS del cP. Como ya adelantamos, su importancia es capital para la composición del PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES, puesto que funcionan como deixis explícita de la imaginaria que se despliega a su alrededor.

En el caso del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, el SÍMIL propiamente dicho abarca 472-475. Se han incluidos segmentos del contexto anterior y posterior

para probar cómo opera el pasaje del sentido propio al figurado, y para verificar el aislamiento o fusión de la imagen con respecto a sus contextos.

En lo que se refiere al contexto anterior (469-471), el pasaje de contexto a SÍMIL se produce con suma delicadeza. Hay una serie de lexemas que actúan como “puentes”, todos utilizados en sentido propio y que pertenecen *AL PRIMER SUBSISTEMA* (τάλας, πημονής), y el *TERCER SUBSISTEMA* en su subsistema secundario del RECURSO/ARTE/ASTUCIA (μηχανήματα, έξευρών, σόφισμα). Incluso, y aunque el lexema pueda hacerlo sólo en sentido figurado, ἀπαλλαγῶ puede adscribirse al *SEGUNDO SUBSISTEMA* (“poner distancia, alejar” en sentido propio; “librar, liberar” en sentido figurado). Por tanto, la primera parte del SÍMIL se engarza en el plano de la imagen con todos estos elementos del contexto: πέπονθας αἰκῆς πῆμα fusiona el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del DOLOR/PATHOS con el πημονής de 471; ἀποσφαλεῖς φρενῶν (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, subsistema secundario del campo conceptual SABER/CONOCER), πλάνη (fusión con el *SEGUNDO SUBSISTEMA* en su motivo del VAGABUNDEO).

El coordinante δέ marca el comienzo de la segunda parte del SÍMIL, central para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. *Stricto sensu*, el *illustrans* es κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον πεσῶν, y el *illustrandum* ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος. Sólo con el subrayado podemos observar la influencia del campo semántico de las unidades lexemáticas del *illustrans* sobre los lexemas utilizados en el *illustrandum*. El sentido figurado de ἰατρὸς y νόσον se prolonga también en sentido figurado en φαρμάκοις y ἰάσιμος. El SÍMIL ejemplifica uno de los aspectos de la situación de Prometeo a lo largo de la pieza: la impotencia de su intelecto creativo. La comparación es expresada por la Corifeo con gran sobriedad de recursos: sólo los lexemas significantes y una profunda συμπάθεια. Ese sentimiento se traslada inmediatamente al espectador. Pero la estructura cerrada de SÍMIL permite una captación racional que muchas veces falta en el contexto de producción de las imágenes.

Lo verdaderamente llamativo del SÍMIL es su contexto posterior. Cuando la Corifeo calla, Prometeo retoma su discurso de los dones, y el poeta le “pone una trampa” a su personaje: hace que interprete en sentido propio lo que la Oceánide ha expresado en sentido figurado. Es así que el Titán comienza el relato de cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles a ese efecto. El campo semántico del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* se ve representado, por consiguiente, por una variedad de lexemas utilizados en sentido propio: ἐς νόσον πέσοι (478, paralelo al ἐς νόσον πεσών del SÍMIL), φαρμάκων (480, paralelo al φαρμάκοις del SÍMIL), ἀκεσμάτων (481) y νόσους (483), sin contar con los valores clasémicos que pueden relacionar los lexemas ἀλήξιμα, βρώσιμον, χριστόν y πιστόν con el campo semántico de la ENFERMEDAD. Por otra parte, los lexemas que actúan como “puentes” pertenecen al mismo campo semántico detectado en el contexto anterior del SÍMIL: pertenecen a la serie RECURSO/ARTE/ASTUCIA (477): τέχνας, πόρους, ἐμησάμην. La función del contexto posterior es entonces doble: 1) por una parte, alerta al espectador sobre el paso del sentido figurado al propio; por tanto, aísla el SÍMIL, y lo destaca como unidad significativa; 2) por otra parte, refuerza aun más la inutilidad de la ASTUCIA, la SABIDURÍA y el INTELECTO prometeicos: está descorazonado, desanimado (ἀθυμῆς), su mente vaga sin rumbo. La nube que oscurece mente y corazón no le permite percibir el sentido profundo de la imagen de la Corifeo. Prometeo **ESTÁ ENFERMO**.

16. [...] τόν τε μουνῶπα στρατόν
 Ἄριμασπὸν ἵπποβάμον', οἱ χρυσόρρυτον
 οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου·
 (...) y del ejército de un solo ojo,
 el de los jinetes Arimaspos, que habitan
 junto al curso de corriente dorada del Plutón. (804-806)

Se trata de una doble sinécdoque del singular por el plural, que se logra por la transferencia del atributo μούνωψ de su núcleo natural, ἵπποβάμων, a στρατός. En

primer término se ubica el sustantivo colectivo con un modificador correspondiente a un miembro individual de la clase (o a todos ellos en plural). Luego se yuxtapone el miembro individual de la clase con su gentilicio (nueva sinécdoque). Finalmente, la relativa hace concordar el número del pronombre relacionante *ad sensum*, es decir, en plural, lo cual se expande al número del núcleo verbal. De esta manera, el poeta enfrenta los dos miembros lógicos de la sinécdoque, exponiendo en la estructura de superficie el mecanismo interno de la figura.

17. Πελασγία δὲ δέξεται θηλυκτόνῳ

Ἴ Αρει δαμέντων νυκτιφρουρήτῳ θράσει.

Y la tierra pelasgia recibirá los [cuerpos] de los que fueron vencidos por un Ares que mata con manos de mujer con una audacia que vigila en la noche.(860-861)

El origen de esta imagen de alta complejidad es la metonimia Ἴ Αρης. De acuerdo con la edición de MURRAY, el lexema figura en mayúscula: se trata de Ares, el dios de la guerra. El uso metonímico habitual de reemplazar el campo de acción o dominio de la divinidad por el nombre de la misma es el que se utiliza en este caso. Dicho campo incluye una esfera que abarca lexemas tales como GUERRA, MUERTE VIOLENTA, HOMICIDIO, MASACRE, CARNICERÍA, GOLPE MORTAL, DESTRUCCIÓN, MATANZA. La metonimia se refuerza por medio del adjetivo compuesto θηλυκτόνος, “que mata por medio de una mujer”, “que mata con manos de mujer”. El segundo constituyente, -κτόνος, es quien funciona como *illustrandum* de la metonimia. Es, por otra parte, un hápax. La imagen se prolonga en una estructura sintáctica paralela (un instrumental), cuya función atributiva es ambigua o ἀπὸ κοινοῦ. En efecto, νυκτιφρουρήτῳ puede modificar a la raíz verbal de θηλυκτόνος (κτείνω) o al participio δαμέντων. (Este participio, aceptando la *lectio* de MURRAY, debe funcionar como sintagma concertado *ad sensum* con el sustantivo σωμαίων de 859). La articulación interna del sintagma es paralela a la de la metonimia inicial: un sustantivo abstracto modificado por un atributo en primera

posición consistente en un adjetivo compuesto que es, también, un hápax. En el plano semántico, la metonimia θηλυκτόνω' Απει es la consecuencia de la segunda estructura: νυκτιφρουρήτω θράσει; a su vez, ésta consiste en otra metonimia: lo abstracto por lo concreto: θράσος (audacia) por “acción audaz” o “persona audaz”. Paralelamente, el θράσος forma parte de otra figura concomitante: una PERSONIFICACIÓN. El atributo νυκτιφρούρητις, “que vigila durante la noche”, “que monta guardia nocturna”, actúa como *illustrans* transferido. Finalmente toda la imagen está recubierta por una sinécdoque del singular por el plural: los cuerpos serán recibidos por la tierra a causa de los homicidios cometidos por cuarenta y nueve mujeres audaces que han vigilado durante la noche.

La complejidad de la imagen –que no se adscribe en particular a ninguno de los subsistemas principales, sino que pertenece al ámbito general de la oposición básica del sistema de imaginaria, ARMONÍA/DESARMONÍA,- responde al carácter oracular de la profecía de Prometeo. El lenguaje críptico de 860-861 es “glosado, explicado” en el contexto de los versos siguientes: 862-863.

18. Ερ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ μικρὰν νόσον.

Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγεῖν.

Her. Yo advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.

Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)

La metáfora gira alrededor del núcleo sémico “enfermedad”, perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y juega con la figura etimológica acumulando tres lexemas de la misma raíz: νόσος, νόσημα, νοσέω. En este caso, la imagen se inicia nominalmente, continúa por medio de un verbo y concluye con un nuevo núcleo nominal. La relación con el contexto se opera por medio del participio de 977, μεμνηότα, del verbo μαινομαι, que incluye elementos componenciales que implican desequilibrio físico, emotivo y racional. Prometeo está “enfurecido, poseído” por una “enfermedad”. La νόσος de 977 incluye un clasema +indefinido. La metáfora del verso siguiente cumple la función de

especificar y restringir el semema: es un νόσημα, un “*vitium*”, y la misma marca negativa se expande al otro término de la ecuación, duplicado en sus dos lexemas componentes: ἐχθρός y στυγέω. La νόσος de Prometeo, si existiera, se ubicaría en el plano afectivo, con lo cual se cierra la polisememia abierta por μάϊνομαι. Por medio de la ecuación metafórica, el poeta incorpora dentro del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* una estructura secundaria del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: el par opuesto ODIO/AMOR. Es un caso típico de empalme o imagen combinada.

19. λέγων ἔοικα πολλὰ καὶ μάτην ἐρεῖν·
 τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
 ἐμαῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
 πῶλος βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.
 ἀτὰρ σφοδρῦνη γ' ἀσθενεῖ σοφίσματι.
 αὐθαδία γὰρ τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς
 αὐτὴ καθ' αὐτὴν οὐδενὸς μείζον σθένει.

Me parece que, aunque mucho diga, hablaré en vano:

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
 con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,

como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas.(1007-1013)

Este SÍMIL, el del POTRO RECIÉN ENJAEZADO, es el núcleo del sistema de imaginería correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: es su centro productor de imágenes. La alta cifra de segmentos relacionados con este motivo se ha desplegado a lo largo de la obra. Es no obstante casi en su desenlace cuando la imagen central se muestra con todos sus elementos ante los ojos y oídos del espectador/lector, y lo hace por medio de un SÍMIL.

En apariencia, el símil aparece aislado de su contexto, y esto tal vez sea así en una primera lectura. Sin embargo, podemos afirmar que las impresiones dominantes del SÍMIL —la TENSIÓN y la FUERZA, ambas inútiles— están representadas en el contexto por elementos del campo semántico de la FUERZA/DEBILIDAD, que corresponden justamente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Hermes introduce en 1007 el lexema μάτην (es respuesta al μάτην pronunciado por Prometeo en 1001). Lo VANO está puesto en ecuación con el campo semántico de

la palabra: la capacidad discursiva, propia de lo racional, ya no es actuante para con Prometeo (λέγων, ἐρεῖν). Prometeo está sordo como las olas del mar. Un rasgo categorial –humano, al que debe sumársele un rasgo +concreto +”duro” propio de lo cósmico. Prometeo no se deja conmover (τέγγη οὐδέν) ni se ablanda (μαλθάσση). Esto es producto de su sordera y de la dureza que en él se ha instalado como consecuencia de su αὐθαδία. A esta altura de la obra, y como señalamos en el Capítulo 6, Zeus y el Titán son las dos caras de una misma moneda. Pero mientras Zeus mantiene el κράτος, Prometeo ha cedido sus potencias intelectivas. Los rasgos –humano +objeto otorgados por el contrexto anterior se resumen en la animalización, sema nuclear del SÍMIL, que abarca 1009-1010.

En el SÍMIL propiamente dicho se observa el mismo modo de articulación interna que el correspondiente a 472-475, el del MÉDICO ENFERMO. El *illustrans* es δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς πῶλος y el *illustrandum* βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Es evidente la influencia de los elementos lexemáticos del primero sobre el segundo, característico de la interacción imaginativa. En un SÍMIL tradicional, la estructura debería haber sido la siguiente: “así como un potro recién sometido al yugo muerde el freno y trata de desembarazarse de las riendas, así tú te resistes por la fuerza y luchas”. Sin embargo, el πρὸς ἡνίας se ha introducido en el *illustrandum*. En cuanto a la conformación lexémica de la imagen, TODAS SUS UNIDADES (las usadas en “sentido figurado” y las usadas en “sentido propio”) pertenecen a alguno de los motivos del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. Todas las del *illustrans* (más su cuña en el *illustrandum*) son la “figura nuclear” del motivo del ARNÉS DEL CABALLO. Las del *illustrandum*, βιάζη y μάχη, se corresponden al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. El participio δακῶν introduce, además, el motivo de la MORDEDURA. El SÍMIL se caracteriza por su impresión de extrema tensión y movimiento no dirigido, sin meta. En el plano morfológico, la antítesis entre deseo de libertad (*movimiento*) y sujeción (*inmovilidad*) se verifica en el equilibrio de lexemas verbales (δακῶν, βιάζη, μάχη) y lexemas nominales (στόμιον, πῶλος, ἡνίας).

El único adjetivo del símil (νεοζυγής) incluye un rasgo subcategorial +receptor de una acción, que se destaca aun más en la versión. En el desarrollo sintagmático se produce una mostración contraria al procedimiento corriente en las imágenes: en lugar de partir de lo general para luego especificarlo y concretarlo, el poeta “enfoca” *una parte del potro* –su hocico– en δακὼν δὲ στόμιον ; luego el *cuerpo entero del animal* en ὡς νεοζυγής πῶλος, y por último la *escena completa del animal en movimiento*: βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Concluido el SÍMIL, el espectador/lector ha podido reunir en un proceso intelectual-afectivo todos los elementos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* diseminados a lo largo de la pieza.

El contexto posterior al símil se inicia con una fuerte adversación, ἀτάρ. No obstante, la fusión se produce por antítesis con la imagen y por paralelismo con el contexto anterior a través del lexema verbal σφοδρύνη: se retoma el motivo de la FUERZA/DEBILIDAD y se opone la “fuerza bruta”, la animalidad manifestada en el símil con la debilidad de la potencia creativa propiamente humana: βιάζει (violentarse)/σφοδρύνη (debilitarse), ésta última remarcada por el instrumental, donde se prolonga el motivo (ἀσθενεῖ), empalmado con un elemento del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (σοφίσματα).

La imagen total se cierra con una *sententia*, donde el poeta resume el proceso de debilitamiento de la razón (τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς) y su causa (la ἀυθαδία) (1012), y concluye con una estructura sintáctica compleja engarzada en dos figuras (anadiplosis y lítote), marcando el proceso de desencialización del protagonista. La ἀυθαδία lo ha llevado a una condición “menos poderosa que nada”, es decir, “más débil que cualquier otra”. Prometeo es οὐδέν, “una nada”. Su debilidad es absoluta. La ὕβρις ha destruido una por una todas sus armas: la reflexión, el intelecto creador, el amor, la heroicidad. De él queda una fuerza inútil que se revuelve contra la ἀνάγκη, que se aproxima como un monstruo alado, volando en círculos a posarse sobre su presa (275-276). El desenlace trágico (ya operado en el interior del

personaje) se manifestará en lo externo con un último significante: la conmoción cósmica. La obra está a punto de terminar.

20. [...] σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
 στάσιν ἀντίπνου [ἀποδεικνύμενα].
 ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντω.
 (...) y saltan las ráfagas
 de los vientos todos, unas contra otras,
 declarando una lucha de soplos encontrados,
 y el éter se turba confundido con el mar. (1085-1087)

Es un pasaje de la última macroestructura descriptiva de la obra, que, al igual que la anterior, presenta la naturaleza en movimiento. El contexto de este segmento, que abarca 1080-1090, muestra, al contrario de lo que ocurre en 431-435, una falta de *gradatio* de los elementos y una carencia de estructura sintagmática. Este desorden en la configuración discursiva refleja el desorden que impera en el mensaje discursivo: la NATURALEZA y los ELEMENTOS, en total **DESARMONÍA** que responde a la ἀβθαδία máxima de Prometeo, chocan, se conmocionan y se mezclan. Se produce la conflagración cósmica.

Uno de los aspectos de la conflagración es el enfrentamiento abierto, es decir, la lucha: en la PERSONIFICACIÓN más nítida del pasaje, los vientos “declaran una στάσις” de soplos encontrados. El sustantivo στάσις, “acción o efecto de estar de pie, levantado”, incluye en su haz semémico los valores de “lucha, levantamiento”, y de allí, “revuelta, sedición” (en contexto político). Todos ellos necesitan un clasema adicional +humano. Este sentido político dado a la conflagración final de la tragedia responde al λεωργός, “agitador, criminal que levanta al pueblo, enemigo público”, atribuido a Prometeo por Cratos en 5. El lexema στάσις se ubica en el quinto verso a partir del final. El paralelismo es claro: así como Prometeo se levantó contra el poder de Zeus utilizando a la humanidad, Zeus responde con su castigo utilizando los dominios de la realidad que le son propios: los elementos del COSMOS.

La PERSONIFICACIÓN que constituye la imagen está anticipada por el ANIMISMO que implica atribuir a los ἀνέμων πνεύματα el verbo σκιρτάω, "saltar", por medio de una transferencia de verbo *illustrans* a sujeto *illustrandum*.

3. LA INTERACCIÓN IMAGINATIVA EN PROMETEO ENCADENADO

En un importante artículo del año 1965, Ole SMITH²⁴ analiza concienzudamente la imagen esquilea desde el punto de vista estilístico, dando cuenta de su organización interna y de su relación con el contexto. En un breve párrafo completado con una nota al pie, aclara que *Pr* no ha sido incluido en la ejemplificación de su teoría por no considerarlo obra de Esquilo, y menciona las dificultades métricas como causa principal de la inautenticidad de la pieza. Promete volver a tratar el tema más adelante, pero no se ha hallado, hasta la fecha, ningún artículo del autor que retome el asunto de la autoría de *Pr* desde el punto de vista estilístico.

El objetivo de este apartado es, por consiguiente, presentar la tesis de SMITH - probada por el autor en el *CA*- y aplicar sus variables al texto cuestionado, de modo de comprobar si las prevenciones apuntadas se sostienen en el campo del análisis de la imagen.

La propuesta de SMITH puede resumirse en los puntos siguientes:

- a) Las imágenes esquileas tienden a continuarse o prolongarse²⁵.
- b) La imagen esquilea tiende a desarrollarse desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.

²⁴ SMITH (1965: 10-72).

²⁵ El mecanismo psicológico del creador es descrito así: "Cuando una vez alguna imagen ha ocupado la mente del poeta, permanece guardada en su memoria, y aunque nuevas sobrevengan, invade las siguientes oraciones y les comunica una nota singular", transcripto por SMITH a partir de KUMANIECKI (1935: 88)..

- c) Suele ser introducida con una idea verbal y continuada nominalmente.
- d) La técnica apositiva es una alternativa habitual de las secuencias imaginativas y se emplea frecuentemente para agregar nuevos rasgos a una imagen. La técnica aparece frecuentemente en los coros, pero no se restringe a ellos.
- e) En ambos casos, la conexión es la asociación.
- f) En algunas ocasiones, el movimiento estructural es el contrario: de lo nominal a lo verbal.
- g) A veces, la tendencia a la continuación y elaboración conduce a que la imagen se prolongue demasiado; en esas oportunidades, la línea de pensamiento debe ser retomada en una frase de síntesis expresa.
- h) Se verifican varios casos de *inconcinmitas*, es decir, el tratamiento asimétrico de patrones simétricos.
- i) La imagen puede prolongarse de un complejo de pensamiento a otro, aunque éstos estén lógicamente separados.
- j) Desarrollándola desde lo general hacia lo particular dentro del marco de la secuencia, Esquilo obtiene una conexión orgánica entre contexto e imagen. Las imágenes parecen brotar gradualmente del contexto, de modo que imagen y realidad resultan inseparablemente conectadas.
- k) Este principio estructural también se percibe en el empleo de homónimos, esto es, la utilización de palabras ambiguas para conectar la realidad y la imagen o para desarrollar una imagen dentro de otra. El lexema o grupo de lexemas ambiguos a partir de los que se desarrolla la imagen no necesita ser metafórico.
- l) La relación entre contexto e imagen es especial cuando se trata de símiles o comparaciones. En este caso, la introducción de la imaginería es expresa, pero Esquilo se esfuerza por crear una conexión entre contexto e imagen de modo de asegurar un desarrollo orgánico.
- m) Esta dependencia del contexto se verifica especialmente en la *comparatio paratactica* y también en el SÍMIL TRADICIONAL.

- n) En la *comparatio paratactica*, los motivos empleados como *illustrantia* se toman del contexto inmediato, produciendo una transición lógica del contexto a la imagen. Se mantiene, no obstante, una cierta falta de claridad en la expresión.
- ñ) El resultado de esta tendencia es la fusión de imagen y contexto y de *illustrans* e *illustrandum* en el tipo de SÍMIL BREVE.
- o) Hay dos tipos de fusión de acuerdo con la extensión del SÍMIL:
- 1) En el símil homérico (largo o extendido), el *illustrans* es influido por el *illustrandum*, de modo que se vuelve gradualmente parte de la historia principal, y resulta casi imposible separar las partes de la secuencia. La transferencia de rasgos sólo se da en ese sentido: *illustrandum* → *illustrans*.
 - 2) En el SÍMIL BREVE, introducido por ὡς o δίκην, el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans* y también resulta difícil separar ambos términos, debido al grado de fusión alcanzado. Esta articulación se encuentra en casi todas las instancias del símil breve.
- p) En Esquilo, cada ejemplo del tipo homérico exhibe fusión, lo que lo aparta de los poetas contemporáneos, que sólo muestran fusión en el SÍMIL breve.
- q) La estructura de la imagen estudiada no se limita a Esquilo, aunque un tipo es peculiar sólo en cuanto a él; también se encuentran en Píndaro, Sófocles y Eurípides.
- r) La extensión de los tipos de imágenes relevados en el estudio es más amplia en Esquilo que en cualquier otro poeta del siglo V comparable con él. Por tanto, es justificable considerar las particularidades observadas como típicas de Esquilo.

Procederemos entonces a aplicar la propuesta de análisis de SMITH al *corpus* de *Pr*, previa mención de algunas salvedades metodológicas:

- * Como señalamos en el Capítulo 7, *Pr* no presenta *comparationes paratacticae*. No obstante, no puede considerarse éste un argumento en contra de la autoría,

puesto que tampoco presentan *comparationes paratacticae* ni *Pe* ni *Eu*. FRIIS JOHANSEN²⁶ arguye que esto puede deberse a que *Pr* y *Pe* son tragedias principalmente narrativas, y al carácter legal de muchos de los discursos de *Eu*.

* Ni SMITH ni FRIIS JOHANSEN hacen planteos estilométricos, es decir, no cuantifican sus análisis. Los segmentos del ωA esquileo son considerados *ejemplos* de una determinada aseveración, con los cual el investigador *debe inferir* que se trata de un muestreo. No se presentan los casos que no corroboran la hipótesis de trabajo, por lo que se hace imposible probar el peso objetivo de sus conclusiones, a menos que decidiéramos realizar nuevamente todo el trabajo.

* Por tanto, no hemos considerado adecuado aplicar a *Pr* una cuantificación cuyas variables fueran las aseveraciones de SMITH, ya que no existen tablas del resto de las tragedias con las que esta nueva tabla pudiese confrontarse. Optamos, en cambio, por presentar un muestreo -una serie de ejemplos- de lo que ocurre con dichas variables en la obra cuestionada, de modo de aportar nuevos elementos de juicio para su consideración como integrante del ωA .

Las variables que estudiaremos y ejemplificaremos son las siguientes:

- 1) Desarrollo de la imagen desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.
- 2) Imagen introducida con una idea verbal y continuada en forma nominal.
- 3) Técnica apositiva.
- 4) En las imágenes muy prolongadas, resumen de la línea de pensamiento con una frase de síntesis expresa.
- 5) Homonimia.
- 6) Tratamiento de *illustrans* e *illustrandum* en los símiles.

²⁶ FRIIS JOHANSEN (1954: 28).

6.1) SÍMIL BREVE: el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans*.

6.2) SÍMIL EXTENDIDO: el *illustrans* recibe rasgos del *illustrandum*.

3.1 DESARROLLO DE LA IMAGEN DESDE TÉRMINOS GENERALES A EXPRESIONES MÁS VÍVIDAS Y ESPECÍFICAS

Esta forma de construir la imagen es permanente a lo largo de *Pr*, contenga ésta una figura o no. Véase la siguiente enumeración:

1-2, 31-32, 124-126, 148-151, 152-154, 304-307, 351-356, 420-424, 425-430, 447-450, 460-463, 465-466, 472-475, 500-502, 545-550, 554-559, 677-679, 690-693, 709-711, 726-727, 793-797, 798-800, 856-857, 878-886, 944-946, 1007-1010.

De hecho, es una característica en extremo general, que se remonta a Homero -generalmente con una estructura tripartita- y se prolonga hasta Esquilo. Tal como afirma SMITH, la prolongación y especificación de la imagen es un procedimiento presente en la literatura contemporánea a Esquilo, por ejemplo Píndaro, Sófocles y Eurípides, aunque en estos autores la extensión no llega a los extremos del *εΑ*, ni es tan frecuente. Por otra parte, esta técnica es la base de uno de los resultados estilísticos más propios del poeta, esto es, la fusión de imagen y contexto, en donde los límites entre una y otro no son fácilmente determinables. Ilustraremos esta afirmación con el análisis de los 878-886:

ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
 μανίαι θάλπουσ', οἰστρου δ' ἄρδις
 χρίει μ' ἄπυρος·
 κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
 τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην,
 ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
 πνεύματι μάργω, γλώσσης ἀκρατῆς·
 θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆ
 στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.

Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
 que perturba mi mente, y me punza el dardo
 de un aguijón no forjado por el fuego.
 Y el corazón golpea con terror mi pecho,

y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
 y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso
 del frenesí, sin poder dominar mi lengua;
 y turbias palabras golpean al azar
 contra las olas de una Ate abominable.

Se trata de un típico ejemplo de empalme, es decir, una secuencia imaginativa donde se cruzan dos o más subsistemas de imágenes. Cada una de las instancias se prolonga y especifica en *illustrantia* sucesivos. Cada uno de los ámbitos imaginativos (*illustrantia* o *illustranda*) tienden a sostenerse a través de dos o más segmentos, llegando a cinco en el caso de la imagen central del pasaje, es decir, la ENFERMEDAD, nuclear del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

En 878-79 se presenta una primera *descripción general* de la enfermedad de Ío, con un cruce concreto-abstracto habitual (verbo +concreto +sensible, θάλλω, *illustrans*; sujeto abstracto σφάκελος – μανία, *illustrandum*). En 879-80 la imagen se sostiene por medio de una transición hacia el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD) en su serie secundaria de la PICADURA. Todos los sememas involucrados (*illustrantia*): οἰστρος, ἄρδις, χρίει, aluden en forma directa al TÁBANO (*illustrandum*) y en forma indirecta a ZEUS (*illustrandum* de segundo grado). El atributo ἄπυρος es el que fusiona la imagen con su contexto -es decir, la imagen anterior- y, aplicado a ἄρδις, marca la diferencia entre este elemento punzante, que no necesita del fuego para lograr su propósito, y el elemento "real" que provoca la enfermedad: el RAYO (FALO) de Zeus, que *es* de fuego y causa el incendio interior de Ío. El v. 881 es un nuevo paso para prolongar y especificar la imagen, empalmando *fusionados* (en el caso anterior se *encadenaban*) los motivos de la ENFERMEDAD (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y de la AGRESIÓN FÍSICA (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, polo de la COERCIÓN).

El *illustrans* (verbo) exhibe como sema la *animalización* típica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que utiliza como puente el AGUIJÓN PUNZANTE para convertirse en PATADA. Este verbo se transfiere a un sujeto *illustrandum* (κράδιον). El CORAZÓN adquiere entonces un clasema +animado, +humano: es UN JINETE QUE

ESPOLEA, QUE COCEA EL PECHO (φρήν), convertido entonces en CABALLO. En esta primera interpretación el AGUIJÓN/RAYO/ZEUS, apoderándose del corazón de Io por medio de la μανία, lo domina y la reduce a la condición animal. Pero en una segunda interpretación de la metáfora, el κραδία de Io ES EL CABALLO, que PATEA, PIAFA, COCEA (otra valencia semémica de λακτίζω) contra el φρήν, que en este caso adquiriría un clasema +inanimado y se convertiría, metasemémicamente, en el ARNÉS, la "cárcel" del caballo, transferida a Ío. Siendo así, la animalización y el rasgo +irracional del personaje sería completo: la COERCIÓN no implica sólo la DOMA, sino la imposibilidad de concientizar la condición alcanzada.

En su éxodo, Ío llega al clímax de la mostración de la imaginería del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: toda ella es un ser animalizado: cuernos de vaca, domada como un potro, perseguida por el tábano, su razón nublada por la ἄτη.

Luego de un verso de transición, el 882 -aunque uno de sus elementos *illustranda* (τροχοδινεῖται) será sostenido y especificado en 885 como *illustrans*-, los rasgos de animalización e irracionalidad se detallarán aun más en 883-884 con una nueva imagen, correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo secundario de la COMPETENCIA ATLÉTICA. En 883 Ío afirma que es arrastrada "fuera de la carrera", es decir, fuera de la pista prefijada que el caballo tiene para correr. Este carácter concreto y exterior de la imagen (*illustrans*) se vuelve interior y abstracto ante la aparición del agente: λύσσης πνεύματι μάργω (*illustrandum*), donde se retoma el motivo de la ENFERMEDAD. La imagen llega a su punto más alto en la metáfora central y final: ésta se muestra como ejemplo del desequilibrio máximo (la **DESARMONÍA**, polo negativo de la oposición semántica básica de la pieza), y resuelve lo *irracional* por medio de la expresión de una metáfora compleja.

En esta última metáfora (885-886) retoma la imagen inicial de la ENFERMEDAD, con la que se cierra el segmento (ἄτης), especificando cuál es el tipo de locura que padece Ío: es la ἄτη, la ceguera enviada por la divinidad, y retoma también el empalme con el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través del

lexema παίουσ'. Λόγοι y εἰκη prolongan los nuevos términos incorporados en 884 (γλώσσης y ἀκρατής), y los novísimos términos (θολεροί y κύμασιν) completan el panorama de los ELEMENTOS: **fuego** (878, 879, 880), **aire** (882, 884) y **agua** (885, 886). Aparece en la estructura sintagmática un atributo concreto (θολεροί) transferido a un núcleo sustantivo abstracto (λόγοι). Como efecto de la falta de dominio (ἀκρατής) las palabras de Io son *turbias, revueltas, opacas*. Las palabras son contempladas como agua *turbia*: son ininteligibles. A partir de esta imagen nominal, el verbo παίω refuerza el sentido: las palabras turbias *golpean* (¿la mente?) "como olas", arrítmicamente, es decir, εἰκη, *al azar*. Sin embargo, en 886 la metáfora se vuelve sobre sí misma: las turbias palabras que golpean como olas lo hacen *contra las olas* (πρὸς κύμασιν). El agente elidido que funciona como *tertium comparationis* de 885 aparece en la estructura de superficie de 886 como receptor pasivo de la acción del verbo, y el verdadero agente funciona como especificativo del receptor: στυγνῆς ἄτης, donde nuevamente se cruzan un *illustrans* concreto (κύμασιν) con un *illustrandum* abstracto (ἄτης). El sentido propio desplegado es: "**mis palabras, turbias como olas revueltas al azar, golpean mi mente a causa de la ceguera abominable que me domina**". Este movimiento antitético de lo activo y lo pasivo (las palabras golpean la ἄτη y no al revés) es el mismo que aparece, por ejemplo, en la imagen del κέντρον (322-323). El objetivo del poeta es, en estos casos, reflejar los puntos máximos de dominio de lo irracional sobre lo racional (propriamente humano), sobrepasado por lo arracional (en realidad, suprarracional) de la acción de lo divino: Zeus.

3.2 IMAGEN INTRODUCIDA CON UNA IDEA VERBAL Y CONTINUADA EN FORMA NOMINAL

22: σταθευτὸς δ' ἡλίου φοίβη φλογί

356: ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,

368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις

- 368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
- 370-371: τοῖόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
- 378: ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
- 397-399: στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ·
δακρυσίστακτον [...]
ῥέος
- 462-463: κᾶζευξα πρώτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν
- 472-473: πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
- 547-550: οὐδ' ἐδέρχθης
[...]
ἄλαδν γένος
- 566: χρίει τίς αὖ με τὰν τάλαιναν οἴστρος;
- 568-569: τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν.
ὁ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμ' ἔχων,
- 574-575: ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὄτοβει δόναξ
ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον·
- 597: μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
- 698-699: ...τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὺ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προξεπίστασθαι τορῶς.
- 858-859: ... ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, ...
- 879-880: ... θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος·

1009-1010: δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

1023: διαρταμήσει σώματος μέγα βράκος,

1061-1062: μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.

1072-1079: μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
 [...]
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.

1083-1084: ... ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι,

Se trata, según SMITH, de un principio estructural del estilo esquileo. En efecto, y puesto que es un caso especial del punto anterior (generalización/especificación), puede afirmarse que dicho principio es constante a lo largo del *Pr*. Existen casos en que el procedimiento es el opuesto (ya lo detecta el estudioso en una serie de ejemplos del *CA*), es decir, una introducción nominal de la imagen prolongada verbalmente (un ejemplo en *Pr* es 124-126). Incluso puede darse una estructura quiástica: introducción verbal, dos especificaciones nominales y un remate verbal (*Pr* 1072-1079). No obstante, el "principio estructural" es sin duda mayoritario, tanto en el *CA* cuanto en *Pr*. Véase su funcionamiento en esta imagen de 397-401:

στένω σε τᾶς οὐ-
 λομένας τύχας, Προμηθεῦ·
 δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων
 ραδινῶν λειβομένα ρέος παρειᾶν
 νοτίοις ἔτεγξα παραῖς·

Lloro por tu suerte
 funesta, Prometeo;
 y vertiendo gota a gota de mis suaves ojos
 un arroyo de derramadas lágrimas,
 he mojado mi mejilla
 con sus húmedas fuentes.

En este clarísimo ejemplo del Estásimo I, la imagen surge de una idea verbal y se desarrolla nominalmente por medio de una serie de asociaciones y variaciones. La figura se desenvuelve en dos movimientos. El primero (397-398) expresa la acción verbal, el porqué de la misma y su destinatario. Aparece el yo lírico (στένω, 1a. persona) y el receptor del mensaje (Προμηθεῦ, invocación). El segundo (399-401), por medio de un procedimiento de asociación nominal, *describe* la acción verbal en su devenir (construcción participial apositiva: δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων ραδινῶν λειβομένα βέος y en su resultado (núcleo verbal y modificadores: παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς). La imagen completa es una combinación de sentido propio y sentido figurado de lexemas que pertenecen al campo semántico del *agua*, por lo tanto, se inscribe en la estructura NATURALEZA/ELEMENTOS, del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. La imagen aumenta su fuerza y poder de sugerencia por ser precisamente las Oceánides, las ninfas por excelencia del elemento acuático, las que pronuncian la imagen. Es un caso típico de "mostración": el llanto de las ninfas manifiesta la esencia de su ser, ser *ninfas del agua*.

La imagen propiamente dicha se despliega en el segundo movimiento. El devenir de la acción verbal comienza con un verbo en sentido propio, λείβω, "verter, derramar, libar". El objeto directo βέος, "arroyo", es el que introduce la metáfora y el que se comporta a su vez como *illustrans* de su atributo δακρυσίστακτον, *illustrandum* que retoma el sentido propio. El πόθεν ἀπ' ὄσσων ραδινῶν remarca el ámbito semántico y la delicadeza de la acción. El resultado de ésta comienza con la prolongación del sentido propio con el núcleo verbal τέγγω ("humedecer, mojar") y su objeto directo παρειά ("mejilla"), pero intercala nuevamente el sentido figurado por medio del instrumental con otra metáfora, παγά ("fuente"), remarcada con el epíteto νότιος ("húmedo"). Este último adjetivo funciona en realidad como modificador ἀπὸ κοινοῦ de todos los lexemas nominales de la imagen. El sintagma final παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς produce la fusión de ambos planos, el "propio" y el "figurado".

El carácter del verbo λείβω convierte toda la imagen en la escenificación de un ritual: el llanto de las Oceánides es una *ofrenda* que inicia el θρήνος de la humanidad por los sufrimientos de Prometeo que se desarrolla en el Estásimo I. Por tanto, y a pesar de usarse en sentido propio, funciona en realidad como *illustrans* de segundo grado.

3.3 TÉCNICA APOSITIVA

La técnica apositiva es otro de los rasgos de estilo utilizados por Esquilo para sostener y prolongar las imágenes. En este caso, la APOSICIÓN se emplea no sólo para especificar, sino también para agregar nuevos rasgos a la figura. El pasaje de lo general a lo particular deriva habitualmente en expresiones de gran fuerza pictórica. Véanse los siguientes ejemplos:

7: τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,

224-225: ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυρανίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.

280: αἰθέρα θ' ἄγνὸν πόρον οἰωνῶν,

358-359: ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,

460-461: ... γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.

606: ... τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;

726-727: τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·

803-804: ... ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας ...

856-857: ... οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,

924-925: θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν αἰχμήν τὴν Ποσειδῶνος,

1021-1022: ... Διὸς δέ σοι
πτηνὸς κύων, δαφεινὸς αἰετός,

Analizaremos como ejemplo un pasaje del Episodio III, 726-727:

τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
 ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·
 la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
 hostil a los navegantes, madrastra de sus naves; [...]

Esta metáfora apositiva, situada casi en su totalidad en la esfera del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD), se desarrolla en un plano asociativo nominal. La oposición básica del sistema subyace en la metáfora como estructuradora de la misma: *MAR* (elemento positivo) ≠ *TIERRA* (elemento negativo). Es una típica METÁFORA *IN ABSENTIA* con *illustrandum* elidido ("bahía"). No obstante, los términos de ese contexto que se filtran en la imagen (πόντου, ναύτησι, νεῶν) son los que provocan la sensación final de *fusión de planos* característica de Esquilo.

El πόντος (positivo) aparece en la superficie sintagmática junto con los otros dos términos que con él se relacionan; en cambio la TIERRA en su aspecto negativo se oculta bajo una doble METÁFORA EXTENDIDA en las oposiciones. La primera, γνάθος, subrayada por el atributo τραχεῖα, produce una primera ANIMIZACIÓN. La BAHÍA adquiere un rasgo +animal. El adjetivo ἐχθρόξενος hace ascender un grado la ANIMIZACIÓN, otorgándole una marca +humano que se exterioriza definitivamente en el *illustrans* μητριᾶ, "MADRASTRA", que toma una valencia negativa tanto por el contexto cuanto por la atribución folklórica tradicional que asocia a la madrastra con la bruja devoradora de niños. De este modo, el *illustrans* no resulta tan extraño ni sorprendente en este contexto: el *tertium comparationis* entre *mandíbula* (por

bahía) y *madrastra* es precisamente "*que come, devora, muerde*". Lo que la TIERRA traga es, además, uno de los dones otorgados por Prometeo a los hombres: LOS BARCOS Y EL ARTE DE CONSTRUIRLOS (467-468). El ser tragado por la tierra figura también, en la estructura profunda, como anticipación del hundimiento del Titán en el Tártaro.

3.4 FRASE DE SÍNTESIS

Una imagen puede desarrollarse y prolongarse de tal modo que llegue a adquirir un cierto grado de independencia. Suele ocurrir en los casos en que una serie de imágenes se continúan unas a otras, formando una cadena. Cuando esto ocurre, la independencia adquirida hace necesario retomar la conexión con el contexto previo a la introducción del segmento imaginativo. En la mayoría de los casos esa conexión se hace expresamente, a través de una frase o palabra de resumen, que incluye mayoritariamente un PRONOMBRE que recupera la secuencia lógica y la línea de pensamiento interrumpida por la imagen. Los ejemplos siguientes ilustran la utilización de esta técnica en *Pr*:

19-28: ἀκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ,

τοιαύτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου.

115-127: τίς ἀχῶ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής,
 θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη;

πάν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

351-372: τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκῆτορα

τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
 θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπινδου ζάλης,
 καίπερ κεραυνῷ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

688-695: οὔποτ' οὔποτ' ἠύχουν <ὠδε> ξένους
 μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοᾶν ἐμάν,

.....
πέφρικ' εἰσιδοῦσα πράξιν' Ἰοῦς.

723-728: ἐνθ' Ἀμαζόνων στρατὸν
 ἤξεις στυγάνορ',

.....
αὐταί σ' ὀδηγήσουσι καὶ μάλ' ἀσμένως.

920-927: τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
 ἐπ' αὐτὸς αὐτῶ, δυσμαχώτατον τέρας·

.....
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 πταίσας δὲ τῶδε πρὸς κακῶ μαθήσεται
 ὅσον τό τ' ἄρχειν καὶ τὸ δουλεύειν δίχα.

3.5 HOMONIMIA

Varios filólogos estudiosos del estilo han señalado que Esquilo emplea, en algunas oportunidades, un HOMÓNIMO para tender un puente entre la realidad contextual, la referencia, y la imagen que construye. Este rasgo estilístico puede considerarse como otra manera de desarrollar una imagen a partir del contexto, para crear una conexión entre imagen y contexto. La técnica de la homonimia no presenta una gran número de instancias (ni aun en el trabajo de SMITH, que presenta 6 ejemplos). No obstante, incluimos en este apartado 3 segmentos imaginativos del Prólogo de *Pr*, cuya eficacia estilística radica en el juego semémico de los homónimos.

26-27: αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
 τρύσει σ' ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.

54: καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.

74: χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.

Analizaremos en detalle el ejemplo de 26-27. El participio sustantivado del verbo λωφάω, núcleo de la imagen, se comporta como triple homónimo, apuntando en cada una de sus valencias semémicas a distintas series de *DOS SUBSISTEMAS PRINCIPALES*. En su primer semema, λωφάω significa "ALIVIAR, ALIGERAR, DESCARGAR" de un PESO. Por tanto, y en vista de su contexto [ἀχθηδών], es utilizado como *illustrans* del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del PESO/CARGA.

No obstante, λωφάω tiene un segundo semema específico de la terminología médica, donde su valor es "ALIVIAR (DE UN DOLOR O ENFERMEDAD), RELAJARSE, CALMARSE". En este segundo valor, el mismo lexema funciona como *illustrans* del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su polo de la SALUD. Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, necesitará un VERDADERO SANADOR, enviado por Zeus (Heracles), que lo curará de su ENFERMEDAD ESPIRITUAL.

Un tercer semema (el que generalmente se tiene en cuenta para las traducciones a lenguas modernas) consiste en otorgar un sema +abstracto al primero de los sememas especificados: la generalización consiguiente da como resultado el significado "LIBERAR, LIBERTAR". Con esto, la imagen remite al polo de la LIBERTAD del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro de su oposición básica. Por medio de esta técnica el poeta logra, al comienzo mismo de la tragedia, poner en la superficie semémica todo el entramado de su sistema.

3.6 SÍMILES

3.6.1 Símil breve

En el tipo de SÍMIL BREVE, usualmente introducido por un nexo comparativo (ὡς, ὅσπερ, δίκην) o por adjetivos que incluyen la idea de semejanza o comparación, se percibe claramente la tendencia estilística a fusionar imagen y contexto. Las

partes del SÍMIL se interfieren de manera tal que resulta muy difícil separar *illustrans* de *illustrandum*.

En el SÍMIL BREVE el movimiento consiste en la transferencia de elementos del *illustrans* dentro del *illustrandum*. Este procedimiento se ve favorecido por la brevedad de los segmentos y la estrecha conexión sintáctica entre sus términos, lo que los lleva a integrarse en un complejo de significación. En los poetas trágicos contemporáneos, Sófocles y Eurípides, lo que se observa según SMITH es, sobre todo, *identidad* entre las partes del símil, no *fusión* de elementos. En Píndaro, en cambio, el procedimiento constructivo es muy semejante al exhibido por Esquilo.

En los siguientes ejemplos se puede apreciar con absoluta claridad que los SÍMILES BREVES de *Pr* presentan la misma técnica atribuida a Esquilo, es decir, el entremezclarse en la figura de *illustrans* e *illustrandum* por medio de la transferencia de rasgos.

452-453: κατώρυχες δ' ἔναιον ὡστ' ἀήσυροι
 μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.
 Y habitaban ocultos bajo tierra, como las ágiles hormigas
 en las profundidades sin sol de sus cavernas.

En este símil el procedimiento de fusión es evidente y se logra a través de dos instancias: 1) κατώρυχες pertenece semánticamente al *illustrans* (μύρμηκες), no obstante lo cual se ubica como predicativo subjetivo del *illustrandum*: es un modificador verbal transferido; 2) el ποῦ -ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις- modifica ἀπὸ κοινοῦ tanto al *illustrans* cuanto al *illustrandum* (ἄνθρωποι). La fusión es tan perfecta que es imposible distinguir si, *in origine*, se trataba de un sintagma perteneciente a uno u otro término de la comparación.

447-450: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,
 κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὄνειράτων
 ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον
 ἔφυρον εἰκῆ πάντα,
 Ellos, al principio, aunque veían, veían en vano,
 oyendo, no oían, sino que semejantes
 a las formas de los sueños, a lo largo de la vida

confundían todo al azar; [...]

En este ejemplo el procedimiento de fusión es aún más complejo. En efecto, el resultado se obtiene separando y transfiriendo los rasgos explicativos del *illustrans* al *illustrandum*. El *illustrans* ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι tiene antepuesta su especificación, βλέποντες, ἔβλεπον μάτην, κλύοντες, οὐκ ἤκουον, y éste se traba sintácticamente como predicado del *illustrandum*, οἱ. Por otra parte, el núcleo del *illustrans* se encuentra absolutamente entremezclado en la segunda parte del *illustrandum* (449-450), y esto se logra a través de la fuerte adversación del ἀλλά, que separa ambas secciones de la imagen total. El resultado es, por tanto, una estructura quiástica: *illustrandum* (οἱ) / *illustrans* (βλέποντες...ἤκουον) // *illustrans* (ὄνειράτων...) / *illustrandum* (τὸν μακρὸν ... πάντα), y una fusión de elementos donde el *illustrandum* y el *illustrans* no pueden aislarse como estructuras unitarias. Desde el punto de vista semántico, el *illustrandum* concluye absolutamente teñido por los rasgos del *illustrans*.

3.6. Símil extendido

Hemos realizado el análisis de los SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr*, donde el *illustrans* se ve "invadido" por detalles pertenecientes al *illustrandum*, en el muestreo estilístico de la tragedia. Remitimos a dicho análisis para comprobar la homogeneidad con respecto a las afirmaciones de SMITH en lo que toca al *CA*.

4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El ANÁLISIS ESTILÍSTICO efectuado ha conducido nuestra investigación a una importante conclusión parcial: *el modo de construcción de las figuras posee una indudable homogeneidad en el cA y en Pr*. Podemos señalar al respecto los siguientes elementos:

- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la función de las imágenes en sentido estricto es siempre intensiva. Su objetivo es condensar los elementos abstractos diseminados en los campos semántico-conceptuales y ponerlos ante la razón y la emoción del espectador/lector en forma de "unidades discretas".
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, esta apelación se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización, pertenecientes a esferas de la realidad muy cercanas al destinatario, y en las que resulta posible reconocer, gracias al proceso de doble visión, los *illustranda* que apuntan a los planos semémico (temas y motivos) e hipersemémico (universo conceptual).
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la altísima proporción de METÁFORAS que revela el estudio estilométrico indica que el autor construye su texto a partir de una "apropiación" de la realidad (la referencia), creando un plano semémico donde lo propio y lo figurado se entremezclan hasta identificarse. Este mecanismo es el que posibilita el planteo de la relación *significante/significado* entre los sistemas poético-significante, temático e ideológico, es decir, es lo que ha posibilitado el desarrollo de la tesis sostenida al comienzo de la investigación.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la FUSIÓN que se opera sobre el plano semémico es casi siempre **sensible**, y, dentro del campo sensible, predominantemente **visual** y **concreta**.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, las figuras -las imágenes en sentido estricto- manifiestan un alto grado de creación (*póiesis*) original. EL TRABAJO SOBRE EL

LENGUAJE Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS ES EL FUNDAMENTO SOBRE EL CUAL OPERA LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA.

- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la originalidad estilística -la marca de estilo- se exhibe principalmente en la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras. La construcción imaginativa es *sumamente* trabada y compleja. Los términos de METÁFORAS y SÍMILES -*illustrans* e *illustrandum*- se entremezclan íntimamente hasta lograr una fusión orgánica (la INTERACCIÓN IMAGINATIVA) sólo analizable *a posteriori* del momento de la recepción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el proceso de análisis muestra que el mecanismo interno de FUSIÓN es mayoritariamente sintáctico (elipsis de términos y transferencia de modificadores entre *illustrans* e *illustrandum*).
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la ambigüedad semántica que resulta en el campo de la denotación hace imposible la lectura del texto en sentido recto. No obstante, el plano hipersemémico "aparece" ante el espectador/lector por el mecanismo del palimpsesto: la *impresión* recibida en el momento de la recepción está tan atrevesada por el proceso de doble visión que la acumulación de imágenes significantes provoca indefectiblemente la manifestación de la "estructura profunda", es decir, un sistema hipersemémico (ideológico) que se "lee" en un "código" semémico marcado, connotado y metafórico.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el despliegue de la ARTICULACIÓN INTERNA de las imágenes exhibe una capacidad de construcción en el plano lingüístico que no siempre debe considerarse producto de una operación consciente. La creación de una imagen es a veces consciente (elección dentro de una tipología) y a veces infraconsciente (su articulación), pero siempre resultado de una visión del mundo que condiciona y matiza su contexto de producción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la tendencia esquilea a la prolongación de la imagen provoca la apertura en abanico de las posibilidades combinatorias: la gran cantidad de empalmes (entrecruzamiento de imágenes pertenecientes a distintos

subsistemas en una imagen mayor y compleja) es una característica intrínseca del estilo esquileo.

- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la predilección por la METÁFORA es cuantitativamente abrumadora. Se considera que esta elección es intencional en la medida en que refleja una convicción de lo que el arte trágico como modelización -estructura segunda- debe a su materia prima -el lenguaje-, en el que la relación entre denotación y referencia y su resultado significativo se debe a una construcción abstracta que opera sobre sus elementos constituyentes, es decir, un sistema, una estructura primera que posibilita la producción de "sentidos".
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la apelación al proceso intelectual del espectador/lector se produce sobre todo en los SÍMILES. En ellos se verifica la elaboración más racional y consciente del poeta con respecto a sus series imaginativas. A su vez, los SÍMILES funcionan como centros productores de imágenes. En segundo lugar, su utilización apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación de síntesis intelectual. La utilización del SÍMIL constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el "mensaje" al espectador/lector. Por tanto, se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor "reflexione" sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique.
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la aplicación de criterios cuantitativos -la estilometría- o cualitativos -la propuesta de SMITH en cuanto a la **interacción imaginativa**- ha resultado de suma utilidad porque nos ha permitido dejar por un momento de lado -metodológicamente- la interpretación del texto y concentrarnos en las llamadas variables "objetivas" que dejan menos espacio para la "intromisión" de

los aprioris del investigador. No obstante, esta aplicación no nos ha eximido del trabajo hermenéutico -semántico en sentido amplio- que ha sido resultado de la armonización de un abordaje "duro" del objeto de estudio con una labor de reflexión propia de la filología como disciplina humanística.

- ❖ Tanto en *LA* cuanto en *LP*, en las imágenes estudiadas hemos aislado elementos del plano semémico que, insertos en la figura, contribuyen a crear una atmósfera de lucha espiritual, de esfuerzo por explicar un estado de cosas y proponer nuevas formas de interacción con la realidad. El análisis semántico del punto siguiente intentará probar que dicha atmósfera obedece no sólo a la concreción dramática de un tema "trágico", sino a una concepción más amplia de la realidad, a una "visión del mundo" que incluye aspectos ideológicos (políticos, filosóficos y religiosos), y que responde en última instancia a un modo de insertarse en la historia por medio de una lectura de los hechos y las ideas que opera por el juego dinámico de los opuestos. Dicha "lectura del mundo" se verifica -consciente o infraconsciente- en el plano del lenguaje y, en este caso, en el de la creación poética.

CAPÍTULO 9 – ANÁLISIS SEMÁNTICO

Síntesis

En este capítulo, con el centro en la imagen como segmento unitario, se aplica un criterio semántico a través de un modelo de *análisis componencial* que permite, por medio de la determinación de las relaciones de metasememias, acceder a la ecuación entre sistema semémico y sistema hipersemémico. Se analizan en esta instancia las oposiciones sémicas fundamentales que aparecen en las estructuras del sistema semémico y del sistema poético-significante, y se determina la configuración de la matriz metafórica alrededor de la cual se organizan *illustrantia* e *illustranda*. Se prueba a continuación que dicha matriz metafórica responde a las “ideas” y “estructuras simbólicas” que constituyen los elementos del sistema hipersemémico que está en la base de la *Weltanschauung* esquilea. Este último criterio se inserta en una interpretación globalizadora de los elementos textuales ya desplegados en los análisis anteriores. Se trata, por lo tanto, de un *análisis semántico* que se incluye en una *hermenéutica del texto*.

1. Aclaraciones previas

A lo largo de nuestra investigación muchas han sido las referencias y las descripciones que incluían elementos de análisis semántico y sémico-componencial. El propósito de esta sección es explicitar este criterio de análisis, sistematizando y completando las observaciones anteriores. Este paso es central para los objetivos de nuestras tesis, pues sustentará la interpretación que se realice de la relación entre los tres sistemas presentados en el Capítulo 2 (poético-significante, semémico e hipersemémico), relación a partir de la cual condujimos la tarea.

El análisis semántico intentará probar si existe una matriz metafórica común, producto del proceso de metasememias que, verificándose en amplias zonas del o los sistemas (es decir, en varios de sus espacios sémicos), se conjugue con el plano hipersemémico, esto es, el mensaje y el universo conceptual que componen la *Weltanschauung* del autor.

Puesto que la *Orestía* puede ser utilizada como paradigma de *póiesis* esquilea, un segundo paso de este análisis consistirá en la comparación de los resultados obtenidos con los correspondientes a *Pr*, de modo de completar el recorrido del camino propuesto para responder la pregunta acerca de la autoría de la obra.

2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LA ORESTÍA. LA MATRIZ METAFÓRICA DEL SISTEMA DE IMÁGENES Y SU RELACIÓN CON EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO

Luego de la descripción e interpretación semántica del sistema de imágenes de la trilogía, que llevamos a cabo en el Capítulo 4, resta considerar cuál ha sido la MATRIZ METAFÓRICA que ha servido de organizadora de dicho sistema y que, por tanto, permitirá establecer la relación entre sistema semémico y sistema hipersemémico, entre temática e ideología.

El análisis efectuado ha conducido a la elección *DEL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* como ejemplo de nuestro método de trabajo. Esto se debe a que el conjunto de imágenes que se nuclean alrededor de la oposición **JUSTICIA ≠ VENGANZA** actúa como síntesis y punto focal de todo el sistema.

El carácter de síntesis y concentración estructural se debe a varias razones:

- 1) El *SEGUNDO SUBSISTEMA* se ubica en un punto medio entre la marca sémica absolutamente abstracta (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y la marca absolutamente concreta (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*), si se toma en cuenta el eje vertical.
- 2) Si se estudia el eje horizontal, positivo/negativo, se observa que la marcación valorativa del subsistema se da a través de los sememas opuestos y complementarios del mismo lexema, δίκη. Esta situación se verifica de manera paralela en el segundo subsistema secundario, donde el lexema que presenta sememas opuestos por su valoración es τέλος. En ambos casos, la connotación positiva/negativa es siempre dada a través de clasemas, es decir, semas contextuales. Esta apelación al contexto para connotar semánticamente la imagen, esto es, la carencia de rasgos distintivos -semas- que impliquen alguna valoración sustancial, provoca la ambigüedad característica de Esquilo cuando se trata de poner en la superficie su "mensaje" (el sistema hipersemémico que sustenta la creación poética). Es sólo luego de la

comprensión global del mensaje que el espectador/lector puede decodificar la particular configuración de la marca positivo/negativa.

- 3) También el primero y el tercero de los subsistemas secundarios presentan imágenes que carecen de semas diferentes que desambigüen el eje positivo/negativo. Todos los motivos -el SACRIFICIO, el MÉDICO/la ENFERMEDAD, la SANGRE SIEMPRE FLUYENTE, la CADENA/el CORTE- deben ser analizados en su contexto para que sea posible asignarles la valoración correspondiente. Esta circulación de las valoraciones causa que el subsistema presente un alto grado de cohesión semántica y una aparente falta de discriminación, claridad o distintividad.

Esto conlleva una consecuente dificultad para la decodificación de la estructura, que refleja la complejidad general de la organización semántica de la *Or*. En efecto, la valoración de las imágenes del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* es clara y distinta en el eje positivo/negativo, por ejemplo, cuando se describe a Clitemnestra como "Escila" o "anfísbena" (*Ag* 1232-1236) o a las Erinias como "jauría de sabuesos" (*Eu* 131-132), mientras que la comprensión del motivo de Ζεὺς τέλειος (*Ag* 973-974) o de Agamenón como MÉDICO CIRUJANO (*Ag* 848-850) implica un esfuerzo mayor de análisis e interpretación, que debe hacerse a la luz del sistema total.

- 4) el mismo paralelismo que se verifica entre la conformación sémica estructural de δίκη y τέλος (un *SISTEMA PRINCIPAL* se refleja estructuralmente en un sistema secundario) se repite cuando se considera al *SUBSISTEMA PRINCIPAL* en términos de *illustrans* e *illustrandum*. En efecto, así como el sistema global de imágenes actúa como *illustrans* de un *illustrandum* conformado por el sistema hipersémico, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* el primer subsistema secundario (MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE) actúa como *illustrans* del segundo subsistema secundario (CORTE ≠ CADENA), que funciona como *illustrandum* y el tercer

subsistema secundario (τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE) actúa como *illustrans* de todo el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (*illustrandum*).

Por todo lo expuesto, hemos considerado que la estructura y contenido de los motivos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* proporcionan los elementos para determinar la matriz metafórica del sistema total de la *Or*. No obstante, en este apartado estudiaremos también una zona acotada del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), la que corresponde al tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y al segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA), porque en ellos se concentra la estructura sémica del resto del subsistema que, en este caso, apunta hipersemémicamente a la explicitación de la cosmovisión religiosa del autor (así como en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se refleja el aspecto filosófico y en el *PRIMER SUBSISTEMA* el aspecto político-institucional).

2.1 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*¹

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se estructura alrededor de la oposición básica **JUSTICIA ≠ VENGANZA**. como ya señalamos reiteradamente, esta oposición se presenta dentro de un solo lexema organizador, *δίκη*, que se analiza en dos sememas opuestos y complementarios de acuerdo con su contexto: *δίκη* {"justicia"} y *δίκη* {"venganza"}. La ambigüedad del término y las diferentes acepciones que adquiere contextualmente a lo largo del desarrollo dramático organizan el sistema semémico. Pero la ambigüedad semántica no se verifica sólo por la valoración positiva o negativa que el discurso otorga al lexema, sino a una *operación metasemémica* que se opera *dentro* de la estructura misma del lexema.

Esta organización del plano semémico es el reflejo exacto del plano hipersemémico, es decir, del mensaje, de la *estructura significativa* de la obra. Esta construcción es paralela a la de *Pr* y a la de *Su*, esto es, a las tragedias cronológicamente más cercanas a la *Or*. se presenta un estado de cosas armónico donde se verifica un quiebre, una desarmonía, una falla que desencadena ὕβρις, culpa, desastre y muerte en todos los planos de la realidad. A esto se le opone una nueva fuerza, en principio visualizada como desconocida, amenazante y sacrílega y cuyo triunfo se logra con violencia, pero que luego prueba su necesidad y su

¹ Todas las referencias a la figura nuclear de los sememas, es decir, su "etimología", se basan en los artículos correspondientes de HOFMANN (1949), FRISK (1954-1972) y CHANTRAINE (1968-1980).

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.

Esta especulación acerca del sentido del acontecer del mundo -plano hipersemémico- se refleja semémicamente en la fórmula CORTE → CADENA → CORTE, ARMONÍA → DESARMONÍA → ARMONÍA, que se concreta en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de tres series simbólicas:

1) En el segundo subsistema secundario, por medio de imágenes que aparecen fundamentalmente como *illustranda* aludiendo al eje bipolar CADENA ≠ CORTE a través de los motivos del πάθος/μάθος, del δράω(-)/εὖ δράω(+) y de δαίμων/δίκη. La inmensa mayoría de las instancias toman la forma de elementos de campos semánticos marcados.

2) En el primer subsistema secundario, por medio de un grupo de imágenes que se presentan como *illustrantia*, ubicándose tipológicamente como figuras y que en conjunto actúan, recursivamente, como *illustrans* del subsistema anterior a través de los motivos MÉDICO/ENFERMEDAD, CIRUGÍA-CAUTERIZACIÓN/INFECCIÓN-CÁNCER, RESTAÑAR/GOTEAR-CHORREAR-REZUMAR.

3) En el tercer subsistema secundario, por medio de una nueva geminación semántica del sistema total, que hace que la ambigüedad de la δίκη se refleje en la ambigüedad del τέλος como *cumplimiento ritual* de esa δίκη. La ambigüedad se concreta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος-SACRIFICIO (-) y τέλος-EXORCISMO/PURIFICACIÓN/INICIACIÓN (+).

2.1.1 El segundo subsistema secundario: CADENA ≠ CORTE

La serie simbólica del segundo subsistema secundario se encarna en un eje bipolar cuya oposición básica consiste en la presentación "figurada" de dos tipos contrarios de acción humana: la acción que responde a una compulsión irracional,

que no se deriva de la reflexión, y la acción producto de la razón, la experiencia y el aprendizaje iluminador. Estos modos de la acción se ubican respectivamente en los ejes negativo y positivo.

Los lexemas correspondientes al eje negativo son los siguientes:

Πάσχω/πάθος	ποινή	δαίμων
Δράω	τίνω	δίκη (-)
Πράττω	ἄρά	μὴ κραινείν
ἔρδω/ἔργον	ἀλάστωρ	μὴ τελείν

Del análisis componencial de los lexemas resultan los siguientes conjuntos de rasgos (semas, clasemas y metasemas):

Πάσχω, δράω, πράττω y ἔρδω (y sus sustantivos derivados) no incluyen semas negativos en su figura nuclear. Esos rasgos negativos son otorgados clasemáticamente por el contexto inmediato o por el uso generalizado en un *corpus* amplio y determinado (por ejemplo, el *CA*). Aunque en primera instancia πάσχω parece oponerse semánticamente al conjunto δράω/πράττω/ἔρδω, el análisis sémico permite concluir que, al margen de su especificidad, se ubican en la misma línea expresiva: el ACTUAR o el PADECER una acción implica un desconocimiento de los fines y los objetivos²; la acción obedece a la compulsión y a la repetición³, dentro de la cual no hay cabida para un *acto libre* que CORTE la CADENA⁴; la CADENA sólo puede ser cortada *desde afuera* del sistema⁵, y el único que puede hacerlo es un dios: Apolo/Atenea por el designio de Zeus⁶. La "PASIÓN", al igual que la ACCIÓN, carece de objetivos, pero, fundamentalmente, carece de motivación o causa

² Οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεί, "pues no sé cómo acabará", *Ch* 1021.

³ ἄντιτον [...] τύμμα τύμματι τεῖσαι, "pagando por tu crimen, habrás de pagar golpe por golpe", *Ag* 1429-1430; πρὶν καταλήξει τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ, "antes de haber cesado la antigua aflicción, [surge] nuevo pus", *Ag* 1480.

⁴ Παθεῖν τὸν ἔρξαντα, "que padezca el que obró", *Ag* 1564; ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, "por tratar de manera inmerecida, inmerecidamente estás padeciendo", *Ag* 1527.

⁵ Por eso no es escuchado el deseo de Clitemnestra: πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει· μηδὲν ἄλλ' ἀτόμεθα, "y ya ha habido suficiente pena: no nos sometamos a otras", *Ag* 1656.

⁶ Μαθεῖν θεσμούς ἐμοῦς... εἰς τὸν αἰωνὴ χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", *Eu* 571; ταῦτα Ορέστην δρῶντα μὴ βλάβης ἔχειν, "que Orestes, aun habiendo hecho esto, no iba a sufrir daño", *Eu* 799; χάρματα δ' ἀντιδοῖεν, "que devuelvan gozo por gozo", *Eu* 984.

explícita para el que sufre la experiencia⁷. El πάθος es siempre, desde el punto de vista del que lo vive, *injusto por ininteligible*⁸.

Dentro de la serie del *actuar*, el lexema más utilizado dentro del segundo subsistema secundario es δράω. La elección cobra sentido a la luz de la figura nuclear del semema, que incluye como semas la *responsabilidad del agente* y la de dar origen a un *acto cargado de consecuencias*. El agente (Clitemnestra, Orestes, Erinias) es reemplazado metafóricamente por una serie de entidades +abstractas que se personalizan o no de acuerdo con las necesidades del que a ellas recurre, y son ἄτη, ἄρα, ποινή, ἀλάστωρ, δαίμων⁹ y δίκη. De hecho, el lexema organizador de la serie es ποινή. Sin embargo, y a pesar de que su figura nuclear incluye todos los semas que luego aparecen diseminados en el resto de los lexemas ("pena" → "castigo", "consistente en un precio de sangre", "provocado por un crimen", por lo tanto, "que conlleva una venganza"), no se lo ha elegido como *organizador estructural* de dicha serie. En efecto, obedeciendo al criterio de ambigüedad, el poeta ha derivado la representatividad semémica del eje al par δίκη/δαίμων, lexemas sólo definibles por el contexto, alrededor de los cuales aparecen ἄτη¹⁰, ἄρα y ἀλάστωρ, +/- abstractas, +/- personales, pero siempre negativas en su valoración intrínseca.

Por tanto, dentro del polo negativo del segundo subsistema secundario, se produce un doble desplazamiento semántico: la acción se reemplaza por el agente, y éste, por otro agente cargado de rasgos sémicos de generalidad y ambigüedad que se marcan y especifican sólo por el contexto.

Algo semejante ocurre con el eje positivo de la bimetración, cuyos componentes son los que siguen:

⁷ ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, "me duelen los actos y los sufrimientos y mi estirpe toda", *Ch* 1016.

⁸ ἐπάθομεν, φίλαι./ἢ πολλὰ δὴ πονοῦσα καὶ μάτην ἐγώ./ἐπάθομεν πάθος δυσαικές, ὦ πόποι./ἄφερτον κακόν, "¡Sufrimos, amigas!, ¡oh, mucho he padecido yo, y en vano! ¡Sufrimos un dolor incurable, al, dioses, un mal insoportable!", *Eu* 143-145.

⁹ Δαίμων... ἄτηρῶς τύχας ἀκόρεστον, "daimon insaciable de una suerte funesta", *Ag* 1484

¹⁰ ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει/μετακοιμισθὸν μένος Ἄτης, "¿Dónde irá a cumplirse, dónde cesará, adormecida, la cólera de Ate?", *Ch* 1075-1076.

Μανθάνω/μάθος	διδάσκω/διδάσκαλος
Οἶδα	πείθομαι/Πειθώ
γιγνώσκω	δίκη (+)
ἐπίσταμαι	εὖ δράω

Los lexemas de este eje apuntan al mismo conjunto de semas significantes: el resultado del ACTUAR y el PADECER (eje negativo) es un cambio cualitativo en el *interior* del sujeto, un movimiento en el plano del intelecto (pero sobre todo del espíritu) que se traduce en *conocimiento, saber, sabiduría*. En este campo específico, que se resume en el famoso πάθει μάθος (Ag 177), el autor ha privilegiado el APRENDIZAJE o el CONOCIMIENTO producto de una EXPERIENCIA CONCRETA, INTERNA y VITAL (μᾶθ-) ¹¹, relacionada a su vez con la raíz que apunta al principio activo espiritual (μεν-), por sobre los lexemas que apuntan al conocimiento de orientación estrictamente práctica que luego derivó a una aplicación al conocimiento científico (ἐπίσταμαι, ἐπί + ἴστημι) ¹², al conocimiento inductivo-deductivo (γιγνώσκω, γν-) ¹³ y, por sobre todo, al conocimiento perceptivo-intelectual (οἶδα, φιδ-) ¹⁴.

Sólo lateralmente aparece el motivo de la ENSEÑANZA, διδάσκω/διδάσκαλος (ῥδα-), relacionada con el planeamiento consciente de la adquisición del conocimiento, ya que el agente de dicha adquisición es la Persuasión (πείθομαι/Πειθώ), *bheid-, que expresa originariamente la noción de "tener confianza, creer en", es decir, el predominio de la moción espiritual por sobre la intelectual.

¹¹ Μαθεῖν θεσμούς ἐμούς...εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", Eu 571.

¹² ἐγὼ διδάσθεις ἐν κακοῦς ἐπίσταμαι, "yo, enseñado en la desgracia, sé...", Eu 276.

¹³ Γνώση γέρων ὦν ὡς διδάσκεσθαι βαρῦ, "aprenderás, aun siendo viejo, cuán pesado es ser instruido", Ag 1619; γνώση διδάσθεις ὁπὲ γούν τὸ σωφρονεῖν, "habiéndote instruido, aprenderás, aunque tarde, a ser prudentes", Ag 1425; οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

¹⁴ οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

Este proceso cognoscitivo-espiritual da como resultado paralelo un actuar positivo (εὖ δράω) que concluye encarnándose en la δίκη de valor positivo, la "Justicia"¹⁵.

Por consiguiente, puede afirmarse que en el segundo subsistema secundario la fórmula CORTE → CADENA → CORTE se encuentra representada en sus estadios segundo y tercero (CADENA → CORTE): no aparecen en la estructura de superficie los motivos y causas de la DESARMONÍA (primer CORTE), sino sus consecuencias y su resolución final¹⁶. Como se verá más adelante, dichas causas aparecen representadas en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El motivo de la CADENA aparece imaginizado por la *acción compulsiva* y el *sufrimiento inmotivado*, que se reciclan a sí mismos sin detenerse. El motivo del CORTE se simboliza a través del *conocimiento producto de un sufrimiento iluminador*, a causa del cual los rasgos +agente y +agentivo viran de la valoración negativa a la positiva (siempre por medio de los semas contextuales) encarnándose en la Δίκη y, más específicamente, en la **espada de Δίκη**, que provoca un CORTE tanto en el plano referencial cuanto en el plano semémico.

2.1.2 El tercer subsistema secundario: τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE

Como se anticipó, el tercer subsistema secundario gemina la configuración semántica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de la ambigüedad del lexema τέλος, que refleja la ambigüedad de la δίκη. Esta ambigüedad se manifiesta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος COMO MUERTE (polo negativo) y τέλος COMO CONSUMACIÓN (polo positivo).

¹⁵ Εὖ δράσαν, εὖ πάσχουσιν, εὖ τιμωμένην, "haciendo el bien, recibiendo el bien y siendo bien honrada...", Eu 868.

¹⁶ Χρόνος καθαίρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ, "el tiempo purifica todo al ir envejeciendo", Eu 286; σωφρονοῦντες ἐν χρόνω σωφρονοῦντες ἔν χρόνῳ, "por fin sois prudentes", Eu 1000.

El *τέλος* es un *illustrandum* abstracto que imaginiza la idea de FINALIDAD, OBJETIVO y CAUSA ÚLTIMA del plano hipersemémico¹⁷. Se refiere al DESIGNIO DIVINO al que tienden todas las acciones humanas en el plano moral, social e institucional¹⁸. Este *cumplimiento, ejecución, acabamiento, realización* conserva su valor neutro en uno de sus sememas, pero adquiere un valor religioso y cultural en otro de sus sememas, pasando a significar **rito, ritual, cumplimiento o ejecución de un ritual**, donde pasan a comportarse como semas distintivos los rasgos +perfección, +completud, puesto que el ritual representa una serie de acciones referidas al plano divino. Este semema "rito" se bifurca, a su vez, en un semema de valor positivo y otro de valor negativo: el **rito como "muerte"** (negativo) y el **rito como "consumación"** (positivo).

El *τέλος*-consumación aparece en los segmentos imaginativos marcado siempre por el contexto y haciendo alusión a tres consumaciones rituales de distinta especificidad: 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 Persuasión por designio de Zeus). Estas tres consumaciones marcan un CORTE con la situación existencial anterior, el PASAJE a un nuevo estado de cosas en el plano de la esencia humana o divina y, por último, el restablecimiento de la ARMONÍA perdida.

En el polo negativo el ritual que se lleva a cabo es un sacrificio: **BANQUETE RITUAL** → **CANIBALISMO**, **OFRENDA NUPCIAL** (προτέλεια) → **DEGÜELLO**, **INMOLACIÓN** → **ASESINATO**. La relación que se metaforiza es la del SACRILEGIO, el trastrueque de las sagradas leyes del ritual, que actúan como

¹⁷ Cf. HOLWERDA (1963: 337-363).

¹⁸ κύριον μένει τέλος, "señor permanece el cumplimiento", Eu 544.

illustrantia de la Ley del Padre. Esta perversión de los símbolos del orden divino es nuevamente revertida, precisamente, por uno de los aspectos del polo positivo del τέλος: el **EXORCISMO** del espíritu pulsional de las Erinias.

Dentro de la imagen del SACRIFICIO se produce una aparente ambigüedad semántica, si se toma en cuenta la remisión a la serie CORTE → CADENA → CORTE. En efecto, los sememas fundamentales del motivo del sacrificio (θυ-, con 25 apariciones en la *Orestía*) se resuelven, al especificarse, en dos series lexémicas de significado opuesto: 1) σφαγ-, "degüello" (12 apariciones), que imaginiza el CORTE adquiriendo un sema +concreto, y 2) σπένδ-/χε-, "derramamiento, libación" (6 y 15 apariciones), que imaginizan la CADENA.

Sin embargo, puesto que el τέλος-sacrificio se adscribe al polo negativo de la bimembración, el CORTE ilustrado por el **DEGÜELLO** no se refiere al consumado por δίκη, sino al producto de la ὕβρις humana, es decir, el "pecado original" de la raza, que pervierte la ARMONÍA del mundo, espejo de la ARMONÍA del orden divino. Por tanto, la ambigüedad semántica no es tal: se trata de la ilustración de los dos primeros pasos de la evolución de la comunidad, y dentro de ella, del hombre. El CORTE definitivo, que reinstaurará la JUSTICIA y la ARMONÍA, será imaginizado a través del conjunto de motivos del tercer subsistema secundario.

2.1.3 El primer subsistema secundario: MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE

Las imágenes del primer subsistema secundario cumplen la función de simbolizar, estrictamente como *illustrantia*, el motivo hipersemémico de la CADENA y el CORTE. La CADENA, es decir, la reproducción constante y perpetua de un determinado estado de cosas que no pueden detenerse en su devenir, que se desarrollan en un tiempo cíclico y obedeciendo compulsivamente a la Ley del Talión, se encarna en la imagen de una **ENFERMEDAD INCURABLE**.

De este modo, se produce un oxímoron semántico. En efecto, con el objeto de *reparar* un daño (la muerte violenta de un pariente consanguíneo), de *lavar* una afrenta al γένος, no se logra *curar la herida*, sino *reabrirla indefinidamente*. De allí la elección de lexemas cuyos sememas apuntan a dos tipos de rasgos sémicos: el fluir sin término y la imposibilidad de ser combatido.

El primer conjunto de rasgos están presentes, por su parte, en dos series: el de la *sangre derramada* (αἷμα) y el *pus* (ἰχώρ) que se funden metasemémicamente con el grupo de sememas relacionados con el *verter* y el *libar* -ρέω, χέω, σπένδω, λείβω, στάζω- y el del *veneno* (ἰός), que etimológicamente pertenece a la misma familia - "manar, fluir"- pero que está marcado semémicamente con el rasgo negativo que lo convierte en "fluido nocivo".

El segundo conjunto de rasgos (+imposible de vencer) se encarna sémicamente en la familia de ματ- ("inútil, vano") y en los preverbios negativos que se adjudican al campo semántico del *remedio* (ἄκος, φάρμακον, ποτόν) y la imposibilidad de detener las acciones que tienen que ver con el campo semántico del *dolor* (πόνος, πῆμα, βλάβη, ἄλγος, ἄχος, τραῦμα), que se resumen en la imagen de la *sangre de la herida imposible de restañar* (ἀσύστατος -Ag 1467- < σύστασις < συνίστημι).

Esta *enfermedad insaciable* (ἀκόρεστος, Ag 1117, 1143) sólo puede remitir sus efectos, paradójicamente, por la violencia, dando un golpe definitivo que cambie cualitativamente la condición cíclica de las acciones compulsivas e irracionales que responden al aspecto oscuro de la condición humana. Este golpe se encarna, en el primer subsistema secundario, en la imagen del *médico que cortará la tumoración y cauterizará las heridas*. Este médico, ἰατρός, forma una unidad semántica con παιάν ("curador, sanador"). Cada una de las unidades se relaciona semémicamente con las dos acciones que se realizarán. En efecto, ἰατρός es el médico que QUEMARÁ (καίω) o CAUTERIZARÁ la herida (< ἰάομαι, "curar, asistir", proveniente de ἰαίνω, "calentar"), mientras que παιάν es el "curador", el "sanador" que rechazará, que HARÁ CESAR (παύω) la enfermedad con su *golpe mágico* (παίω), siendo ambos temas

provenientes de la misma raíz (παφ-). Ese GOLPE RITUAL con el que Apolo sanador (Παιόν) *separará* la ENFERMEDAD (νόσος) de la SALUD (ὑγιεία) se ilustra textualmente por medio de la imagen del *corte* (τέμνω) *del cirujano* en la imagen central del subsistema (Ag 848-850), y se alinea con el CORTE de la espada de Δίκη (Ag 1535, Ch 639-641, 647-648).

De este modo, el primer subsistema secundario es el único conjunto simbólico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* que funciona como *illustrans* del plano hipersemémico en su totalidad, sin ambigüedad semántica que radique en la existencia de varios sememas correspondientes a un mismo lexema.

2.1.3.1 LA ΔΙΚΗ COMO ORGANIZADORA DEL SUBSISTEMA

Resta considerar en este punto cuál es la función del lexema ΔΙΚΗ en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Puesto que es alrededor de este lexema que se desarrolla la estructura imaginativa, debemos analizar si existe un conjunto de rasgos significantes que, encontrándose presentes en la figura nuclear o entre los semas o metasemas de los distintos sememas de los subsistemas, funcione como *tertium comparationis*, es decir, como *matrix metafórica organizadora del plano semémico*.

Retomaremos, por consiguiente, el análisis semántico del lexema. Δίκη es un sustantivo relacionado etimológicamente con el verbo δείκνυμι¹⁹, "mostrar, designar, señalar, enseñar, indicar, marcar; dirigir, fijar, apuntar, ajustar, enderezar", y que incluye tres sememas principales:

¹⁹ El problema de la etimología probable de δίκη ha sido ampliamente tratado por la filología. Dentro de una bibliografía relativamente extensa, véanse principalmente HIRZEL (1907: I, 381); GONDA, (1929); PALMER (1945: 149ss); LATTE (1946: 63-76); KRETSCHMER (1952-1953: 2). Nuestra toma de posición etimológica *se basa* en las hipótesis de GONDA y PALMER, consideradas "probables" por CHANTRAINE. La afinación del concepto etimológico y la propuesta hermenéutica que de él se deriva son nuestras.

- 1) δίκη: {"regla, uso, costumbre"}
- 2) δίκη: {"manera, forma"}
- 3) δίκη: {"justicia"}

El lexema es utilizado alternativamente con sus tres sememas (y los que de ellos se derivan por metasememia) a lo largo de todo el *corpus* de la *Orestía*. Interesa centrarse en el tercer semema, {"justicia"}, que se deriva, lógicamente, del semema 1), {"regla, uso, costumbre"}.

La *justicia* implicada en δίκη 3 es *la que señala* (agente) y también *la señal, la orden, la instrucción* (producto de la acción), *lo derecho, lo recto, lo correcto*. δίκη es *una línea que marca una dirección*, un derrotero, un objetivo, y también *una línea marcada* como consecuencia de esa acción. δίκη, por tanto, es *una marca, el señalamiento de la división de lo que corresponde por convención*. Es *una línea convencional que divide y reparte*, es *el rasero que mide lo que corresponde a cada uno desde el punto de vista humano*. Es *una línea recta, ajustada, justa*, es decir, no es torcida, no desdibuja el límite. Es *el señalamiento de aquello que se ha obtenido*.

Este uso general y profano generó diacrónicamente una diversidad de sentidos particulares que, utilizados sincrónicamente y en el mismo texto, provocan la ambigüedad semántica y la estructura imaginativa de la trilogía. Los sememas derivados de δίκη 3 son los siguientes:

a) δίκη 3 {"justicia"}: + +concreto → δίκη 4 →
 +efecto por la causa
 (metasema por
 metonimia)

δίκη 4 {"justicia pronunciada",
 juicio"}

b) δίκη 4 {"juicio"}: + [+institucionalización] → δίκη 5 →

δίκη 5 {"proceso judicial"}

c) δίκη 5 {"proceso judicial"}: + + efecto por → δίκη 6 →
 la causa
 (metasema
 por

metonimia)

δίκη 6 {"castigo, condena"}

d) δίκη 3 {"justicia"}: + +animado → δίκη 7 →
 +personificación
 (metasema)
 +entidad suprahuma

Δίκη 7 {"la Justicia"}

e) Δίκη 7 {"Justicia"}: + +divinización → Δίκη 8 →
 (metasema por
 metáfora)

Δίκη 8 {"Justicia hija de Zeus"}

f) Δίκη 8	→	entra en competencia con	δαίμων
+divino			+divino
+señalador o			+poder distri
marcador de			buidor de lo
lo que a ca			que a cada uno
da uno co-			corresponde
rresponde			
δεικ-δικ			δαίωμα
			("partir, divi
			dir, distribuir)

δίκη
 +divino
 +señalador de
 lo que a cada → Δίκη 9
 uno corresponde
 +agente

Δίκη 9 {"Justicia distributiva"} → en sinonimia con
 Δαίμων
 νέμεσις

g) Δίκη 9 + +retribución → Δίκη 10
 [+neutro] del mal causado

Δίκη 10 {"Venganza, Daimon vengador"} → en sinonimia con
 ἄλᾶστωρ
 ^ Ἀλᾶστωρ

h) Δίκη 6 {"castigo"} + +concretización → Δίκη 11
 +retribución
 +efecto por la
 causa (metase-
 ma por metonimia)

Δίκη 11 {"precio, reparación, expiación"} → en sinonimia con
 ποινή

i) Δίκη 11 + Δίκη 10 = +abstracto → δίκη 12
 Se neutralizan (pier-
 den distintividad)
 los semas +divino y
 +concreto
 +retribución del
 mal causado
 +efecto por la
 causa (metasema
 por metonimia)

j) Δίκη 12 {"venganza"}

Este análisis sémico prueba que una serie de procesos metasémicos (metafóricos y metonímicos) posibilitan la concurrencia de varios sememas que, a pesar de su utilización contextual, provocan una casi constante ambigüedad semántica entre la marca positiva y la negativa, es decir, entre δίκη-justicia y δίκη-venganza. Esta ambigüedad da como resultado que cada personaje o cada contexto discursivo adopten uno u otro semema de acuerdo con: 1) el objetivo del creador de poner en evidencia la existencia de un plano hipersemémico donde δίκη *es esencialmente doble y ambigua*, por no provenir de un fundamento divino o supradivino (como θέμις), sino por depender para su marcación de criterios exclusivamente humanos.

Esta neutralidad de δίκη, esta esencia doble y ambigua, es producto, por una parte, de su figura nuclear (que no incluye la idea de que lo que se separa es "lo bueno de lo malo") y, por otra, del interés del poeta en utilizar un término lo suficientemente amplio como para posibilitar distintos grados de metaforización

y que se represente semémicamente un concepto que sintetiza uno de los temas nucleares de su *Weltanschauung*.

En lo que toca a su figura nuclear, ya se ha apuntado que δίκη proviene de δείκνυμι, "mostrar, designar, señalar". Vale recalcar que la δίκη es entonces *aquello que se designa, aquello que se muestra o señala, una dirección* y, al mismo tiempo, *aquello con lo cual se hace una señal, una línea marcada, una línea divisoria*. La δίκη es la línea convencional que determina lo que a cada uno corresponde desde el punto de vista humano. Por tanto, la *línea separadora*, en esencia objetiva y neutra, se vuelve subjetiva y marcada positiva o negativamente, de acuerdo con el criterio del hombre que la traza.

En base a esta definición derivada de la figura nuclear del lexema, el poeta hace alusión a un estado de cosas en el plano ideológico, en este caso, un sistema referencial de ideas acerca de lo que es la "justicia" en el mundo.

Puesto que por esencia la δίκη no puede señalar con objetividad aquello que es justo, se hace necesaria la intervención de otro plano de la realidad que restituya la objetividad de la demarcación, la neutralidad de la medida. La intervención de ese otro plano se realiza por medio de un *salto cualitativo*, pues Esquilo hace intervenir como árbitro el *designio de Zeus*. Este designio de Zeus es, precisamente, su τέλος. Ζεὺς τέλειος, todopoderoso, se apropia de δίκη y repara su contingencia (que se deriva de la propia falibilidad de la naturaleza humana, incapaz de distinguir lo injusto de lo justo) con otra demarcación, otro CORTE que destruye esa contingencia y restituye el designio armonioso originario, el τέλος al que tiende la realidad toda.

La intervención del τέλος divino hace que esa realidad vire en su dirección para tender a ese *punto de llegada*, a ese *cumplimiento* o *realización*. La δίκη es adoptada por Zeus como manifestación de *su propia esencia justa* ("hija de Zeus"), donde no será influida por la subjetividad humana, que puede convertirse en ἀμαρτία y ὕβρις. La δίκη orientada hacia el τέλος de Zeus pierde la ambigüedad semántica. No puede interpretarse como *venganza* (incluso puede

dejar de lado la reparación de la culpa heredada), porque ella hace cambiar la cualidad esencial de las entidades (humanas o divinas) que la reclaman.

La δίκη que tiende al τέλος incluye dentro de sí el *equilibrio* de los opuestos en un nuevo orden, que rechaza el *exceso* de la ὕβρις. La ὕβρις humana resulta entonces la máxima manifestación de la in-justicia en el plano hipersemémico, puesto que la *falta de balance* implica la pérdida de la simetría, el desdibujamiento de la línea divisoria de lo que a cada uno es debido, es decir, la DESARMONÍA de los ámbitos de la realidad. Explicitaremos esta relación entre δίκη, ARMONÍA y EQUILIBRIO en el punto siguiente.

2.2 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL

En este punto analizaremos las relaciones existentes entre plano semémico y plano hipersemémico en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, de manera de completar el estudio de los lazos que unen el sistema de imágenes, la temática y el universo conceptual de la trilogía. Puesto que el *TERCER SUBSISTEMA* es el más extenso del *corpus*, hemos elegido los dos subsistemas secundarios que presentan rasgos sémicos claramente empalmados con los del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, para así dar cuenta del proceso de metasememia que ha permitido el desarrollo de la estructura total.

Como adelantamos al comienzo de este apartado, en las imágenes del tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y del segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA) se concentra la estructura sémica de todo el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), que apunta a reflejar, dentro del universo conceptual, la cosmovisión teológica del autor. En el plano semémico el subsistema expresa con máxima connotación y refuerzo 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 humana da origen a los diferentes subsistemas secundarios, y se expresa por medio de *illustrantia* de altísimo grado de **concretización**.

El espacio sémico de la trilogía ocupado por la realidad subcósmica, esto es, por el hombre, se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han perdido (han cercenado) dos de sus atributos esenciales: la racionalidad y el reconocimiento de la existencia de un orden que los excede y cuyas leyes deben obedecer. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales (nucleares o contextuales) **+animal, +irracional**.

Dentro del tercer subsistema secundario, EQUILIBRIO ≠ EXCESO, la serie que concentra la carga sémica más importante es el motivo del PESO dentro del polo negativo del EXCESO que ocupa, por otra parte, una extensión notable dentro de la trilogía.

El hombre, sus acciones y sentimientos son imaginizados, a raíz de su ὕβρις, como *esencias materiales y concretas*. Esto es producto de la degradación de su naturaleza, lo que, sumado a los rasgos +animal, +irracional, provoca la anulación de todo rasgo sémico que apunte a lo abstracto-espiritual. Todo lo que compete al hombre dominado por la ὕβρις y propulsor de una violencia "estructural" incluye la metaforización que lo transforma en **GRAVOSO, PESADO, AGOBIANTE**. La corporalidad se transforma en una **CARGA INSOPORTABLE**. La consecuencia de este estado de cosas es el *sometimiento a la "ley de la gravedad"*: el hombre *cae y se hunde*, alejado del EQUILIBRIO entre cuerpo y espíritu, la σωφροσύνη y de la posibilidad de sublimar sus pasiones.

Esta perversión de lo humano provoca la **exarcebación de su condición material y concreta** que, sin límite ni τέλος, incide agresivamente sobre la realidad, pervirtiéndola. Se engendra entonces una CADENA de acontecimientos negativos que provoca la multiplicación de la materia, el peso, la

perversión y la muerte (que se metaforiza en la imagen de la *sangre siempre fluyente*). Esta multiplicación de una **materia perversa, ilimitada**, se imaginiza por su parte en la metáfora de la *riqueza/opulencia*, que causa finalmente la ruina de sus poseedores. Por último, esta materialidad sin *λόγος* (irracional) ni *τέλος* busca compulsivamente su propia satisfacción, lo cual se simboliza por medio de las imágenes del *chupar, morder, devorar y saciarse*. Lo que el autor recalca una y otra vez es que se trata de una *materia insaciable*, puesto que está sujeta a la ley de la repetición.

Sin embargo, este estado de cosas responde a una causalidad: la CADENA de la materia perversa se ha originado en un CORTE previo (ya presentado en la estructura del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*): el quiebre de un orden preexistente aunque desconocido para el hombre. Ese orden anterior al estadio conocido (la CADENA) ha sido quebrado por una actitud connatural a lo humano: una tendencia al desborde y a la falta de reconocimiento del límite. Este “pecado original”, este CORTE con una naturaleza equilibrada en sus potencias (plano hipersemémico, cosmovisión religiosa) se imaginiza semémicamente en el segundo subsistema secundario a través de la bipolaridad **PASO ≠ PISADA**, cuyo núcleo sémico fundamental es el **pie** y las acciones que éste realiza.

En efecto, el **pie** es un semema que, en la simbología tradicional, representa, por oposición topológica, la *cabeza*, es decir, el *espíritu*. Las acciones del **pie** imaginizan, por tanto, la actividad de la potencia espiritual, tanto divina cuanto humana. El *pie divino* es descrito en imágenes como opuesto a todas las características intrínsecas del hombre: la divinidad *camina*, su paso es *leve, recto, constante, invisible e infatigable*, todo lo cual metaforiza su *esencia sublime y espiritual*, y su *acción segura, recta y permanente*.

El equilibrio fundamental de la naturaleza divina contrasta con gran fuerza con la **pisada** humana, caracterizada por la *pesadez*, la *tosquedad* y la *violencia*. El **pie del hombre** lleva a cabo *acciones violentas* que simbolizan la *rebelión contra la ley y el límite*, es decir, contra el *orden sagrado*. Por tanto, el **pie humano** es un **pie**

violador, un espíritu que violenta los designios de lo trascendente. La consecuencia es la *impiedad*, la ἀσέβεια, que se manifiesta en la *pisada sacrílega* y la *patada contra el altar de Dike*. Se trata, de manera casi equivalente, de la estructura simbólica básica del sistema de imaginería de *Persas*, en que estudiamos la oposición simbólica básica entre el **PUENTE** y el **SALTO**, ejecutados, respectivamente, por el *pesado y torpe pie del hombre* y el *pie ligero pero mortífero de la divinidad*.

Volviendo a esta imagen en el texto de la *Orestía* (*Ag* 383-384, 789; *Ch* 640-642; *Eu* 537-540) representa, precisamente, el rechazo de *aquello que a cada cual le corresponde por designio de Zeus* (δίκη) y, en consecuencia, la pérdida del temor reverencial hacia *lo otro*, la divinidad. Si δίκη es una línea que marca la separación de lo que corresponde al hombre por ser hombre (someterse a la ley y la justicia que proviene del plano "trascendente"), *patear su altar* es **CRUZAR EL LÍMITE**. Lo mismo significa *caminar sobre la alfombra purpúrea*. No obstante, ese cruce -*pecado original, perversión del espíritu*- no provoca la libertad ni el crecimiento interior del hombre sino, por el contrario, lo sumerge en la "ley" del caos, el desorden, la repetición y la compulsión a la satisfacción de pasiones ya traspasadas por la perversión: poder, venganza, lujuria, odio, asesinato: la **CADENA** del δρῶν sin τέλος.

Este "nuevo orden" -más bien un desorden- está imaginizado semémicamente en el polo negativo del **PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL**. Es el **CAOS**, lo **PRIVADO**, los **DIOSES CTÓNICOS**, la **TIERRA** y lo **FEMENINO**, que está representado por medio de semas -espiritual, -racional. Sobre todo en la caracterización de lo **FEMENINO** y lo **MASCULINO** se encarna una concepción dicotómica donde los pares opuestos señalan el **VIEJO ORDEN** (la representación semémica de la **CADENA**) y el **NUEVO ORDEN** (en rigor, la armonía esencial y originaria que deberá ser restablecida):

NATURALEZA/CULTURA
 OBJETO/SUJETO
 MATERIA/ESPIRITU
 CAOS/ORDEN
 PRIVADO/PÚBLICO
 DESARMONÍA/ARMONÍA
 CADENA/CORTE
 PAR [acción-reacción]/IMPAR [dialéctica]
 PULSION/LEY
 IIMITACIÓN/LÍMITE
 FERTILIDAD/CREATIVIDAD
 REPRODUCCIÓN/PRODUCCIÓN
 INSTINTO/RAZON
 COERCIÓN/LIBERTAD

Esa armonía esencial, ese orden quebrado que instaurará nuevamente la divinidad por medio de un nuevo CORTE (violento en principio) y respondiendo a la piedad por el destino del hombre y a su intrínseca justicia, es la explicitación más clara de la cosmovisión teológico-filosófica de Esquilo. Sus causas -la ὄβρις- y consecuencias -el agobio de la materia- constituyen el punto focal alrededor del que se estructura la imaginería y el plano semémico del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

3. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE *PROMETEO ENCADENADO*

Para posibilitar el ANÁLISIS SEMÁNTICO de Pr, las imágenes pertenecientes a los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* fueron clasificadas para su estudio mediante un criterio de división sémica. Luego de analizarse la configuración general de los espacios semánticos en los que se dividía el sistema completo, se arribó a la elección de los rasgos subcategoriales de marca positiva o negativa ± humano, ± animado, y dentro de ellos, el espacio sémico -humano + animado. Intentaremos probar si la figura nuclear registrada por medio del proceso metasemémico o producto de marcas semánticas denotativas y distintivas (que, como se comprobará, da como resultado un haz de rasgos +concreto, +animado, + animal, -humano) se conjuga con la figura nuclear correspondiente al núcleo sémico *ἀνάγκη*, y puede remitir por tanto a una relación causa-consecuencia entre los planos semémico e hipersemémico, entre temas y universo conceptual.

Presentamos a continuación el *corpus* completo sobre el cual aplicamos el análisis componencial: es el conjunto de imágenes que se han considerado fundamentales para la sistematización semántica y que incluyen los motivos del *yugo*, el *arnés*, la *caza*, la *picadura*, la *carrera*, la *prisión*, la *navegación*, la *movilidad* y el *vagabundeo*, todos dependientes de la ya mencionada oposición **COERCIÓN/LIBERTAD**.

En todos los casos relevamos la aparición del motivo de la *ἀνάγκη*. Los motivos derivados de la estructura *fuerza-violencia* y sus opuestos, la *dureza* y sus opuestos, sólo se consignan en esta sistematización cuando se empalman con la imagen preponderante. No registramos sus apariciones libres, que son de vital importancia, por ejemplo, en el Episodio I.

El relevamiento componencial se ha efectuado sobre los siguientes segmentos del Pr:

4-6, 13, 14-15, 16, 19-20, 50, 52, 54, 55-56, 58, 60, 61, 64-65, 71, 72, 74, 76, 81, 87, 93-95, 96-97, 100, 103-105, 108, 112-113, 119, 135, 141-142, 148, 154-155, 163-

165, 168-169, 175, 178-180, 182-184, 235-236, 256, 257, 262, 263-265, 275-276, 278-279, 284-285, 286-287, 316, 322-323, 326, 339, 344, 365, 425-428, 462-465, 465-466, 470-471, 508-510, 512-513, 514, 515-516, 517-518, 524-525, 547-550, 562-563, 565, 566, 571-573, 577, 578-579, 580-581, 585-587, 589, 591-592, 597-598, 600-601, 618, 622-623, 655-656, 666, 670-672, 674-675, 681-682, 690-693, 701-702, 706, 737-738, 749-750, 752-754, 755-756, 769, 770, 771, 773, 780-781, 784-785, 788, 819-821, 823, 828, 836-838, 855-856, 858-859, 872-873, 880, 881, 884, 898-900, 902-903, 906, 926-927, 931, 934, 936, 964-965, 991, 1006, 1009-1010, 1015-1016, 1019, 1021-1025 1026, 1050-1051, 1072, 1078-1079: εἰς ἄπέραντον...ἀνοίας²⁰.

3.1 Estructura y sistematización del espacio estudiado

El relevamiento semántico de las imágenes correspondientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* nos ha permitido reconocer la utilización funcional de las categorías semánticas y los semas subcategoriales a lo largo del desarrollo agencial.

En efecto, la preponderancia absoluta del *agentivo* en la primera parte de la tragedia (Prólogo, Kommós, Párodos) se desplaza hasta focalizarse en el *objeto*, el *agente* y el *paciente* a partir de la segunda parte (Episodio III en adelante). Esta preponderancia es debida al efecto de "mostración" de la imagen, en el cual se presentan en escena *illustranda* verbalizados como *illustrantia*. El resultado es un haz

²⁰ Por razones de espacio, omitimos el análisis extensivo de cada uno de los lexemas. Las categorías semánticas atribuidas a los lexemas analizados han sido: *agente, paciente, objeto y agentivo*. Los semas subcategoriales que resultaron del análisis fueron los siguientes (se incluyen los metasemas transformados en semas por transferencia metafórica): ANIMADO, ANIMAL, HUMANO, DIVINO, SUPRADIVINO, PERSONAL, RACIONAL, ANIMIZADO, ANIMALIZADO, OBJETUALIZADO, MASCULINO, TODOPODEROSO, LIBRE, LIBERADOR, OBSTINADO, EXCESIVO, ESFORZADO, DOMESTICADO, SUFRIENTE, VIOLENTO, INERME, ULTRAJANTE, ÁGIL, FUERTE, INMOVILIZADO, AGRESIVO, ESENCIALIZADOR, SIN RUMBO, CONCRETO, DEFINIDO, LIMITANTE, DURO, METÁLICO, TRABA, CONSTRICTIVO, CONSTREÑIDO, FORMA CIRCULAR, MOVIMIENTO CIRCULAR, HIRIENTE, DESTRUCTIVO, MÓVIL, AGUDO, FUSIFORME, PUNZANTE, PENETRANTE, AMENAZANTE, PERSECUTORIO, INEVITABLE, LIMITADO, PERSEGUIDO, DOLOROSO, PUNZADO, POSITIVO

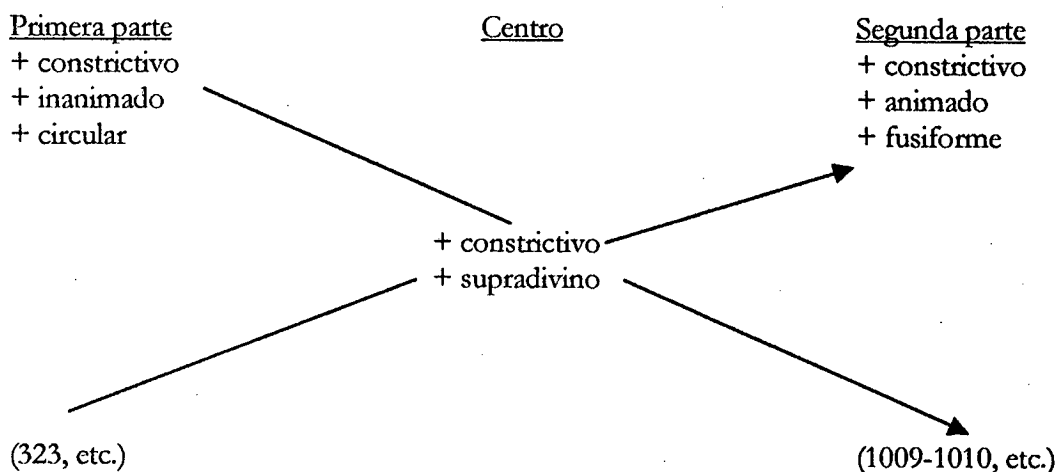
semémico de alto grado de *concretización*, que se complementa con rasgos de *constreñimiento* y *movimiento o conformación circular*, unido a la *dureza* y a la *fuerza/violencia* que se advierte como rasgo clasémico en cuanto a la circunstancia modal de la acción. En esta primera parte del *corpus*, el *paciente* es siempre Prometeo. Por transferencia metasémica, en la mayoría de los casos metafórica, el paciente adquiere rasgos de *animalización* y *objetualización*.

Hacia el centro de la pieza se hace evidente la incidencia de imágenes centradas en el motivo de la *necesidad*. Los semas preponderantes se repiten, pero comienza a aparecer el carácter *supradivino* como fundamental para la interpretación semántica general.

En la segunda parte de la obra, ante la aparición de Ío, el motivo *concreto* del *constreñimiento duro y circular* vira hacia semas que configuran un haz de rasgos centrados en la *persecución*, la *penetración* y la *conformación fusiforme*. La imagen del *yugo/arnés* ha sido reemplazada por la imagen del *tábano/aguijón*. Así como el motivo del *tábano/aguijón* es presentado en la primera parte y alcanza su máximo desarrollo en la segunda, el motivo preponderante de la primera se va dispersando y debilitando en la segunda. En efecto, el *constreñimiento circular* ocupa la primera mitad de la pieza y el *constreñimiento punzante* abarca toda la última parte.

Sin embargo, las imágenes centrales de cada uno de estos motivos se encuentran cruzadas en el desarrollo agencial: la metáfora del κέντρον (323) anticipa en la primera sección el desarrollo de la segunda; la imagen del POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1009-1010) retoma semánticamente el motivo de la primera parte, dando cierre al tema ampliamente documentado en ella. De esta manera se produce un cruce de rasgos semánticos a lo largo del desarrollo dramático.

En el centro, el denominador común de ambos sememas, el *constreñimiento*, está dado por el sema adicional otorgado por el motivo de la *necesidad*.



Del mismo modo se comportan otros dos rasgos sémicos que acompañan a los anteriores. Nos referimos al motivo de la *limitación* y la *inmovilidad*, aportado desde el comienzo de la pieza por el lexema δεσμός, y su contrario, el de la *ilimitación* y la *movilidad sin rumbo*, aportado por el lexema πλάνη (ambos con sus variantes lexemáticas). En efecto, la anticipación del tema del *vagabundeo* se verifica en la primera parte (275-276) y se despliega en la segunda; por el contrario, el tema de las *cadenas* se concentra en la primera parte y se difumina en la segunda. Allí se registran expresiones sintagmáticas cada vez menos connotadas del motivo ("liberarse de las cadenas"). La misma difuminación se registra en la primera parte con respecto al motivo del *vagabundeo*.

El rasgo sémico +constrictivo, central de todo el subsistema, se manifiesta además a través de otros dos sememas o motivos, el de la *red* (asociado a la *caza*) y el de los *pies trabados* (también asociado a la *caza*, y además a la *prisión*). Ambos apuntan al tema de la *persecución* y de la *trampa* y, en última instancia, al de la inmovilidad esencial de la condición humana.

Acompañando a los rasgos +constrictivo +concreto y +limitado, el haz sémico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* presenta otro rasgo de suma importancia: el que consiste en la *animalización* del sujeto +humano o +divino. La aparición del rasgo se verifica a lo largo del desarrollo agencial de la misma manera que los analizados anteriormente. La *animalización* comienza insinuándose metasemémicamente por medio de la transferencia metafórica que se opera en los

agentivos de la escena del encadenamiento. El Titán se muestra en la estructura de superficie como un criminal empalado, pero, en la estructura profunda, como un animal sometido al yugo y al arnés.

En la segunda parte de la pieza, ante la irrupción de Ío, la *animalización* del sujeto personal (+humano en este caso) se efectúa por medio de la mostración escénica (naturaleza biforme), subrayada por las imágenes engarzadas en el discurso y sus semas fuertemente connotados.

La importancia del proceso de *animalización* se verifica por último en el símil del potro, que apela, como ya indicamos, a la captación racional del motivo por parte del espectador/lector.

La preponderancia del motivo y su haz sémico se verifica en la imagen de la *caza*. Se insinúa en el Prólogo (81 y 87) por medio del sema +constrictivo presente en el lexema *red*. Se desarrolla en el episodio de Ío, perseguida doblemente por Argos y por el tábano. En el Episodio IV, ya sobre la conclusión de la tragedia, se pondrá en evidencia que la verdadera *cazadora* que lanza su *red* sobre la presa es la ἄτη (1072-1073 y 1078-1079), al igual que sucedía en *Persas*.

El espacio sémico de la pieza ocupado por el hombre se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han sido cercenados en uno de sus atributos esenciales. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso de *desencionalización* es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales +animal, +irracional. En el plan divino no estaba contemplada la perduración en la existencia del "hombre" (231-233). Ío y Prometeo pierden semémicamente sus rasgos +humanos. Ambos, además, fluctúan entre la clarividencia (la comprensión del τέλος) y la ceguera proporcionada por la ἄτη (que conduce a una acción irracional). En Ío esto se manifiesta por el ataque de su νόσος; en Prometeo, por el crecimiento de su αὐθαδία.

3.2 La matriz metafórica y la figura nuclear del espacio

Luego del estudio de los rasgos subcategoriales de los sememas que forman parte del espacio sémico +animado -humano (imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*), corresponde analizar la *figura nuclear* de los lexemas involucrados en esas imágenes, incluyan éstos rasgos distintivos y denotativos o marcas connotativas compartidas con los componentes de su campo -sentido propio-, e incluso si dicha figura nuclear se conforma como tal a través de la transferencia metafórica (metasémica).

La *figura nuclear* de un semema, su "núcleo semántico irreductible", y tal como definimos en el Capítulo 2, consiste en aquellas características intrínsecas y distintivas que constituyen su "definición". Dentro de esta "definición" es posible aislar ciertos *semas comunes* a diferentes sememas ubicados en un plano más esencial o sustancial que el de la subcategorización. A partir del registro de dichos semas comunes es posible acceder a la *matriz metafórica*, es decir, el conjunto de rasgos que, como fuerza centrípeta, ha funcionado como núcleo de atracción de los *illustrantia* del *corpus* estudiado. La *matriz metafórica* es el *tertium comparationis*, aquel elemento que se observa como rasgo común de *illustrans* e *illustrandum*.

Los lexemas que se analizarán a continuación²¹ pertenecen, dentro de la oposición básica del subsistema, al polo de la **COERCIÓN** en su estructura secundaria del *yugo*, el *arnés* y la *caza*.

* δεσμός (6, 52, 97, 113, 141, 155, 176, 509, 513, 525, 770, 991, 1006).

Sustantivo deverbativo proveniente de δέω, al que se suma el sufijo denominativo -σμός, que otorga un clasema +concreto. Significa, en principio, "cualquier instrumento que sirve para atar", por tanto, "lazo, atadura". Adquiere, de

²¹ Para la determinación de la figura nuclear de los sememas se hace indispensable acudir a la etimología. El análisis toma como base, nuevamente, los estudios de HOFMANN (1949), FRISK (1959-1972) y CHANTRAINE (1968-1980). La interpretación de los datos es, por supuesto, nuestra.

acuerdo con sus diferentes contextos, significados más acotados o restringidos. A partir del primer semema registrado se deriva un haz semémico que incluye las posibilidades de "cable", "amarra" y "correa". No obstante, en la mayoría de sus apariciones el contexto hace surgir el significado de "cadenas", sobre todo cuando el lexema se presenta en plural. Esto puede verificarse sintagmáticamente por las menciones de cualidades o rasgos +metal en el contexto inmediato. Por último, el haz semémico incluye, por un proceso metasémico de transferencia metonímica, el significado de "prisión".

El lexema presenta un importante grupo de formas alargadas en -ω, como por ejemplo:

* δεσμώτης (119)

Este adjetivo es la única aparición de las formas mencionadas en el *corpus*. Ambos lexemas provienen de:

* δέω (15)

Verbo que proporciona la raíz del campo semántico estudiado, proveniente del indoeuropeo $de\partial_1-$ / $d\partial_1$, que se manifiesta en griego con la alternancia $\delta\eta-$ / $\delta\epsilon-$. La instancia con vocal alargada da lugar a $\delta\acute{\iota}\delta\eta\mu\iota$, en presente atemático con reduplicación que CHANTRAINE considera creado a partir de una posible analogía con $\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$. Semánticamente se remite al indoeuropeo * $de-y\bar{o}$, donde el semema significa "ligar, atar, encadenar", presentando el mismo haz registrado en el caso de su sustantivo derivado.

Es evidente que en la acción de "atar" el *movimiento circular* es un rasgo intrínseco indispensable para la conformación de la figura nuclear. En el caso de que, dentro del haz semémico presentado, la opción ofrecida por el contexto sea la de "cadenas" o "encadenar", los rasgos que se añaden son +dureza, +metal.

* ἀδαμαντόδετος (148)

Adjetivo compuesto de δέω + ἀδάμας,-αντος, "metal muy duro", "acero". En este lexema se reúnen todos los rasgos de la figura nuclear considerada. A esto se suma el hecho de que ἀδάμας se relaciona etimológicamente con δάμνημι, indicando, primero como término mágico y luego como término técnico, "aquello que no se puede domar", "aquello que no se puede doblegar" (α privativa + δάμασ-).

* δάμνημι (164)

Verbo de raíz indoeuropea *dm-, que se manifiesta en griego como δάμα-. Lleva infijo nasal en el presente y sobre el tema de aoristo (δάμασ-) se forma δαμάζω. El verbo significa "someter por un acto de coerción", de donde se aplica en general al contexto animal con el sentido de "domar". El haz semémico se amplía con matices más generales y abstractos, como "dominar", y más concretos, como "domesticar".

En este caso, el verbo suministra a la figura nuclear el sema +coercitivo y el clasema +paciente animal.

* ὀχμάζω (4, 618)

Se trata de un verbo denominativo proveniente de -οχος, sufijo adjetivante que significa "que tiene, que mantiene". De allí que el verbo signifique "fijar, aprehender". Por su parte, el sufijo proviene de ἔχω, de raíz √σχ-, "mantener, sostener", pero con el sentido originario de "tener, poseer, retener".

Además del sentido de *constricción* que aporta a la figura nuclear, debe tenerse en cuenta que la raíz √σχ- es la misma que se encuentra presente en ἰσχύς, indicando la "fuerza física", el "poder de retener o someter por medios concretos". Este rasgo se suma (la constricción es física y por medios violentos) a la figura nuclear.

* ζυγόν (462)

El sustantivo está ampliamente documentado en las lenguas indoeuropeas, de raíz *iug-. Es un antiguo término técnico que aparece ya en hitita. El *yugo* consiste en una pieza de madera transversal, en cada uno de cuyos extremos se ubica otra *pieza en forma de arco, curvada*, donde se apoya la cabeza del animal.

* ζεύγλη (462)

Es precisamente la parte del yugo antes mencionada, que rodea el cuello del buey o caballo, por lo cual suele traducirse por "lazada, vuelta o collar" del yugo.

* ἐνζεύγνυμι (108, 462, 579)

Verbo denominativo proveniente de ζυγόν, que aparece en el *corpus* con el preverbio ἐν. Se traduce por "uncir", "enganchar al yugo". El haz semémico del lexema incluye también los significados menos concretos de "unir sólidamente", "juntar". El rasgo +constrictivo se da a través de la variante "someter".

* νεοζυγής (1009)

Adjetivo compuesto de νέος y ζυγ-, atribuido al "potro" (Prometeo) en el símil más importante del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Añade a los rasgos ya mencionados el factor "situación desconocida y amenazante", que provoca la reacción violenta e irracional producto de la coacción física y el dolor.

Es evidente que la raíz ζυγ- y sus variantes lexémicas contribuyen a la figura nuclear con los rasgos de *constricción* y *conformación circular*, además de rasgos secundarios de *dureza* y un cierto grado de *violencia física*.

* κίρκω (74)

Verbo denominativo proveniente de κρίκος. La metátesis consonántica se registra en fecha bastante temprana. Significa "fijar con una anilla o argolla". El sustantivo κρίκος, que no se registra en el *corpus*, se refiere a una *anilla, argolla o eslabón* de una cadena. Es un término técnico que, de acuerdo con los contextos mínimos en los que aparece, forma parte de un yugo, una cadena o una cortina. Etimológicamente se remonta al indoeuropeo *(s)qer-, "curvar, encorvar, doblar", que aparece en el latín *curvus*.

Nuevamente el haz semémico aporta los rasgos de *dureza, constreñimiento y conformación curva o circular*.

* πέδη (6, 76)

Sustantivo derivado del vocalismo *e* de πούς-ποδός (√πεδ- ποδ-), que significa "lazo, traba" para las piernas o los brazos, pero especialmente para las piernas o tobillos. Se utiliza generalmente en plural, y se traduce por "grillos o grilletes".

* ἐμποδίζω (550)

Verbo denominativo de la raíz antes señalada, que se refleja exactamente en el latín *impedire*, es decir, "imposibilitar el movimiento trabando los pies", "inmovilizar los pies".

* ἐμποδόν (13)

Adverbio de idéntica formación a la del verbo anterior, que indica la "falta de impedimento", el "no tener nada que impida el movimiento de los pies", es decir, *ante pedes*.

* ἐκποδών (344)

Adverbio de construcción morfológica idéntica a la del anterior, pero de circunstancia espacial opuesta. Señala el impedimento de situar los pies en un determinado lugar, es decir, ubicar los pies *fuera del* espacio de referencia.

* ἀπέδιλος (135)

El significado de este adjetivo ha sido estudiado en dos interesantes artículos, así como la importancia de los lexemas derivados de πεδ-/ποδ- para la configuración general del *SUBSISTEMA*²². En principio, las dos posibilidades que se presentan en el haz semémico no se excluyen, sino que se complementan y enriquecen una a la otra. La polisemia se aplica al texto del *corpus* sin dificultad:

- (a) α privativa + τὸ πέδιλον, "calzado en general", "sandalia". El significado sería entonces "sin sandalias", "sin calzado", "descalzo".
- (b) Puesto que las πέδιλα se *atan alrededor de los pies con correas*, es evidente que derivan lexemáticamente de πέδη y no de πούς. De allí que se proponga, como sentido primero y más concreto del lexema, la significación "sin atarse las correas de las sandalias".

* πούς (263, 279, 712)

Sustantivo de antigua raíz indoeuropea con apofonía e/o (πεδ-/ποδ-) y una amplia gama de lexemas derivados. Importa su mención en este apartado por el carácter de las construcciones atributivas que lo modifican en el *corpus*. En efecto, el pie, cuando aparece en su forma de sustantivo simple, va siempre acompañado de sintagmas que lo connoten como *libre, ágil y en movimiento*.

La función del lexema es clara en cuanto a su contribución a la oposición MOVILIDAD/INMOVILIDAD. Los derivados aportan a la figura nuclear los rasgos de *traba, coerción, inmovilidad* (o su opuesto), *movimiento o conformación circular* y, secundariamente, el de *dureza* (πέδη).

²² TARDITI (1976: 21-25); FINEBERG (1986: 95-98).

* γυιοπέδη (168)

Sustantivo compuesto de πέδη + γυῖον, "grillos para los miembros". A la matriz presentada con anterioridad, este lexema añade la significación adicional de la raíz √γυι-: "redondeado, curvo, cóncavo", específica de la *conformación circular*.

* ψάλιον (54)

Se trata de un término técnico que alude a la anilla del freno o cabezón, abierta en forma de u. No es el freno entero, sino la anilla que sostiene las fosas nasales del caballo. Se traduce entonces por "anilla" o "barbada". Es un sustantivo derivado de ψαλόν, que también significa "anilla" del χαλινός, lexema que define propiamente al "freno". En cuanto a su etimología, se ha propuesto remitirla a σπαλ-, raíz que por metátesis de las consonantes líquidas está relacionada con σπεῖρα, "pliegue, vuelta, rosca", sustantivo que se aplica a los objetos "torcidos" o "redondeados". Por su parte, σπεῖρα proviene de una raíz verbal indoeuropea que significa "plegar, doblar, rodear, envolver".

Es evidente que este sustantivo se ubica en el mismo plano del haz de rasgos estudiados: *conformación curva, constricción y dureza*.

* στόμιον (1009)

Sustantivo denominativo derivado de στόμα, que alude al "bocado" del freno. Evidentemente, su significado se relaciona con el de στόμα, "boca", término de probada procedencia indoeuropea.

Aporta a la figura nuclear los mismos rasgos señalados una y otra vez: *carácter circular, constricción y dureza*.

* **μασχαλιστήρ** (71)

Es el nombre de un instrumento que designa una correa que, formando parte del arnés del caballo, pasa bajo sus axilas, ciñéndolo. Se traduce habitualmente por "cincha" o "barriguera". Proviene del sustantivo **μασχάλη**, "sobaco, axila", de donde "ángulo" u "objeto cóncavo o curvo".

Se registran nuevamente los rasgos antes apuntados.

* **ήνία** (1010)

Sustantivo que designa la "brida", parte del arnés que consiste en el freno más las riendas y correa que de él se desprenden. El término se utiliza también por sinécdoque para designar solamente las "riendas". Es un lexema de uso técnico que se remonta a ***άνσία**, y tiene diversos equivalentes en las lenguas indoeuropeas, todos relacionados con las distintas formas que adquiere el sustantivo "nariz" y que remite, por ejemplo, al latín *ansa*, "asa".

Aunque en tercera instancia, el lexema suministra una vez más el sema +*conformación circular*, +*concauidad*. Pueden desprenderse de su uso concreto los rasgos de +*constricción* y +*dureza*.

* **φιλήνιος** (465)

Adjetivo compuesto de **φίλος** + **ήνία**, atribuido al caballo y que significa "amigo de o que ama la brida", es decir, "dócil a las riendas". El sentido apunta al sometimiento. La violencia que éste implica en principio (que se verifica en el símil del potro de 1009-1010) sólo puede detectarse en el contexto de esta aparición en su estructura profunda.

* **άμφίβληστρον** (81)

Se trata de un sustantivo compuesto de **άμφί** + **βάλλω**, con un sufijo nominal que se aplica a los términos que indican instrumentos: -τρον. Significa

"red" para cazar o pescar, y deviene de la raíz βάλ-, "lanzar, arrojar, poner" y ἀμφί, "alrededor". ἀμφιβάλλω se traduce, por consiguiente, por "poner alrededor, rodear". De aquí los semas de *movimiento circular o envolvente*, sumados a la situación de *constreñimiento* que deviene como consecuencia, unida a la *violencia física* concomitante.

Luego del análisis precedente, podemos afirmarse sin lugar a dudas que la figura nuclear que funciona como denominador común de los lexemas que conforman las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL - COERCIÓN/LIBERTAD-* está compuesta por un haz de rasgos consistente en las subcategorías sémicas +*concreto*, +*coercitivo*, +*circular* (en su movimiento) y/o *curvo-redondeado* (en su conformación material), +*duro*, +*agente de violencia o fuerza física*.

Resta verificar si existe dentro del *corpus* un *illustrandum* que comparta los rasgos señalados, que se ubique en el espacio sémico estudiado pero cuyas implicancias semémicas e hipersemémicas le permitan funcionar como organizador de la estructura general de las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

De acuerdo con la hipótesis anteriormente señalada, tomaremos el lexema ἀνάγκη y sus lexemas derivados, puesto que se ubica en un nivel intermedio entre lo abstracto y lo concreto (al menos en una lectura de superficie), se registra en el *corpus* generalmente como *illustrandum* y su carga hipersemémica (sobre todo en los niveles filosófico y religioso) ocupa un lugar remarcable en la concepción de los autores trágicos.

* ἀνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052)

* ἐσαναγκάζω (290)

* ἐπαναγκάζω (671)

El lexema ἀνάγκη es un sustantivo que comporta un haz semémico complejo, el cual, partiendo de un significado concreto, se extiende con pasos

intermedios hasta la máxima abstracción. El semema primero es "constricción", "coerción", "constreñimiento" producto de una *fuertza material*. De allí se pasa al sentido de "obligación", al de "necesidad" (en el plano lógico) y, finalmente, al de "fatalidad", muchas veces personificada. Este último sentido se desarrolla en forma secundaria, al igual que el de "(lazos de) parentesco".

Se han propuesto una serie de etimologías posibles paqra el lexema:

1) Préstamo semítico²³. Se trataría de una derivación de la raíz semíticah nk, que debería sonar en semítico antiguo más o menos como **chananke* ("atar, ligar, encadenar"), y que está atestiguada en numerosas lenguas y dialectos derivados: árabe *hanaqa* ("ahogar"), acadio *hanaqu* ("apretar, estrechar, estrangular"), y ya modernamente en árabe *iznāke*, sirio *hnāka* y egipcio *mūhnāka*, todas significando "yugo" o "atadura".

Es evidente que desde el punto de vista puramente semántico la teoría de SCHRECKENBERG es muy atractiva, puesto que no sólo confirma plenamente la hipótesis sustentada en este trabajo en cuanto al haz de rasgos sémicos que constituyen la figura nuclear del campo estudiado al proponer dicho haz como matriz metafórica de ἀνάγκη, sino que también postula que la operación metafórica (yugo = ἀνάγκη) no sería más que una tautología que, aunque no en la sincronía, donde el semema "atadura curva y estrecha, yugo" se habría difuminado, en la diacronía sí remitiría a un semema de valor +*material*, +*concreto*. La equivalencia semántica entre el *illustrans* y el *illustrandum* del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL SERÍA COMPLETA.

Sin embargo, se levantan algunas objeciones serias desde el punto de vista fonético. Puesto que carecemos de conocimientos de filología semítica, en este caso sólo podemos presentar las objeciones. La principal consiste en que resulta sumamente dificultoso explicar, a partir de la raíz semítica mencionada, la estructura fonética del término griego, con γ (nasal gutural) ante κ. Del mismo

²³ Es la hipótesis sustentada SCHRECKENBERG (1964: cap. 6°, "Das semitische Etymon", 165-176).

modo se pone en duda el origen del segmento $\acute{\alpha}\nu$ inicial, que algunos postulan como "reduplicación temática".

Sin duda, la afinidad semántica entre $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$ y la raíz semítica es llamativa. Se postula, entonces, la posibilidad de un cruzamiento (favorecido por la similitud de formas) entre un término indoeuropeo heredado (ver punto 2) y el término semítico²⁴. CHANTRAINE descarta de plano la posible etimología semítica, calificándola terminantemente de "imposible".

2) Término indoeuropeo que presenta derivaciones en las lenguas hijas, a partir de una raíz $*H_2en-k-/H_2n-ek-$, "im-pedir, obstaculizar; dañar, perjudicar". Aparece atestiguado en irlandés *ēcen*, galés *angen*, "necesidad, destino"; en hitita *henk-an*, "muerte fatal"; en sánscrito *naś-*; en latín *nex, noxa, necare*; en griego $\nu\epsilon\kappa\rho\acute{\sigma}$.

Esta posición, sustentada por BENVENISTE²⁵ y KURYLOWICZ²⁶, manifiesta las virtudes del comparativismo, pero la significación otorgada a la raíz difiere de la que le es atribuida en el punto 5, por lo cual no puede hablarse de hipótesis etimológica segura.

3) Relación con la forma verbal $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\gamma\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu$ ²⁷, compuesta por un elemento vocálico seguido de la raíz *nk-/nek-*, "alcanzar", con lo cual podría suponerse un significado "el/la que alcanza".

4) Forma compuesta a partir de $\acute{\alpha}\nu$ - privativo + $\acute{\alpha}\gamma\kappa\acute{\omega}\nu$, "brazo". Sería el estado de "aquel que no puede usar sus brazos". CHANTRAINE considera "inverosímil" esta posibilidad, a pesar del apoyo obtenido entre los filólogos²⁸.

5) Derivado del verbo $\acute{\alpha}\gamma\chi\omega$. Se trata de una hipótesis interesante desde el punto de vista semántico, aunque presenta problemas en el aspecto fonético²⁹. En efecto,

²⁴ Se trata de la hipótesis de LEROY, explicitada en su reseña al libro de SCHRECKENBERG (1968: 88-89).

²⁵ BENVENISTE (1948).

²⁶ KURYLOWICZ (1927:95-104).

²⁷ Hipótesis de GÜNTERT (1923: 185).

²⁸ Hipótesis sostenida por GRÉGOIRE (1937:353-354) y (1937:185-186, apoyada por DENY (1937: 295).

²⁹ Etimología propuesta por ROHLFS (1930, s.v. $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$, sostenida asimismo por ONIANS (1952:332).

ἄγγω proviene de una raíz indoeuropea *H₂em-gh-/H_{2m}-gh- que se encuentra en hitita *hamenke-*, "atar"; en latín *ango*, "estrechar, estrangular, angustiar" y *angor*, "opresión, angustia; tormento"; en sánscrito *ambas-*, "angustia"; en armenio *anju-k* y en gótico *aggwis*, "estrecho". En griego significa, precisamente, "apretar el cuello, ahogar, estrangular", y, en sentido más general, "estrechar, oprimir".

La relación semántica con ἀνάγκη es evidente, y es reconocida incluso por el propio SCHRECKENBERG. Sin embargo, sus partidarios no explican (ni como preverbio, ni como reduplicación) la función de ἀν-, ni por qué la velar sorda aspirada χ (proveniente del indoeuropeo *gh, velar sonora aspirada) presente en la raíz verbal muta a κ, velar sorda sin aspiración (proveniente del indoeuropeo *κ) en su derivado nominal. Si la derivación fuera segura, no habría ninguna razón fonotáctica que obligara a *ἀνάγγη a convertirse en ἀνάγκη. De todos modos, resulta curioso que una hipótesis con cierto consenso no sea mencionada por CHANTRAINE.

6) Derivado postverbal o regresivo de ἀναγκάζω, "constreñir, forzar", proveniente de ἀνά (ἀν-) + ἀγκών, con lo cual el significado originario del verbo sería "apretar, tomar en los brazos, abrazar". La preposición ἀνά indicaría en este caso el modo ("completamente, en toda su extensión") y el esfuerzo por poner en marcha o concluir la acción. A esto se suma el sustantivo que proporciona la raíz fundamental, la figura nuclear del semema.

En efecto, el lexema ἀγκών hace referencia a la articulación de una extremidad, vista desde dentro ("ángulo o pliegue interno entre brazo y antebrazo") o desde fuera ("codo"). De allí, por metonimia, pasa a designar el *brazo* entero. A partir de este punto los diccionarios registran un amplio haz semémico que incluye para ἀγκών sememas tales como "esquina", "rincón", "ángulo", "recodo", "meandro", "brazo o soporte" de un objeto, etc.

El vocablo proviene de una raíz ἀγκ-, indoeuropeo *ank- < *H₂o/enk-, que indica la noción de "*curva, curvatura*". De esta raíz proviene una serie de lexemas

detectables en las lenguas de la familia, como el hitita *henke-*, "doblar", y *hink-*, "inclinarse"; el latín *uncus*, "curvo", encorvado, ganchudo" y *ancus*, "encorvado" y sánscrito *añkati* y *añkaś*, "curvo, curvado". En griego la raíz aparece, con varios alargamientos y apofonías, en los lexemas ἄγκος, "valle", ἄγκάλη, "ángulo interior del brazo, seno, abrazo"; ἄγκυλος, "arqueado, curvo, ganchudo", "retorcido"; ἄγκυρα, "ancla, garfio"; ἄγκάζομαι, "tomar en brazos, abrazar"; ἄγκάς (adverbio), "en brazos"; ἄγκαθεν, "en brazos".

Esta última hipótesis es la sostenida por SCHWYZER³⁰ y es la que compartimos en nuestra investigación.

El lexema estudiado reúne todos los rasgos descriptos como pertenecientes a la figura nuclear del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Más aún: de este lexema parece provenir la estructura imaginativa y la matriz metafórica central de ese subsistema.

La ἀνάγκη (se mayuscule o no el lexema) es una *entidad supradivina* que incide sobre todos los niveles de la realidad: divina, cósmica y humana. Esta entidad supradivina se manifiesta, por medio del proceso de metasememia, como un semema que incluye un sema ±concreto. Es decir: se trata por esencia de una realidad abstracta, pero sus efectos se hacen sentir en el plano impresivo, en lo subjetivo del *paciente*, como una *realidad concreta*.

Con respecto a su configuración, la ἀνάγκη es una entidad que presenta una figura nuclear que incluye un sema central de *curva o forma circular*, al que se suma otro sema de "movimiento en pinzas", de *movimiento circular* cuando adquiere carácter dinámico. Este movimiento que realiza la ἀνάγκη consiste en un *estrechamiento* que produce un efecto de *coerción, constricción o constreñimiento*. Dicho movimiento y su efecto se llevan a cabo involucrando una acción violenta, o que, al menos, pone en juego un sema de *fuerza física*.

³⁰ SCHWYZER (1939-1950: I, 734, n° 8).

En conclusión, la ἀνάγκη, la "necesidad", es aquella entidad supradivina que *aprieta*, que *fuertza* a un sujeto paciente, obligándolo a encaminarse en una determinada dirección o constriéndolo hasta no permitirle el más mínimo movimiento voluntario. Todas estas modalidades de la acción, que se ubican en un plano +abstracto, se basan en una figura nuclear (una "etimología") que remite a una "imagen" de alto grado de concretización (y personalización): la ἀνάγκη, de acuerdo con la hipótesis desplegada en el punto 6, es "*la que aprieta entre sus brazos*", "*la que abraza hasta el abogo*".

En esta instancia debemos retomar la funcionalidad de la ἀνάγκη como imagen central de la COERCIÓN en la relación que se establece entre ésta (que actúa en el plano de lo concreto y por medio de los objetos) y los otros planos involucrados en el análisis semántico.

En primer lugar la ἀνάγκη, además de manifestarse en el plano de la mostración de la imagen como *cadena*, *grillos*, *argollas*, *cinchas*, *anillas*, *redes*, *etc.*, tiene también su equivalente metafórico en el espacio -humano -animado, donde los sememas fundamentales son *naturaleza/elementos*. Dentro del mismo, el semema que actúa como *illustrans* de la ἀνάγκη es la δίνη, el "torbellino" (1052).

La δίνη es un sustantivo que indica "rotación", "cosa que da vueltas", "movimiento circular rápido". La aplicación concreta de este movimiento de rotación se da en el espacio de la naturaleza. En éste, el semema equivale a "remolino" (de agua) o "torbellino" (de viento); "vórtice". Del lexema se desprende el verbo denominativo δινέω, "hacer rodar", "hacer girar", "lanzar haciendo dar vueltas" y, por metasememia, "ir tras de algo", "perseguir", "atormentar".

Ambos lexemas provienen del doblete δίεμαι/δίω, sobre el cual se añade un infijo nasal en el tema de presente y un alargamiento en F (digamma). Este verbo tiene varios equivalentes indoeuropeos, y reposa sobre una raíz *dwi-. Curiosamente, los sememas posibles que presenta el verbo fuente son de algún modo equivalentes a los que marcamos en el verbo derivado como producto de la

metasememia. En efecto, δῖω significa "dejarse perseguir", por tanto, "huir"; "asustarse, temer"; "poner en fuga", "perseguir"; "repeler".

Por consiguiente, el *tertium comparationis* de la metáfora de 1052 puede definirse: "*movimiento circular espiralado, en cuyo centro se encuentra, constreñido, el paciente*" (en este caso, el cuerpo de Prometeo). El rasgo +*violencia física* se infiere igualmente como parte de la misma matriz metafórica.

Al comparar la figura nuclear de ἀνάγκη con la configuración sémica de δῖνη, se puede percibir un rasgo adicional presente en el haz semémico del lexema ἀνάγκη: su condición de *cazadora*. Este rasgo, que en la ἀνάγκη presenta un carácter secundario, la relaciona con otra de las entidades presentes y actuantes en el plano de la imaginería de la pieza: ἄτη.

La ἄτη posee como sema distintivo (en todas sus incidencias como imagen) lo que en la ἀνάγκη es un rasgo connotativo. Este sema distintivo (la ἄτη como poseedora de una RED DE CAZA, o RED DE CAZA ella misma) se presenta siempre como resultado de un proceso de transferencia metafórica proveniente del contexto, en el cual se registran lexemas relacionados con la *red*, la *traba*, la *persecución* y la *condición inerme de la víctima*. A esto se suma la *violencia física y espiritual* que se ejerce sobre el sujeto paciente (885-886, 1072 y 1078.1079).

Con respecto a la conformación de su figura nuclear, ἄτη es un sustantivo deverbativo derivado de ἄάω ($\sqrt{*}\acute{\alpha}_άω$), que significa "*engañar, inducir a error, trastornar, producir momentánea enajenación*", "*dañar o herir el espíritu con vértigo o locura*". Esta forma verbal reposa sobre una raíz indoeuropea, * $\partial\partial_3t-$, que significa "*herir*". El sustantivo, cuya forma originaria es también * $\acute{\alpha}_ατα < *\partial\partial_3t-$, comprende habitualmente el haz semémico "*falta o error producidos por la enajenación*", "*ceguera transitoria de la mente que induce un daño*". Sin embargo, el significado originario conlleva un grado mayor de simpleza y concretización: "*herida (producida por un golpe)*".

illustrandum. Dicha matriz metafórica consiste en un haz de rasgos sémicos (distintivo-denotativos o adquiridos por la operación metasémica) describable como +concreto, +definido, +constrictivo, +movimiento o conformación circular, +fuerza o violencia física.

2) El semema *ἀνάγκη* funciona como centro de atracción del resto de los sememas adscribibles a la oposición binaria *COERCIÓN/LIBERTAD*, puesto que su figura nuclear reúne como haz de rasgos distintivos los anteriormente nombrados, que se encuentran presentes en diferentes grados de intensidad cualitativa y cuantitativa en los sememas señalados.

3) La configuración particular de este haz de rasgos produce una transferencia metafórica por la cual los sememas descriptibles en principio con rasgos +personales (humanos o divinos) pierden dicho rasgo y adquieren metasemas connotativos ubicables en una dimensión +animal (+irracional), +paciente.

4) La *ἀνάγκη*, en su carácter de *entidad supradivina* forma parte de un sistema significante junto con la *ἄτη* y la *μοῖρα*. En efecto, *ἀνάγκη* y *ἄτη* operan como fuerzas agentivas sobre los seres, los elementos y el cosmos. Ambas representan la "necesidad" (en sentido lógico) de que la realidad del mundo responda en última instancia al plan establecido (*πεπρωμένον*, 104-105, 518-519) por la divinidad. La *ἀνάγκη* es la entidad que fuerza a la realidad a adaptarse a lo ya determinado. La *ἄτη* es quien, por otros medios, contribuye a dar el "golpe" de gracia. La *ἀνάγκη* funciona en el *corpus* principalmente como agente que opera sobre el cosmos, los elementos y los seres divinos (Prometeo); la *ἄτη* lo hace sobre los seres humanos (Ío) y sobre las Oceánides, lo cual se justifica porque, en los segmentos en que se registra su actuación, las ninfas están funcionando en la estructura profunda como símbolo de la humanidad que ha atado su destino al de Prometeo (el de recorrer el camino del *πάθει μάθος*).

5) No obstante, la *ἀνάγκη* funciona también, en el plano hipersemémico, como el punto en el cual se cruzan los caminos del *τέλος* divino y la voluntad del hombre. El "hombre" (Prometeo) se encuentra sumido en el *πάθος* como consecuencia de

sus propias acciones (265-267). El instrumento por medio del cual la divinidad pone al hombre (Prometeo) en el rumbo del τέλος es la ἀνάγκη, la fuerza constrictiva, la imposibilidad de sustraerse al abrazo del destino, que rodea al hombre y lo violenta hasta convertirlo en una presa/animal que se revuelve contra una sujeción amenazante e incomprensible. Y la ἀνάγκη, que es más fuerte que la τέχνη (514), coloca al hombre ante el espectáculo de su propia naturaleza: le muestra el límite (la muerte) y lo pone en el camino de comprender el sentido de ese límite.

6) La temática filosófica implicada en el semema ἀνάγκη se inscribe en el problema de la oposición *destino/libre albedrío*. En un mundo concebido en términos teológicos, este problema es central para la comprensión de las categorías que se presentan como núcleos de la cosmovisión ético-política del poeta, cosmovisión que se organiza en el plano humano como espejo del orden perfecto del plano divino.

En efecto, en la concepción teológica de Esquilo el sujeto humano es libre en tanto *conoce* y *acepta* la existencia de un orden que lo trasciende, un orden que prueba su poder y su justicia y cuyas leyes perfectas debe obedecer si no quiere verse aniquilado como individuo y como especie. La ἀνάγκη, por su parte, es signo de un estadio en la evolución del hombre y del mundo donde el hombre se ha rebelado contra el orden supremo y donde, por tanto, priman la ἀμαρτία, la ὕβρις y la ἀσέβεια. La armonía originaria (incomprensible en su τέλος) se ha quebrado; se ha producido un primer *corte* metafísico producto de la libertad, pero también de la ignorancia.

Luego de este primer corte, la realidad es concebida e imaginizada como una *cadena* de acontecimientos imposibles de detener (*Orestía*), donde la libertad humana, malograda por la ἀμαρτία, "elige" siempre el camino de la destrucción. La ἀνάγκη es una constrictión que fuerza a reproducir *ad infinitum* los eslabones de esa *cadena*, una pulsión que proviene tanto del designio trascendente (divino y supradivino) cuanto del propio "lado oscuro" del sujeto humano, que se simboliza y objetiviza en la reconceptualización esquilea de lo divino-ctónico.

No obstante, un *nuevo corte* es necesario para restituir la ἀρμονία perdida.

Nuevamente, ese corte asumirá un doble carácter: *externo y simbólico* (la liberación de Prometeo, el juicio de Orestes en el Areópago) y al mismo tiempo *interno y existencial*: un cambio cualitativo que lleve al sujeto humano (paradigmáticamente, Prometeo) a la comprensión de los designios de aquello que lo trasciende y del lugar que ocupa en el nuevo orden armonioso, templado en la fragua del πάθει μάθος.

7) Este proceso no se verifica en el *corpus* conservado. *Prometeo Encadenado* señala el momento de máxima desarmonía. La recuperación del equilibrio, el restablecimiento del plan armonioso (551), la reconciliación de Zeus y Prometeo (de divinidad y hombre) que se dará por medio de un salvador (Heracles) y el pacto que se sella entre ambos órdenes del mundo (el establecimiento de un ritual y la institución de un culto) son externos a la escena, y con toda probabilidad tenían lugar en las restantes tragedias de la trilogía. No obstante, el autor ha insertado en el texto una serie de marcas semánticas, una y otra vez señaladas, que permiten inferir que la MÁXIMA DESARMONÍA conducirá a la MÁXIMA ARMONÍA, la que, gobernada por Zeus a través de δίκη, posibilitará que el τέλος se cumpla, custodiado por la Μοῖρα en su curso inexorable.

4. COTEJO ENTRE EL CA Y EL CP. CONCLUSIONES ACERCA DE LA CONFORMACION SEMÁNTICA Y ESTRUCTURAL DE LOS SISTEMAS DE IMÁGENES

Al cotejar la descripción de los sistemas de imágenes del *cA* y del *cP*, por la otra, la primera observación que puede hacerse es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginaria es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentamos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que hemos denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan uno o varios *subsistemas secundarios*. Estos subsistemas secundarios se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Es importante señalar que las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética.

Dentro de los subsistemas principales, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico. A partir de ellos puede establecerse la relación significante/significado entre sistema poético-significante, sistema temático y universo conceptual. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son por su parte la condensación metasemémica de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* extensivamente y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras, las que, como probó el análisis estilístico, se estructuran casi siempre como metáforas. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, se verifica que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/lector. Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro

subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios.

El segundo tipo de relación entre los subsistemas es el *empalme*, que puede darse por *cruce, sucesión o fusión de dos o más elementos constituyentes*, pertenezcan éstos a subsistemas principales o secundarios. Todas estas características relacionales se hallan tanto en las obras de autenticidad indudable cuanto en *Pr*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera absolutamente semejante.

Tanto en el *LA* cuanto en el *cP* se detectan imágenes que no forman parte de ningún subsistema, sino que son *libres*. En este caso, establecen vínculos relacionales con la oposición básica o con el centro del sistema respectivo. Igualmente han sido aisladas, en todas las tragedias del *corpus*, imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

En lo que respecta a la simultánea o sucesiva aparición de los subsistemas a lo largo del desarrollo agencial, se observa un equilibrio sinfónico entre los grupos de imágenes. En efecto, a través de las distintas escenas, expresadas en las diferentes estructuras compositivas, se percibe el sucesivo predominio de los diferentes subsistemas, sin que ese predominio resulte absoluto. Cada uno de los subsistemas ocupa un lugar principal o secundario, como si se tratara de un sistema de luces: en cada instancia un sector del escenario es iluminado a pleno, mientras que los demás se mantienen en una media luz o en la penumbra. Esta situación relativa va variando de acuerdo con las exigencias del desarrollo dramático, los personajes que pronuncian las imágenes y la importancia que van adquiriendo en el contexto las alusiones y remisiones al plano hipersemémico.

Hasta aquí las referencias conciernen a las **relaciones estructurales** entre y dentro de los sistemas de imágenes. Resta considerar lo que sucede con el **contenido** de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginaria presente en las tragedias.

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, podemos mencionar en términos generales lo mismo que afirmamos con respecto al *cP*: tanto en las tragedias tempranas cuanto en la *Orestía* las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto*, y, dentro de éstos, se destacan los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición estructural de campos semánticos marcados, se observa una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, lo *espiritual* y lo *animado divino, supradivino o humano*.

Se trata ahora de verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Repetimos la lista de los *illustrantia* que se repiten en más de una tragedia, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera del sistema: LUZ/OSCURIDAD, FUEGO, YUGO/ARNÉS Y ELEMENTOS DERIVADOS, DÍA/NOCHE, VARÓN/MUJER, ANCLAJE/NAVEGACIÓN, PILOTO/TORMENTA/TIMÓN, BARCO/PUERTO, LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO, VER/SABER/CONOCER/PENSAR, VIEJO/NUEVO-JOVEN, MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO, VISTA/OÍDO, VUELO/PÁJAROS, PASTOR/REBAÑO,

TIERRA MADRE, CAZA/TRAMPA, LAZO/RED/URDIR/TRAMAR, MÉDICO/ENFERMEDAD/SALUD, DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR, AGRICULTURA/FERTILIDAD, ORO/RIQUEZA, PIE/PATADA/SALTO, CAÍDA/PESO, CARRERA/META, COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA, ESPADA/ESCUDO, LANZA/ARCO/FLECHA, LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO, PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA, MATRIMONIO/RITUAL, ANIMALES: ÁGUILA, HALCÓN, CABALLO/POTRO, PALOMA, SERPIENTE, TORO/VACA/BUEY, PERRO/PERRA, LEONA/LEÓN, LOBO, CUERVO, ARAÑA, OVEJAS/GANADO MENOR, RUIÑOR/GOLONDRINA/CISNE.

Como ya mencionamos, de los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, el 50% se encuentran en el texto de *Pr*. EL PUNTO CENTRAL ES LA CONSTATAción DE QUE EXISTE, TANTO EN EL *CA* CUANTO EN EL *CP*, UNA SERIE DE *ILLUSTRANTIA* QUE CONFORMAN LO QUE PODRÍA DENOMINARSE UN **REPERTORIO DE IMÁGENES** CONSTANTE, QUE ES FRUTO DE UNA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA. ESTA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA ES EL MATERIAL CONCRETO POR MEDIO DEL CUAL SE "VISUALIZAN" Y CONSTRUYEN LOS GRANDES TEMAS DE SU PRODUCCIÓN (LOS SISTEMAS SEMÉMICOS), QUE SE CORRESPONDEN CON LOS TÓPICOS DE SU PENSAMIENTO (EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO).

Estos *illustrantia*, tomados en conjunto, presentan una organización jerárquica que describe el sistema del mundo en tres planos principales: LA NATURALEZA/EL COSMOS, EL HOMBRE, LA DIVINIDAD.

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia). Lo que en un sistema es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática, puede pasar a ser en

otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario y en otra apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

Esta condición de repertorio con diferentes organizaciones internas que para el autor poseen los *illustrantia* es uno de los factores claves para afirmar la autoría esquilea de *Prometeo Encadenado*.

Una organización y configuración sistemática similar a la de los *illustrantia* utilizados en la imagería presentan los *illustranda*, es decir, los sememas que son objeto de la metaforización. El análisis de su presentación en el *corpus*, así como el vínculo que establece la imagen (*illustrans + illustrandum*) con el tema de las obras y su universo conceptual, es decir, con el plano hipersemémico, se incluirá dentro del desarrollo de las conclusiones de nuestra tesis.

CONCLUSIONES

El estudio emprendido con respecto a las imágenes de *Prometeo Encadenado* y de las obras esquileas de autenticidad indudable ha permitido arribar a conclusiones abarcadoras en torno de las relaciones que es posible establecer entre sistema de imaginaria y universo conceptual, teniendo en cuenta los resultados de las distintas variables de análisis aplicadas al *corpus*. De allí se derivan una serie de reflexiones que determinan en qué medida el *corpus* estudiado permite -en conjunto- acceder a postulados ubicables en el plano hipersemémico, es decir, a la detección de unidades referenciales relacionadas con el contexto de producción de la obra de arte: las convicciones filosófico-religiosas del autor y su ideología y su particular "visión del mundo", es decir, su universo conceptual.

Las conclusiones presentadas a continuación están organizadas con un criterio semántico en sentido amplio. Por tanto, incluyen consideraciones acerca de la estructura, el significado y la referencia del *corpus* esquileo.

1) Así como se especificó para el caso de los *illustrantia*, los *illustranda* (los sememas nucleares que son objeto de la metasememia) de las tragedias estudiadas (incluido *Pr*) configuran en todos los casos un REPERTORIO FIJO, que se organiza de acuerdo con las necesidades dramáticas en sendos sistemas significativos. Estos *sistemas o motivos temáticos*, que en el repertorio se suman simplemente unos a otros, en los sistemas aparecen jerarquizados y relacionados bipolar o multipolarmente y conformando estructuras diversas.

2) Los *illustranda* que conforman sistemas significativos constituyen aproximadamente el siguiente repertorio: coerción ≠ libertad, necesidad ≠ forzamiento, astucia ≠ engaño, equilibrio ≠ exceso, conocimiento ≠ ignorancia, consciencia ≠ inconsciencia del límite, amor ≠ odio, estructuras sociales, políticas y religiosas nuevas ≠ viejas, orden público ≠ orden privado, simpatía ≠ acechanza del contexto material y sensible, avance ≠ impedimento, progreso ≠

estancamiento, evolución ≠ repetición, conducción/conductor en situación de peligro, manejo correcto ≠ incorrecto en las dificultades, persecución ≠ huida, fundamento/basamento de la estructura de la realidad, varón ≠ mujer, misoginia ≠ misandria, matrimonio/procreación y conservación de la especie, madre ≠ hijo, padre ≠ hija, padre ≠ hijo, institución religiosa/ritual, divinidad ≠ hombre, destino ≠ libre albedrío, elección-decisión ≠ dilema trágico, sufrimiento iluminador, agresión de la guerra, problematización de la concepción del héroe épico-guerrero, τιμή individual ≠ defensa de lo colectivo, justicia ≠ venganza, creación ≠ destrucción, paz ≠ guerra, persuasión ≠ violencia, ganancia justa ≠ opulencia, racionalidad ≠ irracionalidad, propio ≠ extraño, uno ≠ múltiple, calidad ≠ cantidad, voluntad ≠ intelecto, espíritu ≠ cuerpo, arte ≠ poder, armonía ≠ desarmonía.

- 3) De los 44 *illustranda* que conforman el repertorio, 26 se encuentran presentes en *Pr. Es*, junto con la trilogía de *Ag, Ch* y *Eu* (32), el *corpus* que más *illustranda* presenta si se los compara con los del repertorio total.
- 4) Desde el punto de vista sémico, estos *illustranda* presentan mayoritariamente la configuración de ejes de opuestos bipolares que pueden o no generar series secundarias que obedecen al mecanismo de derivación/especificación.
- 5) Esta configuración de los *illustranda* es *forzosa*, puesto que se ubican en una relación simétrica con los *illustrantia*.
- 6) De acuerdo con lo señalado, podemos sostener que los sistemas de imágenes de las obras esquileas de autenticidad indudable son semejantes al sistema imaginativo de *Pr* puesto que ambos se conforman en base a una relación simétrica entre grupos de *illustrantia* y grupos de *illustranda* -entre significantes y significados- organizados en torno de las mismas variables estructurales y semánticas.
- 7) Más aun, la conformación estructural y semántica de los sistemas de imágenes de *Pr* y del *corpus* "auténtico" es no sólo *semejante* sino, sin lugar a dudas, *homogénea*.
- 8) Esta homogeneidad responde a la homogeneidad del plano hipersemémico que dichos sistemas "representan" o "significan".
- 9) La oposición básica alrededor de la que giran los sistemas de imágenes es siempre tal que refleja un planteo de las causas del estado de cosas del cosmos y su reflejo en la *polis* y en el espíritu humano. La respuesta a ese planteo se ubica en un eje vertical: divinidad/sociedad/hombre.
- 10) Las polaridades semémicas (ARMONIA \neq DESARMONIA, LIMITE \neq FALTA DE LIMITE, JUSTICIA \neq VENGANZA, etc.) responden, consiguientemente, a referencias hipersemémicas de orden ideológico en sentido amplio y ético-religioso, filosófico y político en sentido estricto.

- 11) Las polaridades se despliegan generalmente en tres subejos o subsistemas principales que responden a una jerarquía ascendente/descendente: abstracto/concreto.
- 12) Las polaridades se marcan semánticamente, en todos los casos, con la connotación positivo/negativo. Este eje se refiere tanto al plano subjetivo (el hombre) cuanto objetivo (el mundo).
- 13) Los subsistemas principales encarnan semánticamente los ámbitos de actuación del hombre: a) el hombre en sí mismo, como esencia, como pregunta y como destino; b) el hombre en relación con otros hombres y con la sociedad; c) el hombre en su relación con lo divino.
- 14) Los subsistemas son, paralelamente, significantes de los planos esenciales del hombre: cuerpo, intelecto y “espíritu”. Los significantes básicos de cada ámbito se corresponden, coherentemente, de la siguiente manera: a) el hombre - naturaleza biforme- adquiere significantes que incluyen rasgos sémicos de PESADEZ, COERCIÓN, CONCRETIZACIÓN, ANIMALIZACIÓN, FORZAMIENTO como producto de una ἀμαρτία originaria; b) el hombre incide sobre la realidad a través de *estructuras* y convenciones: arte, ciencia y sistemas de organización social, es decir, instituciones. La lucha nuclear de este ámbito es la de RACIONALIDAD ≠ IRRACIONALIDAD, y se encarna en la serie de oposiciones LUZ ≠ OSCURIDAD, CONOCIMIENTO ≠ IGNORANCIA, NUEVO ≠ VIEJO, GRIEGO ≠ BÁRBARO, VARÓN ≠ MUJER, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS, etc.; c) en el espíritu humano se desarrolla una lucha dolorosa entre ὕβρις y σωφροσύνη, entre ἀσέβεια y σέβας. Es una lucha desigual de resultado negativo para el hombre: el πάθος que deriva en una νόσος sintomática que *debe ser curada* desde fuera.
- 15) Por tanto, desde el punto de vista hipersemémico, se verifica en todo el *corpus* analizado (lo que incluye, por cierto, *Prometeo Encadenado*) el intento de actualizar por medio de un texto dramático y su puesta en escena la lucha entre dos principios. Esos dos principios se *oponen dialécticamente* en un juego de *tesis* y *antítesis* que se vuelca en una estructura semántica de mayor o menor grado de

conflicto, oposición, peripecias, sufrimientos y acciones concretas, pero que siempre está tendiendo a la *síntesis*, es decir, a la *conciliación* y la *armonía* de los opuestos en una nueva esencia, en una nueva estructura.

16) Esta conciliación no implica, como sería dable afirmar en una primera lectura, la victoria de un polo y la derrota del otro, sino su coexistencia en una unidad mayor. Las polaridades siguen existiendo, aunque una de ellas *deba ser neutralizada*, por medios violentos o pacíficos. El resultado será una conciliación dinámica, un "equilibrio inestable" donde hay una cierta tensión permanente.

17) Esta nueva estructura, esta nueva esencia responde, siempre, como mecanismo especular, a un designio, esquema o configuración que actúa como fundamento y *τέλος* de la realidad. La puesta en acto de esta configuración obedece a un fundamento cósmico, un orden que funciona como causa y que tiene un fin al que aspira inexorablemente: es el designio de Zeus.

18) Este basamento hipersemémico (que luego se actualiza en los sememas/*illustranda*) es verificable en el análisis global, más allá de que la conciliación deseada, la armonía última, se alcance o no en la estructura de superficie de los textos tal como la tradición los ha conservado. Mucho lamentamos en este punto la relativa escasez de piezas finales de trilogía.

19) Podemos proponer entonces que la temática que se vuelca en las imágenes en una relación perfecta *significante/significado* es *el problema de la imperfección* aparentemente incausada del género humano, el quiebre de una armonía añorada a la cual se tiende con optimismo y esperanza, a pesar de los padecimientos ingentes que implica el devenir en el mundo de un *γένοϋ* que permanentemente *ἀμαρτάνει*.

20) La consideración de los avatares de este *γένοϋ* trae como consecuencia la permanente comparación y remisión a aquello que es perfecto y a cuya concepción se arriba como consecuencia forzosa de la estructuración de la realidad como reino de los opuestos.

21) Sin duda es sumamente dificultoso afirmar que la postulación de esta referencia hipersemémica -detectable en todas las zonas del *corpus*- haya sido un objetivo consciente en el contexto de producción del texto artístico, es decir, que el autor se haya propuesto la mostración de un estado de cosas -en el orden de la historia del pensamiento religioso y en el orden de la historia de la humanidad- dada la escasez o carencia completa de datos acerca de su formación filosófica y de su compromiso religioso que no provengan de los textos mismos. Es más prudente postular que este universo conceptual ha formado parte de su imaginario poético, de la estructura profunda de una *Weltanschauung* configurada por la influencia ideológica (político-filosófica) del contexto histórico-cultural y por las convicciones ético-religiosas que están en la base de su ποιεῖν.

22) Las imágenes -los significantes- de esta *Weltanschauung* mantienen una relación de simetría estructural -y por tanto racional-, pero se alejan del dilema forma ≠ contenido, estilo ≠ mensaje, ya que conforman en sí mismas otro mensaje unitario por el poder de su efecto impresivo sobre el espectador/lector.

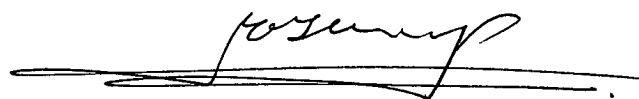
23) Este mensaje "suplementario" que constituyen los sistemas de imágenes tienen que ver con el *valor fundante* que el autor -de manera consciente o inconsciente- otorga a la lengua como código significativo capaz de transferir sus mecanismos (la doble articulación) a una estructura segunda: el lenguaje poético.

Nuestras conclusiones no se basan en una impresión general fácilmente refutable con nuevas aportaciones de datos y estadísticas aparentemente incontestables. Se basan, por el contrario, en la comprobación de la existencia de un modo intransferible de construcción textual que se verifica en la organización semémica de una *Weltanschauung*. Esta construcción textual responde, por un lado, a una estructuración elaborada y consciente y, paralelamente, a una forma específica de concebir como existentes una serie de entidades extradiscursivas y de volcarlas en el código de las imágenes -estructura segunda-, que reproduce el mecanismo de doble articulación de la lengua -estructura primera.

Esta "forma específica" -que es al mismo tiempo la expresión de una cosmovisión y una marca de estilo- es la que hemos detectado, con todos sus elementos, en el *corpus* del *Prometeo Encadenado*, y ha probado con creces ser la misma que surge del análisis de las seis tragedias esquileas de autenticidad indudable.

Las conclusiones de nuestra tesis no pretenden arrogarse el derecho a la irrefutabilidad, pero confiamos en haber presentado argumentos de una solidez capaz de sugerir una nueva respuesta al problema de la autoría de *Prometeo Encadenado*. Nos preguntamos en que medida un determinado universo conceptual, con sus sistemas complejos de significantes, significados y simbolizaciones, puede ser reproducido por otro autor, dada la relación necesaria que se establece entre esos elementos en la cadena sintagmática, relación que constituye el ESTILO.

La tarea continúa en otras instancias, con la seguridad de no haber agotado el análisis de una creación artística de conmovedora fuerza dramática y poética. Habiendo arribado a este punto, nos permitimos albergar la convicción de que nuestra perspectiva de estudio no ha oscurecido la comprensión estética y espiritual de la tragedia de Esquilo, comprensión que merece ser el resultado del acercamiento a su extraordinaria potencia creadora.



MARÍA INÉS CRESPO

MARZO DE 2004

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. ESQUILO

1.A. OBRAS COMPLETAS, EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

- HOGAN, James C. (1984), *A commentary on the Complete Greek tragedies, Aeschylus*, Chicago, University of Chicago Press
- MAZON, Paul (1920 y 1925), *Eschyle*, texte établi et traduit par ---, 2 vol., Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"
- MURRAY, Gilbert (1955²), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- PAGE, Denys (1972), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii, e Typographero Clarendoniano
- PISANI, Vittore & UNTERSTEINER, Mario (1946), Eschilo, *Le Tragedie*, collana diretta da ---, 2 vol., Milano, Istituto Editoriale Italiano
- ROSE, Herbert Jennings (1957-1958), *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, 2 vol., Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg. Mij.
- SMYTH, Herbert Weir (1922, 1926), *Aeschylus*, with an English translation by ---, 2 vol.), London, William Heynemann Ltd., Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, (2a. ed.: with the Appendix containing the more considerable fragments published since 1930 and a new text of Fr. 50, edited by Hugh LLOYD-JONES, 1957)
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Aeschylī Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1013, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von (1958), *Aeschylī Tragoediae*, editio altera ex editione anni MCMXIV lucis ope expressa, Berolini apud Weidmannos

1.B OBRAS PARTICULARES. EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

Persae

- BROADHEAD, Henry Dan (1960), *The Persae of Aeschylus*, edited with introduction, critical notes and commentary by ---, Cambridge, Cambridge University Press
- DE ROMILLY, Jacqueline (1974), Eschyle. *Les Perses*. Éd., intrd. Et commentaire par ---, Paris, Presses Universitaires de France [Érasme, Textes grecs; 16]

- INAMA, V. (1927³), Eschilo. *I Persiani*, commento di ---, Torino, Chiantore (Collezione di classici greci e latini)
- PONTANI, Filippo Maria (1951), Eschilo, *I Persiani*. Introduzione, commento e analisi metrica di ---, Roma, Vittorio Bonacci Editore
- VÍLCHEZ, Mercedes (1997), Esquilo, *Tragedias, I. Los Persas*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Septem contra Thebas

- HUTCHINSON, G.O. (1985), *Aeschylus, The Seven against Thebes*. Edited with introduction and commentary by ----, Oxford, Clarendon Press
- LUPAS, Liana & PETRE, Zoe (1981), *Commentaire aux Sept contre Thebes d'Eschyle*, Bucarest et Paris, Les Belles Lettres
- VÍLCHEZ, Mercedes (ed.), (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Supplices

- FRIIS JOHANSEN, H., & WHITTLE, Edward W. (1980), Aeschylus. *The Suppliants*, edited by ----, Copenhagen, Gyldendal. Vol. 1: Bibliography, Introduction, Text, Apparatus; vol. 2: Commentary 1-629; vol. 3: Commentary, 630-1073, Indices
- VÜRTHEIM, J. (1967²) (1928), Aischylos' *Schutzflebende*. Mit ausführlicher Einleitung / Text, Kommentar / Exkursen und Sachregister, von ----, Gröningen, Verlag Bouma's Boekhuis N.V.
- VÍLCHEZ, Mercedes (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Oresteia

- ALSINA, José (1979), Esquilo, *La Orestía*, introducción, texto, traducción y notas de ----, Erasmo Textos Bilingües, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1979
- BOLLACK, Jean et JUDET de la COMBE, Pierre (1981-1982), *L'AGAMEMNON d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Lille, Presses Universitaires de Lille; Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1ère partie, 2ème partie
- DENNISTON, John Dewar & PAGE, Denys (1957), Aeschylus, *Agamemnon*, edited by ----, Oxford, at the Clarendon Press
- FRAENKEL, Eduard (1950), Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by ----, 3 vol., Oxford, at the Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (1987), Aeschylus. *Choephoroi*, with introd., and commentary by --, Oxford, Clarendon Press
- JUDET de la COMBE, Pierre (2002),), *L' AGAMEMNON d' Eschyle. Commentaire des dialogues*, 2 tomes, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- PODLECKI, Anthony J. (1989), Aeschylus, *Eumenides*, ed. with introd., transl., and comm. by ----, Warminster, Aris & Phillips, (Classical texts)
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989). Aeschylus. *Eumenides*, edited by ---, Cambridge, University Press
- THOMSON, George (1966²), *The Oresteia of Aeschylus*, edited with an introduction and commentary, in which included the work of the late Walter HEADLAM by ---, 2 vol., vol.: 1 Introduction, text, scholia; vol. 2: Commentary, Amsterdam-Prague, Adolf M. Hakkert-Academia

Prometheus Vincitus

- BREMER, Dieter (1988), Aischylos. *Prometheus in Fesseln*. Zweisprachige Ausgabe. Mit dem griechischen Text hrsg. und übers. von ---, Frankfurt am Main
- GRIFFITH, Mark (1983), Aeschylus, *Prometheus Bound*, Cambridge - London - New York, University Press, (Cambridge Greek & Latin Classics)
- GROENEBOOM, Petrus (1966) [Groningen, J.B. Wolters, 1928], *Aeschylus' Prometheus; met inleiding, critische noten en commentaar*, Amsterdam, A.M.Hakkert
- HARRY, Joseph Edward (1905), Aeschylus, *Prometheus*, with introduction, notes & critical appendix by ---, New York, American Book Co.
- HEADLAM, Walter (1908), *The Eumenides & The Prometheus Bound*, translated from a revised text by ---, Londol, Bell
- MEINECKE, August (1853), *Aeschyli Prometheus vincitus: cum scholiis mediceis*, Berolini, F. Nicolai
- PELLING, Christopher (2003), Aeschylus, *Prometheus*, edited by ---, with Introduction by Anthony J. PODLECKI, Warminster, Aris & Phillips. (Classical Texts)
- RAPISARDA, Emanuele (1936), Eschilo, *Il Prometio legato*, con commento di---, Turin, Società Editrice Internazionale
- SIKES, E.E. & WYNNE WILLSON St, J.B. (1898), *The Prometheus Vincitus*, edited with introduction and critical notes by ---, London, Macmillan
- THOMSON, George Derwent (1979) (Cambridge, 1932), Aeschylus, *The Prometheus bound*. Edited with introduction, commentary and translation by ---, New York, Arno Press. (Greek texts and commentaries)
- WECKLEIN, Nicolaus (1893), *Äschylos Prometheus, nebst den Bruchstücken des Prometheus luomenos*, Leipzig, B.G.Teubner

Fragmentos

- METTE, Hans Joachim (1959), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, Akademie-Verlag

- NAUCK, August (1856¹/1889²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, recensuit ---, Lipsiae, B.G. Teubneri. Reedición (1964): *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres respecta, adiecit Bruno Snell*, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung
- RADT, Stefan (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

2. OTROS AUTORES GRIEGOS

2.A ÉPICA

2.A.1 HOMERO

- MONRO, David B. & ALLEN, Thomas W. (1920³), *Homeri Ilias*, recognoverunt ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- ALLEN, Thomas W. (1917²), *Odyssea*, recognovit ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano

2.A.2 HESÍODO

- WEST, Martin L. (1966), *Hesiod, Theogony*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- WEST, Martin L. (1978), *Hesiod, Works & Days*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- MERKELBACH, F. & WEST, Martin L. (1967) *Fragmenta Hesiodica*, edited by ---, Oxford, Oxford University Press

2.B LÍRICA

- DIEHL, Ernest (1954-1955³), *Anthologia Lyrica Graeca*, 3 vol., Leipzig, B.G. Teubner
- PAGE, Denys L. (1967²), *Poetae Melici Graeci*, Oxford
- WEST, Martin L. (1971-1972), *Iambi et Elegi Graeci*, 2 vol., Oxford
- SNELL, Bruno (1952), *Pindarus*, 4 vol., Leipzig, B.G. Teubner

2.C TRAGEDIA

2.C.1 SÓFOCLES

- DAVIES, Malcolm (ed.) (1991), *Sophocles. Trachiniae*, with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (ed.) (1998), *Sophocles: Ajax*, Warminster, Aris & Phillips
- GRIFFITH, Mark (ed.) (1999), *Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. (eds.) (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press
- LLOYD-JONES, H. (ed.) (1996), *Sophocles Fragments*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press

2.C.2 EURÍPIDES

- DALE, A.M.(ed.) (1954), Euripides. *Alcestis*, Oxford, Clarendon Press
- DIGGLE, J. (ed.) (1994), Euripidis *Fabulae*, 3 vol., Oxonii, e Typographeo Clarendoniano
- ELLIOT, Alan (ed.) (1969), Euripides: *Medea*, London, Oxford University Press

2.D COMEDIA

- DOVER, Kenneth J. (ed.) (1993), Aristophanes' *Frogs*, edition with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press
- HALL, F. W. & GELDART, W.M. (ed.), Aristophanis *Comoediae*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, Oxford 1906-1907²
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (1983-), *Poetae Comici Graeci*, Berlin & New York
- SOMMERSTEIN, Alan H. (ed.) (1997), Aristophanes' *Knights*, ed. with translation and notes by ---, Warminster, Aris & Phillips

2.E FILOSOFÍA

- BURNET, J. (ed.) (), *Platonis Opera*, 6 vol., Oxford, Oxford University Press

3. AUTORES LATINOS

- POHLENZ, M. (ed.) (1965 [1957]), *CICERONIS Tusculanorum Disputationum Libri quinque*, Amsterdam, Hakkert

6) BIBLIOGRAFÍA

I. INSTRUMENTA STUDIORUM

I. A GRAMÁTICAS

- ADRADOS, Francisco R. (1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos

- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1964), *Lingüística griega*, Madrid, Gredos
- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1966), *Griechische Sprachwissenschaft, III: Syntax I, Einleitung - Die Flexibilien*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- CHANTRAINE, Pierre (1961²), *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck
- GOODWIN, William Watson (1992) [1890], *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*, Philadelphia, William H. Allen
- HUMBERT, Jean (1960³), *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck
- KÜHNER, Raphael & BLASS, F. (1890-92), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Erster Teil: Elementar- und Formenlehre*, Hannover, Hahnschen Buchhandlung
- KÜHNER, R. & GERTH, B., (1955²) (1898-1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*, Leverkusen, Gottschalksche Verlagsbuchhandlung
- SCHWYZER, Eduard, (1939, 1950), *Griechische Grammatik, I-II*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- SMYTH, Herbert Weir (1984²) [1920], *Greek grammar*, revised by Gordon M. MESSING, Cambridge [Mass.], Harvard University Press

I. B DICCIONARIOS

- ADRADOS, Francisco R. et al. (1980--), *Diccionario Griego-Español* (6 vol.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC
- BAILLY, A. (1950¹⁶), *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Librairie Hachette
- CHANTRAINE, Pierre (1990²), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (2 vol.), Paris, Klincksieck
- FRISK, H. (1954-1972), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Heidelberg, Winter
- HOFMANN, J.B. (1949), *Etymologisches Wörterbuch des griechischen*, München, Verlag von R. Oldenbourg
- LIDDEL, Henry George, & SCOTT, Robert (1968⁹), *A Greek-English Lexicon*, compiled by ----, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Oxford, Clarendon Press

I. C LÉXICOS, ÍNDICES, CONCORDANCIAS

- EDINGER, Harry G. (1981), *Index Analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim, G. Olms
- HOLMBOE, Henrik (1971), *Concordance to Aeschylus' Prometheus vincetus*, Copenhagen, Aarhus, Akademisk Boghandel
- HOLMBOE, Henrik (1974), *Concordance to the tragedies of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- ITALIE, Gabriel (1955), *Index Aeschyleum*, Leiden, A.J. Brill

1.D ESCOLIOS

- DINDORF, W. (1962), *Aeschylus, Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, ex recensione ----, tomus III, Scholia graeca ex Codicibus Aucta et Emendata*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung
- HERINGTON, C. John, (1972), *The older scholia on the Prometheus Bound, (Mnemosyne, Supplementum 19)*, Leiden, E.J. Brill
- SMITH, Ole Langwitz (1974), "A new Source for Triclinius' Commentary on Aeschylus, *Prometheus Vincitus*", *Rheinisches Museum* 117, 176-180
- SMITH, Ole Langwitz (1982), "The So-Called "Sch. Rec." in Editions of the Scholia in Aeschylus", *Philologus* 126, 138-140
- SMITH, Ole Langwitz (1976), *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Leipzig, B.G. Teubner
- SMITH, Ole Langwitz (1975), *Studies in the Scholia on Aeschylus*, vol. 1: *The recensions of Demetrius Triclinius*, Leiden, J. Brill
- SMYTH, Herbert W. (1921), "The commentary on Aeschylus' *Prometheus* in the Codex Neapolitanus", *HSCP* 32, 1-98

1. E ESTUDIOS DE MÉTRICA

- DALE, A.M. (1968²), *The lyric metres of greek drama*, Cambridge, Cambridge University Press
- DALE, A.M. (1971), "Metrical Analyses of Tragic Choruses. Fasc. 1: Dactylo-Epitríte", *BICS Suppl.* 21, 1, London
- HALPORN, James W.; OSTWALD, Martin & ROSENMEYER, Thomas G. (1980²), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company
- JENS, Walter (1955), *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, ZEMATA. Monographien zur Klassisches Altertumswissenschaft, vol. 11, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- KOSTER, Willem John Wolff (1953²), *Traité de métrique grecque*, Leyden, A.W. Sijthoff
- LUQUE MORENO, Jesús (1995), *De Pedibus, de Metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada, Universidad de Granada
- MAAS, Paul (1962) [1927], *Greek Metre*, trad. H. Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press)
- RAVEN, D. S. (1968²), *Greek Metre*, London, Bristol Classical Press
- SCHEIN, Seth L. (1979), *The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles. A study in metrical form* (Columbia Studies in the Classical Tradition, 6), Leiden, Brill
- SNELL, Bruno (1955), *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- WEST, Martin L. (1996²), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

1.F HISTORIA Y ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO

- DAWE, Roger D. (1964), *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- DAWE, Roger D. (1965), *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden, E.J. Brill
- GRUYS, J.A., *The early printed editions of Aeschylus (1518-1664): a chapter in the history of classical scholarship*, Nieuwkoop, Coronet Books, 1981
- TURYN, Alexander (1967) [New York, 1943], *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus*, Hildesheim, Georg Olms
- WARTELLÉ, A. (1971), *Histoire du texte d' Eschyle dans l' antiquité*, Paris, Les Belles Lettres

1.G FIJACIÓN DEL TEXTO

Persae

- BROADHEAD, H.D. (1947), "Aeschylus, *Persae* 321", *CR* 61, 49
- BROADHEAD, H.D. (1946), "Aeschylus, *Persae* 320-322", *CR* 60, 4-5
- FLINTOFF, Everard (1974), "Διπλόκεσσω at Aeschylus' *Persians* 277", *Mnemosyne*, IV, 231-237
- GOW (1928), "Notes on the *Persae* of Aeschylus", *JHS* 48, 133-159
- HENRY, Alan S. (1971), "Aeschylus *Persae* 683", *RM* 114, 286-287
- SANSONE, David (1979), "Aeschylus, *Persae* 163", *Hermes* 107, 115-116
- SCHENKER, D. (1997), "Aeschylus, *Pers.* 13", *RM* 140, 8-16
- VIKETOS, Emmanuel (1988), "Aeschylus, *Persae* 249-252", *Hermes* 116, 483

Septem contra Thebas

- NOVELLI, Stefano (2003), "Aesch. *Sept.* 233-239", *QUCC* 73, 1, 85-91
- ANGIÒ, Francesca (1991), "Aesch. *Sept.*, 363-364", *Dioniso* LXI, 1, 9-12
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Notes on Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 117, 432- 448

Supplices

- BOOTH, N.B. (1974), "Westphal's transposition in Aeschylus, *Supplices* 86-95", *CQ* 24, 207-210
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Contributi al testo delle *Supplici* di Eschilo", *RFIC* 121, 2, 129-152
- GEORGANTZGLOU, N. (1995), "The proper meaning of χῶμα at Aeschylus, *Supplices* 870", *CQ* 46, 1, 286-289
- GRIFFITH, Mark (1986), "A new edition of Aeschylus' *Suppliants*", *Phoenix* 40, 3, 323-340
- WHITTLE, E.W. (1961), "Aeschylus, *Supplices* 249", *CQ* 55, 9
- WHITTLE, Edward (1964), "Two notes on Aeschylus *Supplices*", *CQ* 14, 24-31

Agamemnon

- BEATTIE, A.J. (1956), "Aeschylus, *Agamemnon* 555-62", *CQ* 6, 26-28
- BEZANTAKOS, Nicolas (1995), "Aeschylus' *Agamemnon* 819", *Hermes* 123, 4, 504
- BOLLACK, Jean (1982), "Un désir de dieu. Les effets d' une interversion de vers (*Agamemnon*, 1202-1206)", *Revue de Philologie* LVI, 2, 191-197
- CUNNINGHAM, I.C. (1966), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-6", *JHS* 86, 166-167
- DYSON, Michael (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 355-8", *CR* 85, 170
- GANNON, J.F. (1990), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-986, 998", *CQ* 40, 46-53
- GANNON, J.F. (1989), "Aeschylus, *Agamemnon* 72-5, *CQ* 39, 254-257
- GOLDHILL, Simon D. (1989), "The sense of ἐκπᾶτιος at Aeschylus *Agamemnon* 49", *Erano*s 87, 1, 65-69
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1996), "Aeschylus, *Agamemnon* 1045", *RM* 139, 96
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1992), "Aeschylus, *Agamemnon* 1056-1057", *Mnemosyne* 45, 525-526
- KELLS, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 926-7", *Philologus* 107, 3/4, 311-312.
- KONIARIS, George Leonidas (1980), "An obscene word in Aeschylus (On ἰστοτριβῆς *Ag.* 1443)", *AJP* 101, 1, 42-44
- MACLEOD, C.W. (1982), "Aeschylus, *Agamemnon* 1285-1289", *CQ* 32, 231-232
- MOLYNEUX, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 562", *Hermes*, 91, 492-494
- MORGAN, Kathleen (1992), "*Agamemnon* 1391-1392: Clytemnestra's defense foreshadowed", *QUCC* 42, 3, 25-27
- NEITZEL, Heinz (1984), "ἰστοτριβῆς (Aischylos *Agamemnon* 1443)", *Glotta* LXII, 157-161
- NEITZEL, Heinz (1987), "Aischylos *Agamemnon* 1521-1529", *Hermes* 115, 2, 241-247
- NEITZEL, Heinz (1987), "Zur Interpretation von Aischylos, *Agamemnon* 1227-1232", *Hermes*, 115, 1, 119-124
- PORTER, David H. (1988), "A note on Aeschylus' *Agamemnon* 332", *CP* 83, 4, 307-308
- REED, Nicholas (1975), "Aeschylus *Agamemnon* 513-14", *CP* 70, 4, 275-276
- REES, D.A. (1947), "Aeschylus, *Agam.* 1630", *CR* 61, 74
- RENEHAN, Robert (1970), "Agamemnon and ἀγκάθειν", *CR* XX, 2, 125-127
- SANSONE, David (1984), "Notes on the *Oresteia*", *Hermes*, 112, 1-9
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 126-30", *CR* 85, 1-3
- Van ERP TAALMAN KIP, A.M. (1986), "Aeschylus *Agamemnon* 153: ΝΕΙΚΕΩΝ ΤΕΚΤΟΝΑ ΣΥΜΦΥΤΟΝ", *Mnemosyne* XXXIX, 1-2, 74-81
- VARA, José (1987), "Esquilo, *Agamenón*, líneas 489-502: su atribución al coro o a Clitemnestra?", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 53-55

- VIKETOS, E. Aeschylus (1992), "Agamemnon 1269-1272", *Hermes* 120, 238
- WOOLLEY, Alan (1974), "Aeschylus, Agamemnon 126-30", *CR* 88, 1-2

Choephorae

- BLANK, David (1981), "Aeschylus, *Choephoroi* 225-230", *RM* 124, 97-101
- BOOTH, N.B. (1957), "Aeschylus, *Choephoroi*, 61-65", *CQ* 7, 143-145
- BURKERT, Walter (1963), "A Note on Aeschylus *Choephoroi* 205ff.", *CQ* 57, 177
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Aesch. *Choep.* 1ss., 243-245", *Hermes* 121, 1, 29-34
- GRIFFITH, Mark (1987), "Aeschylus, *Choephoroi* 3A-3B (or 9A-9B)", *AJP* 108, 377-382
- HENRY, Françoise E. (1974), "Texte obscur ou mal compris? (Esch., *Cho.* 390-392)", *Revue de Philologie* XLVIII, 1, 75-80
- OWTRAM, T.C. (1978), "Aeschylus, *Choephoroi* 275", *CQ* 28, 475-476
- QUINCEY, J.H. (1977), "Textual Notes on Aeschylus, *Choephoroi*", *RM* 120, 138-145
- SEAFORD, Richard (1989), "The attribution of Aeschylus, *Choephoroi* 691-9", *CQ* 39, 2, 302-306
- TIERNEY, M. (1936), "Three notes on the *Choephoroi*", *CQ* 30, 100-103
- VIKETOS, E. (1992), "Aeschylus, *Choephoroi* 1055-1058", *Hermes* 120, 376-377

Eumenides

- BAKEWELL, Geoffrey (1997), "Eumenides 267-75: μέγας Αἰδης εὐθυνος", *CQ* XLVII, 1, 298-299
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1990), "Aeschylus, *Eum.* 825". *Hermes* 118, 4, 501-502
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos, (1996), "Aeschylus, *Eumenides* 174-8", *CQ* 46, 1, 288-289
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1991), "Aeschylus, *Eum.* 119", *RM* 134, 1, 111-112
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1993), "Aeschylus, *Eumenides* 825", *Hermes* 121, 2
- HARVEY, Jesse (1994), "A note on *Eumenides* 292-97", *CP* 89, 1, 60-62
- HENDRY, M. (1998), "Aeschylus, *Eumenides* 188", *Hermes* 126, 380-382
- JOHANSEN, Holger Friis (1988), "Aeschylus *Eu.*566-75: a diagnosis", *C&M* XXXIX, 5-14

Prometheus vincetus

- CAVALLINI, E. (1989), "Aesch. *Prom.* 48 ss.", *Annali dell' Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico, sez. filologico-letteraria*, 7-8, 1985-1986, 67-68

- DAITZ, Stephen G. (1985), "A re-interpretation of *Prometheus Bound* 514", *TAPA* 115, 13-17
- DONOVAN, B. (1973), "*Prometheus Bound* 114-117 reconsidered", *HSCP* 77, 125-127
- FLINTOFF, Everard (1984), "Athetos at *Prometheus Vincitus* 150", *Hermes*, 112, 3, 367-372
- GARCÍA ROMERO, F. (1998), "*Prometio Encadenado* 425-435", *Eikasmos* 9, 27-35
- GIRARD, Paul (1899), "Sur un passage interpolé du *Prométhée* d' Eschyle", *RÉG* 12, 149-168
- HADJISTEPHANOU, C.E. (1995), "Aeschylus, *Prometheus* 275", *RM* 138, 1, 93
- HARRY, J.E. (1908), "Emendations, with a new interpretation of Aeschylus, *Prometheus*, 791-792", *TAPA* XXXIX, 48-49
- HARRY, J.E. (1906-1908), "Note on ὡς ἀπλῶ λόγῳ Aeschylus *Prometheus* 46", *CP*, 1-3, 468-469
- HENRY, Alan S. (1973), "Aeschylus *Prometheus Vincitus* 425-435", *RM* 116, 3-4, 209-214
- HUXLEY, G. (1986), "*Prometheus Desmotes* 354", *JHS* CVI, 190-191
- LONG, H. (1961), "Aeschylus, *P.V.* 284-396 (Murray)", *CW* 54, 6, 176
- PERILLI, (1988-1989), "[Aesch.] *Prom.* 287 (γνώμη εὐθύνων)", *Museum criticum* 23-24, 109-116
- PLATNAUER, M. (1954), "Aeschylus, *Prom. Vinc.*, 263-265", *CR* IV, 3-4, 207-208
- POST, L. (1940), "Note on Aeschylus (*PV* 332-334)", *CP* XXXV, 2, 182-183
- POST, L.A. (1937), "Note on *Prometheus* 52", *AJP* LVIII, 3, 342-343
- PYLARINOS, C. (1928), "Αἰσχύλου Προμηθεὺς δεσμώτης στίχ. 88 ss.", *Philologische Wochenschrift*, XLVIII, 942-944
- SKARD, E. (1949), "Ὠφελεῖν τὸν κοινὸν βίον: A remark on *Prom.* 613", *SO* 27, 11-18
- SEVERYNS, A. (1952), "Eschyle, *Prométhée*, 128-135", *Dioniso* XV, 1-4, 296-301
- TRACY, S. (1971), "*Prometheus Bound* 114-117", *HSCP* 75, 59-62
- VAN NES, D. (1970), "Zu Aischylos *Prometheus* 100", *Mnemosyne* XXIII 1, 1-16
- VERDENIUS, W.J. (1976), "Notes on the *Prometheus Bound*", J.M. et al. (edd.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 451-470

I.I BIBLIOGRAFÍAS ESQUILEAS

- DEFRADAS, J. (1964), "Eschyle", *Actes VII Congrès Association Budé*, Paris, 310-326
- McKAY, A.G. (1955), "A Survey of Recent Work on Aeschylus", *CW* 48, 145-159
- McKAY, A.G. (1965), "Aeschylean Studies 1955-1964", *CW* 59, 65-75

- METTE, H. J. (1955), "Literaturbericht über Aischylos für die Jahre 1950-1954", *Gymnasium* 62, 393-407
- UNTERSTEINER, Mario (1947), *Guida bibliografica ad Eschilo*, Arona, Paideia
- WARTELLE, André (1978), *Bibliographie Historique et Critique d' Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"

1.J OBRAS GENERALES DE CONSULTA

- BENVENISTE, Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Les Éditions de Minuit
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1996), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, bajo la dirección de ---, 2 vol. Volumen 2: *Grecia*, Barcelona, Destino
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1993⁴), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder
- DAREMBERG, M.-SAGLIO, E. (1877-1919), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris
- GRIMAL, Pierre (1981) [1965], *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona – Buenos Aires, Ediciones Paidós
- HORNBLLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (eds.) (1996³), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press
- LEMPRIÈRE, J. (1951) [1788], *Classical dictionary of proper names mentioned in ancient authors*, a new edition by F.A. Wright, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- PAULY, A. - WISSOWA, G. (edd.) (1893-ss.) *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart
- POLLARD, John (1977), *Birds in Greek life and myth*, London, Thames and Hudson
- ROSCHER, W.H. (1884-1937), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 vol., Leipzig
- SEYFFERT, Oskar (1882) [1995], *The dictionary of classical mythology, religion, literature and art*, New York, Gramercy Books

II. BIBIOGRAFÍA GENERAL

II.A MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

II.A.1 Cuestiones generales de poética

- DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick (1994), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill
- DE TORO, Fernando (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna

- DELAS, Daniel y FILLIOLET, Jacques (1981) [1973], *Lingüística y Poética*, Buenos Aires, Hachette
- DUCROT, Oswald (1994) [1984], *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial
- DUCROT, Oswald y TODOROV, T. (1972) [1995], *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, Siglo XXI
- GRODEN, Michael & KREISWIRTH, Martin (edd.) (1994), *The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press
- LOTMAN, Yuri M. (1978) [1970], *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo
- MARCHESCOU, Mircea (1979) [1974], *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus
- PAGNINI, Marcello (1978), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette
- SEGRE, Cesare (1988) [1985], *Introduction to the Analysis of the Literary Text*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press
- TINIANOV, Iuri (1972) [1923], *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI
- TYSON, Lois (1999), *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York & London, Garland Publishing Inc.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1993⁴), *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos

II.A.1 Estructuras simbólicas

- BACHELARD, Gastón (1965) [1957], *La poética del espacio*, México, FCE
- CORNFORD, F.M. (1974) [1950], *The unwritten philosophy and other essays*, Barcelona, Ariel, 1974
- CORNFORD, F.M. (1988) [1952], *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor
- DURAND, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France
- DURAND, Gilbert (1971) [1964], *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu
- DURAND, Gilbert (2000), *Lo imaginario*, Madrid, Ediciones del Bronce
- FONTAINE, P. F. M. (1986), *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. I: Dualism in the archaic and early classical periods of Greek history*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1987) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. II: Dualism in the political and social history of Greece in the fifth and fourth century B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1988) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. III: Dualism in Greek literature and philosophy in the fifth and fourth centuries B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben

- GIGON, Olof (1968) [1945] *El origen de la filosofía griega*, Madrid, Gredos
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier (1991), *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela
- GOODY, Jack (1985) [1977], *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal
- HAVELOCK, Eric A. (1986), *The Muse learns to write. Reflexions on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven & London, Yale University Press
- HAVELOCK, Eric A. (1994) [Cambridge, Mass., 1963], *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor
- HÉRITIER, Françoise (1996) [1996], *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona, Ariel
- LERNER, Gerda (1990) [1986], *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) [1962], *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977) [1958], *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) [1973], *Antropología Estructural Dos*, México, Siglo XXI
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1972) [1922], *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade
- LLOYD, Geoffrey Edward Richard (1987) [1966], *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- ONG, Walter J. (1987) [1982], *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, at the University Press
- RICOEUR, Paul (1975) [1969], *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires
- RONCHI, Rocco (1996), *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, Akal
- SANTA CRUZ, María Isabel et al. (1992), "Teoría de género y filosofía", *Feminaria* 9, 24-26
- SORKIN RABINOWITZ, N., & RICHLIN, A. (ed.) (1993), *Feminist theory and the classics*, New York & London, Roulledge, 102-121
- STOKES, M.C. (1972), *One and many in Presocratic philosophy*, Washington D.C.: Center for Hellenic Studies; London: Oxford University Press

II.A.2 Semántica

- ADRADOS, Francisco R. (1975), *Estudios de Semántica y Sintaxis*, Barcelona, Planeta
- COSERIU, Eugenio (1991) [1977] *Principios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos

- GREIMAS, A. J. (1987) [1966], *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos
- KERBRAT-ORECCHIONI (1983), *La connotación*, Buenos Aires, Hachette
- LEECH, G. (1985²), *Semántica*, Alianza Editorial, Madrid
- LEWANDOWSKI, Theodor (1995), *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Cátedra
- LYONS, John (1980) [1977], *Semántica*, Barcelona, Teide
- LYONS, John (1983) [1981], *Lenguaje, significado y contexto*, Buenos Aires, Paidós
- LYONS, John (1997) [1995], *Semántica lingüística. Una introducción*, Barcelona, Paidós
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1977 y 1978), “El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural funcional”, I^a parte, *Cuadernos de Filología Clásica*, XIII, 33-112; II^a parte, *Ibidem*, XIV, 121-169
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1997), *Semántica del griego antiguo*, Madrid, Ediciones Clásicas
- SCHAFF, Adam (1962) [1969], *Introducción a la semántica*, México, FCE
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945) [1916], *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada
- TRUJILLO, (1979), *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, Cátedra
- ULLMANN, Stephen (1986) [1962], *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar
- USABIAGA, Mario (1969), “Campo semántico y análisis de estilo”, *Cuadernos del Sur* 10, 54-62
- VAN DIJK, Teun (1975), “Formal Semantics of Metaphorical Discourse”, *Poetics* 14/15, special issue: VAN DIJK, Teun & PETÖLFI, János (eds.), *Theory of Metaphor*, pp. 173-198
- VAN DIJK, Teun (1984) [1977] *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra

II.A.3 Retórica y estilística

- AHL, Frederick (1985) *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca and London, Cornell University Press
- BARTHES, Roland (1982) [1966], *Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- BERISTÁIN, Helena (1988), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BRADFORD, Richard (1997), *Stylistics*, London, Routledge
- BRANDWOOD, Leonard (1990), *The chronology of Plato's DIALOGUES*, Cambridge, Cambridge University Press
- BRANDWOOD, Leonard (1992), “Stylometry and chronology”, en KRAUT, Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMPBELL, Lewis (1867), *The SOPHISTES and POLITICUS of Plato*, Oxford

- CLAYMAN, D.L. (1992), "Trends and Issues in Quantitative Stylistics", *TAPA* 122, 385-430
- COHEN, Jean (1984) [1970], *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos
- COOK, Albert (1992), "Particles, Qualification, Ordering, Style, Irony and Meaning in Plato's Dialogues" *QUCC* 40, 111-126
- DÍAZ TEJERA, A. (1961), "Ensayo de un método lingüístico para la cronología de Platón", *Emerita* 29, 241-286
- DITTENBERGER, W. (1881), "Sprachliche Kriterien für die Chronologie der platonischen Dialoge", *Hermes* 16, 321-345
- DOVER, Kenneth J. (1994), "Style, Genre and Author" *ICS* 19, 83-87
- ELLIS, J.M. (1970), "Linguistics, literature and the concept of style", *Word* 26, 1, 65-87
- ENKVIST, SPENCER y GREGORY (1976) [1964], *Lingüística y Estilo*, Madrid, Cátedra
- FLORESCU, Vasile (1982), *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, évolution, perspectives*, Paris, Les Belles Lettres
- FORSYTH, R.S. (1999), "Stylometry with substrings or a poet young and old", *Literary and Linguistic Computing* 14 (4), 1-11
- GARAVELLI, B. (1988²) *Manual de retórica*, Barcelona
- GENETTE, Gérard (1970) [1966], "Figuras" en ---, *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 229-246
- GENETTE, Gérard (1982) [1970], "La retórica restringida", en *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 203-222; originariamente en *Recherches Rhétoriques, Communications N° 16*, Paris, Éditions de Seuil, 158-171
- GRUPO μ (1987) [1982], *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós
- HOLMES, D.I. (1998), "The evolution of stylometry in humanities scholarship", *Literary and Linguistic Computing* 13 (3), 111-117
- JAKOBSON, Roman (1967) [1956], "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 69-102
- KELLOGG, Ronald T. (1994), *The psychology of writing*, Oxford, Oxford University Press
- KEYSER, P. (1992), "Stylometric method and the chronology of Plato's works" (review article), *Bryn Mawr Classical Review* 3 (1), 58-74
- LAAN, N.M. (1995), "Stylometry and method: the case of Euripides", *Literary and Linguistic Computing* 10 (4), 271-278
- LAUSBERG, Heinrich (1983) [1966], *Manual de Retórica Literaria*, 3 vol., Madrid, Gredos
- LEDGER, G.R. (1989), *Re-counting Plato: a computer analysis of Plato's style*, Oxford, Oxford University Press
- LUTOSLAWSKI, W. (1897), *Origin and growth of Plato's logic*, London
- LUTOSLAWSKI, W. (1898), "Principes de stylométrie", *REG* 61-81

- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis
- MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France
- PERELMAN, Charles y OLBRECHTS TYTECA, L. (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos
- ROMO, Manuela (1997), *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Paidós
- SCHANZ, M. (1886), “Zur Entwicklung des platonischen Stils”, *Hermes* 21, 439-459
- STAMOU, Constantina & FORSYTH, Richard S. (2000), “Dating Dickinson: an experimental approach to stylochro-metry”, en *The Joint International Conference of the ALLC (Association for literary and linguistic computing) & the ACH (Association for computers and the humanities)*, University of Glasgow, July 21-25th 2000, www.arts.gla.ac.uk/allcach2k
- THESLEFF, H. (1967) *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa
- THESLEFF, H. (1982), *Studies in Platonic Chronology*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica
- TOOLAN, Michael (1996), *Language in literature. An introduction to Stylistics*, London – New York, Arnold
- ULLMANN, Stephen (1977) [1964], *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar
- ULLMANN, Stephen (1978) [1973], *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar
- Van PEER, W. (1989), “Quantitative studies of literature. A critique and an outlook”, *Proceedings of the Eighth International Conference on Computers and the Humanities*, *Chum* 23, 4-5, 301-307
- VVAA. (1982) [1970], *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- YOUNG, Charles M. (1994), “Plato and Computer Dating”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 12, 227-250

II.A.4 Estudios particulares sobre imagen y metáfora

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela
- ANTOINE, Gérald (1961), “Pour une méthode d'analyse stylistique des images”, *Langue et Littérature. Actes du VIII Congrès de la FILLM*, 151-164
- BREDIN, Hugh (1984), “Metonymy”, *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BETHLEHEM, Louise Shabat (1996), “Simile and figurative language”, *Poetics Today* 17, 203-240
- BLACK, Max (1962), “Metaphor”, *Models and metaphors: studies in language and philosophy*, Ithaca, New York & London, Cornell University Press, 25-47
- BLACK, Max (1993), “More about metaphor”, ORTONY, Andrew, *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-41

- BOMPAIRE, Jacques (1977), "Image, métaphore, imagination, dans la théorie littéraire grecque", *BAGB* 3, 355-359
- BREDIN, Hugh (1984), "Metonymy", *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BROOK-ROSE, Christine (1958), *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warburg
- CAMBRONNE, Patrice y POQUE, Suzanne (1977), "Fonction et valeur de l'image", en *BAGB* 3, 377-390
- CAMERON, Lynn & LOW, Graham (eds.) (1999), *Researching and applying metaphor*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMINADE, Pierre (1970), *Image et Métaphore: un problème de poésie contemporaine*, Nancy, Bordas
- COLLINS, Christopher (1991), *The poetics of mind's eye: literature and the psychology of imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- COLLINS, Christopher (1992), *Reading the written image: verbal play, interpretation and the roots of iconophobia*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press
- DAEMMRICH, Horst S. & DAEMMRICH, Ingrid G. (1995), *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag
- EUBANKS, Philip (1999), "The story of conceptual metaphor: what motivates metaphoric mappings?", *Poetics Today* 20, 3, 419-442
- FISHELOW, David (1993), "Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric", *Poetics Today* 14, 1, 1-23
- FLUDERNIK, Monica, FREEMAN, Donald & FREEMAN, Margaret (1999), "Metaphor and beyond: an introduction", *Poetics Today* 20, 3, 383-396
- FONTAINE, Jacques (1977a), "Image, imagination, imaginaire", *BAGB* fasc. 3, 341-343
- FONTAINE, Jacques (1977b), "Image, imagination, imaginaire. Conclusion", *BAGB*, fasc. 3, 397-398
- FREEMAN, Donald (1999), "«The rack dislimns»: Schema and metaphorical pattern in *Antony and Cleopatra*", *Poetics Today* 20, 3, 443-460
- FRIEDMAN, Norman (1953), "Imagery: from sensation to symbol", *Journal of Aesthetics* XII, 24-37
- FURBANK, P. N. (1970), *Reflections on the word "image"*, London, Secker & Warburg
- GIBBS Jr., Raymond W. (1992), "When is metaphor? The idea of understanding in theories of metaphor", *Poetics Today* 13, 4, 575-606
- GLICKSOHN, Joseph & GOODBLATT, Chanita (1993), "Metaphor and Gestalt: Interaction Theory Revisited", *Poetics Today* 14, 1, 83-97
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980

- HALEY, Michael Cabot, (1998), *The Semeiosis of Poetic Metaphor* (Peirce Studies, N° 4), Berghahn Books
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HARDT, Manfred (1966), *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreichen in der Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag [Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Band 9]
- HORNSTEIN, Lilian (1942), "Analysis of Imagery: a critique of literary method", *PMLA* LVII, 638-653
- IIRUSHOVSKI, Benjamin (1984), "Poetic metaphor and frames of reference", *Poetics Today* 5, 1, 5-43
- KITTAY, E.E. (1987), *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*, Oxford, Oxford University Press
- KURZ, Gerhard (1997), *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- LAKOFF, George (1993), "The contemporary theory of metaphor", ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 202-251
- LE GUERN, Michel (1978) [1973], *La métáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra
- LODGE, David (1977), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold
- LOUIS, P. (1945), *Les métaphores de Platon*, Paris
- MICHEL, Albin (1977), "Questions de rhétorique, 2: image, imagination, imaginaire dans la rhétorique latine et sa tradition", *BAGB* 3, 360-367
- NIERAAD, Jürgen (1977), *Bildgesegnet und Bildverflucht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- ORTONY, Andrew (ed.) (1993) [1979¹], *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press
- PASINI, P. (1972), "Dalla comparazione alla metafora", *Lingua e Stile* 7, 441-469
- RICOEUR, Paul (1978), "The metaphorical process as cognition, imagination and feeling", *Critical Inquiry* 5, 143-159
- RICOEUR, Paul (1980) [1975], *La métáfora viva*, Madrid, Cristiandad
- SACKS, Sheldon (ed.) (1978), *On metaphor*, Chicago, University of Chicago Press
- SHABAT BETHLEHEM, Louise (1996), "Simile and Figurative Language", *Poetics Today* 17, 2, 203-240
- SHANON, Benny (1992), "Metaphor: from fixedness and selection to differentiation and creation", *Poetics Today* 13, 4, 659-686
- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1992), *Aspects of Metaphor Comprehension*. Special issue, *Poetics Today* 13, 4, 567-574

- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1993), *Metaphor 2*. Special issue, *Poetics Today* 14, 1
- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SOVRAN, Tamar (1993), "Metaphor as Reconciliation: the Logic-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition", *Poetics Today* 14, 1, 25-48
- STAMBOVSKY, Phillip (1988), *The depictive image: metaphor and literary experience*, Amherst, University of Massachusetts Press
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1939), *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, B. Blackwell
- STEEN, Gerard (1994), *Understanding metaphor in literature: an empirical approach*. (Studies in Language and Linguistics), London, Longman
- STEEN, Gerard (1999), "Analyzing metaphor in literature: with examples from William Wordsworth's «I wandered lonely as a cloud»", *Poetics Today* 20, 3, 499-522
- STEEN, Gerard (1997), "Du style et de la science littéraire empirique: vers une stylistique de la métaphore en prose littéraire", van BUUREN, M.B. (ed.), *Actualités de la stylistique*, Amsterdam, Rodopi, 97-122
- STEINER, Deborah (1986), *The crown of song. Metaphor in Pindar*, London, Duckworth
- TAILLARDAT, Jean (1977), "Images et matrices métaphoriques", *BAGB* 3, 344-354
- VIANU, Tudor (1967) [1957], *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba.
- VIARRE, Simone (1977), "L'étude des images dans les textes littéraires: problèmes de méthode", *BAGB* 3, 368-376
- WHEELWRIGHT, Philip (1979), *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe
- WERTH, Paul (1994), "Extended metaphor: a text-world account", *Linguistics and Literature* 3, 79-103

II. B CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

- ALLEN, Danielle S. (2000), *The Woeld of Prometheus. The Politics of Punishing in democratic Athens*, Princeton, Princeton University Press
- ANSART, P. (1989), "Ideología, conflictos y poder", en *El imaginario social*, compilación de E. Colombo, Montevideo, Norden
- CANTARELLA, Eva (1985), "Dangling virgins: Myths, ritual and the place of women in ancient Greece", *Poetics Today*, 6
- CANTARELLA, Eva (1991), *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones Clásicas
- CANTARELLA, Eva (1996) [1991], *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal

- CARSON, A. (1990), "Putting her in her place: woman, dirt and desire", HALPERIN, D.M., WINKLER J.J. & ZEITLIN, F.I. (edd.), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient greek world*, Princeton, University Press, 135-169
- CHEJTER, S. (1992), "Suicidas de la sociedad", en FERNÁNDEZ, A.M. (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 130-135
- CITTI, Vittorio (1996), *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, Liguori Editore
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard
- DETIENNE, Marcel (1981) [1967], "La ambigüedad de la palabra", *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid, Taurus, 59-85
- DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean-Pierre (1988) [Paris, 1974], *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus
- DETIENNE, Marcel (1985) [1981], *La invención de la mitología*, Barcelona, Península
- DETIENNE, Marcel (1986), *Dioniso a cielo abierto*, Buenos Aires, Gedisa
- D'IPPOLITO, Gennaro (1983), "La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale", *Dioniso* LIV, 155-172
- FANTHAM, E. et al. (edd.) (1995), *Women in the Classical World. Image and Text*, New York
- FRANCIS, E.D. (1990), *Image and Idea in Fifth-century Greece: art and literature after the Persian Wars*, London & New York, Routledge
- GALLEGO, Julián (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Niño y Dávila
- GEORGOUDI, S. (1993), "Bachofen, el matriarcado y el mundo antiguo: reflexiones sobre la creación de un mito", *Historia de las mujeres en occidente*, bajo la dirección de G. DUBY y M. PERROT, tomo 2, *La Antigüedad. Rituales colectivos y prácticas de mujeres*, bajo la dirección de P. Schmitt Pantel, Madrid, Taurus, 277-295
- GERNET, Louis (1980) [1968], "Algunas relaciones entre la penalidad y la religión en la Grecia antigua", *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 251-262
- GOULD, J. (1986), "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *JHS* C, 38-59
- HOPE, Valerie M. & MARSHALL, Eireann (2000), *Death and Disease in the Ancient City*, London and New York, Routledge
- IRIARTE, Ana (1990), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- LONGO, Oddone (1978), "Il teatro della città", *Dioniso* XLIX, 5-13

- LONGO, Oddone (1988), "Teatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca", *Dioniso* LVIII, 7-33
- LORAU, Nicole (1990) [1981], *Les enfants d' Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Éditions La Découverte
- LORAU, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- LORAU, Nicole (2000) [1996], *Born of the Earth. Myth and Politics in Athens*, Ithaca & London, Cornell University Press
- MADRID, Mercedes(1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra
- MEIER, Christian (1985) [1984], *Introducción a la antropología política de la Antigüedad clásica*, México, Fondo de Cultura Económica
- MEIER, C. (1988), *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bolonia. (*The Greek Discovery of Politics*)
- MEIER, C. (1996), *Atene*, Bolonia
- MUSTI, D. (2000), *Demokratía. Orígenes de una idea*, Madrid
- OBER, J. (1989), *Mass and elite in democratic Athens. Rhetoric, ideology, and the power of the people*, Princeton
- OSBORNE, Robin (1993), "Women and sacrifice in classical Greece", *CQ* 43, 2, 392-405
- PELLING, Christopher (ed.) (1997), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press
- PERADOTTO, John & SULLIVAN, J.P. (1984), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany, State University of New York
- PLÁCIDO, Domingo (1995), *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*, Madrid, Síntesis
- POMEROY, Sarah B. (1987), *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SINCLAIR, R.K. (1988), *Democracy and participation in Athens*, Cambridge
- SNELL, Bruno (1965) [1948²], *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe
- WISE, Jennifer (1998), *Dionysus writes. The invention of theatre in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press

II.C LA TRAGEDIA GRIEGA

- ADRADOS, Francisco R. (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial
- ALAUX, Jean (1995), *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve. Siècle av. J.-C.*, Paris, Belin

- ALEGRE, A. (1988), "Los goznes de la tragedia griega: religión, mito, pero política", *Faventia* 10, 1-2, 7-19
- ALONI, Antonio (1983), "Testo e rappresentazione nell' Atene dei Pisistratidi", *Dioniso* LIV, 127-134
- ARNOTT, Peter (1962), *Greek scenic conventions in the fifth century BC*, Oxford
- ARNOTT, Peter (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-N. York, Routledge
- BERNAND, André (1985), *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, CNRS
- Des BOUVRIE, Synnve (1990), *Women in Greek Tragedy: an anthropological approach*, Oslo, Norwegian University Press (Symbolae Osloenses, Fasc. Supplet. 27)
- BUXTON, R.G.A. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: a study of "peitho"*, Cambridge, University Press
- CALAME, Claude (1995), "From choral poetry to tragic stasimon: the enactment of women's song", *Arion* 3, 1, 136-154
- CORSINI, Eugenio (ed.) (1986-1988), *La polis e il suo teatro*, Padova, Ed. Programma, 2 vol.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1995), *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *La ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi
- DUCHEMIN, Jacqueline (1967), "Le déroulement du temps et ton erpression théâtrale dans quelques ttragédies d' Eschyle", *Dioniso* 41, 197-218
- EASTERLING, P.E. (1985), "Anachronism in Greek tragedy", *JHS* CV, 1-10
- EASTERLING, Pat E. (ed.) (1997), *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GENTILI, Bruno (1984-1985), "Il coro tragico nella teoria degli antichi", *Dioniso* LV, 17-35
- GILL, Christopher (1996), "Mind and Madness In Greek Tragedy", *Apeiron* XXIX 3, 249-267
- GUARDI, Tomasso (1980), "L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I", *Dioniso* LI, 25-47
- HARRISON, E. (1931), "Notes on the vocabulary of greek tragedy", *Cambridge University Reporter*, 863-864, resumido en *PCPhS* 148-150, 4
- HEATH, Malcolm (1987), *The poetics of greek tragedy*, Stanford, Stanford University Press
- HENRICHS, Albert (1995), "'Why should I dance?': choral self-referentiality in greek tragedy", *Arion* 3,1, 56-111
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- KITTO, H.D.F. (1966), *Poiesis. Structure and Thought*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press

- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co.
- LANZA, Diego (1995), "I tempi dell'emozione tragica", *Elenchos XVI* 1, 5-22
- LEFKOWITZ, Mary R. (1981), "L' héroïsme de la femme", *BAGB* 3, 284-292
- LEFKOWITZ, Mary R. (1993), "Influential women", CAMERON, A. & KUHRT, A. (edd.), *Images of women in antiquity*, London, Routledge, 49-64
- LENTZ, Lutz (1986), "Zu Dramaturgie und Tragik in den 'Persern'", *Gymnasium* 93, 2, 141-163
- LLOYD-JONES, Hugh (1989), "Les Erinyes dans la tragédie grecque", *RÉG CII*, n° 485-486, 1-9
- LORAUX, Nicole (1985), *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette
- LORAUX, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- MARITAN, Claude (1996), *Pulsion de mort et tragiques grecs*, Paris, L'Harmattan
- McCLURE, Laura (1999), *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*, Princeton, Princeton University Press
- MEIER, Christian (1988) [1993], *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- NUSSBAUM, Martha (1986), *The fragility of goodness: luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press
- PADEL, Ruth (1997) [1995], *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial
- PAGE, Denys L. (1934), *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford
- PARRY, Hugh (1978), *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto and Sarasota, Samuel Stevens
- PETERSMAN, Hubert (1983), "Die pragmatische Dimension in der Sprache des Chores bei den griechischen Tragikern", *AA XXXIX*, 2, 95-106
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. (1968), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press
- RIDGEWAY, William (1910), *The origin of tragedy, with special referencie to the Greek tragedians*, Cambridge, Cambridge University Press
- ROBERTSON, D.S. (1944), "Four notes on Aeschylus", *CR* 58, 34-35
- ROESLER (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Beitr. zur klass. Philol., XXXVII, Meisenheim Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1968), *Time in Greek Tragedy*, Ithaca & New York, Cornell University Press
- SAÏD, Suzanne (1978), *La Faute tragique (Textes à l' appui)*, Paris, François Maspero
- SEGAL, Charles (1986), *Interpreting greek tragedy. Myth, poetry, text*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SHAW, Martin (1975), "The female intruder: women in fifth-century drama", *CP LXX*, 4, 255-266

- SILK, M.S. (ed.) (1998), *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and Beyond*, Oxford, Oxford University Press
- STINTON, T.C.W. (1990), *Collected papers on Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1987), “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol I, Madrid, Taurus, 43-76
- WOHL, Victoria (1998), *Intimate commerce: exchange, gender and subjectivity in Greek tragedy*, Austin, University of Texas Press
- ZEITLIN, Froma I. (1995), *Playing the Other. Gender and society in classical Greek literature*, Chicago, The University of Chicago Press

II. D ESQUILO Y SU OBRA

II.D.1 Obras generales

- ADRADOS, Francisco R. (1964), “El tema del águila, de la épica acadia a Esquilo”, *Emerita* XXXII, 267-282
- ALBINI, Umberto (1993), “Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo”, *PP* XLVIII, 3, 176-185
- AMEDURI, Orlando (1964), “Sull' accusa di Asebeia rivolta ad Eschilo”, *Dioniso* XXXVIII, 1-2, 23-36
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1991), *La Polis en el teatro de Esquilo: una interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores
- BARTHOUIL, Georges (1984-1985), “Hommes et femmes dans le chœur d' Eschyle”, *Dioniso* LV, 193-220
- BECK, Robert Holmes (1975), *Aeschylus: playwright, educator*, The Hague, Nijhoff
- BÖHME, Robert (1977), *Aeschylus correctus. Grundriß eines Problems der archaischen Tragödie*, Bern, A. Francke
- BÖHME, Robert (1985), *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem “Aeschylus Correctus”*, Bern, Francke
- BROWN, A.D. Fitton (1960), “Aeschylea”, *CQ* 54, 79-83
- CALDWELL, Richard S. (1970), “The pattern of Aeschylean tragedy”, *TAPA* CI, 77-94
- CAMPBELL, A.Y. (1956), “Aeschylea”, *Hermes* 84, 117-121
- CAPIZZI, Antonio (1982), “Eschilo e Parmenide. Del circolo poetico siracusano e anche dei compartimenti stagni tra generi letterari”, *QUCC* 12, 117-133
- CASTELLI, Carla (1990), “Eschilo, Sofocle, Euripide nella tradizione tecnico-retorica greca. I. Eschilo”, *Aevum* LXIV 1, 33-45
- CONACHER, Desmond J. (1992), “Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragedies d' Eschyle”, *Pallas* XXXVIII, 153-160

- CONACHER, Desmond J. (1996), *Aeschylus: The earlier plays and related studies*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press
- COURT, Barbara (1994), *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart, B. G. Teubner (Beiträge zur Altertumskunde, Band 53)
- CROISET, M. (1965), *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre*, 3ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- DE STEFANI, Claudio (1996), "Una nota eschilea", *Maia* 48, 1, 35-36
- DEFORGE, Bernard (1986), *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Collection d'Études mythologiques
- DEFORGE, Bernard (1987), "Eschyle et la légende des Argonautes", *RÉG* 100, 30-44
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Piccola Biblioteca Einaudi, 355), Torino, G. Einaudi
- DIGGLE, James (1995-96), "Notes on fragments of Aeschylus", *Museum criticum* 30-31, 99-104
- DOYLE, Richard E. (1972), "The objective use of ἄτη in Aeschylean Tragedy", *Traditio* XXVIII, 1-28
- DUCHEMIN, Jacqueline (1980), "Le Zeus d'Eschyle et ses sources proche-orientales", *Revue d'Histoire des Religions* 197, 27-44, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales. Textes réunis par Bernard Deforge*, Paris, Les Belles Lettres, 173-186
- EASTERLING, Pat E. (1973), "Presentation of Character in Aeschylus", *G & R* 20, 3-19
- EDGEWORTH, R.J. (1988), "Saffron-colored terms in Aeschylus", *Glotta* 66, 179-182
- FINK, Adalbert (1957), *Die Funktion der Gnomik in den Tragödien des Aischylos*. Heidelberg, Diss. phil.
- FINLEY, John Huston (1955), *Pindar and Aeschylus*, (Martin classical lectures, 14), Cambridge, Harvard University Press
- FISCHER, Ulrich (1965), *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos. Ende, Ziel, Erfüllung, Machtvollkommenheit*, (Spudasmata VI), Hildesheim, G. Olms
- GAGARIN, Michael (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley, University of California Press
- GANTZ, Timothy Nolan (1980), "The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups", *AJP* 101, 2, 133-164
- GANTZ, Timothy Nolan (1981), "Divine guilt in Aischylos", *CQ* XXXI,1, 18-32
- GARSON, R.W. (1985), "Aspects of Aeschylus' Homeric Usages", *Phoenix* 39, 1-5
- GARZYA, Antonio (1987), "Sur la Niobè d'Eschyle", *RÉG* C, n° 477-479, 185-202

- GLADIGOW, B. (1962), "Aischylos und Heraklit. Ein Vergleich religiöser Denkformen", *Archiv für Geschichte der Philosophie*, XLIV, 225-239
- GOLDEN, Leon (1966), *In praise of Prometheus. Humanism and Rationalism in Aeschylean thought*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- GOLDHILL, S. (1986), *Reading greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- HEADLAM, Walter (1900), "Upon Aeschylus", *CR* 14, 106-119
- HELMREICH, F. (1915-1916 y 1916-1917), *Der Chor im Drama des Aeschylus I y II*, Progr., Kempten
- HERB, I. (1966), *Le théâtre d' Eschyle et la pensée présocratique*, Thèse Fac. des Lettres de Paris
- HERINGTON, Cecil J. (1986), *Aeschylus*, Hermes Books, New Haven, Yale University Press
- HOZ, J. de (1966), "Ranas 992-1007 y la representación de las emociones en la tragedia de Esquilo", *Emerita*, XXXIV, 2, 295-304
- HOZ, Javier de (1979), *On Aeschylean composition*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Theses et studia philologica Salmanticensia, 18)
- HOZ, Javier de (1987), "La 'nueva' rthesis de Esquilo", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 205-216
- IRELAND, Stanley (1974), "The noun participle in Aeschylus", *CR* 24, 2-3
- IRELAND, Stanley (1974), "Stichomythia in Aeschylus: The Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles", *Hermes* 102, 509-524
- IRELAND, Stanley (1986), *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press
- JAEKEL (1975), "Φόβος und σέβας, πάθος und μᾶθος im Drama des Aischylos", *Eirene*, XIII, 43-76
- JARCHO, V.N. (1970), "Zum Problem des Wissens in der Sophokleischen Tragödie", *Das Altertum* 16, 2, 89-96
- JARCHO, V.N. (1972), "Zum Menschbild der Aischyleischen Tragödie", *Philologus*, 116, 2, 167-200
- KIEFNER, W. (1959), *Der religiöse Allbegriff bei Aischylos. Untersuchungen zur Verwendung von πᾶν, πάντα, πάντες usw. als Ausdrucksmittel religiöser Sprache*, Dissertation Tübingen
- KITTO, H.D.F. (1954), "The Idea of God in Aeschylus and Sophocles", *La notion du divin depuis Homère jusqu' à Platon (Entretiens sur l' antiquité classique*, Tome I), Fondation Hardt, Vanoevres - Genève, 169-201
- KITTO, H.D.F. (1969), "Political thought in Aeschylus", *Dioniso* 43, 159-167
- KNIGHT, W.F.J.(1935), "The Tragic Vision of Aeschylus", *G & R* 5, 29-40
- KNIGHT, W.F.J.(1943), "The Aeschylean Universe", *JHS* 63, 15-20
- KNOX, Bernard M. (1972), "Aeschylus and the third Actor", *AJP* 93, 104-124

- KOUREMENOS, Th. (1993), "Parmenidean influences in the 'Agamemnon' of Aeschylus", *Hermes* CXXI, 259-265
- LAMPUGNANI NIGRI, (1972), "Καιρός e libertà in Eschilo", *Acme* XXV, 229-262
- LESKY, Albin (1966), "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *JHS* 86, 78-85
- LEVIN, Donald Norman (1957), *Ethical Implications of the πέρας - άπειρον Dichotomy as seen particularly in the Works of Aeschylus*, Degree in Classical Philology, Harvard University
- LLOYD-JONES, Hugh (1956), "Zeus in Aeschylus", *JHS* 76, 55-67
- LLOYD-JONES, Hugh (1971), *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- LOSSAU, Manfred (1998), *Aischylos*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms
- MAGRIS, A. (1981), "La colpa e la grazia. Eschilo e il pensiero etico-religioso arcaico", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 17, 17-44
- MAGINI, Donatella (1993), "La profondità della mente e del pensiero nelle tragedie superstiti di Eschilo", *Dioniso* LXIII, 1, 9-24
- MAGINI, Donatella (1995), "La riflessione su un dubbio: la funzione della φροντίς nella psicologia eschilea", *Dioniso* LXV, 1, 35-54
- McCALL, Marshall H. (ed.) (1972), *Aeschylus. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall
- MICHELINI, Ann Norris (1984), "Aeschylean Stagecraft and the third actor", *Eranos*, 82, 2, 135-147
- MIRALLES, Carlos (1968), *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel
- MOREAU, Alain (1979), "L' attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l' oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 98-115
- MOREAU, Alain (1985), *Eschyle. La violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres
- MURRAY, Gilbert (1955 [1940]), *Esquilo. El creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina
- NEITZEL, Heinz (1980), "πάθει μάθος, Leitwort der aischyleischen Tragödie?", *Gymnasium*, LXXXVII, 283-293
- OLIVEIRA-PULQUERIO, M. de (1965-1966), "Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo", *Humanitas* XVII-XVIII, (*Prometeo*: 1-7, 20-40 y 128-138)
- OTIS, Brooks (1981), *Cosmos and Tragedy. An essay on the meaning of Aeschylus*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- OWEN, Eric Trevor (1952), *The harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke, Irwin & Co.
- PODLECKI, Anthony J. (1983), "Aeschylus women", *Helios*, X, 1, 23-47

- PODLECKI, Anthony J. (1998), *The political Background of Aeschylean Tragedy* (Bristol Classical Paperbacks), Bristol Classical Press. (1^a. Ed.: University of Michigan Press, 1966)
- REINHARDT, Karl (1949 y 1960) [1972], *Eschyle. Euripide*, Paris, Les Editions de Minuit
- RICHTER, Paul (1892), *Zur Dramaturgie des Aeschylus*, Leipzig, Teubner
- ROBERTSON, H.G. (1967), "The hybristes in Aeschylus", *TAPA* 98, 373-382
- RÖSLER, W. (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Beiträge zur Klassischen Philologie, Heft 37), Meisenheim am Glan, Anton Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1971), *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 2ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- ROSENMEYER, Thomas (1955), "Gorgias, Aeschylus and Apaté", *AJP* 76, 225-260
- ROSENMEYER, Thomas (1982), *The art of Aeschylus*, Berkeley, Univ. of California Press
- RUDBERG, G. (1937), "Aeschylea", *Symbolae Osloenses*, XVII, 1-8
- SCHINKEL, Klaus (1973), *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Tübingen, Diss. phil.
- SCHMIDT, Ernst Günther (ed.) (1981), *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von ---- ; Schr. zur Gesch. & Kultur der Antike, XIX, Berlin Akademie-Verl.
- SCHWEIZER-KELLER, R. (1972), *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache. Interpretationem zu seinem Namensdeutung*, Dissertation Zürich, Aaran Sauerländer
- SCOTT, William C. (1984), *Musical design in Aeschylean theater*, University Press of New England, Hanover & London, University Press of New England
- SEECK, Gustav Adolf (1984), *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München, Verlag C.H. Beck
- SMITH, Peter M. (1971), "The shape of becoming. Psychological determinants in the articulation of pre-Socratic and Aeschylean cosmology", resumé of a dissertation, *Harvard Studies in Classical Philology* LXXV, 219-221
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), "Aeschylus", HORNBLOWER, Simon and SPAWFORTH, Anthony, *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed., Oxford & New York: Oxford University Press, 26-28
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), *Aeschylean tragedy*, Bari, Levante
- SREBNY, S. (1964), *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wrockau, Ossolineum
- STOESSL, Franz (1952), "Aeschylus as a political thinker", *AJP* 73, 2, 113-139
- STOESSL, Franz (1984-1985), "Der Chor bei Aischylos", *Dioniso* LV, 37-59
- TAPLIN, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- THALMANN, William G. (1986), "Aeschylus's physiology of the emotions", *American Journal of Philology* 107, 4, 489-511

- THEÂTRE, Chr. et DELATTE, L. (1991), "Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres", *Les Études Classiques* LIX, 2, 109-121
- THOMSON, George Derwent (1949), *Eschilo e Atene*, Torino, Giulio Einaudi Editore
- THOMSON, George Derwent (1969), *La filosofia de Esquilo*, Madrid, Ayuso
- UNTERSTEINER, Mario (1955), *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino, Giulio Einaudi editore
- UNTERSTEINER, Mario (1960), "Il mondo di Eschilo", *Dioniso* 34, 10-37
- UNTERSTEINER, Mario, "Interprétation philosophique d' Eschyle", *Actes VIIe. Congrès Assoc. Budé*
- WARTELLE, A. (1971), "La pensée théologique d' Eschyle", *BAGB* 535-580
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner
- WILAMOWITZ - MOELLENDORFF, Ulrich von (1914), *Aischylos: Interpretationen*, Berlin, Weidmann
- WILKENS, Karsten (1974), *Die Interdependenz zwischen Tragödien Struktur und Theologie bei Aischylos*, Bochumer Arbeiten zur Sprach. und Literaturwiss., XI, München, W. Fink
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press
- YOUNG, Douglas (1972), "Readings in Aeschylus' Byzantine Triad", *GRBS* 13, 5-38

II.C.2 Estudios particulares (*corpus Aeschyleum* excepto *Prometheus vincetus*)

PERSAE

- ALEXANDERSON, Bengt (1967), "Darius in *The Persians*", *Eranos* LXV, 1-2, 1-11
- AVERY, H.C. (1964), "Dramatic devices in Aeschylus' *Persians*", *AJP* LXXXV, 173-184
- BARRETT, James (1995), "Narrative and the messenger in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 116, 539-557
- BURZACCHINI, Gabriele (1980), "Note sui Persiani di Eschilo", *Dioniso* LI, 133-155
- CENTANNI, Monica (1989), "Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo", *QUCC* 32, 2, 39-46
- CITTI, Vittorio (1984-1985), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 1-154)", *Dioniso* LV, 61-73
- CLIFTON, G. (1963), "The mood of the *Persai* of Aeschylus", *Ge'R* X 2, 111-117
- DUMORTIER, Jean (1963), "La retraite de Xerxès après Salamine (*Perses*, 480-514)", *REG* LXXVI, 358-360

- FLINTOFF, Everard (1992), "The unity of the *Persians* trilogy", *QUCC* 40, 1, 68-80
- GOLDHILL, Simon D. (1988), "Battle narrative and politics in Aeschylus' *Persae*", *JHS* CVIII, 189-193
- GHIRON-BISTAQUE, Paulette; MOREAU, Alain & TURPIN, Jean-Claude (eds.) (1992-1993), *Les Perses d' Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 7)
- HALL, Edith (1989), *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- HOLTSMARK, E.B. (1970), "Ring composition and the *Persae* of Aeschylus", *SO* XLV, 5-23
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *G&R* XX, 2, 162-168
- KAKRIDIS, J. Th. (1975), "Licht und Finsternis in dem Botenbericht der *Perser* des Aischylos", *Grazer Beiträge*, IV, 145-154
- KELLEY, K.A. (1979), "Variable repetition. Word patterns in the *Persae*", *CJ* LXXIV, 213-219
- MICHELINI, Ann Norris (1971), *Resis and dialogue. Evidence in the PERSIANS for the form of early tragedy* (Diss.), Harvard University
- MICHELINI, Ann Norris (1982), *Tradition and dramatic form in the PERSIANS of Aeschylus* (Cincinnati classical studies, n.s.4), Leiden, Brill
- PADUANO, Guido (1978), *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma, Ateneo & Bizzarri (Filologia e critica 27)
- PÉRON, Jacques (1982), "Réalité et au-delà dans les *Perses* d' Eschyle", *BAGB* 1, 3-40
- POLACCO, Luigi (1984-1985), "L' ingresso del coro nei *Persiani* di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici", *Dioniso* LV, 75-88
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1973), "Zeus in the *Persae*", *JHS* 93, 210-219

SEPTEM CONTRA THEBAS

- ADKINS, A.W.H. (1982), "Divine and human values in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *AA* XXVIII, 1, 32-68
- ALBINI, Umberto (1972), "Aspetti dei *Sette a Tebe*", *PP* CXLVI, 289-300
- BACON, H.H. (1964), "The shield of Eteocles", *Arion* III, 3, 27-38
- BENARDETE, Seth (1967), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, I", *WS* LXXX, 22-30
- BENARDETE, Seth (1968), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, II", *WS* W.F.II, 5-17
- BERGK, T. (1857), *Philologus* 12, 579

- BERGK, T. (1884), *Griechische Literaturgeschichte*, Berlin, vol. III, 302-304
- BORECKY, Bruno (1983), "La decisione di Eteocle", *Dioniso* LIV, 241-246
- BROWN, A.L. (1976), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 26, 209-219
- BROWN, A.L. (1977), "Eteocles and the chorus in the *Seven against Thebes*", *Phoenix* 31, 300-318
- BURNETT, A.P. (1973), "Curse and dream in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* XIV, 343-368
- CALDWELL, Richard S. (1973), "The misogyny of Eteocles", *Arethusa* VI, 197-231
- CAMERON, Howard Donald (1964), "The debt to the earth in the *Seven against Thebes*", *TAPA* 95, 1-8
- CAMERON, Howard Donald (1968), "Epigoni and the law of inheritance in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* 9, 247-257
- CAMERON, Howard Donald (1970), "The power of words in the *Seven against Thebes*", *TAPA* CI, 95-118
- CAMERON, Howard Donald (1971), *Studies in the Seven against Thebes of Aeschylus*, The Hague, Mouton (Studies in Classical Literature, 8)
- CENTANNI, Monica (1994), "Eschilo, *Sette contro Tebe* 699-700: melanaigis (...) Erinys", *QUCC* 46, 129-134
- CORSSSEN, P. (1898), *Die Antigone des Sophokles*, Prinz Heinrichs-Gymnasium, Berlin, 29ss.
- DAWE, R.D. (1967), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* XVII 1, 16-28
- DAWE, R.D. (1978), "The end of *Seven against Thebes* yet again", *Dionysiaca. Nine Studies in Greek poetry presentd to Sir Denys Page*, Cambridge, University Library, 87-103
- DE VITO, Ann (1999), "Eteocles, Amphiaraus and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 127, 2 (1999), 165-171
- DEMONT, Paul (2000/2), "Lots héroïques: remarques sur le tirage au sort de l'*Iliade* aux *Sept contre Thèbes* d' Eschyle", *REG* 113, 299-325
- ERBSTE, H. (1964), "Interpretationsprobleme in dem *Septem* des Aischylos", *Hermes*, 92, 1, 1-22
- ERBSTE, H. (1974), "Zur Exodos der *Sieben* (Aisch. *Sept.* 1005-1078)", en HELLER, J. & NEWMAN, J.K. (edd.), *Serta Turyniana, Studies in Greek Literature and Paleography in honor of Alexander Turyn*, Urbana, University of Illinois Press, 169-198
- FERRARI, Franco (1970-1971), "La scelta dei difensori nei *Sette contro Tebe* di Eschilo", *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX, 140-145
- FERRARI, Franco (1972), "La decisione di Eteocle e il tragico dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* II, 1, 141-172
- FERRARI, Franco (1978), "Ancora sulla cronologia interna dei *Sette contro Tebe*", *QUCC* 29, 39-48

- FERRARI, Franco (1983), "Per il testo dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* XIII 4, 971-995
- FLINTOFF, Everard (1980), "The ending of the *Seven against Thebes*", *Mnemosyne*, XXXIII, 3-4, 244-271
- FRAENKEL, E. (1964), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *MH* 21, 1, 58-64
- FROIDEFOND, C. (1977), "La double fraternité d'Étéocle et de Polynice (*Les Septs contre Thèbes*, vv. 576-579)", *RÉG* XC, n° 430-431, 211-222
- GOLDEN, Leon (1964), "The character of Eteocles and the meaning of the *Septem*", *CP* LIX, 2, 79-89
- JUDET DE LA COMBE, Pierre (1987), "Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle", *Études de Littérature Ancienne* 3, 57-79
- KATSOURIS, A. (1996), "Aeschylus, *Seven against Thebes*", *ΔΩΔΩNH* 25, 27-61
- LLOYD-JONES, Hugh (1959), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 114-115
- MALTOMINI, Franco (1974), "La 'necessità' nella decisione di Eteocle", *ASNP* IV, 4, 1265-1279
- MALTOMINI, Franco (1976), "La scelta dei difensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo", *QUCC* 21, 65-80
- MANTON, G.R. (1961), "The second stasimon of the *Seven against Thebes*", *BICS* VIII, 77-84
- MOREAU, Alain (1976), "Fonction du personnage d'Amphiaraos dans *Les sept contre Thèbes*: Le 'Blason en abyme'", *BAGB* 158-181
- NAGY, Gregory (2000), "Dream of a shade': refractions of epic vision in Pindar's *Pythian 8* and Aeschylus' *Seven against Thebes*", *HSCP* 100, 97-118
- NEITZEL, Heinz (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes* 115, 1, 116-124
- NICOLAUS, P. (1967), *Die Frage nach der Echtheit der Schusszene von Aischylos' Sieben gegen Theben*, Diss. Tübingen
- OBERDICK, J. (1877), *De exitu fabulae Aeschyleae quae Septem adversus Thebas inscribitur*, Progr., Arnsberg, 1-16
- ORWIN, Clifford (1980), "Feminine justice: the end of the *Seven against Thebes*", *CP* 75, 3, 187-196
- OTIS, Brooks (1960), "The unity of *Seven against Thebes*", *GRBS* III, 145-174
- PATZER, H. (1958), "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*", *HSCP* 63, 97-119
- PETRE, Z. (1971), "Thèmes dominants et attitudes politiques dans les *Septs contre Thèbes* d'Eschyle", *Studii Clasice*, XIII, 15-28
- PODLECKI, Anthony J. (1964), "The character of Eteocles in Aeschylus' *Septem*", *TAPA* XCV, 283-299

- PÖTSCHER, Walter (1958), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *Eranos*, 56, 3-4, 140-154
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Oedipus' Curse in Aeschylus' *Septem*", *Eranos* 86, 2, 77-84
- RYZMAN, M. (1983), "The authenticity of the final scene of Aeschylus' *Seven against Thebes*. A psychological perspective", *RBPH* 61, 1, 87-115
- RYZMAN, Marlene (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes*, 115, 116-119
- SCHNEIDEWIN, F.W. (1848), "Die Didaskalie der *Sieben gegen Theben*", *Philologus* 3, 348-371
- SCHÖLL, A. (1848), "Beiträge zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen"; *Hallische allgemeine Literaturzeitung*, n° 193, 397
- SMITH, Ole Langwitz (1969), "The father's curse. Some thoughts on the *Seven against Thebes*", *C&M* 30, 27-43
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1995-1996), "The seniority of Polyneikes in Aeschylus' *Seven*", *Museum criticum* 30-31, 105-110
- VALAKAS, K. (1993), "The first stasimon and the chorus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Stud. It.* 3^a. Serie 11, 55-86
- VELLACOTT, Philip (1980), "Aeschylus' *Seven against Thebes*", *CW* 73, 4, 211-219
- VIAN, Francis (1963), *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1989), "Los escudos de los héroes", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Madrid, Taurus, 123-157 Previamente: "Les boucliers des héros. Essais sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes*", *AION* (archeol.) I (1979), 95-118
- WEIL, H. (1888), "Des traces de remaniement dans les drames d' Eschyle", *REG* I, 7-26
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich Von (1903), "Drei Schlusscenen griechischer Dramen. I: Der Schluss der *Sieben gegen Theben*", *SPAW* 21, 436-450
- WILLINK, C.W. (1968), "A Problem in Aeschylus' *Septem*", *CQ* 18, 4-10
- WUNDT, M. (1906), "Die Schlusscene der *Sieben*", *Philologus* LXV, 357-381
- ZEITLIN, Froma I. (1981), "Language, structure and the son of Oedipus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts*, Ottawa, Ed. de l' Univ., 235-252
- ZEITLIN, Froma T. (1982), *Under the sign of the shield. Semiotics and Aeschylus' SEVEN AGAINST THEBES*, Roma, Edizioni dell' Ateneo (Filologia e critica 44)

SUPPLICES

- BURIAN, Peter (1974), "Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", *WS* 8, 5-14

- CALDWELL, Richard S. (1974), "The psychology of Aeschylus' *Supplikes*", *Arethusa* VII, 45-70
- CALDWELL, Richard S. (1994), "Aeschylus' *Suppliantes*: a Psychoanalytic Study", en DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick, *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill, 75-101
- CRESPO, María Inés (1993), "Sujeto mujer y conflicto trágico en las *Suppliantes* de Esquilo". VIII REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDIOS CLÁSSICOS (Niterói, Universidade Federal Fluminense, septiembre de 1993)
- DETIENNE, Marcel (1990) [1989], "Las Danaides entre ellas. Una violencia fundadora de matrimonio", *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Ediciones Península, 32-44 y 157-160
- DIAMONTOPOULOS, A. (1957), "The Danaid Trilogy of Aeschylus", *JHS* 77, 220-229
- DOBIAS-LALOU, Catherine (2001/2), "ΑΦΙΚΤΩΡ, ESCHYLE, *Suppliantes* 1 et 241", *REG* 114, 614-625
- EARP, Frank Russell (1953), "The date of the *Supplikes* of Aeschylus", *G&R* 22, 118-123
- FERRARI, Franco (1974), "Il dilemma di Pelasgo", *ASNP*, IV, 2, 375-385
- FERRARI, Franco (1977), "La misandria delle Danaidi", *ASNP* VII 4, 1303-1321
- FOCKE, Friedrich (1922), "Aeschylus' *Hiketiden*", *NGG*, 165-188
- GANTZ, Timothy Nolan (1978), "Love and death in the *Suppliantes* of Aeschylus", *The Phoenix*, XXXII, 279-287
- GARVIE, A.F. (1969), *Aeschylus' Supplikes: play and trilogy*, Cambridge, University Press
- IRELAND, Stanley (1974), "The Problem of Motivation in the *Supplikes* of Aeschylus", *RM* 117, 14-29
- JARKHO, V.N. (1971), "Zeus nelle *Supplici* di Eschilo", *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Pubbl. della Fac. di giurisprud. dell' Univ. di Roma, Milano, Giuffrè, III, 785-800
- JOHANSEN, Holger Friis (1954), "Some features of sentence-structure in Aeschylus' *Suppliantes*", *C&M* XV, 1-2, 1-59
- KOURETAS, D. (1957), "Application de la psychanalyse à la mythologie: la névrose sexuelle des Danaïdes d' après les 'Suppliantes' d' Eschyle", *Revue française de Psychanalyse* 21, 597-602
- KRAUS, Walther (1984), "Aeschylus' Danaidentrilogie", *Aus allem eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 85-137
- LINDSAY, J. (1965), *The clashing rocks*, London
- LLOYD-JONES, Hugh (1964), "The *Supplikes* of Aeschylus: the new date and old problems", *L'Antiquité Classique* 33, 356-374

- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACKINNON, J.K. (1978), "The reason for the Danaids' flight", *CQ* 28, 74-82
- MACURDY, Grace H. (1944), "Had the Danaid trilogy a social problem?", *CP* 39, 95-100
- NEUHAUSEN, K.A. (1969), "Tereus und die Danaiden bei Aischylos", *Hermes*, 97, 2, 167-186
- NORWOOD, Gilbert (1942), Reseña de *Aeschylus and Athens*, *CP* 37, 437-441
- ORSIELLI, M. (1990), "La 'storia sacra' di Io. Per una interpretazione delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LX, 15-30
- PESTALOZZA, Uberto (1956), "Il crimine delle Danaidi", *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Casa Editrice Ceschina, vol. I, 1-13
- ROBERTSON, D.S. (1924), "The end of the *Supplikes* trilogy of Aeschylus", *CR* 38, 51-53
- ROBERTSON, H.G. (1936), Δίκη and ὕβρις in Aeschylus' *Suppliants*", *CR* 50, 104-109
- RÖSLER, Wolfgang (1992), "Danaos a propos des dangers de l' amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991-1013)", *Pallas* XXXVIII, 173-178
- RÖSLER, Wolfgang (1993), "Der Schluß der *Hiketiden* und die Danaiden-Trilogie des Aischylos", *RM* 136,1, 1-22
- RYZMAN, Marlene (1989), "The psychological role of Danaus in Aeschylus' *Supplikes*", *Eranos*, 87, 1, 1-6
- SEAFORD, Richard (1984-1985), "L' ultima canzone corale delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LV, 221-229
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di dike nella tragedia eschilea (*Agamennone – Supplici*); *Dioniso* LXII, 2, 69-81
- SHEPPARD, T. (1911), "The first scene of the *Suppliants* of Aeschylus", *CQ* 5, 220-229
- SISSA, Giulia (1990), "Neither virgins nor mothers", en ---, *Greek Virginity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 125-164
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1997), "The theatre audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus", PELLING, Christopher (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press, 63-79
- SPIER, H. (1962), "The motive for the Suppliants' flight", *CJ* 57, 315-317
- VASUNIA, Phiroze (2001), *The gift of the Nile: hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*, Los Angeles, University of California Press
- VON FRITZ, Kurt (1936), "Die Danaiden Trilogie des Aischylos", *Philologus* 91, 121-136
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1961), "The Danaid trilogy of Aeschylus", *JHS* 81, 131-152

- WOLFF, Emily A. (1958 y 1959), "The date of Aeschylus' Danaid tetralogy", *Eranos* 56, 3-4, 119-139 y 57, 1-2, 6-34
- ZEITLIN, Froma (1988), "La politique d' Eros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d' Eschyle", *Métis* 3, 231-259

ORESTEA

- *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sul drama antico: Eschilo e l' ORESTEA* (19-22 maggio 1977), *Dioniso* XLVIII, 1977
- ADRADOS, Francisco R. (1965), "El tema del León en el *Agamenón* de Esquilo (717-49)", *Emerita* XXXIII, 1-5
- ALEXANDERSON, Bengt (1969), "Forebodings in the *Agamemnon*", *Eranos* LXVII, 1-3, 1-23
- ALSINA, José (1959), "Observaciones sobre la figura de Clitemnestra", *Emerita* XXVII, 2, 297-321
- AMERASINGHE, C.W. (1964), "A note on form and meaning in the *Oresteia*", *G&R* XI, 2, 179-184
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1929), "The character of Clytemnestra in the *Agamemnon* of Aeschylus", *TAPA* 60, 136-154
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1932), "The character of Clytemnestra in the *Choephoroe* and *Eumenides*", *AJP* 53, 4, 301-319
- ARMSTRONG, D. & RATCHFORD, E.A. (1985), "Iphigenia's veil: Aeschylus, *Agamemnon*, 228-248", *BICS* 32, 1-12
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The eagle portent in the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 7-8
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 1-6
- BARONE, Caterina (1991), "Tecnica teatrale nelle *Eumenide* di Eschilo", *Dioniso* LXI, 1, 33-40
- BELFIORE, E. (1983), "The eagles' feast and the Trojan horse. Corrupted fertility in the *Agamemnon*", *Maia* XXXV, 3-12
- BERGSON, Leif (1967), "The Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos* LXV, 1-2, 12-24
- BOLLACK, Jean (1981), "Le thrène de Cassandre (*Agamemnon*, 1322-1330)", *RÉG* XCIV, 1-13
- BOLLACK, Jean (1983), "Le masque de l' amitié et le miroir du prince (*Agamemnon*, 832-844)", *Hermes*, 111, 2, 180-190
- BORTHWICK, E.K. (1976), "The 'flower of the Argives' and a neglected meaning of *ἄνθος*", *JHS* XCVI, 1-7
- BOWIE, A.M. (1993), "Religion and politics in Aeschylus' *Oresteia*", *CQ* 43, 1, 10-31
- BROWN, A.L. (1982), "Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus", *JHS* CII, 26-32

- BROWN, A.L. (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage", *JHS* CIII, 13-34
- BULLER, J.L. (1979), "Pempo and anagke in the *Oresteia*", *CB* LV, 69-73
- BURIAN, Peter (1986), "Zeus ΣΩΤΗΡ ΤΡΙΤΟΣ and some triads in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* CVII, 332-342
- CARRIÈRE, J. (1972), "Sur deux chants lyriques des *Choéphores*. Harmonie interne et expression orchestrale", *Festschrift für K.J. Merentitis*, Athènes, 67-74
- CAVALLINI, E. (1981), "Il carro di Atena (Aesch. *Eum.* 397 ss.)", *Giornale filologico ferrarese*, IV, 79-81
- CHIASSON, Charles C. (1988), "Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus' *Oresteia*", *The Phoenix* 42, 1-21
- CITTI, Vittorio (1986), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dell' *Agamemnone*", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, 1, 11-30
- CHAPLIN, William H. (1986), *Aeschylus, the Oresteia, and psychoanalysis*, Amherst (Mass.), Diss. phil.
- CLAY, Diskin (1969), "Aeschylus' Trigeron Mythos", *Hermes* 97, 1-9
- CLINTON, K. (1979), "The Hymn to Zeus. πάθει μάθος, and the end of the parodos of *Agamemnon*", *Traditio* XXXV, 1-19
- COHEN, David (1986), "The theodicy of Aeschylus. Justice and tyranny in the *Oresteia*", *G&R* XXXIII, 129-141
- CONACHER, Desmond J. (1987), *Aeschylus' ORESTEA: a literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- COOK, Albert (1997), "Condensation and expansion in the *Oresteia*", *QUCC* 57, 3, 7-31
- COPPOLLA, Alessandra (1997), "Eschilo e il leone", *Athenaeum* 85, 1, 227-233
- CRANE, Gregory (1993), "Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the *Agamemnon*", *CP* 88, 117-136
- CRESPO, María Inés (1997), "Δόμων ἀγαλμα. La desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del Agamenón", *AFC* XV, 94-106
- CRESPO (2000), "Ανδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la *Orestía*". CABALLERO, E., HUBER, E. y RABAZA (comp.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario y Homo Sapiens, 67-108
- CUNNINGHAM, M. (1994), "Thoughts on Aeschylus: the satyr play *Proteus* - the ending of the *Oresteia*", *Liverpool Classical Monthly* 19, 67-68
- DAVIES, Malcolm (1987), "Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?", *CQ* 37, 1, 65-71
- DAVIES, Y. (1969), "Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos", *Bulletin de correspondance hellénique* 93, 214-260

- DAVREUX, Juliette (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d' après les textes et les monuments*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres
- DAWE, R.D. (1966), "The place of the Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos*, 64, 1-21
- DEFOREST, Mary (1993), "Clytemnestra's breast and the evil eye", *Woman's power, man's game. Essays on Classical Antiquity in honor of Joy K.King*, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 129-148
- DETIENNE, Marcel (1986), "L' Apollon meurtrier et les crimes de sang", *QUCC* 22, 7-17
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1984), "La casa, il demone e la struttura dell' *Orestea*", *Rivista di filologia* 112, 385-406
- DOPCHIE, Monique (1968), "A propos de κόρος dans l' *Agamemnon* d' Eschyle: mise au point préliminaire", *Recherches de philologie et de linguistique*, 2ème. série, Louvain, Bibliothèque de l' Université, 125-138
- DOVER, Kenneth J. (1973), "Some neglected aspects of Agamemnon's dilemma", *JHS* 93, 58-69
- DREW GRIFFITH, R. (1991), "ΠΩΣ ΛΙΠΙΟΝΑΥΣ ΓΕΝΩΜΑΙ... (Aeschylus, *Agamemnon* 212)", *AJP* 112, 2, 173-177
- DREW GRIFFITH, R. (1995), "Stage-business at Aeschylus *Choephoroi* 896-897", *QUCC* 51, 3, 87-92
- DUCHEMIN, Jacqueline (1977), "Aspects religieux de l' *Orestie*: Eschyle et les sources orientales", *Dioniso* 48, 255-288, reimpresso en ----- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 127-150
- DÜRING, Ingemar (1943), "KLUTAIMESTRA. νηλής γυνά. A study of the development of a literary motif", *Eranos* 41, 91-123
- EDWARDS, Mark W. (1977), "Agamemnon's Decision: Freedom and Folly in Aeschylus", *CSCA* 10, 17-38
- EGAN, Rory B. (1979), "The Calchas quotation and the hymn to Zeus", *Eranos* 77, 1, 1-9
- EWANS, M. (1975), "Agamemnon at Aulis. A study in the *Oresteia*", *Ramus* IV, 17-32
- EWANS, M. (1982), "The dramatical structure of *Agamemnon*", *Ramus* 11, 1-15
- FARAONE, Christopher A. (1985), "Aeschylus ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets", *JHS* CV, 150-154
- FEHLING, D. (1968), "Νυκτός παῖδες ἄπαιδες, Aesch. *Eum.* 1034 und das sogenannte Oxymoron in der Tragödie", *Hermes*, 96, 2, 142-154
- FERRARI, Waltere (1938), "L' *Orestea* di Stesicoro", *Athenaeum*, N.S. XVI, 1-37
- FERRARI, Waltere (1977), "La parodos dell' *Agamemnone*", *ASNP* VII 4, 1938
- FOGELMARK, Staffan (1975), "Two cases of ἀδύνατον: *Ag.* 612 and Theodoridas *AP* XIII.21", *HSCP* 79, 149-163

- FONTENROSE, J. (1971), "Gods and men in the *Oresteia*", *TAPA* CII, 71-109
- FRAENKEL, Eduard (1949), "Alcuni problemi nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* 12, 3-16
- GANTZ, Timothy Nolan (1977), "The fires of the *Oresteia*", *JHS* 97, 28-38
- GARVIE, A.F. (1970), "The opening of the *Choephoroi*", *BICS* XVII, 79-91
- GARVIE, A.F. (1996), "The tragedy of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 139-148
- GOHEEN, R.F. (1955), "Aspects of Dramatic symbolism in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-126
- GOHEEN, R.F. (1955), "Three studies in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-137
- GOLDEN, Leon (1961), "Zeus, whoever he is...", *TAPA* XCII, 156-167
- GOLDEN, Leon (1962), "Zeus the protector and Zeus the destroyer", *CP* LVII, 20-26
- GOLDHILL, Simon (1984), "Two notes on τέλος and related words in the *Oresteia*", *JHS* CIV, 169-176
- GOLDHILL, Simon (1984), *Language, sexuality, narrative: THE ORESTEA*, New York, Cambridge University Press
- GOLDHILL, Simon (1992), *Aeschylus: The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press
- GREENHALGH, P.A.L. (1969), "Cassandra and the Chorus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Rivista di Studi Classici*, An. XVII, 50, III, 253-258
- GRIDFFITH, Mark (1995), "Brilliant dynasts: power and politics in the *Oresteia*", *CLAnt* 14,1, 62-129
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GUILLON, P. (1965), "Le crime de Clytemnestre et la *Pythique* XI de Pindare", en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d' Aix*, 39, 5-51
- HAMMOND, N.G.L. (1965), "Personal freedom and its limitations in the *Oresteia*", *JHS* 85, 42-55
- HARRIOT, R.M. (1982), "The Argive elders, the discerning shepherd and the fawning dog: misleading communication in the *Agamemnon*", *CQ* 32, 1, 9-17
- HEIRMAN, L.J. (1975), "Kassandra's Glossolalia", *Mnemosyne* XXVIII, 3, 257-267
- HENRICHS, Albert (1981), "Human sacrifice in greek religion: three case studies", *Le sacrifice dans l' Antiquité (Entretiens, tome XXVII, Fondation Hardt)*, Genève, 195-242
- HIGGINS, W.E. (1976), "Wolf-god Apollo in the *Oresteia*", *PP* 31, 201-205
- HOFFMANN, G. (1983), "L' enlèvement et le vol d' Hélène dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *Quaderni di Storia Antica ed Epigrafia*, IX 17, 47-67

- HUGHES FOWLER, Barbara (1991), "The creatures and the blood", *ICS* XVI, 1-2, 85-100
- JARKHO, V.N. (1997), "The technique of Leitmotifs in the *Oresteia* of Aeschylus", *Philologus* 141, 184-199
- JOUAN, F. (1984), "Autour du sacrifice d' Iphigénie", *Text et image*, Centre de Recherches de L' Université de Paris X, Paris, 61-74
- KNOX, Bernard M.W. (1952), "The lion in the house (*Agamemnon* 717-36 [Murray])", *CP* 47, 17-25
- KONISHI, Haruo (1989), "Agamemnon's reasons for yielding", *AJP* 110, 2, 210-222
- KONISHI, Haruo (1990), *The plot of Aeschylus' "Oresteia". A literary commentary.* Amsterdam, Hakkert, (Classical & Byzantine monographs; 19)
- KOVACS, David (1987), "The way of a God with a maid in Aeschylus' *Agamemnon*", *CP* 82, 4, 326-334
- KUHNS, R. (1962), *The house, the city and the judges. The growth of moral awareness in the ORESTEIA*, Indianapolis, Bobbs-Merril
- LEAHY, Desmond Maurice (1969), "The rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus", *Bulletin of the John Rylands Library* 52, 1, 144-177
- LEAHY, Desmond Maurice (1973), "The authority of the elders: a note", *CP* 68, 3, 202-203
- LEAHY, Desmond Maurice (1974), "The representation of the Trojan war in Aeschylus' *Agamemnon*", *AJP* XCV, 1-23
- LEBECK, Anne (1965), "The Robe of Iphigenia in *Agamemnon*", *GRBS* V, 1, 39-40
- LEBECK, Anne (1967), "The first stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: myth and mirror image", *CP* 62, 3, 182-184
- LEÓN, Nilda A. (1997), "Consideraciones acerca del género en el *Agamenón* de Esquilo", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, vol. II, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 209-215
- LESKY, Albin (1967), "Die Schuld der Klutaimestra", *WS* 80 (NF 1), 5-21
- LLOYD-JONES, Hugh (1952), "The robes of Iphigenia", *CR* 66, 132-135
- LLOYD-JONES, Hugh (1962), "The guilt of Agamemnon", *CQ* 12, 187-199
- LLOYD-JONES, Hugh (1983), "Artemis and Iphigeneia", *JHS* CIII, 87-102
- LORAUX, Nicole (1988), "Alors apparaîtront les Erinyes", *L' Écrit du Temps* 17, 93-107
- LYNN-GEORGE, M. (1993), "A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus, *Agamemnon*", *CQ* 43, 1, 1-9
- MACLEOD, C.W. (1982), "Politics and the *Oresteia*", *JHS* CII, 124-144
- MASON, (1959), "Kassandra", *JHS* LXXIX, 80-93

- McCLURE (1999), “*Logos gunaikós*: speech and gender in Aeschylus’ *Oresteia*”, en *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*, Princeton, Princeton University Press, 70-11
- MÉAUTIS, Georges (1936), *Eschyle et la trilogie*, Paris, Éditions Bernard Grasset
- MERIDOR, Ra’anana (1987), “Aeschylus *Agamemnon* 944-57: Why does Agamemnon give in?”, *CP* 82, 1, 38-43
- MICHELINI, Ann Norris (1980), “Characters and character change in Aeschylus: Klytimestra and the Furies”, *Ramus* 8, 153-164
- MOREAU, Alain (1990), “La Clytemnestre d’ Eschyle”, *Connaissance Hellenique* 44, 65-79
- MOREAU, Alain (1990), “Les sources d’ Eschyle dans l’ *Agamemnon*: silences, choix, innovations”, *REG* CIII, 30-53
- MOREAU, Alain (1992), “Clytemnestre et le heraut: un discours specieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614)”, *Pallas* XXXVIII, 161-171
- MOREAU, Alain y SAUZEAU, Pierre (eds.), *Les Choéphores d’ Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 10)
- NEITZEL, Heinz (1979), “κυνὸς δίκην, der Wächter und der Hund”, *Glotta* 57, 191-209
- NEITZEL, Heinz (1993), “Zu den auftritten Athenes und Apollons in den ‘Eumenides’ des Aischylos (397-414, 566-584)”, *Hermes* 121, 2, 139-158
- NERI, Camillo (1997), “Il ‘mathos’ di Oreste (Aesch. *Eum.* 276-278)”, *Eikasmos* 8, 17-23
- NEUBURG, Matthew (1986) *An Aeschylean universe. The ethical and metaphysical background of Aeschylus’ Oresteia: responsibility, inevitability, precognition, persuasion, causality*, Ithaca, NY, Cornell University Dissertation, 1981
- NEUBURG, Matthew (1991), “Clytemnestra and the Alastor (Aeschylus, *Agamemnon* 1497ff)”, *QUCC* 38, 2, 37-68
- NORTH, Helen F. (1977), “The yoke of necessity: Aulis and beyond”, *CW* 71,1, 33-45
- OLIVEIRA-PULQUÉRIO, M. de (1969-1970), “O problema do sacrificio de Ifigénia no *Agamémnon* de Ésquilo”, *Humanitas* XXI-XXII, 365-377
- OLIVER, James H. (1960), “On the “Agamemnon” of Aeschylus”, *AJP* 81, 311-314
- OUELLETTE, G.-P. (1971), “La mort à la guerre dans l’ *Agamemnon* d’ Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, LXXXIV, 297-313
- PELLICCIA, Hayden (1993), “Aeschylus, *Eumenides* 64-88 and the ex cathedra Language of Apollo”, *HSCP* 95, 65-105
- POLIAKOFF, Michael (1980), “The third fall in the *Oresteia*”, *AJP* 101, 3, 251-259

- POOL, E.H. (1983), "Clytemnestra's first entrance in Aeschylus' *Agamemnon*: analysis of a controversy", *Mnemosyne* XXXVI, 1-2, 71-116
- POPE, M.W.M. (1974), "Merciful heavens ? A question in Aeschylus' *Agamemnon*", *JHS* 94, 100-113
- PRINS, Yopie (1991), "The power of the speech act: Aeschylus' Furies and their binding song", *Arethusa* 24, 2, 177-195
- PUCCI, Pietro (1994), "Peitho nell' *Oresteia* di Eschilo", *Museum Criticum* 29, 75-138
- RABEL, Robert J. (1979), "*Pathei mathos*: a dramatic ambiguity in the *Oresteia*", *Rivista di studi classici*, anno XXVII, II-III, n° 79-80, 181-184
- RABEL, Robert J. (1982), "Apollo in the vulture simile of the *Oresteia*", *Mnemosyne* XXXV, 3-4, 324-326
- RABEL, Robert J. (1984), "The lost children of the *Oresteia*", *Eranos* 82, 2, 211-215
- RABINOWITZ, Nancy S. (1981), "From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as a cosmogonic myth", *Ramus* 10, 159-191
- RABINOWITZ, Nancy S. (1984), "Paths of song in Aeschylus' *Oresteia*", *CB* LX, 20-28
- REEVES, C.H. (1960), "The parodos of the *Agamemnon*", *CJ* 55, 165-171
- REHM, Rush (1994), "The bride unveiled: marriage to death in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituas in greek tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 43-58
- ROBERTS, Deborah (1984), *Apollo and his oracle in the Oresteia*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- ROBERTS, Deborah H.(1985), "Orestes as fulfillment, *teraskopos* and *teras* in the *Oresteia*", *AJP* 106, 283-297
- ROCCO, Christopher (2000), "Democracia y disciplina en la *Orestíada* de Esquilo", en *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona-Buenos Aires-Santiago de Chile, Andrés Bello (California, 1996), 177-216
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Dry tearless eyes", *Mnemosyne*, 41, 27-38
- ROISMAN, Hanna M. (1989), "The opening of the second stasimon in Aeschylus' *Eumenides*", *Eranos* 87, 7-11
- ROMILLY, Jacqueline de (1967), "L' evocation du passé dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *RÉG* LXXX, 93-100
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca & London, Cornell University Press
- ROTH, Paul (1993), "The theme of corrupted xenia in Aeschylus' *Oresteia*", *Mnemosyne* 46, 1, 1-17
- ROUX, G. (19), "Clytemnestre et le chemin de poupre. Sur un jeu de scène incompris de l' *Agamemnon* (980 ss)", *Hommage à Marie Delcourt*, Bruxelles, 70-78

- RUTHERFORD, Ian (1995), "Apollo in ivy: the tragic paean", *Arion* 3, 1, 112-135
- SCHEIN, Seth (1982), "The Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*", *G&R* XXIX, 1, 11-16
- SCODEL, Ruth (1996), "Δόμων ἄγαλμα: virgin sacrifice and aesthetic object", *TAPA* 126, 111-128
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SCOTT, William C. (1984), "The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* 105, 150-165
- SEAFORD, Richard (1984), "The last bath of Agamemnon", *CQ* XXXIV, 247-254
- SÉCHAN, Louis (1931), "Le sacrifice d' Iphigénie", *RÉG* 44, 368-426
- SENZASONO, L. (1976), "Il primo verso delle *Coefore* e la concezione religiosa di Eschilo", *Rassegna di Scienze filosofiche*, XXIX, 251-283
- SIDER, David (1978), "Stagecraft in the *Oresteia*", *AJP* 99, 1, 12-27
- SIDWELL, Keith (1996), "Purification and pollution in Aeschylus' *Eumenides*", *CQ* 46, 1, 44-57
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1980), "Circles, confusion and the chorus of *Agamemnon*", *Eranos* LXXVIII, 133-142
- SIMPSON, Michael (1971), "Why does Agamemnon yield?", *PP* 137, 94-101
- SMETHURST, Mae J. (1972), "The authority of the elders (The *Agamemnon* of Aeschylus)", *CP* LXVII, 2, 89-93
- SMITH, Ole Langwitz (1973), "Once again: the guilt of *Agamemnon*", *Eranos* 71, 1-2, 1-11
- SMITH, Peter M. (1980), *On the hymn to Zeus in Aeschylus AGAMEMNON*, Chico, American Philological Association, California Scholars Press
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Against Klytaimestra's weapon", *CQ* 39, 2, 296-301
- STEINER, Deborah (1995), "Eyeless in Argos: a reading of *Agamemnon* 416-419", *JHS* 105, 175-182
- STEPHENS, J.C. (1971), "Odysseus in *Agamemnon* 841-842", *Mnemosyne* XXIV, 4, 358-361
- STINTON, T.C.W. (1979), "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*", *CQ* 29, 252-262
- THALMANN, William G. (1985), "Speech and silence in the *Oresteia*", II, *The Phoenix*, XXXIX, 221-237
- TYRRELL, William Blake (1976), "Zeus and Agamemnon at Aulis", *CJ* 71, 4, 328-334
- TYRRELL, William Blake (1980), "An obscene word in Aeschylus", *AJP* 101, 1, 44-46

- VAN ERP TAALMAN KIP, A. Maria (1996), "The unity of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 119-138
- VAUGHN, J.W. (1976), "The watchman of the *Agamemnon*", *CJ* LXXI, 335-338
- VELLACOTT, Philip (1977), "Has good prevailed? A further study of the *Oresteia*", *HSCP* 81, 113-122
- VELLACOTT, Philip (1984), *The logic of tragedy. Morals and integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, NC, Duke University Press
- VERNANT, Jean-Pierre (1988), "Artémis et le sacrifice préliminaires au combat" *RÉG* CI, n° 482-484, 221-239
- VETTA, M. (1976), "La prima apparizione di Clitemestra nell' *Agamemnone* di Eschilo. Problemi di scena tragica", *Maia* 2, 109-119
- WEAVER, Benjamin H. (1996), "A further allusion in the *Eumenides* to the Panathenaia", *CQ* 46, 2, 559-561
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1-6
- WHALLON, W. (1964), "Maenadism in the *Oresteia*", *HSCP* 68, 317-327
- WHALLON, William (1995), "Doors and perspective in *Choe*.", *CQ* 45, 1, 233-236
- WHALLON, William (1995), "The Furies in *Choe*. and *Ag*.", *CQ* 45, 1, 231-232
- WHALLON, William (1997), *The Oresteia: Apollo and Bacchus*, Cambridge & New York, The Oleander Press
- WILSON, Peter & TAPLIN, Oliver (1993), "The 'aetiology' of tragedy in the *Oresteia*", *PCPA* 39, 169-180
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), "Clytemnestra and the vote of Athena", *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press, 101-131
- WOHL, Victoria (1998), "The violence of *kharis* in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Intimate Commerce. Exchange, gender and subjectivity in greek tragedy*, Austin, University of Texas Press, 57-118
- YOUNG, Douglas (1971), "Readings in Aeschylus' *Choephoroe* and *Eumenides*", *GRBS* 12, 303-330
- ZAK, William F. (1995), *The Polis and the Divine Order: the Oresteia, Sophocles, and the defense of democracy*, Lewisburg, Bucknell University Press
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, F. (1984), "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*", J. PERADOTTO & J.P. SULLIVAN edd., *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers* New York, State University of New York Press, 159-191. Previamente: *Arethusa*, XI (1978), 149-184

III. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

III.A PROMETHEUS VINCTUS: BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADAMS, S.M. (1933), "The four elements in the *Prometheus Vincetus*", *CP* 28, 97-103
- ADÁN, Oscar (1999), "Prometeo, pensador de la 'necesidad' en Esquilo", *Estudios Clásicos* 115, 7-27
- ALBINI, Umberto (1975), "La funzione di Io nel *Prometeo*", *PP* 30, 278-284
- ALBINI, Umberto (1985), "I tre volte del potere nel *Prometeo*", *PP* 40, 414-418
- ARIAS, Irene (1950), "Dioses y hombres en el mito de Prometeo", *AFC* IV, 5-18
- BACHELARD, Gastón (1973) [1965], *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor
- BEAZLEY, J.D. (1939), "Prometheus Fire-Lighter", *AJA* 43, 618-639
- BENARDETE, Seth (1964), "The crimes and arts of Prometheus", *RM* CVII 2, 126-139
- BINGEN, J. (1978), "L' ethnologie du *Prométhée enchaîné*", *D' Eschyle à nos jours. Leçons d' archéologie, de littérature et de philologie classiques*, éd. par G. Cambier, Faculté de Philosophie et Lettres, Section de philologie classique, Bruxelles, Université Libre, 9-23
- BOITTIN, J.F. (1976), "Figures du mythe et de la tragédie. Io dans le *Prométhée Enchaîné*", *Ecriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris, Presse de l'Ecole Normale Supérieure, 40-56
- BONNAFÉ, Annie (1991), "Texte, Carte et Territoire: Autour de l'Itinéraire d'Io dans le *Prométhée (Ire Partie)*", *Journal des Savants*, 133-193
- BOOTH, N.B. (1985), "The Chorus of *Prometheus Pyrphoros* and Hesiod *Th.* 563", *JHS* CV, 149-150
- BOUVRIE, Synnove des (1993), "Aiskhulos, *Prometheus*: an anthropological approach", *Métis* 8, 1-2, 187-216
- BRACCESI, L. (1972), "Implicazioni politiche in Eschilo (*Prom.* 829-841)", *Rendiconti dell' Istituto Lombardo CVI*, 3-16
- BURNS, A. (1966) [1969], "The meaning of the *Prometheus Vincetus*", *C&M* XXVII, 65-78
- CABRERO, María del Carmen (1988), "Aspectos interpretativos en el prólogo de *Prometeo Encadenado* de Esquilo", Cabrero, M. del C. et al., *Análisis de temas trágicos griegos y latinos*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 5-29
- CERRI, Giovanni (1976), *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, (Filologia e critica, 17)
- CIANI, Maria Grazia (1978), "Prometheus tyrannos", *Dioniso* 49, 189-199
- CONACHER, Desmond J. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND. A literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- DAHLE, David W. (1980), *The succession myth in Aeschylus' "Prometheia"*, Princeton, NJ, Univ., Diss. (Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982, VI, 245)

- DAHLE, David W. (1989), "A note on the characterization of Okeanos in the *Prometheus Bound*", *Échos du monde classique* 33, n.s. 8, 341-346
- DAVIDSON, John (1994), "*Prometheus Vincetus* on the Athenian Stage", *G & R* 41, 1, 33-40
- DAWSON, Ch. (1951), "Notes on the final scene of *Prometheus Vincetus*", *CP* XLVI, 4, 237-238
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1995), "Tifone in Pindaro e in Eschilo", *RFIC* 123, 129-139
- DI MONTEGNACCO, Tere (1961), *Esencia y símbolo de Fausto y Prometeo*, Buenos Aires, Claridad
- DOLFI, Ezio (1988), "L' intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo", *Prometheus* 14, 25-38
- DORTER, Kenneth (1991-1992), "Freedom and constraint in *Prometheus Bound*", *Interpretation* 19, 117-135
- DUCHEMIN, Jacqueline (1952), "Le mythe de Prométhée à travers les ages", *BAGB* 3 (1952), 39-72
- DUCHEMIN, Jacqueline (1972), "Le captif de l'Etna: Typhée, «frère» de Prométhée", *Studi in Onore di Quintino Cataudella*, Catane, vol. I, 149-172, reimpresso en --- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 49-67
- DUCHEMIN, Jacqueline (1979), "La justice de Zeus et le destin d' Io: regard sur les sources proche-orientales d' un mythe eschyléen", *Revue des Études Grecques* 92 1-54, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 187-230
- DUFOUR, Jacques (1993), "*Prométhée Enchaîné* d' Eschyle ou le destin tragique du fils de la mère", *Kentron* 9, 137-145
- DUSINX, F. (1965), "Les passages lyriques dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", *L' Antiquité Classique* 34, 47-83
- EBENER, Dieter (1974), "Bemerkungen zum *Prometheus* des Aischylus", *Eirene* 12, 69-73
- EITREM, S. (1946), "De Prometheo", *Eranos* 44, 14-19
- FARNELL, L. (1933), "The paradox of the *Prometheus Vincetus*", *JHS* LIII, 40-50
- FERRINI, M.F. (1981), "Prometeo", *Quaderni linguistici e filologici*, 27-52
- FINEBERG, Stephen C. (1975), *The PROMETHEUS BOUND. An interpretative study*, Dissertations University of Texas, Austin. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982]
- FINEBERG, Stephen C. (1986), "The unshod maiden at *Prometheus* 135", *AJP* 107, 1, 95-98
- FINKELBERG, M. (1998), "*The geography of the Prometheus Vincetus*", *RM* 141, 119-141
- FITTON-BROWN, A. (1959), "Prometheia", *JHS* LXXIX, 52-60

- FLINTOFF, Everard (1995), "Prometheus Purphoros", en Luigi BELLONI, Guido MILANESE e Antonietta PORRO (eds.), *Studia Classica Johanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e Pensiero, 2 vol. (Bibliotheca di Aevum Antiquum, 7), 857-867
- FRAENKEL, Eduard (1954), "Der Einzug des Chors im *Prometheus*", *ASNP* 23, III-IV, 269-284
- FRIEDRICH, Wolf-Hartmut (1965), "Die Sonderstellung des aischyaischen "Prometheus""", reimpresso en HOMMEL, Hildebrecht (1974), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band: Die einzelnen Dramen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. (Wege der Forschung), 331-332
- GADAMER, Hans Georg (1947-1949), "Prometheus und die Tragödie der Kultur", *Anales de Filología Clásica* IV, 329-344
- GARCIA GUAL, Carlos (1979), *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Libros Hiperión
- GARCÍA-RAMÓN, José-Luis (1992), "Étymologie historique et synchronie homérique: $\delta\iota\epsilon/\omicron\mu\alpha\iota$, $\delta\iota\epsilon\rho\acute{o}\varsigma$, $\delta\iota\upsilon\pi\epsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$, $\delta\iota\alpha\acute{\iota}\nu\omega$, $\delta\iota\nu\acute{\epsilon}\omega$ et I.E. * dih_1 -/* dih_1 - «se hâter»", *Étymologie diachronique et étymologie synchronique en grec ancien. Actes du colloque de Rouen des 21 et 22 novembre 1991*. Revue de Philologie, Paris, Klincksieck, 105-117
- GARGIULO, T. (1979), "Il *Prometeo* eschileo di Ossirinco: P. Oxy. 2245", *Bollettino del Comitato* 27, 79-103
- GARZYA, Antonio (1965), "Le tragique du *Prométhée Enchaîné* d' Eschyle", *Mnemosyne*, XVIII 2, 113-125
- GIRAUD, Ch. (1963), "Une particularité syntaxique dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", comunicación resumida *RÉG* LXXVI, 12
- GRENE, D. (1940), "*Prometheus Bound*", *CP* XXXV, 1, 22-38
- GROSSMANN, Gustav (1958), "Contributo alla storia de un' idea europea. Il *Prometeo* di Eschilo ed il concetto della dignità umana", *Studi Urbinati* 32, 65-89
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- GUIRAUD, M. Ch. (1963), "Une particularité syntaxique das le 'Prométhée enchaîné' d' Eschyle", *RÉG* LXXVI, XII
- HAMILTON, C. (1993), "Dido, Tityos and Prometheus", *CQ* 43, 1, 249ss.
- HAVELOCK, Eric A. (1969), *Prometheus, with a translation of Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Seattle, Washington University Press
- HOPPIN, J.H. (1901), "Argos, Io and the *Prometheia* of Aeschylus", *HSCP* 12, 335-345
- ILIEVSKI, Petar Hr. (1993), "The origin and semantic development of the term *harmony*", *ICS* XVIII, 19-29

- INOUE Eva, y COHEN D. (1978), "Verbal patterns in the *Prometheus Bound*", *CJ* LXXIV, 26-33
- INOUE, Eva (1977), "Prometheus as Teacher and the chorus's descent, P.V. 278ff.", *CQ* 27, 256-260
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *G&R* XX, 2, 162-168
- IRIGOIN, Jean (1974), "Les stasima du *Prométhée Enchaîné*", *Studies in honor of A. Turyn*, University of Illinois Press, 199-213
- IRIGOIN, Jean (1984-1985), "Les choeurs et autres parties chantées du *Prométhée Enchaîné*", *Dioniso* LV, 89-108
- JOUAN, F. (1980), "Harmonia", DUCHEMIN Jacqueline (ed.), *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 113-121
- KERÉNYI, KARL (1959), *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Hamburg, Rowohlt
- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co., ("The *Prometheus Vincit*": 55-63)
- KITTO, H.D.F. (1934), "The *Prometheus*", *JHS* LIV, 14-20
- KNIGHT, W. E. (1938), "Zeus in the *Prometheia*", *JHS* 58, 51-54
- KONSTAN, David (1977), "The Ocean episode in the *Prometheus Bound*", *History of Religions* XVII, 61-72
- KRAUS, Walther (1984), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *Aus allem eines*, Heidelberg, 184-218
- KRAUS, Walther (1981), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *WS* 15, 95-133
- LENZ, (1980), "Feuer in der *Promethie*", *Grazer Beiträge* 9, 23-56
- LETOUBLON, F. (1986), "Les paradoxes du *Prométhée*", *Sileno*, XII, 11-39
- LÉTOUBLON, F. (1988), "La parole déchainée et le dénouement du *Prométhée* d'Eschyle", *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*. 6. (Aussois, 27 août - 1er sept. 1984). Présentations de Jean Lallot. Paris: Service de publications, Univ. de la Sorbonne, Nouvelle Paris III, 249-259
- LLOYD-JONES, Hugh (1969), "Il *Prometeo incatenato* di Eschilo", *Dioniso* 43, 211-218
- LONG, H. (1958), "Notes on Aeschylus' *Prometheus Bound*", *PAPS* CII, 3, 229-280
- LONGO, Oddone (1961-1962), "Il significato politico del 'Prometeo' di Eschilo", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti* 120, 243-273
- MASARACCHIA, A. (1985), "Per l'interpretazione del PROMETEO", *QUCC* I, n° 20, 43-59; II, n° 21, 15-26
- Mc.NAMEE, K. (1985), "Guile in Aeschylus' *Prometheus*", *PP* XL, 401-413
- MORANI, Moreno (1983), "Il nome di Prometeo", *Aevum* LVII, 1, 33-43

- MOREL, W. (1973), "Aeschylus, Prometheus luomenos fr. 192", *CR* 87, 121
- MYRES, J.L. (1946), "The Wanderings of Io: Aeschylus, Prometheus 707-869", *CR* 60, 2-4
- NESCHKE-HENTSCHKE, Ada (1983), "Geschichten und Geschichte. Zum Beispiel Prometheus bei Hesiod und Aischylos", *Hermes*, III, 4, 385-402
- O'BRIEN, Michael (1985), "Xenophanes, Aeschylus, and the Doctrine of Primeval Brutishness", *CQ* 35, 264-277
- OAKLEY, J.M. (1988), "Perseus, the Graiai and Aeschylus' Phorcides", *AJA* 92, 383-393
- PADILLA, Mark William (ed.) (1999), *Rites of passage in ancient Greece. Representations of young adulthood in Literature, Religion and Society* (Bucknell Review 43, 1), Lewisburg & London, Bucknell University Press
- PADUANO, G. (1968), "L'umanità nella tragedia del cosmo: Lettura del 'Prometeo' di Eschilo", *Dioniso* 42, 143-199
- PALMER, D.W. (1993), "The curse of Kronos, *Prometheus Bound* 910-911", Kevin Lee, Chris Mackie, & Harold Tarrant (edd.), *Multarum artium scientia. A »chose« for R. Godfrey Tanner. Contributed by his allies upon rumours of his retirement*, Auckland, New Zealand, University of Auckland, Dept. of Classics and Ancient History. (Prudentia. Suppl.), 145-152
- PERETTI, A. (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike*, 1-39
- PERETTI, A. (1951), "Religiosità eschilea nel 'Prometeo'", *Maia* 4, 14-42
- PETTERLINI, Arnaldo (19), "Prometeo e il mito della colpa", *Aufidus* 21-30
- PODLECKI, Anthony J. (1969), "Reciprocity in *Prometheus Bound*", *GRBS* 10, 287-292
- PONTANI Jr., Filippo Maria (1995), "Prometeo, vv. 115-151", *A&R* 40, 1, 38-39
- PROSEN S.J., Anthony J. (1964), "Suffering in Aeschylus and Hopkins", *CB* 41, 1, 11-13
- RATH, Ingo W. (1997), "Prométhée et la conscience grecque de soi. La mise en scène d'une recherche d'identité culturelle chez Eschyle", *QUCC* 57, 3, 33-49
- REINHARDT, Karl (1956), "Prometheia", *Eranos-Jahrbuch* 25, 241-283
- ROBERTSON, D. (1951), "Prometheus and Chiron", *JHS* LXXI, 150-155
- SAÏD, Suzanne (19), "Eschyle, Hesiodé et les combats de Zeus ou comment se reécrit le mythe", *Études de Littérature Ancienne*, 2, 81-91
- SAÏD, Suzanne (1984), "Le Prométhée Enchaîné. un hymne au progrès? Les arts et les images", *L'information grammaticale* 23, 33-37
- SCARAMELLA, Dora G. (1994), "Función del prólogo en el *Prometeo Encadenado*", *Revista de estudios clásicos* 25 (1994) 163-179
- SCOTT, William C. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Bryn Mawr Comm. Dept. of Greek, Bryn Mawr Coll., Bryn Mawr, Pa.

- SCOTT, William C. (1987), "The development of the chorus in *Prometheus bound*", *TAPA* 117, 85-96
- SEAFORD, Richard (1986), "Immortality, salvation and the elements", *HSCP* XC, 1-26
- SECHAN, Louis (1960) [1951], *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1984), "The chorus of *Prometheus Bound*: harmony of suffering", *Ramus* 13, 60-73
- SOARES, Carmen I.L. (1995), "*Prometheus Desmotes*: um "olhar" no Tita", *Humanitas* 47, 1, 81-95
- SORO, Maria Maslanska (1989-1990), "La legge del *pathei mathos* nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Sandalion* XII-XIII, 5-25
- STOESSL, Franz (1988), *Der »Prometheus« des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Weiesbaden
- SUGG, A. (1971), *The dramatic action of Aeschylus PROMETHEUS BOUND*, Diss. Cornell University, Ithaca
- SWANSON, Judith (1994-1995), "The political philosophy of Aeschylus' *Prometheus bound*: justice as seen by Prometheus, Zeus and Io", *Interpretation* 22, 2, 215-245
- TAPLIN, Oliver (1972), "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSCP* 76, 57-97
- TAPLIN, Oliver (1975), "The title of *Prometheus Desmotes*", *JHS* XCV, 184-186
- TARDITI, G. (1976), "Sul significato originario dell' aggettivo (Aesch., *Prom.*, 135; Alcman, 1, 15, PMG)", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 104, 1, 21-25
- THOMSON, George Derwent (1929), "Notes on *Prometheus Vincitus*", *CQ* 155-163
- THOMSON, George Derwent (1929), "Zeus tyrannos", *CR* 43, 3-5
- THOMSON, James Alexander Kerr (1920), "The religious background of the *Prometheus Vincitus*", *HSCP* XXXI, 1-37
- TODD, O.J. (1925), "The character of Zeus in Aeschylus' *Prometheus Bound*", *CQ* 19, 61-68
- TRIOMPHE, Robert (1992), *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Strasbourg, Presses Universitaires
- TROUSSON, R. (1961), "L'élément dramatique dans le *Prométhée Enchaîné*", *RÉG* LXXIV, 20-24
- Van der WAERDT (1982), "Post-Promethean man and the justice of Zeus", *Ramus* 11, 26-47
- VIAN, F. (1942), "Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle", *REG* 55, 190-216
- WELCKER, F.G. (1824), *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweibe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt
- WEST, Stephanie (1994), "Prometheus orientalized", *MH* 51, 3, 129-149

- WEST, Stephanie (1997), "Alternative Arabia: a note on *Prometheus vincetus* 420-4", *Hermes* 125, 374-379
- WILL, Frederic (1962), "Prometheus and the question of selfawareness in Greek literature", *AJP* LXXXIII, 1, 72-85
- YU, A.C. (1971), "New gods and old. Tragic theology in the *Prometheus Bound*", *Journal of the American Academy of Religion* XXXIX, 19-42

III.B PROMETHEUS VINCTUS: AUTORÍA Y DATACIÓN

- BAGLIO, G. (1952), *Il 'Prometeo' di Eschilo alla luce delle storie ellenica di Erodoto*, Roma, Signorelli
- BAGLIO, G. (1959), *Il 'Prometeo' di Eschilo e la storia ellenica e persiana fino all' invasione persiana di Atene*, Roma, Viale Mazzini
- BEES, Robert (1993), *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart, B.G. Teubner, (Beiträge zur Altertumskunde, 38)
- BERGK, Theodor (1884), *Griechische Literaturgeschichte, vol III*, Berlin
- BETHE, E. (1896), *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas*, Leipzig, Hirzel
- BOCK, M. (1958), "Aischylos und Akragas", *Gymnasium* 65, 402-450
- BROWN, S.G. (1977), "A contextual analysis of tragic meter: the anapest", en J. H. D'ARMS & J. W. EADIE (eds.), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor
- BROWN, A.L. (1990), "Prometheus Pyrphoros", *BICS* 37, 50-56
- CATAUDELLA, Quintino (1963), "Eschilo in Sicilia", *Dioniso* 37, 5-24
- CHANTRAINE, Pierre (1927), *Histoire du parfait grec*, Paris
- CHURCH, A. (1900), "Dactyls, anapests and tribrachys in Aeschylus, Sophocles and Euripides", *CR* 14, 438
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Osservazioni linguistiche sul *Prometheus Vincetus*", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXII, 329-357
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Aeschylus, *Prom.* 247-251", *MCr* 8-9, 170-176
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Il termine σοφιστής nella lingua di Eschilo", *RAIB* 62, 1-11
- CITTI, Vittorio (1987), "Aristofane e il *Prometheus Vincetus*", *Itaca* 3, 93-97
- COMAN, Jean (1943), *L' authenticité du Prométhée Enchaîné*, Bucharest, Impr. Cartea Româneasca
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del 'Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento – CONICET]
- CROISSET, A. (1883), *Eschyle. Morceaux choisis, expliqués par --- et F. De Parnajon*, Paris, Hachette
- DAVIDSON, John A. (1949), "The date of the *Prometheia*", *TAPA* 80, 66-93

- DAVIDSON, John A. (1966), "Aeschylus and Athenian Politics, 472-456 a.C.", *Ancient Society Institutions: Studies presented to V. Ehrenberg*, Oxford, Blackwell, 93-107
- DAVIES, Malcolm (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en CR 29, 5-7
- DENNISTON, J.D. (1936), "Pauses in the Tragic Senarius" *CQ* 30, 73-79
- DENNISTON, J.D. (1959), *The Greek particles*, Oxford, Clarendon Press
- DEUBNER, L. (1941), *Olohyge und Verwandtes*, Berlin, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften
- DIANO, C. (1972), "La data di pubblicazione della syngraphè di Anassagora", *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, LI, 499-515
- DODDS, E.R. (1973), "The *Prometheus Vincitus* and the progress of scholarship", *The ancient concept of progress*, Oxford, Clarendon Press, 26-44
- DROYSEN, Johann Gustav (1832), *Aischylos: Werke. Die Tragödien und Fragmente*, uebersetzung von ---, Berlin, Fincke, 2 Bde.
- DWORACKI, Sylvester (1983), "Notes on the staging of the *Prometheus*", *Eos* LXX, 159-165
- DWORACKI, Sylvester (1989), "Die dramatische Struktur des 'Gefesselten Prometheus'", *Eos* LXXVII. 5-15
- DYSON, Michael (1994), "Prometheus and the wedge: text and staging at Aeschylus, PV 54-81", *JHS* 114, 154-156
- ELSE, Gerald F. (1965), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press
- ENGELMANN, R. (1868), "Zu Aeschylus", *Philologus* 27, 736
- FARRINGTON, B. (1939), *Science and Politics in the Ancient World*, London
- FICKER, W. (1935), *Vers und Satz im Dialog des Aischylos*, Diss. Leipzig
- FILIPPO, A y GUIDO, R. (1977-1980), "Aspetti dell' enjambement nel trimetro recitativo di Eschilo", *AFLI* VIII-X, 83-131
- FLINTOFF, Everard (1983), "Aristophanes and the *Prometheus Bound*", *CQ* 33, 1, 1-5
- FLINTOFF, Everard (1986), "The date of the *Prometheus Bound*", *Mnemosyne* 39, 1-2, 82-91
- FOCKE, Friedrich (1930), "Aischylos' Prometheus", *Hermes* 65, 259-304
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis Aeschyleo usu*, Diss. Breslau, Berlin, Calvary
- GERCKE, A. (1911), "Über die Prometheus Trilogie", *ZG* 65, 164-174
- GRIFFITH, Mark (1977), *The authenticity of PROMETHEUS BOUND*, Cambridge, University Press
- GRIFFITH, Mark (1978), "Aeschylus, Sicily and Prometheus", DAWE, Roger David et al. (edd.), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry. Presented to Sir Denys Page*, Cambridge, The Editors, 105-139

- GRIFFITH, Mark (1984), "The Vocabulary of *Prometheus Bound*", *CQ* 34, 282-291, Part I
- GROENEBOOM, P. (1927), "De Aeschyli Prometeo", *Mnemosyne* 55, 88-100
- GULICK, C.B. (1899), "The attic Prometheus", *HSPb* 10, 103-114
- HAINES, C.R. (1915), "Note on the paralellism between the *PV* and the *Antigone* of Sophocles", *CR* 29, 8-10
- HAMMOND, N.G.L. (1972), "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 13, 387-450
- HAMMOND, N.G.L. (1988), "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 29, 5-33
- HARMAN, E.G. (1920), *The Prometheus Bound of Aeschylus. Represented in English and Explained by ---*, London, Arnold
- HARRISON, E. (1921), "Aeschylus Sophokleizon" *PCPS*, 14-15
- HARRISON, E. (1941), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters", *CR* 55, 22-25
- HARRISON, E. (1943), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters, II", *CR* 57, 61-63
- HEIDLER, Th. (1884), *De compositione metrica Promethei fabulae aeschyleae*, Diss. Brelau
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- HERINGTON, Cecil John (1961), "Aeschylus, *Prometheus Unbound*, Fr. 193 (Titanum suboles ...)", *TAPA* 92, 239-250
- HERINGTON, Cecil John (1963) "The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies", *TAPA* 94, 113-125
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A study in the *Prometheia*: I. The elements of the trilogy; II. Birds and *Prometheia*", *The Phoenix*, XVII, 180-197 y 236-246
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A unique technical feature of the *Prometheus Bound*", *CR* XIII, 1, 5-7
- HERINGTON, Cecil John (1964), "Some evidence for a late dating of the *Prometheus Vincetus*", *CR* XIV 3, 239-240
- HERINGTON, Cecil John (1965), "Aeschylus, the last phase", *Arion* IV, 387-403
- HERINGTON, Cecil John (1967), "Aeschylus in Sicily", *JHS* 87, 74-85
- HERINGTON, Cecil John (1970), *The author of the PROMETHEUS BOUND*, Texas, University of Texas Press
- HERINGTON, Cecil John (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en *AJP* 100, 3, 420-426
- HÖLZLE, R. (1934), *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Dissertation Freiburg

- HUBBARD, Thomas K. (1991), "Recitative anapests and the authenticity of *Prometheus Bound*", *AJP* 112, 439-460
- IRELAND, Stanley (1971), *Structure, especially of sentences in the plays of Aeschylus, with special reference to the Prometheus Vincetus*, Dissertation Cambridge, unpublished
- IRELAND, Stanley (1977), "Sentence structure in Aeschylus and the position of the *Prometheus* in the corpus Aeschyleum", *Philologus* 121, 2, 189-210
- KNOX, Bernard M.W. (1964), *The heroic temper. Studies in sophoclean tragedy*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press
- KÖRTE, A. (1920), "Das Prometheus-Problem", *NJA* 23 [45], 201-213
- KRAMER, H. (1878), *Prometheus Vincetus esse fabulam correctam*, Dissertation Freiburg
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann
- KUSSMAHL, A. F. (1888), "Beobachtungen zum Prometheus des Äschylus", *Programm des Sophien-Realgymnasiums* 95, Berlin, Gärtner
- LATTANZI, G.M. (1934), "La questione dell' autenticità del Prometeo legato", *MC* 4, 239-245
- LEFÈVRE, Eckard (1967), "Studien zur Athetese des *Prometheus Desmotes*", Habilitation für klassische Philologie, Universität Kiel, *Gnomon* 39 (1967), 640
- LEFÈVRE, Eckard (1987), "È di un poeta siciliano il *Prometheus Desmotes*?", *Orpheus* 8, 1-13
- LIBERMAN, Gauthier (1996), "Le *Prométhée délivré* attribue à Eschyle, un passage de Valerius Flaccus et un vase d' Apulie", *REA* 98, 273-280
- LLOYD-JONES, Hugh (1993), reseña de M.L.WEST (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990 y M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990, en *Gnomon* 65, 1, pp. 1-11
- LLOYD-JONES, Hugh (2003), "Zeus, Prometheus, and Greek ethics", *HSCP* 101, pp. 49-72
- LONGO, O. (1961-1962), "Il significato politico del *Prometeo* di Eschilo", *AIV* 120, 243-274
- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACCIOTTA, I. (1947), "L' autenticità del Prometeo eschileo", *Dioniso* 10, 83-101
- MACRAE, D.A. (1909), "The date of the extant *Prometheus*", *AJP* 30, 405-415
- MAMELI-LATTANZI, G. (1934), "La questione dell' autenticità del 'Prometeo legato'", *Il mondo classico* 4, 239-245
- MARCOVICH, M. (1984), *Three-Word Trimeter in Greek Tragedy*, Meisenheim
- MARZULLO, Benedetto (1993), *I sofismi di Prometeo*, Scandicci, Firenze, La nuova Italia editrice

- MARZULLO, Benedetto (1995), "La 'tragedia' di Prometeo", *QUCC* 50, 2, 49-58
- MASTRONARDE, Donald J. (1990), "Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9 (1990), 247-293
- MÉAUTIS, G. (1960), *L'authenticité et la date du PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ d' Eschyle*, Rec. de Trav. Fac. des Lettres de Neuchâtel, Fac. des Lettres
- MOELLER, Heinz (1936), *Untersuchungen zum »Desmotes« des Aischylos*, Dissertation Greifswald
- MULLENS, H. G. (1939), "Date and Stage Arrangements of the »Prometheia«", *G & R* 8, 160-171
- MÜLLER, C.F. (1871), *Die scenische Darstellung des äschyleischen Prometheus*, Gymn.-Progr., Stade
- MUSURILLO, Herbert (1970), "Particles in the *Prometheus Bound*", *CP* 65, 175-177
- NESTLE, Walter (1930), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübingen Beiträge zur Altertumswissenschaft, 10)
- NESTLE, Walter (1939), *Aischylos. Die Tragödien und Fragmente*, übertragen von J.G. DROYSEN, durchgesehen und eingeleitet von ---, Stuttgart, Kröner
- NIEDZBALLA, Franz (1913), *De copia verborum et elocutione Promethei Vinciti quae fertur Aeschyleae* (Breslau, Phil. Dissertation), Vratislaviae, Typis Schlesische Volkszeitung
- OBERDICK, J. (1876), *Jenaer Litteraturzeitung*, art. 380
- OBERDICK, J. (1888), reseña de Franz KUSSMAHL, *Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus*, Programm des Sophien-Realgymnasiums, Berlin, Gärtner, 1888, en *WKPh* 5, 1305-1312
- OBERDICK, J. (1890), "Zum Prometheus des Aeschylus", *WKPh* 7, 445-446
- OLCOTT, M.D. (1974), *Metrical Variations in the Iambic Trimeter as a Function of Dramatic Technique in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, Dissertation Stanford
- ORSELLI, Marina (1992), "Il dolore di Zeus. Per una interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Dioniso* LXII 1, 29-45
- ORSINI, P. (1935), "Observations sur la mise en scène du *Prométhée enchaîné*", *Mélanges O. Navarre*, Toulouse, Provat, 495-510
- PATTONI, Maria Pia (1987), *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore
- PERETTI, Aurelio (1927), "Osservazioni sulla lingua del 'Prometeo' eschileo", *SIFC* V, 165-231
- PERETTI, Aurelio (1927), *La cronologia del 'Prometeo' di Eschilo*, Ravenna, Ravennate e Mutilati
- PERETTI, Aurelio (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike* 20, 1-39
- PERETTI, Aurelio (1951), "Religiosità eschilea nel *Prometeo*", *Maia* 4, 14-42
- PERROTTA, Gennaro (1931), *I tragici greci: Eschilo, Sofocle, Euripide*, Bari, Laterza

- PHILIPPIDES, Dia M.L. (1981), *The Iambic Trimeter of Euripides: Selected Plays*, New York
- PODLECKI, Anthony J. (1975), "Reconstructing an Aeschylean trilogy", *BICS* XXII, 1-19
- POLI-PALLADINI, Letizia (2001), "Some reflections on Aeschylus' *AETNAE(AE)*", *RhM* 144, 3-4, 287-325
- PORZIG, W. (1926), *Aischylos. Die Attische Tragödie*, Leipzig, Ernst Wiegrandt
- RIBBECK, Otto (1860) [Berne, 1859], "Qua Aeschylus Arte in Prometheo Fabula Diverbia Composuerit", *Litteratur über den symmetrischen Bau des Recitativs bei Aischylos*, Aus N. Jahrb. F. Phil. U. Paed. LXXXI, Leipzig
- ROBERT, C. (1896), "Die Scenerie des *Aias*, der *Eirene* und des *Prometheus*", *Hermes* 31, 530-577
- ROBERTSON, D.S. (1938), "On the cronology of Aechylus", *PCPS* 169/171, 9-10
- RÖHLECKE, A. (1882), *Septem adversus Thebas et Prometheus Vincit esse fabulas post Aeschylum correctas*, Dissertation Berlin
- ROSSBACH, A. – WESTPHAL, Rudolph, (1856), *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, Leipzig, Teubner
- SAÏD, Suzanne (1985), *Sophiste et tyran. Ou le problème du PROMETHÉE ENCHAÎNÉ*, Paris, Klincksieck
- SCHADEWALT, Wolfgang (1974), "Ursprung und führe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos", en HOMMEL, H. (1974), *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, vol. I, 104-147
- SCHEIDWEILER, F. (1961), "Zum Προμηθεὺς Δεσμώτης", *Helikon* 1, 295-301
- SCHMID, Wilhelm (1929), *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, 9)
- SCHMID, Wilhelm (1931), "Epikritisches zum *Gef. Prom.*", *PhW*, 218-223
- SCHMID, Wilhelm & Stählin, O. (1940), *Geschichte der griechischen Literatur* I, 3, München, C.H. Beck, 281-308
- SCHMIDT, E. G. (1971), *Die Sieben Tragödien*, Leipzig, Philipp Reclam Jun.
- SCHMIDT, M. (1869), *Pindar's Siegesgesänge mit Prolegomenis über pindarische Kolometrie und Textkritik, I: Pindar's Olympische Siegesgesängen*, Griechisch und Deutsch, Jena
- SCHÖMANN, G.F. (1843), *Aeschylus. Gefesselter Prometheus*, Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1846), *Vindiciae Jovis Aeschylei*, Ind. Lect., Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1859), *Noch ein Wort über Aeschylos Prometheus*, Greifswald, Koch
- SEYMOUR, T.D. (1879), "On the date of the Prometheus of Aeschylus", *TAPA* 10, 111-124
- STANFORD, William B. (1940), "Three-Word Iambic Trimeters in Greek Tragedy", *CR* 54, 8-10

- STEFFEN, W. (1983), "De Aeschyli Promethea trilogia tragica", *Meander* 38, 5-15
- STEUSLOFF, B. (1867), *Zeus und die Gottheit bei Aischylus*, Gymn.-Progr., Lissa
- STINTON, Thomas Charles Warren (1961), reseña de G. Méautis, *L'Authenticité et la date du Prométhée Enchaîné d'Eschyle*, *Gnomon* 33, 541-544, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1-4
- STINTON, Thomas Charles Warren (1977), "Interlinear hiatus in trimeters", *CQ* 27, 67-72, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 362-368
- SUTTON, Dana Ferrin (1983), "The date of the *Prometheus Bound*", *GRBS* 24, 289-294.
- THOMSON, George Derwent (1983), "Prometheia", SEGAL, Erich (ed.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford, University Press, 104-122
- TOWNSEND, Rhys F. (1986), "The fourth-century skene of the theater of Dionysos at Athens", *Hesperia* 55, 4, 421-438
- UHLMANN, N. (1919), "Zum Prometheusproblem", *Zeitschrift für das Gymnasialwesen*, 329-332
- UNTERBERGER, Rose (1968), *DER GEFESSELTE PROMETHEUS des Aischylos. Eine Interpretation*, Tübingen, Beitr. zum Altertumswissenschaft, XLV, Stuttgart, Kohlhammer
- UNTERBERGER, Rose (1974), "Der "Gefesselte Prometheus" des Aischylos", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band. Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Wege der Forschung), 352-368
- van LOOY, H. (1986), "Some general reflections on the problem of the authenticity of *Prometheus bound*", *Museum philologum Londinense* 7, 129-140
- WACKERNAGEL, J. (1901), "Über die sprachliche Eigenarten des *Prometheus*", *VDPb* 46, 65
- WACKERNAGEL, J. (1904), *Studien zum griechischen Perfektum*, Göttingen
- WEBSTER, T.B.L. (1941), "A study of Greek sentence construction", *AJP* 62, 385-415
- WENDEL, T. (1929), *Die Gesprächsanrede im griechischen Epos und Drama der Blütezeit* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 6), Stuttgart, Kohlhammer
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The Prometheus trilogy", *JHS* 99, 130-148
- WEST, Martin Lichtfield (1990), "The authorship of the Prometheus trilogy", en ---, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 51-72
- WEST, Martin Lichtfield (1996), "A Fragment of *Prometheus Lyomenos*?" *ZPE*, 113, 21
- WEST, Stephanie (1997), "The date of the *PV*", reseña de R. Bees, *Zur Datierung des PROMETHEUS DESMOTES*, en *CR* n.s. 47, 1, 17-18
- WESTPHAL, Rudolph (1869), *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig, Teubner

- WIESELER, Friedrich (1843), *Adversaria in Aeschyli Prometheum vinctum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica*, Gottingae, Libraria Dieterichiana
- YORKE, E.C. (1936a), "The date of the Prometheus Vinctus", *CQ* 30, 153-154
- YORKE, E.C. (1936b), "Trisyllabic feet in the dialogue of Aeschylus", *CQ* 30, 116-119
- YOUNG, Douglas (1959), "Miltonic light on Professor Denys Page's Homeric theory", *GR* 6, 96-108
- ZAWADZKA, Irena (1974), "Die Echtheit des *Gefesselten Prometheus* - Geschichte und gegenwärtiger Stand der Forschung", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos*, II, *Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (Wege der Forschung), 333-351. Previamente: *Das Altertum* 12, 4 (1966), 210-223
- ZUM FELDE, Johannes (1914), *De Aeschyli Prometheo quaestiones*, Göttingen, Phil. Diss.
- ZUNTZ, Günther (1983), "Αἰσχύλου Προμηθεύς", *Hermes* 111, 4, 498-499
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- ZUNTZ, Günther (1993), "Aeschyli Prometheus", *HSCP* 95, 107-111

III.C LINGUAJE EN ESQUILO: ESTILO E IMAGINERÍA

III.C.1 General

III.C.1.1 Anterior a 1920

- ALTUM, Bernard (1855), *Similitudines Homeri cum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis comparantur*, Diss. Berolini
- BORK, Arnold Hermann (1919), *De Aeschyli metaphoris et comparationibus*, Berlin, Diss. Phil.
- BRIEGLEB, Hermann (1888), *De comparationibus traslationibusque ex agrorum pastorumque rebus ab Aeschylo et Euripide desumptis*, Diss. Inaug., Gissae
- COENEN, Wilhelm F.H. (1875), *Dissertatio literaria de comparationibus et metaphoris apud Atticos praesertim poetas*, Diss. Traiecti ad Rhenum (Utrecht)
- DAHLGREN, Sven (1875), *De Aeschyli metaphoris et similitudinibus a re navali deductis commentatio*, Diss. Inaug., Uppasala
- DAHLGREN, Sven (1877), *De imaginibus Aeschyli*, Holmiae, P. A. Norstedt et Filii
- FISCHER, Friedrich (1900), *Über technische Metaphern im Griechischen, mit besonderer Berücksichtigung des Seewesens und der Baukunst*, Diss. Erlangen 1899, Straubing
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula*, I. *De attractionis usu Aeschyleo*, diss. Vratislaviae, Berlin, Calvary
- FREY, Karl (1879), "Die Vergleichen des Aeschylus", en *Aeschylus-Studien*, Bern, Jent & Reinert, 15-57

- GORTER, Hermann (1889), *De interpretatione Aeschyli metaphorarum*, Diss. Litter. Inaug. Amstelod., Lugduni-Batavorum, E.J. Brill
- HARRIES, Hermann (1891), *Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania*, diss. Kiel
- HEADLAM, W. (1902), "Metaphor, with a Note on Transference of Epithets", *CR* 16, 434-442
- HERZER, J. (1884), *Metaphorische Studien zu griechische Dichtern. I: Die auf "Unglück und Verwandtes" bzügl. Metaphern und Bilder den Tragikern*, Progr. der Studienanstalt, Zweibrücken
- HOPPE (1859), *De comparationum et metaphorarum apud tragicos Graecos usu*, Gymn.-Progr. Berlin
- KEITH, A.L. (1914), *Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Aeschylus*, Diss. Chicago, Menasha, Wis., George Banta publishing Co.
- LEES, J.T. (1902), "The metaphor in Aeschylus", en *Studies in Honor of Basil L. Gildersleeve*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 483-496
- MÜLLER, Josef (1906), *Das Bild in der Dichtung. Philosophie und Geschichte der Metapher. Bd. II: Die griechische Metapher*, München
- PECZ, Wilhelm (1886), *Beiträge zur Darstellung der Tropik der Poesie. Erster Theil: Systematische Darstellung der Tropen des Aeschylus, Sophocles und Euripides*, Berliner Studien 3,3, Berlin
- PICKHARDT, E.W.S. (1904), *De Aeschyli imaginibus*, Diss. Columbia
- RADTKE, Gustav (1865), *De tropis apud tragicos Graecos*, Dis. Berolini
- RADTKE, Gustav (1867), *De tragicorum Graecorum tropis. Partic. II: De metaphoris ex verbis nauticis et ex venactis petitis*, progr. Krotoschin
- RAPPOLD, J. (1876-1878), *Die Gleichnisse bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Progr. des Gymn., Klagenfurt
- RUETER, h. (1877), *De metonymia abstractae notionis pro concreta apud Aeschylum*, Diss. Inaug., Halle
- SCHULZE, F.G.L. (1854), *De imaginibus et figurata Aeschyli elocutione*, Gymn., Progr., Halberstadt, typis C.H.F. Doelle
- TUCH, (1869), *De Aeschyli figurata elocutione*, Gymn. –Progr., Wittenberg
- WECKLEIN, N. (1872), "Das Gleichnis bei Aeschylus", *Studien zu Aeschylus*, Berlin, 1-10
- WERNER, H. (1915), *Metaphern und Gleichnisse aus dem griechischen Theaterwesen*, Diss. Aarau
- WHEELER, J.R. (1885), *De comparationibus et traslationibus quas e mari et re navali mutuati sunt Aeschylus et Sophocles*, Diss. Harvard

III.C.1.2 Posterior a 1920

- BARLOW, Shirley A. (1986²) [1971], *The imagery of Euripides*, Bristol, Bristol Classical Press

- BERGSON, Leif (1956), *L' épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Diss. Upsala
- CALAME, Claude (1995) [Paris, 1986], *The craft of poetic speech in ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press
- CERRI, Giovanni (1993), "La poesia orale come incunabolo della tragedia", *QUCC* 43,1, 133-138
- CRESPO, María Inés (1990), *Las imágenes en el Prometeo Encadenado. Análisis semántico y función dramática*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Iniciación para Graduados – SeCyT – UBA]
- CRESPO, María Inés (1991), "Imagen y conflicto en el *Edipo Rey*", *Actas – VI Jornadas de Estudios Clásicos (27-29 de junio de 1991)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 67-78
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento para Graduados – CONICET]
- CITTI, Vittorio (1994), *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, A.M. Hakkert editore
- DUTOIS, E. (1936) *Le thème de l' adynaton dans la poésie antique*, Paris
- DUMORTIER, Jean (1935a), *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, Les Belles Lettres
- DUMORTIER, Jean (1935b), *Les images dans la poésie d' Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres
- EARP, Frank R. (1948), *The style of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press
- FRANGINI, Gabriella (1980), "Osservazioni sull' uso dell' immagine in Eschilo", *Dioniso* LI, 97-117
- FREYMUTH, Günther (1939) *Tautologie und Abundanz bei Aeschylus*, Berlin, Phil. Diss.
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GOLDEN, Leon (1958), *Aeschylus and Ares: a study in the use of military imagery by Aeschylus*, Diss. Chicago, University of Chicago
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (1980), *La imagen en la poesía de Virgilio* (tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada
- GUILLÉN, Luis (1989), "Arquitectura de la imagen en Esquilo", *Cuadernos de Filología Clásica* 22, 313-332
- HALDANE, J. A. (1965), "Musical themes and imagery in Aeschylus", *JHS* LXXXV, 33-41
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HANSEN, J.G. (1955), *Bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Dissertation Kiel

- HILTBRUNNER, Otto (1946), *Wiederholungs und Motivtechnik bei Aischylos*, Strasbourg, P.H. Heitz (Göttingen, Diss. phil., 1943)
- HOLWERDA, D. (1963), "TEΛΟΣ", *Mnemosyne* IV 16, 337-363
- HUGHES FOWLER, Barbara (1967), "Aeschylus' imagery", *C&M* 28, 1-2, 1-74
- JARKHO, V.N. (1963), "Le vocabulaire des drames satyriques d'Eschyle (sur la question des critères de style du genre)", *Izvestija Akad. Nauk SSSR, Ser. Literatoury i Jazyka* 22, 6, 499-511
- KELLEY, Kathleen A. (1982), *Aeschylus' use of compound adjectives*, Madison (Wis.), Diss., 1975. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat.]
- KUMANIECKI, Kazimierz Feliks (1935), *De elocutionis Aeschyleae natura*, Cracoviae, Sumptibus Academiae Polonae Litterarum
- MATINO, Giuseppina (1998), *La sintassi di Eschilo*, Napoli, M. D' Auria.
- MIELKE, Hans (1934), *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau Diss. phil.
- MOREAU, Alain, "L'attelage et le navire: la rencontre des deux thèmes dans l'oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 1979, 187-213
- MORITZ, Helen E. (1979), "Refrain in Aeschylus: literary adaptation of traditional form", *CP* 74, 3, 187-213
- MOUTSOPOULOS, E. (1959), "Une philosophie de la musique chez Eschyle", *RÉG* LXXII, 18-56
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- O'CONNOR, J.F. (1974), *Disease imagery in Aeschylus and Sophocles*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- PETROUNIAS, Evangelos (1976), *Funktion uns Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- POLLARD, J.R.T. (1948), "Birds in Aeschylus", *G & R* 17, 116-127
- RACE, W.H. (1982) *The Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, E.J.Brill
- REINBERG, C. (1981), "Etimologia in Eschilo; modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico", *Sandalion* IV, 31-57
- RIVAS BARROS, Ana Isabel (1989), "Notas al genitivo absoluto en Esquilo", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-29 de abril de 1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 267-271
- SANSONE, David (1975), *Aeschylean metaphors for intellectual activity* (Hermes - Eizelschriften, 35), Wiesbaden, Franz Steiner
- SAAYMAN, F.A. (1982), *Textual analysis of ring compositions in Aeschylus' choral odes. An investigation into the pattern of thought development against the semiotic background of symbolism and ethics* [en africaans], D. litt.-thesis Stellenbosch University
- SIEGEL, Charles Park (1971), *Divine epithet and character in tragedies of Aeschylus: a study of the poet's usage in relation to the traditional and tragic language*, Diss. University of Pennsylvania, Philadelphia.

- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SMITH, Ole (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- SPATAFORA, Giuseppe (1996), "Il campo semantico di μάτη e dei suoi derivati", *Emerita* LXIV 2, 261-263
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1938), "Traces of Sicilian Influence in Aeschylus", *Proceedings of the Irish Academy* 44, 229-240, Dublin, Hodges, Figgis and Co.
- STANFORD, William Bedell (1942), *Aeschylus in his style. A study in language and personality*, Dublin, The University Press
- TARRANT, D. (1960), "Greek metaphors of light", *CQ* X, 181-187
- THEODOROPOULOU, Hélène (1997), *Sens et formation des sens chez Eschyle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- TOVAR, Antonio (1972), "Esquilo en la historia de la lengua griega", *Revista de Estudios Clásicos*, XIV, 91ss
- VAN NES, D. (1963), *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen, Wolters
- VAN NES, Dirk (1973), "Imagery' en de structuur van de Griekse tragedie", *Lampas*, VI, 98-125
- VAN OTTERLO, Willem Anton Adolf (1937), *Beschouwingen over het archaische element in den stijl van Aeschylus*, Utrecht, Drukkerij Broekhoff

III.C.2 En el corpus Aeschyleum

- ANDERSON, Michael (1972), "The imagery of *The Persians*", *G&R* XIX 2, 166-174
- CRESPO, María Inés (1997), "La oposición ΓΕΝΟΣ-ΟΙΚΟΣ vs ΠΟΛΙΣ como organizador semántico de la imagería en *Siete contra Tebas*", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, La Plata*, Universidad de La Plata, vol. II, 285-294
- CRESPO, María Inés (2002), "La tierra y el túmulo. Una contribución al problema de la autenticidad del final de *Siete contra Tebas*", *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos – "La cultura clásica en América Latina" – 28-29 de junio de 2001*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 95-100
- EDINGER, H.G. (1961), *Vocabulary and imagery in Aeschylus' PERSIANS*, Dissertations of Princeton University
- FERRARI, Gloria (1977), "Figures in the text: metaphors and riddles in the *Agamemnon*", *CP* 92, 1, 1-45
- GARSON, R.W. (1983), "Observations on some recurrent metaphors in Aeschylus' *Oresteia*", *L'Antiquité Classique*, XXVI, 33-39

- GOSTOLI, Antonietta (1985), "L' uso metaforico del termine αἰχμή (Terp. fr.6 Bgk⁴ = [4] D.²; Pind. fr. 199, 2 Sn.-Maehl.; Aesch. *Ag.* 483; *Ch.* 630)", *QUCC* 19, 1, 185-188
- HEATH, John (1999), "Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*", *JHS* 119, 17-47
- HOLOKA, James P. (1985), "The point of the simile in Aeschylus, *Agamemnon* 241", *CP* 80, 2, 228-229
- HOLTSMARK, E.B. (1963), *Some aspects of style and theme in the PERSAE of Aeschylus*, Dissertation of the University of California, Berkeley
- HUGHES-FOWLER, Barbara (1970), "The Imagery of the *Seven against Thebes*", *SO* 45, 24-37
- KIRKWOOD, G.M. (1969), "Eteocles oiakostrophos", *The Phoenix* 33, 9-25
- LEBECK, Anne (1963), *Image and idea in the AGAMEMNON of Aeschylus*, Dissertation of the Columbia University of New York
- LEBECK, Anne (1971), *The ORESTELA. A study in language and structure*. Public. of the Center for Hellenic Studies, Washington, (distributed by Harvard Univ. Press & Oxford Univ. Press)
- MURRAY, Robert Duff (1958), *The motif of Io in Aeschylus' "Suppliants"*, Princeton & Oxford, University Presses
- PERADOTTO Jr., J.J. (1964), "Some patterns of nature imagery in the *Oresteia*", *AJP* LXXXV, 378-393
- PERADOTTO, J.J. (1969), "The omen of the eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon", *Phoenix* 23 (1969) 237-263
- RASH, James Nicholas (1981), *Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, New York, Arno Press (Monographs in classical studies)
- R. ADRADOS, Francisco (1955), "Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquíloco", *Aegyptus* 35, 206-210
- RUSSO, N.M. (1974), *The imagery of light and darkness in the ORESTELA*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SEVIERI, Roberta (1991), "Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* LXI 1, 13-31
- SMITH, Ole Langwitz (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- TARKOW, Theodor A. (1970) [1976], "The dilemma of Pelasgus and the nautical imagery of Aeschylus' *Suppliants*", *C & M* XXXI, 1-2, 1-13
- TARKOW, Theodor A. (1980), "Thematic implications of costuming in the *Oresteia*", *Maia* XXXII, 153-165
- TEVES COSTA, M.H. de (1968), "O processo da repetição em Esquilo. Um caso d' Os PERSAS, vv. 908-1077", *Euphrosyne*, N.S.II, 39-57

- THALMANN, William G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus's SEVEN AGAINST THEBES* (Yale Classical Monographs 1), New Haven & London, Yale University Press
- THALMANN, William G. (1980), "Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 101, 3, 260-282
- TRACY, S.V. (1986), "Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*", *CQ* 36, 257-260
- VASSIA, V. (1986), "Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo. Struttura e forma linguistica", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, vol. 1, 49-73
- VEDA, Y. (1970), "The image of hunting in the *Oresteia*", *JCS* XVIII, 30-39
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre (1987) [1972], "Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo", *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, vol. 1, 135-159. Previamente: VIDAL-NAQUET, Pierre (1969), "Chase et sacrifice dans l' *Orestie* d' Eschyle", *PP* XXIV, 401-425
- WHALLON, W. (1958), "The Serpent at the Breast", *TAPA* 89, 271-175
- YOUNG, D.C.C. (1964), "Gentler medicines in the *Agamemnon*", *CQ* 14, 1-23
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motive of corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, Froma T. (1966), "Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*, Ag. 1235-1237", *TAPA* XCVII, 645-653

III.C.3 En *Prometheus vincetus*

- CANTILENA, Monica (1976), "Una metafora fraintesa: Aesch. *Prom.*, 950-951", *QUCC* 21, 81-95
- CRESPO, María Inés (1995), "El concepto de *ananke* como organizador semántico de la imaginaria en el *Prometeo encadenado*", *AFC* XIII, 52-83
- HUGHES FOWLER, Barbara (1957), "The imagery of the *Prometheus Bound*", *AJP* 78, 173-184
- LARMOUR, David H.J. (1992), "Eyes, knowledge and power in the *Prometheus Bound*", *Scholia* 1, 28 ss
- MOSSMAN, J.M. (1996), "Chains of imagery in *Prometheus Bound*", *CQ* 46, 1, 58-67
- PANDIRI, Thalia Alexandra (1971), *Imagery and theme in Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Dissertation Columbia University, New York
- SALVANESCHI, Enrica (1972), "Il problema espressivo del *Prometeo* di Eschilo", *Maia*, XXIX, 216-246
- TARKOW, Theodore A. (1986), "Sight and seeing in the *Prometheus*", *Eranos* 84, 87-99
- THOMSON, George Derwent (1935), "Two notes on greek poetry, II: An aeschylean image", *CQ* 29, 37-38

III.D CONCEPTOS CENTRALES DE LA WELTANSCHAUUNG ESQUILEA

- BOSCO, N. (1967), "Themis e Dike", "Dike contro Themis", "Nè Themis nè Dike", *Filosofia* XVIII, 131-179, 309-346, 469-510
- CORSANO, M. (1988), *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce, Congedo Editore
- DOYLE, Richard E. (1984), *Ἄτη: its use and meaning*, New York, Fordham University Press
- FRISK, H. (1950), "Die Stammbildung von θέμις", en *Eranos* 48, 1-13
- GUNDEL, Wilhelm (1914), *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Begriffe Ananke und Heimarmene*, Gießen, Ludwigs-Universität
- HARRISON, Jane (1927²), *Themis. A study of the social origins of greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press
- HAVELOCK, E.A. (1978), *The Greek Concept of Justice, from its Shadows in Homer to its Substance in Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- KAUFMANN-BÜHLER, D. (1955), *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, Bonn, Röhrscheid
- LATTE, K. (1946), "Der Rechtsgedanke im archaischen Griechentum", en *AA* 2, 63-76
- LLOYD-JONES, Hugh (1983²) [1971], *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, University Press
- OSTWALD, M. (1969), *Nomos and the beginnings of the Athens democracy*, Oxford, University Press
- PALMER, L.R. (1950), "The indo-european origins of greek justice", *Transactions of the Philological Society*, pp. 149-168
- RIVIER, André (1968), "Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle", *RÉG* LXXXI, 5-39
- ROBERTSON, H.G. (1939), "Legal expressions and ideas of justice in Aeschylus", *CP* 209-219
- RODGERS, V.A. (1971), "Some thoughts on *dike*", en *CQ* 21, 289-301
- ROWE, C. (1976), "One and many in Greek religion", *Eranos - JB*, XLV, 37-67
- RUDHARDT, Jean (1999), *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Librairie Droz
- SCHRECKENBERG, Heinz (1964), *Ananke. Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs*, München, C.h. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Zetemata, 36)
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di Dike nella tragedia eschilea", *Dioniso* LXII 2, 69-81
- SNELL, Bruno (1965), *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe

- SULLIVAN, Shirley Darcus (1997), *Aeschylus' use of psychological terminology: traditional and new*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press
- TZITZIS, Stamatios (1982), "To dikaion metabainei: réflexions sur la conception de la justice chez Eschyle", *Dioniso* LIII, 65-75
- VERNIÈRE, Y. (1980), "La famille d' Ananké", *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, publiés par Jacqueline DUCHEMIN, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 61-67
- WAANDERS, F.M.J. (1976), "Τέλος in greek tragedy. Some remarks", en BREMER, J.M., RADT, S.L. y RUIJGH, C.J. (eds.), *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, Adolf Hakkert, 475-482
- ZAWADZKA, I. (1964), "De notionis τόλμα in Sophoclis arte tragica vi et usu", *Eos* 54, 1, 46-47

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ACUL	FILOSOFÍA Y LETRAS
Nº 50.335	SA
30 ABR 2004	DE
Agr.	ENTRADAS

TESIS
10-9-
V.2

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 2

Directora de Tesis: Lic. Elena Huber

Doctoranda: María Inés CRESPO

Buenos Aires, 2004

3. LA CONFORMACIÓN DE LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

3.1 EL SISTEMA DE IMÁGENES EN PROMETEO ENCADENADO

Según PETROUNIAS¹, Prometeo encarna la creación griega del mito de la actividad intelectual y agrega que tal vez la audacia del problema contribuyó a que las obras restantes de la trilogía se perdieran, y con ello la respuesta del propio Esquilo. En *Pr* quedan muchas preguntas sin respuesta. ¿Quería Zeus aniquilar al género humano o esto es sólo una presunción del Titán? ¿Se tomaba Zeus más “humano” en el transcurso de la trilogía o la concepción prometeica tal como aparece en *Pr* se mantenía? El secreto ¿continuaba siendo hasta el final un factor decisivo? La hazaña de Heracles al liberar a Prometeo, ¿manifestaba el perdón de Zeus o Zeus era sorprendido por la libre decisión de su hijo dilecto? Y así sucesivamente.

Todas las posibles respuestas a estas preguntas y muchas otras las hemos planteado en el Capítulo 1, por lo cual no sobrecargaremos aquí, como el δαίμων de *Pe*, el platillo del aparato erudito.

Digamos brevemente, antes de abordar el sistema de imágenes de la obra, que el poeta ha conformado un héroe trágico inmenso, tal vez como ningún otro del *CA*. En efecto, en Prometeo se conjugan la grandeza de espíritu y la ὕβρις, la rebeldía y el error, la transgresión del límite y el aparente sometimiento al destino, la libre voluntad y las determinaciones de la Μοῖρα: carácter, historia, genealogía, ubicación en una estructura significativa.

La presentación del Titán es profundamente ambigua: concita la más profunda συμπόθεια y al mismo tiempo invita al rechazo del “hombre medio”, el espectador del teatro de Dioniso. Con su acción, el Titán ha sobrepasado los límites (30), pero ha admitido su propia falta (266). Ha procedido así por su gran amor al hombre (123),

¹ PETROUNIAS (1976: 96).

pero su carácter no es irreprochable. Esquilo no sólo pone de manifiesto su amor a la humanidad, su φιλότης, sino también la obstinación o ἀῤθαδία como característica central del carácter prometeico. Es su obstinación la que lo lleva al infortunio, como demuestra ante Océano. De este modo, mostrándole la desmesurada autocomplacencia con que Prometeo se jacta de sus beneficios al género humano, Esquilo logra que el espectador no se ponga totalmente del lado del héroe.

Sin embargo, y esto es lo central, su saber está limitado. A pesar de su previsión, la que está enraizada en su nombre (85-87) y le viene como herencia materna, le sobreviene algo inesperado, que es lo que más lo agobia: la humillación, el oprobio. La contemplación de la tortura de Prometeo merece nuestra completa simpatía por identificación: en el Titán encadenado estamos nosotros mismos, él es la imagen crudelísima de la condición humana.

Prometeo ha tomado para sí el tormento del hombre. Lo hace por amor, pero también por orgullo y deseo apasionado de competir con el más poderoso. Es astuto y persuasivo, hábil y generoso, pero la violencia de su carácter lo lleva a maltratar de palabra a amigos y enemigos por igual. Prometeo quiere hacer el bien y ser reconocido por ello, y ha luchado por su deseo sin preocuparse por las consecuencias. Ha desbordado la medida, es el héroe, y es culpable, y merece nuestro reproche y nuestra συμπόθειο: es una creación profundamente trágica.

Un dios generoso reparte dones a la humanidad. Esos dones están sintetizados simbólicamente en la luz de la llama, que es el despertar del intelecto y del lenguaje, del pensamiento y la técnica, del dominio de la naturaleza, de la cultura y el arte. Los dones de Prometeo provocan la separación definitiva del hombre del ámbito natural y lo sumergen en la cultura. Este paso implica, de manera central, la autoconsciencia de la propia finitud, y al mismo tiempo, el deseo de ir por sobre el límite, más allá, hasta el Olimpo y más. Pero la condición humana es finita y mortal: ninguna de las creaciones de la cultura puede impedir que cumpla su ciclo inexorable de nacimiento y muerte: ni la luz del intelecto, ni la astucia de la técnica, ni los ardidés de la retórica,

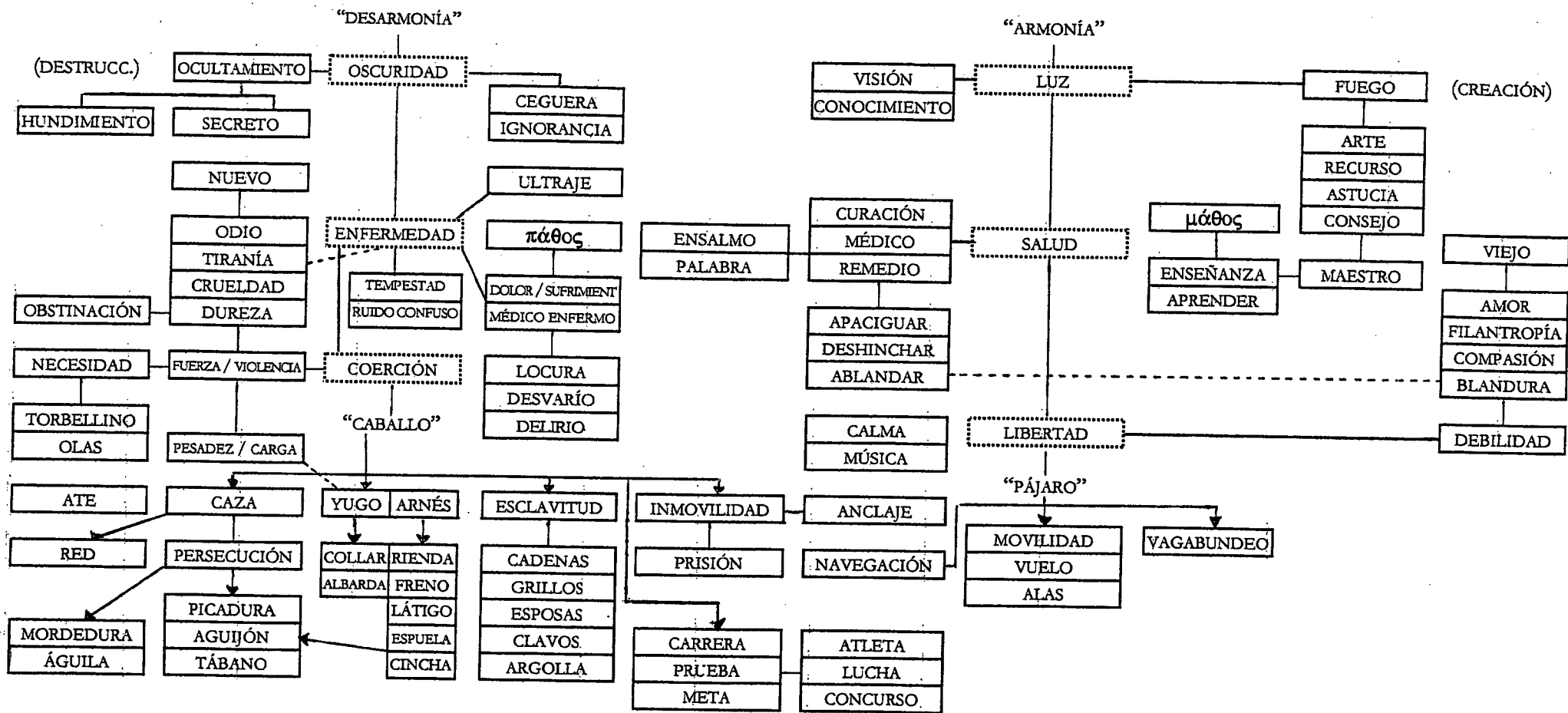
ni los ungüentos del sanador: ni siquiera las ciegas esperanzas (250). La propia naturaleza lo limita por todas partes: ES UN GARROTE QUE LO CONSTRIÑE HASTA AHOGARLO. Quien lo coacciona hasta la opresión final está más allá de su alcance. Y el hombre —que se cree un dios inmortal— no comprende que esa violencia sólo puede paliarse con métodos “homeopáticos”: sometiéndose suavemente al tratamiento y esperando el *apaciguamiento*, el *pacto*, la transformación creadora y superadora de los propios límites.

UN DIOS DEL INTELECTO CREADOR AMARRADO Y TORTURADO POR UNA FUERZA CONSTRICTIVA QUE LO AHOGA, COMO UN ANIMAL REBELDE A LA DOMESTICACIÓN; UN SANADOR IMPOTENTE PARA PROCURARSE CURA; UN PORTADOR DE LUZ CIEGO EN LA TEMPESTAD: ÉSA ES LA IMAGEN CENTRAL DE *PROMETEO ENCADENADO*.

En el caso de *Pr*, el eje sobre el cual se edifica el SISTEMA DE IMAGINERÍA de la pieza es la oposición binaria ARMONÍA ≠ DESARMONÍA. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio del lenguaje poético, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

La tematización de la desarmonía y sus consecuencias se despliega en *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES*, cuyos términos consisten igualmente en oposiciones binarias: **ENFERMEDAD ≠ SALUD, COERCIÓN ≠ LIBERTAD** y **OSCURIDAD ≠ LUZ**.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, ENFERMEDAD ≠ SALUD*, tiene un desarrollo cerrado en un *corpus* restringido. El centro semántico de este subsistema, su *illustrans* más importante, es la imagen del MÉDICO ENFERMO, y presenta sólo dos subsistemas secundarios.



El primer subsistema secundario está compuesto, en el polo de la **ENFERMEDAD**, por las series: 1) PACIENTE/ENFERMO/MÉDICO ENFERMO; 2) las acciones de CAER ENFERMO y COMPRIMIR/CONSUMIR/INFLAMAR; 3) en el plano psíquico LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO y sus cognados adjetivos o verbales; 4) el agente VENENO y 5) el carácter INCURABLE de la ENFERMEDAD. En el polo de la **SALUD**, las series opuestas correspondientes son: 1) en el plano del agente MÉDICO/SANADOR/CURADOR; 2) las acciones de SANAR/CURAR y APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR/ALIVIAR/APLACAR/MITIGAR/LIBERAR; en el plano auditivo, la ACCIÓN CURATIVA del MÉDICO también se desarrolla por medio del ENSALMO y la PALABRA; 3) en el plano psíquico CORDURA/RAZÓN; 4) los agentes REMEDIO/DEFENSA/UNGÜENTO/PÓCIMA /MEDICINA y 5) el carácter CURABLE de la ENFERMEDAD.

Las oposiciones de este primer subsistema desencadenan dos series imaginativas que no llegan a conformar un subsistema por sí mismo. En el polo de la **ENFERMEDAD**, está conformada por el amplio campo semántico del πάθος, que abarca desde términos generales como DOLOR, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO hasta términos específicos como CONVULSIÓN y ESPASMO. En el polo de la **SALUD** el resultado simbólico es el μύθος, que pertenece estrictamente, como derivado de la ENSEÑANZA, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El segundo subsistema secundario se despliega en el orden no humano, el COSMOS. En él, la **ENFERMEDAD** se manifiesta, en uno de sus aspectos, por medio de la conmoción de los ELEMENTOS (AIRE, AGUA, TIERRA Y FUEGO/SOL) de la NATURALEZA, que presentan un equilibrio aparente al comienzo de la obra. Esta conmoción se pone en acto por medio de la TEMPESTAD y el ruido confuso, el caos a nivel auditivo, la desarmonía absoluta. En el polo de la **SALUD** aparece la CALMA de la NATURALEZA y los ELEMENTOS, que se corresponde con la MÚSICA a nivel auditivo.

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, es el más rico y complejo de la obra. Cada uno de sus polos desarrolla varias estructuras o subsistemas secundarios que, al igual que el *SUBSISTEMA*

PRINCIPAL, oponen binariamente sus elementos constituyentes. En el polo de la **COERCIÓN** todas las estructuras subordinadas se nuclean alrededor de un centro semántico que actúa como *illustrans* y desencadena la imaginería: *el caballo, su aparejo y su campo de acción*.

El primer subsistema secundario está compuesto por la serie que se deriva de los elementos centrales del subsistema: el YUGO (COLLAR Y ALBARDA) y el ARNÉS (RIENDA, FRENO, LÁTIGO, ESPUELA y CINCHA). Cuando el *illustrans* fusiona la imagen del ANIMAL DOMESTICADO que se resiste a la constricción con la del ESCLAVO ENCADENADO, se despliega una segundo subsistema secundario conformado por CADENAS, GRILLOS, ANILLAS, CLAVOS, CUÑA y ARGOLLA.

El tercer subsistema secundario está integrado por una serie de *illustrantia* que imaginiza al *caballo* como participante de una COMPETENCIA ATLÉTICA, lo que desencadena la serie PRUEBA/CARRERA/META y, como derivados, lexemas que apuntan a la competencia de la lucha: CONCURSO/LUCHA/ATLETA.

Del segundo subsistema secundario se deriva, en el ámbito abstracto, el cuarto subsistema secundario, compuesto por la pequeña serie INMOVILIDAD/PRISIÓN/ANCLAJE, siendo este último *illustrans* representante de la imagen de la NAVEGACIÓN.

El quinto subsistema secundario despliega el motivo de la CAZA, que se resuelve en dos subseries: la RED (que, como es habitual en el *εΑ*, se adscribe a "ΑΤΗ como CAZADORA) y la persecución o cacería. Esta persecución empalma con el elemento ESPUELA del primer subsistema secundario, que aquí se resuelve en la serie PICADURA/AGUIJÓN/TÁBANO. La PICADURA (en el Episodio III) será luego MORDEDURA (en el Episodio IV), y servirá como prolepsis de la figura del ÁGUILA, que sin duda aparecía en las siguientes obras de la trilogía.

El sexto subsistema secundario, que se desarrolla casi por completo en sentido propio, y cuyos constituyentes son mayoritariamente lexemas pertenecientes a los campos semánticos marcados, se organiza, en el polo de la **COERCIÓN**, en torno del motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. Este subsistema origina dos series: la que corresponde a la NECESIDAD, que por razones semánticas —como veremos más

adelante- se relaciona con los *illustrantia* TORBELLINO/OLAS, y la serie que apunta, en el plano físico a la DUREZA, cuyo resultado psicológico es la OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA/ αὐθαδία, y en el plano afectivo se despliega como CRUELDAD/TIRANÍA y en el sentimiento de ODIO. Todos los elementos del subsistema apuntan a señalar la categoría de NUEVO, que señala como *illustranda* a los jóvenes **dioses olímpicos**, con **Zeus** a la cabeza.

En el polo de la LIBERTAD, el animal que actúa como antítesis del *caballo* es el *pájaro*, cuya imaginización se transmite a todos los seres y objetos portadores de ALAS, capaces de MOVILIDAD y, de manera específica, de VUELO. Este polo de la oposición está mucho menos desarrollado que el polo de la **COERCIÓN**, por lo cual podemos organizar sus componentes en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario desarrolla específicamente el motivo del VUELO. La imagen recorre la obra desde el Párodos, con la aparición de las **Oceánides** en sus CARROS ALADOS (124-125), la posterior entrada de **Océano** en su CABALGADURA ALADA, probablemente un GRIFO (286-287), el VAGABUNDEO enloquecido de Ío que abre y cierra el Episodio III y el pequeño motivo de la NAVEGACIÓN, que aparece en sentido propio en el Episodio II, en el *Discurso de los Dones* (468).

El segundo subsistema secundario es el que corresponde, en el polo de la **LIBERTAD**, al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. A este motivo le corresponde la DEBILIDAD, que se manifiesta también, en sentido más connotado positivamente, como LIGEREZA/LIVIANDAD. que desencadena, en el plano físico, la BLANDURA, y en el afectivo, la COMPASIÓN/FILANTROPÍA y el sentimiento de AMOR. Todos los elementos del subsistema apuntan, en este polo, a retratar la categoría de VIEJO, que señala como *illustranda* a los dioses de la vieja generación, los **Titanes**, con **Prometeo** a la cabeza.

El **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, OSCURIDAD ≠ LUZ**, también se desenvuelve mayoritariamente en el campo de la marcación o connotación de los

illustranda, pero también presenta algunos *illustrantia*. Se despliega en sólo dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario se despliega en un campo restringido. En el polo de la **OSCURIDAD** presenta el motivo de la CEGUERA y su consecuencia en el plano intelectual, la IGNORANCIA. En el polo de la **LUZ**, los segmentos correspondientes son la VISIÓN y el CONOCIMIENTO. En el plano puramente ideológico, no en el sistema de imágenes, la CEGUERA/IGNORANCIA trae como consecuencia el $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, y la VISIÓN/CONOCIMIENTO, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$.

El segundo subsistema secundario presenta, en el polo de la **OSCURIDAD**, el motivo del OCULTAMIENTO, que genera a su vez dos submotivos: el del HUNDIMIENTO y el del SECRETO. En el polo de la **LUZ**, al ocultamiento se le opone el FUEGO, que ya no es el FUEGO CELESTE, sino el FUEGO traído a la tierra y que permite el desarrollo de las actividades propias de la cultura: las ARTES o $\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\alpha\iota$, producto del don de una divinidad poseedora de $\mu\eta\eta\tau\iota\varsigma$, la INTELIGENCIA PRÁCTICA que se manifiesta como RECURSO/CONSEJO y se va derivando semánticamente en ASTUCIA y luego en ENGAÑO/DOLO. En su papel de dios $\mu\eta\tau\iota\epsilon\tau\alpha$ o $\mu\eta\tau\iota\acute{\omicron}\epsilon\iota\varsigma$ (epíteto que, como sabemos, sólo corresponde a Zeus), una de las derivaciones es el proceso de ENSEÑANZA/APRENDIZAJE que Prometeo desarrollo como MAESTRO de su ALUMNA, la humanidad. En este sentido, el CONOCIMIENTO producto de ese aprendizaje, el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, es un beneficio para el hombre, pero al Titán no le sirve para salvarse a sí mismo. Queda, por tanto, ubicado de manera ambigua en cuanto al eje **positivo/negativo** de la valoración.

Podemos afirmar, como HUGHES FOWLER², que la imaginería de la obra "ilustra" no sólo a la situación dramática de Prometeo sino también la del resto de los personajes, actantes o no, y la del contexto cósmico, representando simbólicamente el conflicto y falta de armonía que aqueja al cosmos entero.

² HUGHES FOWLER (1957).

Ahora bien, *desde el punto de vista estructural*, es necesario señalar que el grupo de imágenes que constituyen el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, se deriva del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, **ENFERMEDAD ≠ SALUD**, en una relación de causa a efecto. De hecho, ambos sistemas de imágenes —la *MEDICINA* y la *DOMESTICACIÓN DE ANIMALES*—son el resultado presente de los principales dones otorgados en el pasado, las *τέχναι* enseñadas a los hombres por Prometeo, de modo que ilustran el principio de la *Lex Talionis*: Zeus otorga a Prometeo con marca negativa lo que Prometeo otorgó a los hombres con marca positiva: lo convierte en un MÉDICO ENFERMO y en un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO. Como ya hicimos notar en el *εΑ*, uno de los principios constructivos básicos de Esquilo es el *contrapasso*. Y esto lo hace como espectáculo, a plena LUZ, lo que provoca en el Titán el sentimiento de OPROBIO. El SOL, que también de modo estructural corresponde al FUEGO CELESTE robado por Prometeo, ILUMINARÁ el ULTRAJE al que es sometido, para luego hacerlo desaparecer bajo tierra, en eterna OSCURIDAD, como debería haber ocurrido con el género humano.

El patrón de los *TRES SISTEMAS PRINCIPALES* de imágenes de la obra deriva de los hechos pasados para crear un presente dramático, pero también se prolonga en el futuro: en efecto, muchas alusiones que se expresan por medio del patrón imaginativo anticipan la conclusión de la trilogía, profetizando la *FUTURA ARMONÍA* de los poderes en conflicto. Esto es así porque en la base de la imaginería se encuentran los conceptos de *SALUD* y *ARMONÍA*, como mezcla equilibrada de fuerzas, y de *ENFERMEDAD* como prevalencia de una fuerza, conceptos derivados del campo de la medicina que en la Atenas del siglo V se aplicaban igual e interactivamente a la teoría política y social³.

Sin duda el logro del equilibrio está por completo fuera de *Pr*. Al final de la obra asistimos al punto máximo de *DESARMONÍA*: casi a la conflagración universal. Pero recordemos que lo mismo sucede al final de *Ag*, y muy otro es el resultado tras la purgación de las pasiones, dos tragedias después.

³ HUGHES FOWLER (1957).

3.2 EL PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL: ENFERMEDAD ≠ SALUD

3.2.1 *El primer subsistema secundario: el MÉDICO y la ENFERMEDAD*

El registro de las imágenes del primer subsistema secundario es el siguiente:

1. ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
pues aún no ha nacido el que te aliviará. (27)
2. ἄκος γὰρ οὐδὲν τόνδε θρηνεῖσθαι.
Pues llorarlo no es ningún remedio. (43)
3. οἰοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλήσαι πόνων;
¿En qué medida son capaces los mortales de purgarte de estos trabajos?
4. ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.
Pues esta enfermedad, no confiar en los amigos,
es propia de la tiranía. (224-225)
5. Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.
Χο. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;
Πρ. τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.
Pr. Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.
Co. ¿Y qué clase de remedio encontraste para esa enfermedad?
Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)
6. καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας
κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίου
ἰπούμενος ρίζαισιν Αἰτναίαις ὑπο.
Y ahora, cuerpo inútil y extendido,
yace junto al estrecho marino
comprimido bajo las raíces del Etna. (363-365)
7. Πρ. ἐγὼ δὲ τὴν παρούσαν ἀντλήσω τύχην,
ἔστ' ἂν Διὸς φρόνημα λωφήσῃ χόλου.
Οκ. οὐκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γινώσκεις, ὅτι
βρῆης νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
Πρ. ἐάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσῃ κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βίᾳ.
Pr. yo por mi parte consumiré la suerte presente,
hasta que el espíritu de Zeus se libere de la cólera.
Οκ. ¿No conoces, acaso, Prometeo,
Que las palabras son médicos del temperamento enfermo?

Pr. Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
Y n consume por la fuerza un ánimo henchido.

8. Ωκ. ἐν τῷ προθυμῆσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
βρᾶς ἐνοῦσαν ζημίαν; διδάσκέ με.

Pr. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.

Ωκ. ἕα με τῆδε τῇ νόσῳ νοσεῖν, ἐπεὶ
κέρδιστον εὖ φρονούντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.

Oc. Pero en el procurarlo de buena voluntad y en intentarlo,
¿qué dañoses que exista? Enséñame.

Pr. Un esfuerzo excesivo y una imprudente credulidad.

Oc. Permíteme enfermar de esta enfermedad,

Puesto que es muy útil que el sensato parezca no pensar con sensatez. (381-385)

9. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

10. τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεία κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni unguento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (478-483)

11. καὶ φλογωπὰ σήματα
ἔξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.

(...) y les hice ver con claridad

las señales de la llama, antes veladas. (498-499)

12. οἰστρηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὠδε τείρεις;

¿Y así atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)

13. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης
τῆς Ἰναχείας, ἥ Διδὸς θάλπει κέαρ

ἔρωτι,

Y ¿cómo no oír a la doncella enfurecida por el aguijón,
a la hija de Ínaco, la que inflamó de amor
el corazón de Zeus,...? (589-591)

14. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
15. ἀλλά μοι τορῶς
τέκμηρον ὅ τι μ' ἐπαμμένει
παθεῖν· τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;
Pero determíname exactamente
lo que me resta padecer:
¿qué salida, o qué remedio de mi enfermedad? (604-606)
16. τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,
Nos informaremos primero acerca de tu enfermedad, (632)
17. ὥς ἂν τὸ Δῖον ὄμμα λωφήσῃ πόθου.
para que la mirada de Zeus se alivie del deseo. (654).
18. σύνθαλλε μύθοις ψευδέσιν· νόσημα γὰρ
αἴσχιστον εἶναί φημι συνθέτους λόγους.
no me reconfortes con palabras engañosas. Pues aseguro
que los discursos urdidos son la enfermedad más aborrecible. (685-686)
19. λέγ', ἐκδίδασκε· τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὺ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προὔξειπιστασθαι τορῶς.
Habla, enséñamelo; para los que están enfermos es grato
conocer de antemano y con certeza el dolor que les resta padecer. (698-699)
20. ἐλελεῦ, ἐλελεῦ,
ὑπὸ μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαί θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρῖει μ' ἄπυρος·
κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλιγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατῆς·
¡Ay, ay, ay! ¡Ay, ay, ay!
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturba mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego.
Y el corazón golpea con terror mi pecho,
y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso

del frenesí, sin poder dominar mi lengua; (877-884)

21. θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
 el tridente, cetro de Poseidón. (924-925)
22. Ἐρ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ σμικρὸν νόσον.
 Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγέιν.
 He. Ya advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.
 Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)
23. τοιάδε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
 βουλεύματ' ἔπη τ' ἔστιν ἀκοῦσαι.
 τί γὰρ ἐλλείπει μὴ <οὐ> παραπαίειν
 ἢ τοῦδ' εὐχῆ; τί χαλᾶ μανιῶν;
 Tales consejos y palabras
 sólo se pueden oír de espíritus extraviados.
 Pues ¿en qué se queda atrás el ruego de éste
 para no ser locura? ¿En qué se aparta de sus delirios? (1054-1057)
24. τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
 κοῦκ ἔστι νόσος
 τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσα μάλλον.
 Pues aprendí a aborrecer a los traidores,
 y no existe enfermedad
 que desprecie m'pas que ésta. (1068-1070)

Ya al escoliasta le llama la atención el vocabulario médico de Esquilo y DUMORTIER⁴ le dedicó un libro. THOMSON⁵ señala la imagen de la νόσος y estima que la repetición de la metáfora trae consigo la esperanza de una curación futura. Ve que el rasgo tiránico en el carácter de Zeus tiene relación con este concepto. HUGHES FOWLER trata la imagen con todo detalle, e igualmente lo hace PETROUNIAS⁶. Pero debe recordarse que el gran incremento del saber médico en Grecia entra en acción después de Esquilo. Por tanto, no sabemos hasta qué punto los términos médicos que se registran en sus obras forman parte del reservorio del lenguaje corriente, en el que muchas palabras podían tener un significado médico derivado o secundario, o son

⁴ DUMORTIER (1935b).

⁵ THOMSON (1949 [1941]).

⁶ HUGHES FOWLER (1957); PETROUNIAS (1976: 98-108)

producto consciente de la absorción de una “jerga” científica. Tampoco sabemos en qué medida pueden haber llegado hasta él antecedentes —orales o ya puestos por escrito— del *corpus Hippocraticum*. Sí podemos afirmar que muchos de sus términos y descripciones aparecen más tarde en dicho *corpus*, y que de hecho los médicos utilizaban en gran medida vocablos del lenguaje corriente que luego pasaban a formar parte de la “jerga” médica particular⁷.

El MÉDICO era considerado en la antigüedad una personalidad destacada: era un δημιουργός, es decir, alguien que trabajaba para toda la comunidad⁸. A la formación médica pertenecían el conocimiento de la naturaleza tanto como el de la adivinación. El médico no sólo salva a los hombres de las enfermedades y de la muerte, sino que también enseña cosas de mayor significado para llevar una vida civilizada⁹. Y el agradecimiento de los hombres por los beneficios de la medicina se manifiesta por medio del culto a los médicos a través de Asclepio o a través de decretos de honor.

Ahora bien, el AMOR y la COMPASIÓN HACIA LOS HOMBRES formaban parte de los rasgos esenciales del BUEN MÉDICO. Sólo los ἰατροί no hacían diferencias entre hombres libres y esclavos. Y así se manifiesta Prometeo, con una de las virtudes esenciales del SANADOR, el οἶκτος, la COMPASIÓN. Y la compasión que siente el Titán de manera genuina revierte sobre sí mismo: el cosmos entero se compadece de él (Estásimo I). Sin embargo, esta COMPASIÓN resulta ineficaz, porque se manifiesta sólo en PALABRAS o a lo sumo en el COMPARTIR EL SUFRIMIENTO, como se verifica en el Éxodo con el hundimiento de las Oceánides; sólo Zeus tiene el poder de recurrir a la ACCIÓN. *Esta impotencia será la característica fundamental de la imagen*. El carácter despiadado de Zeus se prolonga en sus esbirros y enviados: Cratos, Bía y Hermes. Desde su punto de vista, Prometeo no es un MÉDICO, sino un CRIMINAL que debe ser castigado (τὸν λεωργόν 5: MALHECHOR PÚBLICO)¹⁰. Por lo tanto, en su esfuerzo por ayudar a los hombres, Prometeo se ha procurado a sí mismo SUFRIMIENTOS (267). La palabra πόνος (“TRABAJO”) es frecuentemente utilizada en

⁷ Cf. al respecto DUMORTIER (1935b: II-III)

⁸ I/XI 514-515; Od XVII 383-386.

⁹ Cf. Hp. VM 7.

contexto médico (“DOLOR”). De allí el importante lugar que el campo semántico del πάθος ocupa en la tragedia, como paradoja de la profesión médica del héroe: su padecimiento continuo de un dolor insoportable, no sólo físico, sino también —y principalmente— psíquico y espiritual.

La **imagen central** del subsistema aparece cuando el Titán se lamenta de que él ha podido ayudar a los hombres pero no puede ayudarse a sí mismo (469-471). De manera casi automática, el Coro proporciona un SÍMIL apropiado para la situación (472-475). El símil del Coro no tiene intención irónica, e induce al hijo de Japeto a narrar su más importante beneficio, la ciencia médica: por ello Esquilo construye a su alrededor todo un subsistema imaginativo para su tragedia. Aparecen entonces varios términos técnico-medicinales que son utilizados en sentido propio (478-483). Aquí se señala otra característica tradicional del Titán, su ASTUCIA (477). Según PETROUNIAS¹¹, una de las características del tratamiento esquileo del mito prometeico es la puesta en segundo plano del motivo de la μῆτις a favor del motivo de la MEDICINA.

En efecto, para salvar a los hombres de la muerte (235-236), Prometeo debió enseñarles todas las artes (107-111, 247-254, 447-506). El tradicional ROBO DEL FUEGO es señalado al comienzo (7-9) por Cratos como el delito central del héroe, pero este motivo retrocede paulatinamente en el transcurso de la tragedia a favor de otro motivo, el de la CURACIÓN (109-111, 252, 612). Puede ser que en opinión de los dioses sea el ROBO DEL FUEGO lo más importante, pero según el propio Prometeo su beneficio esencial, su salvación decisiva de la humanidad, es la enseñanza de la MEDICINA, junto con sus asociadas, la adivinación y la filosofía natural¹².

Este carácter central de la imagen se refuerza, entre otras instancias, por las siguientes:

1. De su madre, Temis-Gea, Prometeo conoce el secreto en el que ha depositado su esperanza de liberación (169-171, 519-525, 766, 873-876). Podemos asociar a este

¹⁰ Volveremos sobre este punto al comentar el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

¹¹ PETROUNIAS (1976: 101).

¹² Esta relación se establece en Hp. *Aër.* 1 y *VM* 20. Cf. el párrafo siguiente.

dato argumental la costumbre de los médicos de transmitir los secretos de su arte de padres a hijos¹³.

2. La ἐπωδή, canto mágico o *incantatio* es considerada muy útil como medio de curación (θέλξει, 172-173)¹⁴. Esta fuerza curativa de la palabra o del discurso era proverbial en la cultura griega, y Océano utiliza esta idea en una metáfora para aconsejar moderación a Prometeo (377-378).

3. Prometeo rechaza el consejo bienintencionado de Océano a través de un nuevo desarrollo de la misma imagen (379-380), cuyo aspecto médico se refuerza por medio de la elección de los lexemas μαλθάσσω (APLACAR, ABLANDAR, 379), σφριγᾶω (HINCHAR, HENCHIR, 380) e ἰσχαίνω (DESECAR, CONSUMIR, SUPRIMIR 380) se utilizan a menuda en contexto médico. Pero dado que Prometeo está él mismo enfermo de cólera, el κοῦρός, el *tiempo exacto* de la intervención quirúrgica no ha llegado para él. Ni Zeus ni el Titán se ablandan con ruegos (un eco aparece en 1008, también en una metáfora que utiliza el verbo μαλθάσσω). La esticomitía entre Prometeo y Océano comienza y termina con el verbo σώζω: 374 y 392, que sin duda Esquilo elige a causa de su significado secundario de PRESERVAR LA SALUD.

4. La enfermedad física y espiritual no pertenecía, para los griegos, a ámbitos separados (444). Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, manifiesta que su ENFERMEDAD consiste en un intelecto atravesado por la ἀυθαδία, la OBSTINACIÓN, mal que, durante el tiempo de la tragedia, se presenta como INCURABLE.

5. Una “enfermedad” característica de los mortales es la meditación sobre la muerte (248-250) y la consiguiente angustia psíquica de ella derivada. Las CIEGAS ESPERANZAS es un remedio eficaz para esta enfermedad, que podría aniquilar a los hombres. De allí la réplica admirada del coro, que las considera un μέγ' ὀφέλημα (251)¹⁵.

6. El consejo de Prometeo a los demás, es decir, que debe obrarse con sensatez, no encuentra en él ninguna aplicación (335-336). Pero esto se verifica en un *crescendo* dramático que culmina en el Episodio IV, en su escena con Hermes, y en el Éxodo.

¹³ Hp. *Iusi*.

¹⁴ Cf. *Od.* XIX 455-458.

De hecho, hay momentos en los que el héroe se comporta como un modelo de insensatez, contradiciendo uno por uno los llamados de Hermes a la prudencia y el buen juicio (999-1000, 1012-1013), pero no necesita mucho para comprobar que esto es imposible (977-978). En ambas frases del diálogo estíquico, se alimentan recíprocamente el valor real y el figurado del lexema νόσος y sus cognados, νόσημα y νοσέω. Por su parte, el verbo παρηγορέω (1001) ha sido elegido, con gran probabilidad, a causa de su significado secundario medicinal de MITIGAR UNA INFLAMACIÓN¹⁵. Antes de su salida de escena, Hermes está convencido de que la νόσος de Prometeo es, centralmente, de naturaleza psíquico-espiritual, y es, además, incurable (1054-1057), y utiliza para señalarlo el verbo παραπάω, DELIRAR.

7. Pero los sufrimientos de Prometeo son también de naturaleza física: se trata de un TORMENTO de extrema crueldad (237-238). Los TORMENTOS constituyen una violación de las condiciones normales, armónicas, saludables del cuerpo, por tanto una νόσος en sentido amplio. Sus dolores físicos y los de Atlas son descriptos como λύμη (148, 427), OPROBIO, MALTRATO, vocablo que tiene un sentido psíquico-emoivo pero que aparece también como término médico. Paradójicamente ἄλγος, lexema que en sentido propio designa el sufrimiento corporal, el DOLOR, es utilizado para hacer referencia al sufrimiento psíquico: la meditación sobre sus actos, el escuchar que ha errado (197-198, 262). En el Episodio IV continúa la oscilación entre la referencia a lo físico y lo espiritual (1014-1035, 1054-1057), y el sentido metafórico es el que cierra el subsistema al final de la tragedia (1068-1070).

8. El sufrimiento del héroe del que habla Hermes (965, 971, 1027) se acrecentará ulteriormente a través del tormento del águila (1021-1025). Heracles liberará a Prometeo de la enviada de Zeus, para lo cual se necesita un reemplazante (1027): el salvador será el centauro Quirón, MAESTRO DE MEDICINA Y MÉDICO, que ESTÁ INCURABLEMENTE ENFERMO, de modo que desea la muerte (1028-1029). De este modo, lo que era una imagen verbal (el SÍMIL central del subsistema, 472-475) se

¹⁵ Con respecto al tratamiento del motivo de la esperanza, sus semejanzas y diferencias con la tradición hesiódica y de la poesía elegíaca, cf. SAÏD (1985: 122-129) y GRIFFITH (1983: 133-134).

¹⁶ Hp. *Acut.* 58.

convertiría, en el desarrollo de la *Prom*, en mostración escénica de la imagen: el MÉDICO ENFERMO del símil de la Corifeo se transforma en *el personaje real de un MÉDICO ENFERMO*.

9. Pero en *Pr* no sólo Prometeo está enfermo: el género humano es física y psíquicamente débil. Pero la encarnación del sufrimiento de la humanidad es Ío, quien está FÍSICA Y ESPIRITUALMENTE ENFERMA y padece un sufrimiento que, a diferencia del del héroe, es un sufrimiento inmotivado, del que la joven es una víctima pasiva, que no tiene ningún orgullo obstinado de su propio sufrimiento. La doncella explica el desarrollo de su enfermedad (640-686) mientras Prometeo, como un buen médico al que el enfermo consulta, la aconseja y luego le predice el desarrollo de su mal (703-741). Ambos pasajes se inician con metáforas médicas por parte del coro: 632 y 698-699¹⁷. Algunos críticos como DUMORTIER procuran demostrar que Ío sufre de epilepsia, la *ἰεπὸ νόσος* de los escritos hipocráticos. Sin duda, su enfermedad es enviada por los dioses (596, 642, 682), o por Hera (592, 600, 704, 900); su causa es el amor egoísta de Zeus, quien es efectivamente responsable (736, 759). Por otra parte, permanecer mucho tiempo virgen no era una condición saludable para la medicina antigua (647-648)¹⁸, La novillita es descripta como fuera de sentido (596-597, 589, 681-682), y el TÁBANO-AGUIJÓN que la atormenta (que analizaremos más tarde), utilizado en sentido propio y figurado, la arrastra a la locura (567, 579, 598, 742, 877)¹⁹. La cura vendrá, al fin y al cabo, del propio Zeus (848-851). La primera parte de la escena de Ío se cierra con una metáfora médica (685-686), y al final de toda la escena sobreviene una irrupción de su enfermedad (877-884). Aunque muchas expresiones de Esquilo al respecto coinciden con las del *corpus Hipocraticum*, hay que recordar, como señalamos con anterioridad, que el pensamiento de Esquilo es todavía precientífico, por lo que Ío no es un caso médico desde el punto de vista técnico. Lo que sí subraya el tratamiento de la imagen en relación con la doncella argiva es la

¹⁷ Trataremos más extensamente el tema de la νόσος de Ío en el Capítulo 5.

¹⁸ Hp. *Virg.* 1, 10-37.

¹⁹ Σφάκελος (878) es glosado por el escoliasta como σπασμὸς τοῦ ἐγκεφάλου.

técnica de yuxtaponer, fusionar, encadenar los sentidos propio y figurado, técnica muy semejante a la de la *Ory* que se percibe claramente en *Pr*.

10. Zeus no representa ninguna excepción a la situación general insalubre del cosmos. El es un TIRANO (149-151, 186-187, 310, 324, 736), y la TIRANÍA misma es una νόσος para el estado (224-225)²⁰. El padre de los dioses está, además, enfermo de amor²¹ (590-591, 649-651, 654). Su venganza es igualmente una νόσος, la cólera (376), para la cual hay un REMEDIO (378). Y si Prometeo no revela su secreto, podrá sufrir πόνους peores que los del Titán (931).

Para Prometeo, que es el preservador de la vida de género humano, la imagen del MÉDICO es muy apropiada. Pero su ciencia médica no es suficiente para salvarse a sí mismo, ni para curar a Ío. Su eventual libertador vendrá desde afuera, como contracara y complemento de la novilla: varón, perseguido por Hera, destinado a viajar por el mundo en su rol civilizador, cargado de πόνου humanamente imposibles. Heracles es característicamente llamado ὁ λοφήσων (27), y λοφάω significa LIBERAR, pero también, con frecuencia, tiene la acepción médica de “CONVALECER” o, más concretamente, “ALIVIAR, CALMAR, AFLOJAR”. Pero esta inversión del carácter negativo de todo el primer subsistema secundario sólo puede colegirse por la existencia de la profecía (187-192). En *Pr* toda la imaginería tiende a reflejar el pico de máxima desarmonía²².

3.2.2 *El segundo subsistema secundario: la NATURALEZA y los ELEMENTOS*

El registro de las imágenes del segundo subsistema secundario es el siguiente:

²⁰ Cf. al respecto las consideraciones del Capítulo 1.

²¹ Recordemos que el ἔρωσ no era, para los antiguos, una condición “normal” para la vida del hombre.

²² El registro de las imágenes del primer subsistema secundario incluye muchas otras instancias de la oposición ENFERMEDAD ≠ SALUD. Apuntemos para terminar los siguientes segmentos: 1) la alusión al vocablo técnico ἄκος, remedio, en boca de Cratos (43); 2) la utilización para aludir a Tifón del término médico ἰπούμενος (*Hp. Art.* 47); 3) la calificación, por parte de Prometeo, de los signos del fuego como ἐπάργεμα (498-499). Ἐπάργεμος significa, en sentido propio, “CATARATA, ENTURBIAMIENTO O MEMBRANA QUE VELA LOS OJOS”; 4) el tridente de Poseidón (924) y el tornado de 1045-1046 son calificados de νόσος.

1. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτόρ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
y disco del sol que todo lo ve, os invocó! (88-91)
2. τῆς πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα,
τοῦ περὶ πᾶσάν θ' εἰλισσομένου
χθόν' ἀκοιμήτῳ βεῦματι παῖδες
πατρός' Ὠκεανοῦ,
¡...descendientes de la muy fecunda Tetis,
y del que en derredor de la tierra va girando
con curso sin descanso,
hijas del padre Océano,...! (136-139)
3. εἰ γάρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν θ' Αἴδου
τοῦ νεκροδέγμονος εἰς ἀπέραντον
Τάρταρον ἦκεν,
Ojalá bajo tierra y al fondo del Hades
que recibe a los muertos, al Tártaro infinito,
me hubiera enviado (152-154)
4. αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,
y el éter puro, sendero de las aves, (280)
5. [...] πῶς ἐτόλμησας, λιπὼν
ἐπώνυμόν τε βεῦμα καὶ πετρηρεφῆ
αὐτόκτιτ' ἄντρα, τὴν σιδηρομήτορα
ἐλθεῖν ἐς αἴαν;
¿Cómo te atreviste,
Habiendo abandonado la corriente que lleva tu nombre
Y la cavernas naturales de bóveda rocosa,
A venir a la tierra, madre del hierro? (299-302)
6. ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἀγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,
pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
El rayo que descende exhalando la llama, (358-359)
7. κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἡμενος μυδροκτυπεῖ
Ἕφαιστος, ἔνθεν ἐκραγῆσονται ποτε
ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
-

τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευρούς γῶας·

Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (366-369)

8. τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
καίπερ κεραυνῶ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

Tal cólera hará bullir Tifón
con ardientes dardos de inabordable e inflamada tempestad,
aunque carbonizado por el rayo de Zeus. (370-372)

9. λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελῆς οἰωνός·

Pues el ave cuadrúpeda roza con sus alas
el anchuroso camino del éter; (395-396)

10. βοῶ δὲ πόντιος κλύδων
ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινός [δ'] Ἄιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
στένουσιν ἄλγος οἰκτρὸν.

Y rugen entrechocándose las olas marinas,
y gimen las profundidades,
y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de límpidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

11. πυρί <με> φλέξον, ἢ χθονὶ κάλυψον, ἢ
ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν,
μηδέ μοι φθονήσης
εὐγμάτων, ἀναξ.

¡Enciéndeme con tu fuego, o sepúltame en tierra,
o dame como pasto de los monstruos marinos,
mas no me aborrezcas por mis plegarias, Señor! (582-584)

12. εἰ μὴ θέλοι πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν
κεραυνόν, δς πᾶν ἐξαίστώσοι γένος.
si no quería que el rayo de Zeus, semejante al fuego,
viniera a aniquilar nuestra estirpe toda. (667-668)

13. δς δὴ κεραυνοῦ κρείσσον' εὐρήσει φλόγα,
βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερὸν κτύπον,
θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδῶ.
el que encontrará una llama más poderosa que el rayo,

y un más podroso estruendo que superará al trueno,
y disipará la enfermedad marina que sacude la tierra,
el tridente, cetro de Poseidón. (922-925)

14. πρὸς ταῦτα ριπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ,
λευκοπτέρῳ δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι
χθονίοις κυκάτω πάντα καὶ ταρασσέτω·
Entonces, sea lanzada la candente llama
y turbe y trastorne todo
con nieve de blancas alas y tronidos subterráneos: (992-994)

15. πρὸς ταῦτ' ἐπ' ἐμοὶ ριπτέσθω μὲν
πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος, αἰθήρ δ'
ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλω τ'
ἀγρίων ἀνέμων· χθόνα δ' ἐκ πυθμένων
ἀνταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι,
κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ βοθίῳ
συγχώσειεν τῶν οὐρανίων
ἄστρον διόδου, εἰς τε κελαϊνὸν
Τάρταρον ἄρδην ῥίψειε δέμας
τοῦμόν ἀνάγκης στερραῖς δῖναις·
πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.
Entonces, sea lanzado sobre mí
el rizo de fuego de dos filos,
sea exaltado el éter con el trueno
y con la tempestad de salvajes vientos,
y que una ráfaga sacuda la tierra
en las raíces mismas de sus cimientos,
y la ola del ponto arrase
con áspero ruido impetuoso
las rutas cruzadas de los astros celestes,
y que arroje por el aire mi cuerpo,
hacia el Tártaro sombrío,
con los torbellinos inflexibles de la necesidad; (1043-1053)

16. καὶ μὴν ἔργῳ κούκέτι μύθῳ
χθῶν σεσάλευται.
βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἑλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσιν· σκιρτᾶ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα·
ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντῳ.
Y de hecho, no ya de palabra,
la tierra se agita.
Y muge el eco subterráneo
del trueno, y fulguran las incendiadas

espirales del relámpago, y los torbellinos
hacen girar el polvo; y saltan las ráfagas
de los vientos todos, unas contra otras,
declarando una lucha de soplos encontrados,
y el éter se turba confundido con el mar. (1080-1088)

17. ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθῆρ κοινὸν φάος ἐιλίσσων,
ἔσορᾶς ὡς ἔκδικα πάσχω.
¡Oh majestad sagrada de mi madre,
oh éter que haces girar la luz que alumbra todo,
me estáis contemplando: cuán sin justicia padezco! (1091-1093)

El segundo subsistema secundario, cuyo contenido consiste en imágenes de la naturaleza y los ELEMENTOS, es una de las estructuras en las que más se siente la ausencia de las restantes piezas de la trilogía. Los críticos que han estudiado el motivo, principalmente HERINGTON, se basan para sus afirmaciones en la comparación de lo que sucede con el motivo en la pieza conservada con su prolongación (antitética o complementaria) en las tragedias perdidas. De cualquier modo su propuesta, como la de tantos otros críticos, no permite transponer el plano de la mera hipótesis: HERINGTON afirma que Esquilo no podía ignorar el sentido dado a los elementos por algunos de los presocráticos, que eran sus contemporáneos. Por consiguiente, agua, tierra y éter juegan un rol primordial en la trilogía, dominando sucesivamente en las tres piezas con *Océano*, *Gaia* y *Ouranós*. Por sobre ellos y como elemento unificador, el *fuego*²³. Previamente ADAMS²⁴ había concebido los cuatro elementos como cuatro fuerzas que dominaban la acción y determinaban la estructura general del drama, lo que se verificaba desde la primera invocación del *kommós* (88-91), donde Prometeo apela al éter, el agua, la tierra y el sol-fuego. En efecto, es hijo de la **Tierra**, ha robado el **fuego** y en la pieza su apelación es comprendida por el **agua** en las personas de Océano y las Oceánides. En cuanto al **éter**, representa el campo de batalla cuyas armas son los οἰωνοί.

La naturaleza y los elementos aparecen en el *corpus* formando en muchas instancias parte de una estructura claramente diferenciada y articulada por medio de

²³ HERINGTON (1961: 239-250) y (1963b: 180-197 y 236-246).

una *gradatio*. La naturaleza no es un paisaje, sino un dato significativo. En segundo lugar, la naturaleza no se manifiesta como conjunto indiferenciado, sino que siempre es descripta analíticamente en sus elementos constituyentes. Los elementos forman en el cosmos parte de un todo armónico y jerárquico que sólo es distinguible por medio de una operación racional del hombre observador (filósofo). El poeta, por el contrario, visualiza el todo, y la pluralidad de la naturaleza (sus elementos) no hace sino señalarle la unidad que se oculta tras esa multiplicidad. La prueba de la unidad es el funcionamiento organizado del mundo, que el poeta remite al plan armonioso al que responden como causa primera (551).

Ahora bien, como anticipamos en el punto anterior, en el estado de cosas planteado en la obra, la ARMONÍA, el ORDEN de toda la naturaleza, están quebrados. Ya habían sido vulnerados por la toma del poder por parte de Zeus, y el sistema de Zeus es nuevamente herido por la intervención de Prometeo. A lo largo de la tragedia puede seguirse una progresiva pérdida de la armonía, desde el equilibrio calmo (y aparente) de 88-91 hasta la conmoción final de 1080-1093. Esta situación general malsana y su aumento progresivo es directamente proporcional al aumento de la *αὐθαδία* de Prometeo.

Dentro del cosmos, naturaleza y elementos se encuentran presentes en su realidad material, sea por medio del artificio escénico, sea por medio del discurso que los manifiesta como entidades sensibles, principalmente pasibles de sensaciones visuales y auditivas. El mundo físico es algo que se puede ver y oír, y la mayoría de los segmentos imaginativos que lo tienen como centro hacen hincapié en este punto. Pero la naturaleza no sólo es vista y oída, sino que, además, ve y oye. Los elementos son invocados como testigos, para que *vean* el espectáculo del castigo de Prometeo y *oigan* su lamento. Este rasgo –la naturaleza como interlocutora del héroe– aparece en el *kommós* y se intensifica en el Estásimo I, donde la naturaleza toda aparece casi como una entidad personal que, inmersa en la *συμπάθεια*, acompaña a las Oceánides y a la raza humana en su lamento por la suerte del Titán. La cuestión alcanza su máxima

²⁴ ADAMS (1933: 97-103).

complejidad cuando los elementos se presentan en escena como manifestación de entidades divinas: Temis es la **Tierra** (209-210), las Oceánides y Océano, el **Agua**.

No obstante, a partir del Episodio III, en las largas resis en las que se describe geográficamente las regiones que Ío ha recorrido y recorrerá en su peregrinar, la naturaleza retoma su carácter habitual de escenario físico donde las acciones y pensamientos, positivos o negativos, se encarnan en los habitantes (humanos o no humanos, hostiles o amigables) de esas regiones. Por último, en el Episodio IV la animización de los elementos sólo se da como producto de la personificación metafórica (la “rebelión” de los vientos, por ejemplo: 1087). La naturaleza vuelve a comportarse como mero instrumento material de la entidad operativa situada en una jerarquía superior del cosmos: Zeus. Los elementos ya no tienen en sí mismos el motor de la acción: son receptores pasivos de la acción de otro: están subordinados a una voluntad ajena que los mueve. Sólo en los últimos versos, como si respondiera a una gran estructura en anillo, la naturaleza recupera el carácter sensible del *kommós*, al ser invocada como testigo del πάθος del héroe (1091-1093).

En la pieza, el desequilibrio de las fuerzas naturales es entendida como νόσος, palabra que se utiliza con el sentido de ENFERMEDAD ESPECIALMENTE MÉDICA, pero que se refiere también a un MAL de carácter más general: un desorden que debe ser curado. Ahora bien: como ya señalamos, Prometeo tiene una estrecha relación con la naturaleza, conoce sus secretos y esto recuerda la conexión de la medicina con la adivinación y la filosofía de la naturaleza. El conocimiento de las estaciones, así como el de las salidas de los astros, que Prometeo ha enseñado a los hombres (453-458) es, según Hipócrates, necesario para la medicina. Con esto, puede afirmarse que Prometeo posee y regala a los hombres un sistema completo de técnicas para la conservación de la vida, e la cual la posición dominante la tiene la ciencia médica. Esto es así porque la tarea básica del médico era la conservación o el restablecimiento de la armonía de la naturaleza del hombre, que está en correspondencia con la naturaleza entera. Prometeo, el MAL MÉDICO, al incidir sobre los planes de Zeus, ha herido la armonía de la naturaleza. Por eso, como analizamos en el párrafo anterior,

cuando el cosmos se presenta como testigo compasivo del πάθος del protagonista es porque éste se encuentra en desarmonía con su propia esencia: es un dios *sufriente* y *limitado*. Y cuando la naturaleza se describe en su accionar –iniciado por Zeus como agente último– éste consiste en la conflagración, la desarmonía y el choque de un elemento contra otro.

Con todo, el desequilibrio permite vislumbrar la posibilidad de la armonía, que se ubica en el pasado (como reminiscencia) y en el futuro (como profecía). La armonía verdadera alcanza su culminación en el Estásimo II, con la narración reminiscente de las bodas de Prometeo y Hesíone (554-559), que simbolizan la hierogamia del agua y de la tierra instrumentadora del fuego del cielo, y que se manifiesta en la armonía perfecta de la música y el canto, lo que remite a su vez a la armonía cósmica de las esferas²⁵.

Como ya señalamos, el concepto griego de SALUD se relaciona con una *isonomía* de poderes, y la ENFERMEDAD como una *monarquía* de un poder²⁶. El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* tiende entonces a anticipar la futura armonía o isonomía de las fuerzas en conflicto: Prometeo, pero también Zeus, se curarán de sus excesos: Prometeo se avendrá a ceder su αὐθαδία; Zeus depondrá su χόλος, aliviará a Ío de su tortura, se curará de su enfermedad tiránica e inaugurará una era de armonía universal,

²⁵ El SONIDO en todas sus manifestaciones, el RUIDO, la MÚSICA (como MELODÍA o como CANTO), la VOZ HUMANA en sus distintas modulaciones y, por supuesto, el SILENCIO se hallan presentes en la obra como motivo. Esto es así porque, para los griegos, la música es una fuerza omnipresente que reviste formas diversas, pero que siempre se ubica en el plano de la mimesis: la música “representa” en el orden de la vida humana el acontecer que la trasciende. De allí su importancia religiosa y ritual y su poder mágico e incantatorio (única instancia en que la hemos mencionado, por su relación con la medicina. No podemos extendernos en su estudio en esta ocasión. Señalamos los pasajes de mayor interés para el análisis (115, 124-126, 172-173, 355, 367-368, 431-432, 433, 574-575, 923, 993-994, 1048-1050, 1061-1062 y 1082-1083) y remitimos para ello a la bibliografía correspondiente. El tema de la música como reflejo de los estados de alma trágicos y como estructurador dramático ha sido estudiado básicamente por MOUTSOPOLOS (1959) y HALDANE (1965). En cuanto a su relación con la filosofía presocrática, remitimos a las consideraciones del capítulo 1.

²⁶ Cf. THOMSON (1979 [1932]: 11); HUGHES FOWLER (1957: 183-184).

con Δίκη como perfecta proporción. Pero al final de *Pr* todo es oscuridad: desajuste, lucha, desequilibrio. Todo el cosmos νοσεῖ²⁷.

3.3 EL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: COERCIÓN ≠ LIBERTAD

3.3.1 Idea básica: COERCIÓN

1. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ κούδεν ἐμποδῶν ἔτι·
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
Tiene cumplimiento efectivo, y nada os traba ya los pies; (12-13)
2. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῇ θεῶν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχεμέρω.
yo por mi parte no tengo coraje para atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
3. ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῇ χάλα·
Golpea más, aprieta, no aflojes de ningún modo; (58)
4. ἄραρεν ἦδε γ' ὠλένη δυσεκλύτως.
Este brazo al menos está indisolublemente sujeto. (60)
5. σήμηνον ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὄχμασεν.
Indícame quién te amarró en este precipicio. (618)

3.3.2 El primer subsistema secundario: YUGO YARNÉS

1. καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
2. καὶ τήνδε νῦν πόρπασον ἀσφαλῶς,
Y este otro abróchalo ahora con firmeza, (61)
3. ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστήρας βάλε.
Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)

²⁷ Con respecto al tema de la enfermedad en el imaginario ateniense del siglo V y su relación con las ideas políticas, cf. HOPE & MARSHALL (2000: especialmente 24-51).

4. χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.
Vete por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)
5. πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
Estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
6. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
θέμενος ἀγναμπτον νόου
δάμναται οὐρανόαν
γένναν,
Él, en cambio,
imponiendo siempre con rencor
su inflexible pensamiento,
doma al linaje celestial, (164-166)
7. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no darás coces contra el aguijón, (322-323)
8. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
Ἄτλανθ',
a otro Titán sometido
con estos ultrajes indisolubles,
al dios Atlas, (426-428)
9. κᾶζευξα πρῶτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν [...]
Y yo, el primero, uncí en el yugo a las bestias salvajes,
esclavas del collar y de la albarda, (...) (462-463)
10. ὑφ' ἄρμα τ' ἤγαγον φιληνίους
ἵππους, ἀγαλμα τῆς ὑπερπλούτου χλιδῆς.
y enganché a los carros
los caballos dóciles a las riendas, adorno de la rica ostentación. (465-466)
11. τίνα φῶ λεύσσειν
τόνδε χαλινοῖς ἐν πετρίνοισιν
χειμαζόμενον;
¿A quién diré que estoy viendo,
a aquel, sacudido por las tormentas
entre frenos de piedra? (561-562)
12. τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'
ἐνέζευξας εὐρῶν ἀμαρτοῦσαν ἐν πημοναῖσιν,
¿Por qué un día, oh hijo de Cronos,

me unciste en el yugo de estas desdichas? ¿De qué falta soy culpable? (578-579)

13. λαβρόσυντος ἦλθον, ζήρας>
ἐπικότοισι μήδεσι δαμείσα.

he llegado impetuosa,
domada por los rencorosos designios de Hera. (600-601)

14. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.

Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

15. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θεῖα γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.

Y yo, golpeada por el aguijón,
soy arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)

16. τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas. (1008-1010)

3.3.3 El segundo subsistema secundario: el ESCLAVO ENCADENADO

1. τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
amarrar a éste contra la montaña
de elevados peñascos, a este agitador,
con grillos indestructibles de cadenas de acero. (4-6)

2. ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγω,
yo, obligado, a ti, abligado, con bronces indisolubles
te clavaré contra esta roca apartada de los hombres, (19-20)

3. οὐκουν ἐπεῖξῃ τῷδε δεσμῶ περιβαλεῖν,
¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas,...? (52)

4. βαλὼν νιν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
βασιτήρι θεῖνε, πασσάλευε πρὸς πέτραις.
Luego de echárselas alrededor de las manos, golpea el martillo
con fuerza poderosa, clávalo contra las rocas. (55-56)

5. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀϋθάδη γνάθου
στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
6. ἔρρωμένως νῦν θεῖνε διατόρους πέδας·
Ahora golpea con vigor los grillos lacerantes, (76)
7. ὄτω τρόπῳ τῆσδ' ἐκκυλισθήσῃ τέχνης.
en cuanto a cómo te desenredarás de este artificio. (87)
8. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἐξηῦρ' ἐπ' ἔμοι δεσμὸν ἀεικῆ.
Tal ultrajante cadena ideó para mí
el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)
9. ὄρᾳτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν,
¡Vedme encadenado, dios desafortunado,...! (119)
10. κτύπου γὰρ ἀχῶ
χάλυβος διῆξεν ἄντρων
μυχόν, 133-134
Pues el eco del golpe del acero
penetró hasta el interior
de mis cavernas, (133-134)
11. δέρχθητ', ἐσίδεσθ' οἶω δεσμῶ
προσπορπατὸς τῆσδε φάραγγος
σκοπέλοις ἐν ἄκροις
φρουρᾶν ἄζηλον ὀχῆσω.
¡observad, contemplad con qué cadena,
incrustado en los altos peñascos
de este precipicio,
soportaré una guardia no envidiable! (141-143)
12. δακρύων σὸν δέμας εἰσι-
δύση πέτρα προσαι-
νόμενον
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις·
al contemplar tu cuerpo
agostándose
contra esta roca,
entre estos ultrajes atados con acero: (146-148)
13. δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας,
después de arrojarme salvajemente lazos indisolubles (155)

14. ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατεράϊς
 ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου,
 χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,
 Ciertamente el amo de los bienaventurados
 aún tendrá necesidad de mí, aunque ultrajado
 en estos sólidos grillos que aprisionan mis miembros (167-169)
15. οὐποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ
 καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων
 δεσμῶν χαλάσῃ
 ni yo, asustado de sus crueles amenazas,
 le señalaré esto jamás, hasta que no me suelte
 de estas salvajes cadenas (174-176)
16. δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις
 Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν
 Ἄτλανθ',
 a otro Titán sometido
 con estis ultrajes indisolubles,
 al dios Atlas. (426-428)
17. εὐελπίς εἰμι τῶνδ' ἐσ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
 λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
 Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
 en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)
18. [...] ὥδε δεσμὰ φυγγάνω
 entonces huiré de estas cadenas; (513)
19. γὰρ σφῶν ἐγὼ
 δεσμοῦς ἀεικείς καὶ δόξας ἐκφυγγάνω.
 Pues si lo resguardo,
 yo podré escapar de estas cadenas e indignas aflicciones. (524-525)
20. οὐ δῆτα, πλὴν ἐγωγ' ἂν ἐκ δεσμῶν λυθείς.
 No en verdad, excepto yo mismo, si es que llegara a ser liberado de estas cadenas. (770)
21. πρὶν ἂν χαλασθῇ δεσμὰ λυμαντήρια.
 hasta que se aflojen estas brutales cadenas. (991)
22. λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε·
 que me libre de estas cadenas: (1006)

3.3.4 El tercer subsistema secundario: la COMPETENCIA ATLÉTICA

1. δέρχθηθ' οἴαις αἰκείαισιν
διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
χρόνον ἄθλεύσω.
¡Observad en medio de qué agravios,
desgarrado, lucharé un tiempo
de infinitos años! (93-95)
2. πῆ ποτε μόχθων
χρῆ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι;
¿Por dónde deberá asomarse un día
la meta de estos tormentos? (99-100)
3. πῶ ποτε τῶνδε πόνων
χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
ἔσιδεῖν·
¿cuándo está determinado que,
arribado a puerto, veas la meta
de tus trabajos? (183-184)
4. οὐδ' ἔστιν ἄθλου τέρμα σοι προκείμενον;
¿Y no está preestablecido para ti la meta de la prueba? (257)
5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
6. ἦκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμεινόμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
Llego a ti, Prometeo, luego de haber alcanzado
la meta de una larga jornada, (284-285)
7. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἦρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
8. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δεῖξον, τίς ἔσται τῆ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
9. σύ τ', Ἰνάχειον σπέρμα, τοὺς ἐμοὺς λόγους
θυμῶ βάλλ', ὡς ἂν τέρματ' ἐκμάθης ὁδοῦ.
Y tú, semilla de Ínaco, por en tu ánimo mis palabras,
para conocer así la meta de tu jornada. (705-706)

10. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas,
hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
11. τὸ πᾶν πορείας ἦδε τέρμ' ἀκήκοεν.
Ella ya ha escuchado la meta total de su viaje. (823)
12. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
13. ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζῃ δρόμοις.
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)
14. τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
ἐπ' αὐτὸς αὐτῷ, δυσμαχώτατον τέρας·
Él mismo se prepara ahora contra sí
un rival semejante, un prodigio invencible; (920-921)
15. τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προσδόκα,
En nada aguardes la meta de tal suplicio, (1026)

3.3.5 El cuarto subsistema secundario: INMOVILIDAD, PRISIÓN, ANCLAJE

1. οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν,
ἰσόνειρον, ἧ τὸ φωτῶν
ἄλαδὸν γένος ἐμπεποδισμένον;
¿Acaso no observaste
el abatimiento sin fuerza,
semejante a un sueño, por el que la ciega raza
de los hombres tiene trabados los pies? (547-550)
2. καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βασιτάσει.
y sepultará tu cuerpo
y el abrazo de la roca te retendrá. (1018-1019)

3.3.6 El quinto subsistema secundario: CAZA Y PICADURA-MORDEDURA

3.3.6.1 Caza

1. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)
2. ἀλλ' ἐμὲ τὰν τάλαιναν
ἐξ ἐνέρων περῶν κυναγεῖ,
sino que a mí, desgraciada,
me da caza surgiendo de entre los muertos, (571-572)
3. ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους,
llegarán a la caza de bodas
imposibles de cazar; (858-859)
4. ἀλλ' οὖν μέμνησθ' ἀγὼ προλέγω,
μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
μέμνησθε τύχην,
Recordad entonces lo que os he predicho,
y cuando la Ate os dé caza,
no reprochéis a la suerte, (1071-1073)
5. κούκ ἐξαίφνης οὐδὲ λαθραίως
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.
y no de improviso ni en secreto,
seréis atrapadas por vuestra necedad
en la red impenetrable de Ate. (1077-1079)

3.3.6.2 Picadura

1. οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς,
No obstante, si me utilizas como maestro,
no extenderás el miembro contra el aguijón [espuela], (322-323)
2. χρίει τίς αὖ με τὰν τάλαιναν οἶστρος;
¿Qué aguijón me pica nuevamente a mí, desgraciada? (566)

3. οἰστροηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὧδε τείρεις;
¿Y sí atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido
con el terror de la picadura del tábano? (580-581)
4. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης [...]
Y ¿cómo no oír a la doncella enfurecida por el aguijón, ... (589)
5. θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
y nombraste la enfermedad enviada por el dios,
la que me consume al rozarme con furiosas punzadas? (596-597)
6. ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὄρατ', ἄξυστόμῳ
μύωπι χρισθεῖσ'
y llevando cuernos, como veis, y picada
por el tábano de agudo aguijón, (674-675)
7. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θεία γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.
Y yo, golpeada por el aguijón,
son arreada, de tierra en tierra, por un látigo divino. (681-682)
8. οὐδ' ὧδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα
πήματα λύμα[τα δείμα]τ' ἀμ-
φήκει κέντρῳ ψύχειν ψυχάν ἐμάν.
ni que tales sufrimientos, calamidades, horrores,
terribles de ver y de tolerar,
helarían mi alma con su aguijón de doble filo. (690-693)
9. ἐντεῦθεν οἰστροήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον' Ρέας,
Desde allí mismo, aguijoneada, llegaste al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea, (836-837)
10. ὑπὸ μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
μανίαι θάλπους', οἰστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος;
Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
que perturban mi mente, y me punza el dardo
de un aguijón no forjado por el fuego. (878-880)

3.3.6.3 Mordedura

1. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς ἀβθάδη γνάθου
στέρνων διαμπάξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.
Ahora clávale con fuerza, atravesándole el pecho,
la dura mandíbula de cuña de acero. (64-65)
2. ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας·
ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (368-369)
3. συννοία δὲ δάπτομαι κέαρ,
ὄρων ἑμαυτὸν ὧδε προυσελούμενον.
sino que remuerdo con inquietud mi corazón
al verme a mí mismo de tal modo ultrajado. (437-438)
4. τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι,
[donde] está la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
hostil a los navegantes, (726-727)
5. ἔξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας φύλαξαι, 803-804
cuídate de los perros mudos de Zeus,
de afilados dientes, los grifos, (803-804)

3.3.7 El sexto subsistema secundario: FUERZA-VIOLENCIA

3.3.7.1 Serie 1: la necesidad

1. πάντως δ' ἀνάγκη τῶνδέ μοι τόλμαν σχεθεῖν·
Pero me es completamente forzoso lograr el coraje de éstos: (16)
2. δρᾶν ταῦτ' ἀνάγκη, μηδὲν ἐγκέλευ' ἄγαν.
Me es forzoso hacerlo, no me presiones en demasía. (72)
3. τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.
[sabiendo] que la fuerza de la necesidad es inexpugnable. (105)
4. [...] ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (108)
5. τό τε γάρ με, δοκῶ, ξυγγενὲς οὕτως
ἐπαναγκάζει,
Pues no sólo el parentesco, creo, así
me obliga, (289-290)

6. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ.
pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

7. ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.
Pero el freno de Zeus
lo obligaba a cumplir todo esto por la fuerza. (671-672)

3.3.7.1 Serie 2: la dureza-crueldad-tiranía

1. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν,
para que aprenda a amar la tiranía
de Zeus, (10-11)
2. Κράτος Βία τε, σφῶν μὲν ἐντολῇ Διὸς
ἔχει τέλος δὴ
Cratos y Βία, para vosotros dos el mandato de Zeus
tiene cumplimiento efectivo, (12-13)
3. ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεὸν
δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχειμέρῳ.
yo por mi parte no me atrevo a atar por la fuerza
a un dios de mi misma estirpe contra este precipicio tormentoso. (14-15)
4. εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ.
pues es grave descuidar las palabras de nuestro padre. (17)
αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
τρύσει σ'
y sin cesar te agobiará el peso abrumador
del mal presente: (26-27)
5. ὀρθοστάδην, ἄπνιος, οὐ κάμπτων γόνυ
πολλοὺς δ' ὄδυμοὺς καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγξῃ· Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες·
ἄπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ.
en pie, insomne, sin doblar la rodilla;
y lanzarás muchos lamentos y gemidos inútiles;
pues el corazón de Zeus es incommovible:
y duro es todo aquel que gobierna desde hace poco. (32-35)
6. ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν.
Toda suerte es grave, excepto ser soberano de los dioses. (49)
7. ὡς σὺπιτιμητῆς γε τῶν ἔργων βαρύς.
porque es severo el que evalúa tu trabajo. (77)

8. σὺ μαλθακίζου, τὴν δ' ἐμὴν ἀνθαδίαν
 ὀργῆς τε τραχυτήτα μὴ 'πίπλησέ μοι.
 Ablándate tú, pero no me reprendas
 la obstnación y aspereza de mi temperamento. (79-80)
9. τίς ὦδε τλησικάρδιος
 θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
 ¿Quién entre los dioses es tan duro de corazón
 que se alegre en esto? (160-161)
10. ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
 θέμενος ἀγναμπτον νόον
 Él en cambio, imponiendo siempre
 con rencor su inflexible pensamiento, (164)
11. ἡ παλάμη τινὶ
 τῶν δυσάλωτον ἔλη τις ἀρχάν.
 o, por algún medio,
 alguien le arrebató su dominio inconquistable. (166)
12. σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
 δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾶς,
 Tú eres altivo, a tu vez, y en nada cedés
 ante amargas aflicciones, (178-180)
13. ἀκίχητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ
 ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνου παῖς.
 Pues el hijo de Cronos
 tiene inexorable carácter, e inflexible corazón. (184-185)
 οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ
 τὸ δίκαιον ἔχων Ζεὺς·
 Sé que Zeus es duro, y que decide por sí mismo
 lo que es justo; (...) 186-187
14. σιδηρόφρων τοι κάκ πέτρας εἰργασμένος
 ὅστις, Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾶ
 μόχθοις·
 En verdad tiene corazón de hierro y está hecho de piedra,
 Prometeo, quien no se compadece
 de tus males. (242-244)
15. εἰ δ' ὦδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
 ῥίψεις,
 Y si así profieres palabras duras y
 mordaces, (311-312)

16. ὄρων ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 al ver que gobierna
 un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos. (323-324)
17. [...] ᾄκτιρα, δάιον τέρας,
 ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον,
 † Τυφῶνα θούρον.
 me compadezco, monstruo terrible,
 de cien cabezas, sometido por la fuerza,
 al impetuoso Tifón. (352-354)
18. ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus. (357)
19. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
 καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυραίνῃ βία.
 Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
 y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)
20. ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
 ... οὐράνιον τε πόλον
 νώτοις ὑποστενάξει. †
 quien sin cesar gime sordamente
 bajo la poderosa fuerza que lo excede
 y la bóveda celeste sobre sus espaldas. (428-430)
21. ἄρ' ὑμῖν δοκεῖ
 ὃ τῶν θεῶν τύραννος ἔς τὰ πάνθ' ὁμῶς
 βίαιος εἶναι;
 ἤNo os parece
 que el tirano de los dioses es para todo
 igualmente violento? (735-737)
22. νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμα μοι προκείμενον
 μόχθων, πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσῃ τυραννίδος.
 Pero ahora no está dispuesta meta alguna de mis desdichas
 hasta que Zeus caiga de la tiranía. (755-756)
23. ὄρῳ δ' ὅτι
 Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.
 mira
 que Zeus no se ablanda con los que son como tú. (951-952)
24. γνάμψει γὰρ οὐδέν τῶνδέ μ' ὥστε καὶ φράσαι
 πρὸς οὐ χρεῶν νιν ἐκπεσεῖν τυραννίδος.
 pues nada de todo esto me doblegará como para que diga

por obra de quién deberá caer de la tiranía. (995-996)

3.3.8 Idea básica: LIBERTAD

1. ελεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός.
Pues libre no es ninguno, excepto Zeus. (50)
2. σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῶ.
Y me precipité, descalza, en este carro alado. (135)
3. ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς.
sino que liberas tu boca en exceso, (180)
4. ἐξελυσάμην βροτοῦς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἕιδου μολεῖν.
liberé a los mortales
de descender destrozados al Hades. (235-236)
5. αἰκίζεταί γε κούδαμῃ χαλᾶ κακῶν.
Me atormenta y de ningún modo me libera de mis males. (256)
6. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζήτει τινά.
Pero dejemos esto
de lado, y procura alguna liberación de tu prueba. (261-262)
7. ἀνχῶ γάρ, ἀνχῶ, τήνδε δωρειάν ἐμοὶ
δώσειν Δί', ὥστε τῶνδέ σ' ἐκλύσαι πόνων.
Pues me enorgullezco, me enorgullezco de que Zeus me concederá
este don, de modo de liberarte de estas penas. (338-339)
8. ἀλλ' ἠσύχαζε σαυτὸν ἐκποδῶν ἔχων·
Pero no, quédate quieto y mantén tus pies fuera del asunto. (344)
αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente. (470-471)
9. εὐελπίς εἰμι τῶνδέ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
Porque yo tengo la esperanza de que tú, ya liberado de estas cadenas,
en nada serás menos poderoso que Zeus. (509-510)

10. ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει
 ἔρριψ' ἑμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στύφλου πέτρας,
 ὅπως πέδοι σκήψασα τῶν πάντων πόνων
 ἀπηλλάγην;
 En cambio, ¿por qué
 no me he arrojado ya mismo desde esta acerba piedra,
 de modo que, al estrellarme en el suelo, me liberara
 de todas mis penas? (747-750)
11. αὐτὴ γὰρ ἦν ἂν πημάτων ἀπαλλαγὴ
 Pues esa sería la liberación de mis penurias. (754)
12. τίς οὖν ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός;
 ¿Y quién es el que te liberará contra el deseo de Zeus? (771)
13. πῶς εἶπας; ἦ μὲν παῖς σ' ἀπαλλάξει κακῶν; 773
 ¿Cómo dijiste? ¿Acaso un hijo mío te liberará de tus males?
14. ἐλοῦ γάρ, ἢ πόνων τὰ λοιπὰ σοι
 φράσω σαφηνῶς, ἢ τὸν ἐκλύσουτ' ἐμέ.
 Elige entonces; te referiré claramente
 o el resto de tus faenas o quién me liberará. (780-781)
15. καὶ τῆδε μὲν γέγωνε τὴν λοιπὴν πλάνην,
 ἐμοὶ δὲ τὸν λύσουτα·
 y proclamale a ella el resto de sus vagabundeos,
 y a mí, el que te liberará. (784-785)
16. σποράς γε μὴν ἐκ τῆσδε φύσεται θρασυς
 τόξοισι κλεινός, ὃς πόνων ἐκ τῶνδ' ἐμὲ
 λύσει.
 En verdad, un hombre osado nacerá de esta simiente,
 célebre por sus flechas, quien me liberará
 de estos pesares. (871-873)

3.3.9 *Primer subsistema secundario: VUELO*

1. ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
 ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
 πράσσοντας·
 Es fácil para el que tiene el pie libre de males
 aconsejar y advertir
 al que lo pasa mal. (263-265)
2. καὶ νῦν ἐλαφρῶ
 ποδὶ κραιπνόστυτον θᾶκον προλιποῦσ'

αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν,

Y ahora,

dejando con ágil pie el rápido asiento,
y el éter puro, sendero de las aves, (278-280)

3. τὸν πτερυγωγῆ τόνδ' οἰωνὸν
γνώμη στομίῳν ἄτερ εὐθύνων·
conduciendo esta ave de rápidas alas,
con mi voluntad, sin frenos. (286-287)

3.3.10 Segundo subsistema secundario: COMPASIÓN-BLANDURA

1. ὥς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
para que aprenda a amar la tiranía de Zeus
y deje de lado su afición a los hombres. (10-11)

2. ἀλλ' ἔμπας [βίῳ],
μαλακογνώμων
ἔσται ποθ', ὅταν ταύτη ραισθῆ·
pero un día, sin embargo,
blanda será su voluntad,
cuando así sea quebrantado; (187-189)

3. τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργῆν
εἰς ἄρθμον ἔμοι καὶ φιλότητα
σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἤξει.
y después de abatir su cólera implacable,
vendrá entonces impaciente, a mí, impaciente,
a concretar pacto y amistad. (190-192)

4. ἔάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσση κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχυαίνῃ βία.
Si es que uno aplaca el corazón en el momento preciso,
y no consume por la fuerza un ánimo henchido. (379-380)

5. τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ.
pues el arte es mucho más débil que la necesidad. (514)

6. μίαν δὲ παίδων ἡμερὸς θέλξει τὸ μὴ
κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυθήσεται
γνώμην·
Pero a una de las hijas la ablandará el deseo,
para que no mate a su esposo, y debilitará
su determinación: (865-867)

3.3.11 Tercer subsistema secundario: VAGABUNDEO

1. σήμενον ὄποι
γῆς ἢ μογερά πεπλάνημαι.
Señálame a qué lugar
de la tierra la desdichada ha llegado errante. (564-565)
2. πλανῶ
τε νῆστιν ἀνά τῶν παραλίαν ψάμμων.
y, hambrienta,
me hace andar errante por la arena de la playa. (572-573)
3. ποῖ μ' ἄγουσι τηλέπλαγκτοι πλάναι;
¿Hacia dónde me conducen estos vagabundeos que se alejan errantes? (576)
4. ἄδην με πολύπλανοι πλάναι
γεγυμνάκασιν,
Demasiado me ha ejercitado
este errar sin rumbo, (585-586)
5. καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἥρα στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται;
y ahora, aborrecida por Hera,
se ejercita por la fuerza en carreras desnesuradas? (591-592)
6. καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δεῖξον, τίς ἔσται τῇ ταλαιπώρῳ χρόνος.
Y además señálame la meta de mi andar errante,
cuál será ese tiempo para la desdichada. (622-623)
7. ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
Dejaré de lado la mayor parte de la relación,
e iré a la meta misma de sus vagabundeos. (827-828)
8. ἐντεῦθεν οἴστρησασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζει δρόμοις.
Desde allí mismo, aguijoneada, llegate al camino
de la ribera del mar, hasta el gran golfo de Rea,
desde donde vienes rendida por carreras una y otra vez errantes. (836-838)

El subsistema de imaginaria que representa la idea básica de **COERCIÓN** es el más evidente de la obra, y el que ha dado más lugar al estudio crítico²⁸, dada su relación con la trama y con los acontecimientos escénicos²⁹. Su relación con el sistema hipersemémico y el universo conceptual será el núcleo de nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO de la pieza, por lo cual comentaremos aquí la presentación de algunos de sus constituyentes.

En toda la obra reina una enorme tensión que deriva de la inmovilidad del héroe. Todo la acción se concentra en una situación inmutable y en la contemplación de un castigo infinito. En el escenario, PROMETEO está completamente INMÓVIL. En un intenso contraste visual, los RESTANTES PERSONAJES, por el contrario, se caracterizan por un INTENSO MOVIMIENTO. La mayoría de las figuras divinas se mueven rápidamente con ALAS o con MEDIOS DE TRANSPORTE ALADOS. Esta tensión escénica encuentra su correspondencia en el plano poético-significante por medio de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro del cual el portador central de la tensión y, por tanto, de la carga semántica global, es el primer subsistema secundario, y dentro de él, la imagen central del subsistema, el SÍMIL DEL POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1008-1010)³⁰. Esta serie imaginativa se presenta como tal desde el comienzo de la pieza, pero su sentido se va construyendo con la recurrencia a lo largo de toda la obra. Esta inmovilidad constrictiva simboliza, en primer término, la rebeldía y la ἀθυρία del héroe, en segundo término, la tragedia de la condición humana y, por último, el estado de cosas propio de las viejas estructuras políticas y ético-religiosas previas a la *Weltanschauung* de la Atenas democrática. Sobre ello también volveremos en nuestro ANÁLISIS SEMÁNTICO.

²⁸ Remitimos a DUMORTIER (1935a: 56-70), con extensa lista de fuentes y autoridades antiguas, análisis del vocabulario y bibliografía de los siglos XIX y principios del XX; a HUGHES FOWLER (1957) para una primera interpretación global de su importancia estructural y a PETROUNIAS (1976: 108-114 y 367-369, con amplio aparato erudito.

²⁹ La relación entre los elementos de este subsistema y el procedimiento de mostración escénica de la imagen se estudiará en el capítulo 5.

³⁰ Las imágenes centrales de los dos primeros subsistemas principales son similares. Volveremos sobre este punto en el ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

Lo primero que ven los espectadores es la acción de atar al preso al peñasco. El castigo de Prometeo recuerda una especie de crucifixión, el ἀποτυμπανισμός, que estaba reservado para enemigos públicos tales como los piratas. En esta ejecución, el penado era atado a un madero y, a causa de la inmovilidad, moría de una muerte lenta y dolorosa³¹. El criminal era castigado con este tormento (o por medio de un simple ahorcamiento) y era abandonado en un sitio alejado, donde se lo entregaba a las fieras y aves de presa. Sin duda Prometeo, puesto que es inmortal, no morirá (753, 933), a pesar de la cuña (64) que le atraviesa el pecho. Pero esta realidad no hace más que ahondar su sufrimiento, físico y espiritual.

La acción de ENCADENAR a Prometeo es acompañada por la mención de una serie de implementos relacionados con el YUGO y el ARNÉS del CABALLO. El fundamento visual de los subsistemas secundarios primero y segundo puede apreciarse, desde adentro del texto dramático, por el efecto que causa en Ío la contemplación del protagonista (561-562). Los elementos que hacen alusión a la sujeción de los animales domésticos son las πέδαι (6), GRILLETES, que eran utilizados tanto por hombres como por caballos³². En cuanto a la mención de Hefesto en 32 con respecto a que ya no podrá DOBLAR LA RODILLA, hay que tener en cuenta, por una parte, que en el siglo V la expresión equivalía a “descansar”. Pero hombres y caballos deben “doblar las rodillas” para dormir, y esto es precisamente lo que luego deseará el pájaro cuadrúpedo de Océano (395-396), y lo que Prometeo verá con la impotencia de la inmovilidad.

Todo el vocabulario utilizado por el poeta tiene el objetivo de hacer que el espectador organice la imagen mental de un POTRO SUJETO, a pesar de que lo que se está mostrando en escena es el remedo de un ἀποτυμπανισμός³³. Las CADENAS o ATADURAS (δεσμός, 52, 176, 770, 991, 1006) son un término de amplio uso y se relaciona con el significado especial de CINCHA³⁴, que en realidad aparecen con su

³¹ Sobre este suplicio, véase el análisis de CANTARELLA (1996 [1991]: 31-35) y ALLEN (2000: 200-201).

³² *Il.* XIII 34-37.

³³ Este mecanismo es analizado exhaustivamente en el Capítulo 5.

³⁴ *X. An.* 3, 5, 10.

lexema específico, *μασχαλιστήρες* en 71, para significar las BANDAS que corren alrededor del CABALLO y son sujetas al YUGO, y con posterioridad aparecen los FRENOS, *χαλινοί* (562, 672). Las ESPOSAS son *ψάλια* (54). En 61 aparece el verbo *πορπῶ*, ABROCHAR o AJUSTAR, y el sustantivo *πόρπαξ* es utilizado con respecto al caballo en el sentido de *correas para la cabeza con arreos*. Cratos utiliza en 74 el verbo *κirkῶ*, y *κρίκος* *κίρκος* es un ANILLO del YUGO con el cual se sujetan los caballos a una clavija al extremo delantero del pértigo del carro. Finalmente, Prometeo utiliza el verbo central del subsistema: *ἔνζευγμα* (108). Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar, de acuerdo con PETROUNIAS y en contra de las aseveraciones de DUMORTIER, que Prometeo no es simplemente un animal ya domesticado que se ofrece pacíficamente al yugo, sino un POTRO RECIÉN SOMETIDO AL ARNÉS. La profundidad e intimidad de la imagen es el contraste entre la representación mental del potro que se resiste en vano con la visión del héroe exteriormente inmóvil.

La rebeldía de Prometeo se extiende a través de toda la obra. La humillación lo agobia, pero su *ἀθροδία* lo conduce a la *ὑβρις*. El potro se encabrita, es decir, no es capaz de contenerse, aunque reconoce las consecuencias de su comportamiento (103-107), y provoca, al mismo tiempo que la idea de orgullo y jactancia, como señalamos en *Se*, sentimientos de compasión, simpatía y amor en el espectador/lector³⁵, dado que Zeus es quien dirige sus las riendas. Tal vez el hecho de que el potro, a pesar de toda su recalcitrancia, finalmente es domado, lleva a ese espectador a concluir que también Prometeo será al fin doblegado.

Uno de los segmentos más significativos del subsistema es la afirmación de Océano en 323, donde se hace alusión al proverbio *πρὸς κέντρον λακτίζειν*, “cocear contra el aguijón” como metáfora de una oposición necia e inútil, y proviene de la acción desesperada del animal incitado con el aguijón o *κέντρον* (BASTÓN DE PÚAS que se utilizaba para azuzar a los caballos o bueyes) que salta contra éste. Por el contrario, su cabalgadura no necesita violencia para cumplir su labor: sólo la persuasión de la

³⁵ Se tiene too la impresión de temura y encanto, y aparece como *illustrans* de muchachos y jovencitas (Coef 794-796 Orestes).

voluntad de su amo (287). Para Prometeo, uno de cuyos beneficios a la humanidad es el uncir a los animales (462-466), en particular al caballo, no existe ironía más amarga que experimentar el yugo como castigo y el sometimiento al proceso de domesticación correspondiente, lo que, como hemos visto en el *εΑ*, obedece a la ley del *contrapasso*.

En el caso de Ío, además de visualizar a Prometeo como animal sometido al yugo (562), también se aplica la imagen a sí misma (578), en este caso en su carácter de animal bovino (588, 674, 743). Pero ella es la encarnación dramática de la imagen de la PICADURA, que se convertirá luego en MORDEDURA³⁶ para anticipar el motivo del águila que aparecerá en *PrL*, y que se desarrolla en los segmentos del quinto subsistema secundario.

En el polo de la LIBERTAD se destacan el motivo del VUELO³⁷ y la mención de las Oceánides como ἀπέδιλος³⁸, DESCALZAS, en 135, que destaca la mencionada idea básica de LIBERTAD, de la que gozan los que pertenecen al reino de Océano, opuesta a la COACCIÓN que sufren las víctimas de Zeus. El cosmos se encuentra polarizado entre PRISIÓN y LIBERTAD, entre COSNTREÑIMIENTO y MOVIMIENTO.

3.4 EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL: OSCURIDAD ≠ LUZ

Con el objeto de no extender en demasía nuestra presentación del material, restringiremos al mínimo el despliegue del TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, dado que por otra parte es, dentro de *Pr*, el que ofrece menor número de *illustrantia*. Remitimos a una bibliografía específica para su estudio detallado³⁹.

3.4.1 El primer subsistema secundario: CEGUERA-IGNORANCIA ≠ VISIÓN-CONOCIMIENTO

³⁶ Con respecto al tema, véase POLLARD (1948: 125-126).

³⁷ Cf. al respecto POLLARD (1948: 121-124).

³⁸ Cf. el tratamiento que a la imagen da THOMSON (1935: 38).

La serie imaginativa que opone los constituyentes **OSCURIDAD-CEGUERA-IGNORANCIA** ≠ **LUZ-VISIÓN-CONOCIMIENTO**, y su oposición ideológica derivada, **πάθος** ≠ **μάθος**, se despliega en los siguientes pasajes: 21-22, 24-25, 51, 53-54, 69-70, 85-86, 92-95, 101-102, 104-105, 115, 117-120, 140-141, 144, 146, 183-184, 186, 215, 231-233, 238, 241, 244-246, 248, 250, 259-260, 265, 273, 288, 293, 298-299, 302, 304, 307, 309, 323, 328, 352, 356, 358-359, 374, 377, 382, 427, 437-438, 441, 447, 451, 456-457, 460-461, 487, 499, 504, 540-541, 547-550, 553-554, 561, 567-569, 586, 607, 609, 612, 624, 645, 654, 659, 668, 674, 668-669, 678-679, 690-693, 695, 697, 706, 758, 776, 795-797, 800, 802, 804, 817, 824, 842-843, 876, 882, 895-896, 898-899, 903-904, 906, 909-910, 915, 926-927, 951, 957, 958-959, 986-987, 997-998, 1014, 1018-1019, 1028-1029, 1040, 1068, 1074, 1076, 1092-1093.

3.4.2 El segundo subsistema secundario: OCULTAMIENTO ≠ FUEGO, ARTES, ASTUCIA, ENSEÑANZA

Las series imaginativas que oponen los motivos del OCULTAMIENTO-HUNDIMIENTO-SECRETO al del FUEGO-ARTES/**τέχναι**-RECURSO/CONSEJO/ASTUCIA, con su derivación en el par ENSEÑANZA/APRENDIZAJE se despliega en los siguientes pasajes: 7, 10-11, 18, 22, 28, 45-47, 59, 61-62, 87, 96-97, 107-108, 110-111, 165, 172-173, 206-207, 254, 308, 322, 328, 335-336, 356, 358-360, 366-367, 371, 373-374, 382, 391, 457-458, 459-461, 467-470, 474-475, 477, 481-482, 497-498, 503, 505-506, 514, 521-524, 596-597, 610, 634, 649-650, 698, 878-880, 917, 944, 981-982, 989, 1011, 1019, 1043-1045, 1082, 1084

En cuanto al MOTIVO DE LA VISIÓN, apuntemos brevemente que el estudio de sus instancias permite establecer un patrón según el cual hay una relación directa entre VISIÓN y SUFRIMIENTO. Además de su aparición en la mención de las ciegas

³⁹ ROSEMEYER (1955: 225-260); TARRANT (1960: 181-187); BERNARDETE (1964: 128-133); FINEBERG (1975: 189-195); PETROUNIAS (1976: 114-123); LENZ (1980: 23-56); TARKOW (1986: 87-99); LARMOUR (1992: 28-37).

esperanzas (250), también aparece en un grupo de pasajes relacionados con la historia de Ío, y en algunas afirmaciones del Coro. La VISIÓN constituiría entonces un don con cualificación negativa, lo que se confirma por la serie de imágenes relacionadas con la percepción del propio espectáculo constituido por el protagonista, para quien la visión constituye un oprobio y una obsesión.

No obstante, la VISIÓN constituye una forma muy importante de experiencia, relacionada directamente con el SABER y el CONOCIMIENTO, con marcas positivas o negativas según el contexto y conectadas con la idea del πάθει μάθος. Por otra parte, la prominencia de la imagen de la VISIÓN es una plasmación del objetivo visual del teatro y de la significación visual de la presentación dramática; es por ello que la experiencia de la MOSTRACIÓN incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) por parte del espectador. En este sentido, *Pr* sería la primera obra griega conservada que con toda consciencia dirige su atención y utiliza la experiencia teatral en sí misma.

El eje sobre el cual se edifica el sistema de imaginería de *Pr* es la oposición binaria **ARMONÍA ≠ DESARMONÍA**. Esta oposición, es decir, el problema que ella resume, es el tema de la obra. Los distintos subsistemas de imaginería cumplen la función de poner en el plano de superficie, por medio de un lenguaje poético fuertemente connotado, el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía.

Las *causas* de la desarmonía provienen de una intromisión en el plan que la divinidad tiene dispuesto para el orden del mundo (228-233). La intromisión es la ἀμαρτία de Prometeo, quien, aunque movido por su φιλοανθρωπία, ha contrariado los designios de Zeus, incomprensibles en principio por la crueldad que implican en una

lectura emotiva y subjetiva, pero encaminados hacia un τέλος que el autor asocia con una idea implícita, la δίκη⁴⁰.

El género humano, raza biforme, camina a tientas, cegado por la esperanza (248-251), por la cárcel sin límites del mundo. Un don de origen divino –no producto de la evolución–, el intelecto, le ha permitido el desarrollo del raciocinio, el pensamiento discursivo, la creación técnica (442-506). Estas cualidades simulan un dinamismo existencial (personal y colectivo) representado en la idea de progreso el cual, no obstante, es aparente. El hombre y su representante escénica, Ío, inmersos en la desarmonía de los órdenes del mundo, al igual que su mentor, Prometeo, se encuentran trabados (548-550), sumidos en el estancamiento. Este estancamiento es consecuencia de la ὕβρις y su producto, la ἄτη, que los transforma a ambos en animales encarcelados que luchan desesperadamente contra sus cadenas, (reales para Prometeo, virtuales para Ío) sin lograr comprender el sentido ni el porqué del castigo que se les inflige.

El *síntoma* de la desarmonía, que se manifiesta en todos los órdenes de la realidad, es la νόσος, la ENFERMEDAD que aqueja al hombre y al cosmos. En el hombre, la νόσος se expresa como πάθος, un πάθος⁴¹ que se concibe como inmotivado e injusto, y que tampoco se comprende en su τέλος. En el orden no humano, el cosmos, la νόσος se manifiesta en la DISCORDANCIA DE LA MÚSICA - símbolo por excelencia de equilibrio y armonía-, el sonido, el canto y el ruido⁴², por una parte, y, por otra parte, en la conmoción de los ELEMENTOS de la NATURALEZA (luego de un equilibrio aparente al comienzo de la pieza, pero ya traspasados por el

⁴⁰ La δίκη está ausente como lexema significativa en el *corpus* de la obra (sus apariciones -9, 30, 614; τὸ δίκαιον 187, ἔκδικα 1093- no reciben una marca connotativa muy relevante), pero puede reponerse analizando la vacancia semémica existente en el campo semántico al que pertenece, es decir, la oposición νόμος/θέμις. Retomaremos el tema en el capítulo 9.

⁴¹ Cf. 92 y 1093, paradigmáticos de la amplia extensión que adquiere este campo semántico a lo largo del desarrollo dramático.

⁴² Esta discordancia se manifiesta sémicamente, en casi todos los segmentos del campo, a través de rasgos subcategoriales negativos, denotativos o connotativos. Todas las marcas negativas se aplican al campo afectivo.

πάθος). El punto de encuentro entre el πάθος del hombre y el πάθος del orden cósmico es Prometeo.

Las *consecuencias* de la desarmonía se manifiestan en la desesencialización que sufre el hombre en su naturaleza y en la imposibilidad de comprender el sentido de su ser y de su sufrimiento. Esta desesencialización se manifiesta en la *objetualización* del sujeto humano, que se realiza por medio de la mirada divina, que convierte al hombre en "lo mirado" (903-904). Esa nueva entidad queda transformada en un ser +animado -racional, es decir, +animal. La consciencia de sentirse un animal acorralado, un ser limitado en su potencia intelectual, y de que ese espectáculo llena todo el espacio del universo trágico es motivo para el hombre de vergüenza y ultraje, un πάθος insoportable, al cual se suma la humillación de estar a expensas del poder (incomprensible en sus designios) que lo ha colocado en esa situación.

De este modo, el motivo de la VISIÓN -cuya consecuencia es para el griego el conocimiento- queda marcado con rasgos negativos: como objeto de ésta el hombre pierde su condición de sujeto y, cuando se comporta como sujeto y "ve", sólo alcanza un saber exterior y contingente, que no puede ser utilizado para cambiar la realidad ni comprenderla. Esta visión exterior está simbolizada en la *previsión* de Prometeo.

El hombre desesencializado, "*espectáculo deshonroso para Zeus*" (241), se encuentra TRABADO. Esta "traba" se da por medio del motivo de los PIES TRABADOS, dentro del más amplio de la COERCIÓN. Los pies trabados simbolizan la imposibilidad de "caminar". Esta imposibilidad se da en sentido propio para Prometeo, en sentido figurado en el caso de Ío y simbólicamente para todos los hombres. En efecto, puesto que está atado, Prometeo no puede moverse. Pero el *avanzar* (*gredior*) no se da simplemente como hecho físico. Para Prometeo su imposibilidad de avanzar es *exterior e interior*, ya que a la traba de sus pies se suma la traba de su espíritu, que retrocede en su potencia a medida que la obra se despliega. Confiado en su μάθος previsor exterior, el Titán se sume en la αὐθαδία y se aleja cada vez más de la comprensión de su πάθος.

También los pies de Ío -quien corre agujoneada por el tábano- se encuentran "trabados", en este caso por medio de un oxímoron semántico. Su carrera errante por el mundo no es más que un desplazamiento aparente en una cárcel sin límites. La traba de Ío remite simbólicamente a la condición general de la especie: el hombre avanza, como los fantasmas de los sueños, corriendo siempre en el mismo lugar. El hombre no "avanza hacia adelante" (*progređior*), puesto que, en el estado de cosas de esta primera pieza de trilogía, es incapaz de un progreso que vaya más allá de la habilidad material y técnica⁴³. Las τέχναι desarrolladas a partir del don de Prometeo conducen al mejoramiento material y social, a la "civilización", sólo en algunos aspectos, que no incluyen, de ningún modo, el conocimiento de sí. A este conocimiento se llega por el camino del πάθος, por la experiencia existencial del sufrimiento iluminador (*Ag* 177).

Finalmente, el instrumento por el cual la divinidad pone al "hombre" (Prometeo) en el sendero del autoconocimiento y la aceptación de su lugar en el orden del cosmos es la ἀνάγκη, la "fuerza constrictiva". La temática o estructura semémica de la COERCIÓN que sufre el sujeto humano, imaginizada a lo largo de este *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* por la imagen de la necesidad y su relación con el plano hipersemémico se estudiarán en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

3.5 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN LA PROMETÍA

Una lectura atenta de los fragmentos de la *Prom* que han llegado hasta nosotros⁴⁴ permite detectar la existencia de una serie de pasajes en los que se verifica la presencia de segmentos imaginativos en sentido amplio (constituyentes de campos semánticos marcados) o de figuras (imágenes en sentido estricto). Reproducimos a continuación exclusivamente los fragmentos que presentan imágenes, y cerraremos nuestro análisis con un breve comentario al respecto.

⁴³ Cf. al respecto nuestro ANÁLISIS SEMÉMICO, desplegado en el Capítulo 6.

1. ἵππων ὄνων τ' ὀξειᾶ καὶ ταύρων γένος
 δοῦς (sc. ego) ἀντίδουλα καὶ πόνων ἐκδέκτορα
 los machos de caballos y asnos, la raza de los toros
 tú los diste a manera de esclavos y sustitutos de los trabajos. (189a R)
2. ἤκομεν
 τοὺς σοὺς ἄθλους τούσδε, Προμηθεῦ,
 δεσμοῦ τε πάθος τόδ' ἐποψόμενοι
 Hemos venido
 a contemplar estos tus sufrimientos, Prometeo,
 y el sufrimiento (este) de tu cadena. (190 R)
3. φοινικόπεδόν τ' ἐρυθρᾶς ἱερὸν
 χεῦμα θαλάσσης
 χαλκοκέραυνόν τε παρ' Ὠκεανῶ
 λίμναν παντοτρόφον Αἰθιοπῶν,
 ἴν' ὁ παντόπτας ἥλιος αἰεὶ 5
 χρῶτ' ἀθάνατον κάματόν θ' ἵππων
 θερμαῖς ὕδατος
 μαλακοῦ προχοαῖς ἀναπαύει
 Y a la sacra corriente de fondo rojo
 del mar eritreo y,
 al lado del Océano, a la laguna que brilla como el cobre,
 que da sustento a los etíopes,
 donde sin cesar el sol que todo lo contempla 5
 su inmortal cuerpo y el cansancio de sus caballos
 alivia con las cálidas corrientes
 de su agua blanda ... (192 R)
4. *Titanum suboles, socia nostri sanguinis,
 generata Caelo, aspiciate religatum asperis
 vinctumque saxis, navem ut horrisono freto
 noctem paventes timidi adnectunt navitae.
 Saturnius me sic infixit Iuppiter, 5
 Iovisque numen Mulciberi adscivit manus.
 Hos ille cuneos fabrica crudeli inserens
 Perrupit artus; qua miser sollertia
 Transverberatus castrum hoc Furiarum incolo.
 Iam tertio me quoque funesto die 10
 Tristi advolatu aduncis lacerans unguibus
 Iovis satelles pastu dilaniat fero.
 Tum iecore opimo farta et satiata adfatim
 Clangorem fundit vastum et sublime avolans
 Pinnata cauda nostrum adulat sanguinem. 15
 Cum vero adesum inflatu renovatmst iecur,
 Tum rursus taetros avida se ad pastus refert.
 Sic hanc custodem maesti cruciatus alo,*

⁴⁴ Hemos utilizado la edición de RADT (1985).

Quae me perenni vivum foedat miseria.
Namque, ut videtis, vinculis constrictus Iovis 20
Arcere nequeo diram volucrem a pectore.
Sic me ipse viduus pestes excipio anxias,
Amore mortid terminum anquirens mali.
Sed longe a leto numine aspellor Iovis,
Atque haec vetusta saeculis glomerata horridis 25
Luctifica clades nostro infixata est corpori;
E quo liquatae solis ardore excidunt
Guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.
 Raza de los Titanes, aliada de mi sangre,
 Por Urano engendrada, vedme atado y sujeto
 A ásperas rocas, cual la nave en el mar rugiente
 Anclan por temor a la noche los marinos los marinos asustados.
 Me ha clavado así Zeus, el hijo de Cronos, 1
 Pero la orden de Zeus buscó las manos de Hefesto.
 Éste, con artificio cruel, clavándome estas cuñas,
 Mis miembros traspasó; por esa habiklidad atravesado
 Habito en este fuerte de las Erinias. 5
 Cada tercero, horrible día
 Con triste vuelo destrozándome con sus garras curvadas,
 El servidor de Zeus me desgarran en su feroz voracidad.
 De mi graso hígado harta y saciada en abundancia,
 Lanza un vasto graznido y, remontándose a lo alto, 10
 Con su cola de plumas se limpia de mi sangre.
 Y cuando el devorado hígado es renovado con el soplo del viento,
 De nuevo vuelve ávida a su negro banquete.
 Así alimento a este guardián de mi triste suplicio,
 El que vivo me ultraja con miseria eterna. 15
 Pues, como veis, sujeto por ataduras de Zeus
 No puedo apartar de mi pecho a esa ave carnícera.
 Así, sin recibir ayuda de mí mismo,
 Padezco un angustioso azote, con deseo de muerte,
 Buscando la meta de mi mal; 20
 Mas lejos de la muerte soy arrojado por voluntad de Zeus,
 Y esta ya antigua, crecida por centurias de horror,
 Esta miseria dolorosa clavada está en mi cuerpo,
 Del cual, líquidas por el ardor del sol, caen gotas
 Que descienden, de continuo, de las rocas del Cáucaso. (193 R)

5. εὐθεΐαν ἔρπε τήνδε. καὶ πρώτιστα μὲν
 βορεάδας ἤξεις πρὸς πνοάς, ἴν' εὐλαβοῦ
 βρόμον καταιγίζοντα, μὴ σ' ἀναρπάσῃ
 δυσχειμέρῳ πέμφιγι συστρέψας ἄφνω
 Sigue derecho ese camino: primero llegarás
 a los vientos del Norte; ten allí gran cuidado
 del bramido del huracán, no sea que te arrebatte
 con su soplo invernal, capturándote de pronto en su vórtice. (195 R)

6. ἄλλ' ἵππάκης βρωτῆρες εὐνομοὶ Σκύθαι

los bien gobernados escitas, que consumen queso de yegua (198 R)

7. ἤξεις δὲ Λιγύων εἰς ἀτάρβητον στρατόν·

ἐνθ' οὐ μάχης, σάφ' οἶδα, καὶ θούρος περ ὧν

μέμψη· πέπρωται γάρ σε καὶ βέλη λιπεῖν

ἐνταῦθ'· ἐλέσθαι δ' οὐτιν' ἐκ γαίας λίθον

ἔξεις, ἐπεὶ πᾶς χῶρός ἐστι μαλθακός.

5

ἰδὼν δ' ἀμηχανοῦντά σ' οἰκτερεῖ πατήρ,

νεφέλην δ' ὑποσχὼν νιφάδι γογγύλων πέτρων

ὑπόσκιον θήσει χθόν'· οἷς ἔπειτα σὺ

βάλλων διώξῃ ραδίως Λίγυν στρατόν

Llegarás así a la hueste sin temor de los ligures,

en donde, bien lo sé, aunque valiente, no vas a echar de menos la batalla:

pues está dispuesto que allí te falten las flechas,

y no podrás tomar del suelo piedra alguna, pues todo aquel lugar es blanda tierra.

Mas, viéndote en apuros, el padre [Zeus] te tendrá piedad,

5

Y elevando una nube con nevada de redondas piedras,

Dará sombra a la tierra: disparando con ellas

Fácilmente harás retroceder a la hueste ligur. (199 R)

- 1) **Fr. 189a R:** Sin duda el fragmento, atribuido a *PrL* por la mayoría de las autoridades⁴⁵, responde al relato de la domesticación de los animales salvajes del discurso de los dones de *Pr* 462-466. La mención de los ἵπποι, ὄνοι y ταῦροι remite, por tanto, a la imagen del YUGO y del ARNÉS del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 2) **Fr. 190 R:** En este breve pasaje encontramos la referencia a dos importantes lexemas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: el δεσμός (CADENA-ATADURA) y los ἀθλοὶ, PRUEBAS ATLÉTICAS que metaforizan los sufrimientos del héroe. El πάθος remite a uno de los motivos relevantes del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, ENFERMEDAD ≠ SALUD, y el participio ἐποψόμενοι remite al campo semántico de la VISIÓN, que estructura el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.
- 3) **Fr. 192:** En este fragmento, que sin duda integraba una resis que abordaba los viajes de Heracles, encontramos, por un lado, la mención de ὁ παντόπτας ἥλιος, que remite al motivo de la VISIÓN y, específicamente, a la mirada de la divinidad;

⁴⁵ RADT (1985: 304).

en segundo lugar, una *gradatio* interrumpida de los ELEMENTOS de la naturaleza (SOL-FUEGO y AGUA) y, por último, la referencia al “*cansancio de los caballos*”, κοιματόν θ' ἵππων, lo que alude, nuevamente, a la domesticación de los animales y por consiguiente, de manera indirecta, al YUGO y al ARNÉS.

4) **Fr. 193:** Este extenso fragmento, que conservamos en la traducción latina presente en las *Tusculanas* de Cicerón, es considerada una versión bastante ajustada del original⁴⁶. Listamos a continuación los sintagmas o lexemas que remiten al sistema de imaginería de *Pr*, acompañada en algunos segmentos de la traducción al griego de Scalígero⁴⁷, traducción que, tomada con las debidas precauciones, puede darnos la pauta de la similitud con el texto esquileo.

- ✓ *aspicite* (2): ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;
- ✓ *religatum asperis / vinctumque* (2-3): προσπεσσαλευμένον τρόπον σκάφους: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *navem ut horrisono freto / noctem paventes timidi adnectunt navitae* (3-4): ὁ νύκτα δειματούμενοι ναῦται προσορμίζουσιν ἐν τρικυμῖα: imagen de la NAVEGACIÓN;
- ✓ *infixit* (5): ὄχμασε: COERCIÓN;
- ✓ *hos ille cuneos fabrica crudeli inserens / perripit artus / transverberatus* (7-9): ὃς τήνδ' ἀράξας σφηνὸς αὐθάδη γνώθον ἄρθρ' ἐστρέβλωσεν, ὦ τάλας τεχνήματι πεπαρμένος
- ✓ *tristi advolatu* (11) ὁ πτηνός: imágenes de la COERCIÓN, el ARTE, el VUELO y el SUFRIMIENTO ;
- ✓ *aduncis lacerans unguibus* (11) γαμφοῖς σπαράσσων: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *pastu dilaniat fero* (12) λαφυστίασι με γνώθοις διατραμεῖ: imagen de la MORDEDURA;
- ✓ *clangorem fundit vastum* (14) σμερδὸν κεκληγῶς: imagen del SONIDO NO ARMONIOSO;
- ✓ 13-15: imagen pictórica.
- ✓ 16-17: imagen pictórica.
- ✓ *maesti cruciatus* (18) ἀνόγκης ἀλγεινῆς: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *me perenni vivum foedat miseria* (19) αἰωνεῖ με αἰκίζει κακῶ: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *ut videtis* (20) ὡς ὁρᾶτε: imagen de la VISIÓN;

⁴⁶ GRIFFITH (1983: 293).

- ✓ *vinculis constrictus Iovis* (20): πρὸς Διὸς στερνῶν: imagen de la COERCIÓN;
- ✓ *diram volucrum* (21): πτηνός: imagen del VUELO;
- ✓ *pestes excipio anxias* (22): κήρας ἐδεξάμην: imagen del SUFRIMIENTO;
- ✓ *terminum anquirens mali* (23): κακοῦ ματεύων τέρμα: imagen de la COMPETENCIA ATLÉTICA;
- ✓ *atque haec vetusta saeculis glomerata horridis / luctifica clades nostro infixæ est corpori* (25-26): imagen de la COERCIÓN y del SUFRIMIENTO;
- ✓ *solis ardore*: ἡλίου πυρί (27): imagen de los ELEMENTOS.

5) **Fr. 195 R:** Además del fraseo del fragmento, tan similar a los “consejos de viaje” de Prometeo a Ío, ténganse en cuenta el adjetivo δυσχεμῆρω, que apunta a la TEMPESTAD con que termina *Pr.* Χεῖμα y sus cognados aparecen en la obra en 15, 454, 563, 643, 746, 838 y 1015.

6) **Fr. 198 R:** nueva alusión a la domesticación de los animales: ἱππόκης.

7) **Fr. 199 R:** En este fragmento se verifica la inversión semántica de la figura de Zeus, que acordando con la profecía de Prometeo (187-192), ABLANDA su espíritu. Aquí, la BLANDURA del suelo anticipa la PIEDAD del dios supremo, que es, además, nombrado como PADRE por Prometeo.

No nos quedan dudas acerca de la homogeneidad poético-significante y la coherencia del diseño estructural entre el sistema de imaginería de *Pr* y los segmentos presentes en los fragmentos del *cP*.

⁴⁷ RADT (1985: 313).

4. COMPARACIÓN ENTRE EL *CORPUS AESCHYLEUM* Y EL *CORPUS PROMETHEICUM*. CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La primera observación que surge del cotejo de la descripción de los sistemas de imágenes de *cA* y *cP* es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginería es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentaremos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que se han denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan por su parte uno o varios *subsistemas secundarios* que se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/ semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el

mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética, y la retomaremos en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

Dentro de los *subsistemas principales*, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico y, por consiguiente, del universo conceptual esquileo. A partir de ellos puede establecerse la ecuación imagen = tema, estructura significativa = estructura significativa. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son la condensación de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* de manera extensiva y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, verificamos que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/ lector, generalmente al final de las piezas.

Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o

puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios. Todas estas características se hallan tanto en el *CA* como en el *CP*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera por completo semejante.

Tanto en el muestreo cuanto en el control se detectan imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema principal, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

Hasta aquí las conclusiones conciernen a las relaciones estructurales entre los sistemas de imágenes. ¿Qué sucede con el contenido de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginaria presente en las tragedias?

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, sobre lo que volveremos en el Capítulo 9, podemos afirmar, tanto en cuanto al *CA* como al *CP*, que las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto* y, dentro de éstos, se desdican los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición textual de campos semánticos marcados, observamos una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, *psíquico-espiritual* y a lo *dívino* o *supradívino*.

Debemos ahora verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Los siguientes son *illustrantia* que se

repiten en más de una tragedia, pertenecientes, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera de sistema (no están estructurados desde el punto de vista semántico, lo que realizaremos en el Capítulo 9):

- ✓ LUZ/OSCURIDAD
- ✓ FUEGO
- ✓ YUGO/ARNÉS, CABALLO Y ELEMENTOS DERIVADOS
- ✓ LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO
- ✓ PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA
- ✓ DÍA/NOCHE
- ✓ VARÓN/MUJER
- ✓ ANCLAJE/NAVEGACIÓN
- ✓ PILOTO/TORMENTA/TIMÓN
- ✓ BARCO/PUERTO
- ✓ LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO
- ✓ VER/SABER/CONOCER/PENSAR
- ✓ CAZA/TRAMPA/RED (NECESIDAD)
- ✓ VIEJO/NUEVO
- ✓ MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO
- ✓ LAZO/RED/URDIR/TRAMAR
- ✓ DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR
- ✓ AGRICULTURA/FERTILIDAD
- ✓ ORO/RIQUEZA
- ✓ PIE/PATADA/SALTO
- ✓ CAÍDA/PESO
- ✓ CARRERA/META
- ✓ COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA
- ✓ VUELO/PÁJAROS
- ✓ TIERRA MADRE
- ✓ PASTOR/REBAÑO

- ✓ VISTA/OÍDO
- ✓ ESPADA/ESCUDO
- ✓ LANZA/ARCO/FLECHA
- ✓ MATRIMONIO/RITUA
- ✓ SACRIFICIO
- ✓ PERRO/PERRA
- ✓ LEONA/LEÓN
- ✓ LOBO
- ✓ CUERVO
- ✓ ARAÑA
- ✓ OVEJA/GANADO MENOR
- ✓ ÁGUILA – BUTIRE – HALCÓN
- ✓ PALOMAS
- ✓ CABALLO – POTRO
- ✓ SERPIENTE – VÍBORA – DRAGÓN
- ✓ TORO – VACA – BUEY – NOVILLA

De los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, ésta es la proporción en que se encuentran en las tragedias individuales:

Pe ----- 21 *illustrantia* (23%)

Se ----- 23 *illustrantia* (25%)

Su ----- 33 *illustrantia* (36%)

Or ----- 78 *illustrantia* (84%)

Pr ----- 46 *illustrantia* (50%)

Teniendo en cuenta que en el caso de la *Or* hemos considerado el *corpus* de tres tragedias de manera global (lo que disminuiría su porcentaje relativo si se lo consignara de manera individual), *Prometeo Encadenado* es, de entre el resto de las piezas conservadas, la que presenta mayor cantidad de *illustrantia* del repertorio común.

El punto central que se deriva del análisis efectuado es la constatación de que existe, tanto en la obra del autor que no presenta problemas de atribución cuanto en el cuestionado *Pr*, una serie de *illustrantia* que conforman lo que podríamos denominar un **REPERTORIO DE MOTIVOS** constante, que es fruto de una predilección estético-afectiva. Esta predilección estético-afectiva es el material concreto por medio del cual se "visualizan" y construyen los grandes temas de la producción esquilea (los sistemas semémicos), que se corresponden con los tópicos de su pensamiento (el sistema hipersemémico).

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia).

Lo que en un SISTEMA es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática (por ejemplo, en *Pr*, YUGO, ARNÉS Y DERIVADOS) puede tener una importancia idéntica en otra obra (como *Pe*), puede pasar a ser en otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario (como en la *Or*) y en otra ser apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico (por ejemplo, en *Se*).

Un ejemplo del cambio de relación que puede operarse entre los *illustrantia* es la metáfora del VUELO. En *Pr* pertenece al segundo subsistema principal, **COERCIÓN ≠ LIBERTAD**, con valor sémico positivo. En *Su*, por el contrario, el VUELO es constituyente del subsistema secundario del ANIMAL PERSEGUIDO, y presenta una ambivalencia sémica: aparentemente positivo para el sujeto al cual se aplica (pájaros = Danaides), pero negativo en relación con el plano hipersemémico o ideológico, dado que el VUELO/HUIDA es símbolo de la ὄβρις de la mujer que rechaza el matrimonio. Por otra parte, no está en relación de oposición con su

elemento correspondiente en el polo opuesto de la bimetración (persecución), sino en relación de *causa/consecuencia*.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

ESTA CONDICIÓN DE REPERTORIO CON DIFERENTES ORGANIZACIONES INTERNAS QUE PARA EL AUTOR POSEEN LOS *ILLUSTRANTIA* ES UNO DE LOS FACTORES QUE PUEDEN CONVERTIRSE EN PRUEBA DE LA AUTENTICIDAD DE *Pr*.

Como veremos en el Capítulo 6, una similar organización a la de los *illustrantia* utilizados en la imagería presentan los *illustrantia*, es decir, los sememas que conforman los temas y motivos de las piezas y son objeto de la metaforización.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISIS FUNCIONAL

Síntesis

En este capítulo se encara 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 trata aquí de la estructura dramática, y de comprobar 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). El análisis funcional prueba la estrecha semejanza de la relación entre imaginiería y hecho teatral entre el *cP* y el *cA*, sobre todo la entre *cP* y *Or*.

1. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

En el capítulo 2 habíamos señalado que, dentro de las que definimos como funciones estructurales de la imagen, la función principal de la imaginiería presente en una obra teatral era la de unificar y resaltar distintas partes a través de los llamados "motivos recurrentes", y habíamos hecho una serie de consideraciones en cuanto a las posibilidades reales de "captación" de este mecanismo por parte del espectador. Podemos añadir ahora que, dada la pertenencia mayoritaria de los espectadores a lo que hoy en día se conoce como *cultural oral*, a pesar del uso creciente de la escritura en todos los ámbitos de la vida pública, y dado el entrenamiento de siglos en la utilización de la *memoria auditiva*, es muy probable que la captación de los "motivos recurrentes" fuera mucho más probable que lo que un espectador/lector moderno pueda siquiera concebir¹.

También remarcamos en el capítulo 2 que, como parte de la estructura dramática, los sistemas de imaginiería acompañan de distintas maneras el progreso de la acción, es decir, en el desarrollo agencial. Este tipo de estudio de las imágenes del

¹ En lo que toca al vasto tema de la oralidad y la escritura, cf., entre otros, LÉVI-STRAUSS (1964) [1962], HAVELOCK (1994) [1963], LLOYD (1987) [1966], GOODY (1985) [1977], ONG.(1987) [1982], HAVELOCK (1986), GONZÁLEZ GARCÍA (1991) y WISE (1998), con amplia bibliografía actualizada.

αΑ es uno de los favoritos de los especialistas: de hecho, gran parte de los trabajos sobre la imaginaria en las obras del poeta se centran en la relación entre imagen y estructura dramática. Consideramos redundante repetir en esta ocasión, como si fuese propio, un análisis lo suficientemente presente en la bibliografía sobre el tema. Por lo tanto, nos centraremos en la presentación de 1) la relación que se da entre imaginaria y TENSIÓN DRAMÁTICA, es decir, la aparición de lenguaje figurado en los momentos cruciales de la obra, como contrapunto lingüístico de los hechos que aparecen en escena; 2) la utilización de la imaginaria para la CREACIÓN DE UNA ATMÓSFERA IMPRESIVO-EXPRESIVA, es decir, por una parte, la apelación a la emoción del lector/espectador para acrecentar su συμπάθεια con el o los protagonistas y, por otra, la de servir de vehículo para la transmisión de la interioridad y la motivación de esos personajes y 3) la "mostración" escénica, esto es, la aparición en la escena de diversos *realia* presentes en el discurso imaginativo. Este último punto es central para nuestro objetivo de demostrar la homogeneidad existente entre el *αP* y el *αΑ*.

Incluso un programa tan acotado como el señalado en el párrafo anterior insumiría una extensión considerable, como hemos comprobado en las etapas iniciales de nuestro trabajo². Por consiguiente, nos concentraremos, en el caso de cada tragedia en particular, en aquellos puntos que consideramos más importantes para la meta trazada.

2. ANÁLISIS FUNCIONAL DE PERSAS

Para establecer la relación entre imaginaria y tensión dramática debemos considerar brevemente el tipo de acciones (externas e internas) que se desarrollan en la pieza.

La ACCIÓN EXTERNA de *Pe* se limita a la entrada de los personajes que, en su diálogo con el Coro, relatan los acontecimientos que suceden fuera de la escena. De hecho, no se verifica en la pieza ninguna peripecia, sino una mostración de las

² CRESPO (1990) y CRESPO (1992).

consecuencias de la ὕβρις de Jerjes en un marco de exaltada emotividad. La verdadera peripecia ha tenido lugar en el espacio y en el tiempo extraescénicos. Los Jefes de Coro³ son varios, por tanto la ACCIÓN INTERNA es una curva que debe medirse en todos ellos, quienes ocupan la escena sucesivamente. No hay, dramáticamente hablando, un personaje que pueda considerarse protagonista, aunque sí hay un héroe trágico: Jerjes⁴.

Con el trasfondo de estas particularidades de la acción, la elevación de la curva de tensión dramática, es decir, los puntos culminantes de esa acción, se corresponden más bien con la obtención de respuestas a preguntas e inquietudes desplegadas en los pasajes previos a la elevación de la curva, con lo que pueden ubicarse en la entrada de los personajes que vienen desde fuera del reino persa (*Mensajero, Jerjes*), precedidos por una expectativa *in crescendo*. Ambas apariciones se ven coronadas por una explosión patética del Coro.

Atosa es, en palabras de MICHELINI, el “tejido conectivo de la pieza”⁵, pero sus acciones no tienden a provocar tensión dramática, sino a colaborar en la atmósfera de inquietud *in crescendo* previa a los picos de máxima tensión. En cuanto a la *sombra de Darío*, su función esencial es colaborar en la decodificación del mensaje de la pieza, no en alimentar la tensión más que de manera “espectacular” en el momento de su aparición. La atención del espectador se centra en la etiología que sus palabras proporcionan para la acción, más que en sus acciones mismas que son, por otra parte, muy escuetas: aparecer y desaparecer de la escena.

Podríamos decir que la tensión dramática se corresponde con la estructura dialógica cuyo pico es la obtención de una información, y se libera en las resis posteriores a cada punto culminante.

¿Qué sucede con la frecuencia imaginativa en relación con la tensión dramática del desarrollo agencial de *Pe*? Si tenemos en cuenta las imágenes propiamente dichas, es decir, las que contienen *illustrantia*, comprobamos que son abundantes y

³ Tomamos este concepto de R. ADRADOS (1983: 122-611), dada su claridad.

⁴ MICHELINI (1982: 128-129).

⁵ MICHELINI (1982: 128).

crecientes en el Párodos, homogéneas y en cantidad media en los episodios y bajas en los Estásimos, sobre todo en el treno inserto en el Episodio II como epirrema (629-680), en el Estásimo II y en el *kommós* final. Cuando decimos homogéneas nos referimos a que tanto en el Episodio I cuanto en el Episodio II su modo de aparición en el texto es semejante: a largos segmentos sin incidencia de lenguaje figurado le siguen pasajes de acumulación de varias imágenes, que forman “racimos” imaginativos.

En realidad, si se compara la incidencia de esta manifestación de la imagen en *Pe* y en el resto del *CA*, se puede concluir rápidamente que *Pe* presenta el porcentaje más bajo. En efecto, el “peso” connotativo de la pieza radica en la profusión de macroestructuras descriptivas y narrativas enmerativas. Por otra parte, la marca estilística original de la tragedia se basa en las figuras de orden, las repeticiones y las acumulaciones sintácticas y semánticas, lo cual, por otra parte, se relaciona con el campo semántico de la cantidad, fundamental para el sistema semémico de la obra. Este motivo de la cantidad se despliega ampliamente en el Párodos, procedimiento habitual en Esquilo, y se difumina en el resto de la tragedia.

Pero los momentos de máxima tensión dramática no están acompañados por gran cantidad de imágenes: éstas se “arraciman” en los pasajes de *crescendo* de la tensión (la inquietud y el temor en aumento de los ancianos del Coro en el Párodos, el relato del sueño alegórico de Atosa en el Episodio I), la descarga de la tensión en las resis narrativas (sobre todo en el Episodio I, en la resis del Mensajero y su relato desgarrador de la derrota de Salamina y la penosa desbandada del ejército persa) y la necesaria explicación de la causa de la ὄβρις de Jerjes en boca de la Sombra de Darío en el Episodio II.

Por tanto, podemos afirmar que los momentos de concentración de imágenes funcionales en el desarrollo agencial corresponden más bien a la segunda variable que nos propusimos medir, es decir, la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En efecto, la mayoría de los racimos imaginativos acompañan los pasajes en los que lo que se intenta es, por una parte, reproducir en el espectador los sentimientos (sobre todo los relacionados con el terror, la piedad y el *pathos*) de los personajes sobre la escena y, en segundo término, dar lugar a una comprensión, entre intuitiva y reflexiva, de las causas de la desgracia persa, lo que se produce en las resis de Darío del Episodio II.

Cuando la tensión dramática vuelve a subir, por última vez, en el *kommós* final, el procedimiento que utiliza el poeta es el de poner en acto la última variable que deseábamos venir, el procedimiento de mostración de la imagen. La MOSTRACIÓN DE LA IMAGEN es un mecanismo de traslación de la imagen verbal, pronunciada por los personajes o por el coro, hacia la representación escénica de los elementos que conforman dicha imagen. Consiste en la utilización en "sentido metafórico" de una imagen determinada, un *illustrans*, que acaba por aparecer en escena, ante la vista de los espectadores, como objeto concreto o como objeto real mencionado en sentido propio, un objeto vital para los acontecimientos, pero referido a través del discurso de los personajes.

Esta mutación del *illustrans* en *illustrandum* (o el pasaje del sentido figurado al sentido propio) es un procedimiento de alto efecto dramático, ya que permite que el espectador tenga ante los ojos el mecanismo típicamente lingüístico que consiste, en primer instancia, en borrar los límites que separan al *illustrans* del *illustrandum* y, en consecuencia, fusionar los constituyentes semánticos de ambos términos. En el espectador se produce, entonces, un efecto de "doble visión": *significante* (*illustrans*, metáfora) y *significado* (*illustrandum*, objeto real) se presentan conjuntamente y producen una única impresión subjetiva.

En 910-1077, Jerjes asume la tarea de concretar la mostración de la imagen en el punto culminante de la pieza y en medio de una explosión patética: los ANDRAJOS que cubren su cuerpo funcionan, más que como *illustrans*, como símbolo visible del desastre del *poder político y bélico* del imperio persa, de su *riqueza y prosperidad*, y de la

felicidad individual de sus habitantes, imágenes desplegadas en el plano textual a lo largo de todo el desarrollo anterior.

La mención de la serie imaginativa de los vestidos, siempre costosos y lujosos, cumple la función, a lo largo de la pieza, de contribuir a la creación, en la mente del espectador/lector, de una atmósfera y una representación imaginaria de lo que es el "lujo oriental"⁶. Además, los trajes de los coreutas debían de corresponderse con lo que los espectadores imaginaban como habitual en los nobles de alto rango, los *πιστὰ πιστῶν* de la corte. Los trajes pueden haber sido espléndidos, lo que en sí mismo podría considerarse, de algún modo, como una mostración permanente, a lo largo de la obra del motivo de la RIQUEZA. A esto puede sumarse otra mostración del motivo: la vestidura de la reina y el ornato de la carroza con la que entraba en escena (150), probablemente seguida de varios sirvientes⁷, que para los espectadores atenienses debía de dar a entender no sólo el boato sino el orgullo de su situación. Su segunda aparición, a pie y sin rico atavío (598), como suplicante ante los poderes del mundo subterráneo, sin duda implicaría precisamente lo contrario. En cuanto a la vestidura de la Sombra de Darío, probablemente era lujosa, pero más bien tendía a resaltar su rango y dignidad (658-664).

En contraste con todo esto, los harapos de Jerjes, a los que se suma su orden a los Fieles de desgarrar cada uno sus propios vestidos, lo que probablemente realizaban en 1061, hacían que la audiencia fuera testigo, en un acto simbólico, del momento mismo en que la FORTUNA se convertía en DESASTRE. Un rey todopoderoso expresa su pena y humillación, pero también el castigo divino⁸ por la magnitud de su ὕβρις. De este modo, se torna evidente la razón de la preocupación, tanto de Atosa como de Darío, por el aspecto y el traje que vestirá Darío en su entrada en escena (833-836, 846-850), y alerta al espectador en cuanto a su importancia simbólica. Un traje limpio y nuevo podría representar que Jerjes aún posee la capacidad de imponer

⁶ THALMANN (1980: 267).

⁷ TAPLIN (1977: 79-80).

⁸ KITTO (1966: 104-106).

orden y disciplina a pesar de la derrota. Cuando el rey muestra en escena sus harapos, esto es signo de que el desastre es total.

La mostración escénica de la imagería no alcanza en *Pe* un desarrollo orgánico, dado que sólo afecta a una serie metafórica en particular y concentra todo su efecto en una sola escena. Sin embargo, es un anticipo de lo que será un rasgo estructural en la *Orestía* y en la *Prometía*: la representación visual concreta de las ideas organizadoras de sus tragedias, y la consiguiente integración de estructura, dicción, tema y espectáculo.

3. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SIETE CONTRA TEBAS

El DESARROLLO AGENCIAL de *Se* es bastante similar al que señalamos para *Pe*. En efecto, la ACCIÓN EXTERNA está determinada por aquello que los personajes realizan de acuerdo con las noticias que reciben de los acontecimientos que ocurren fuera de la escena. De hecho, el centro de la pieza está ocupado por la larga descripción hecha por el Explorador de los jefes argivos que se apostarán frente a las puertas de la ciudad. Por tanto, la acción externa está casi restringida a las entradas y salidas de los personajes.

Más matizada es la ACCIÓN INTERNA, que se centra en las reacciones emotivas y las determinaciones existenciales del Coro y del Jefe de Coro, Etéocles. Etéocles es protagonista y héroe trágico, y el despliegue y contraste de su personalidad con la de las mujeres tebanas ocupa la primera parte de la pieza. En la segunda parte este contraste se atenúa, y el agón pasa de lo externo a lo interno ante la necesidad de hacer una elección trágica que determinará su destino y el de su stirpe.

La TENSIÓN DRAMÁTICA acompaña la acción interna de Etéocles. No obstante, no depende exclusivamente del protagonista. Los puntos culminantes se ubican en el *crescendo* del Párodos, donde las mujeres tebanas cantan una exaltada plegaria a las divinidades tutelares; en el fuerte choque del Episodio I, donde la tensión es producto de la oposición de psicologías y concepciones del mundo (femenino y

masculino); en el Episodio II, ante la decisión trágica del héroe de enfrentarse con su hermano en un combate homicida; en el treno que supuestamente cantan Antígona e Ismene ante los cadáveres de Etéocles y Polinices y en el supuesto agón final de Antígona con el Herald⁹.

El movimiento dramático está más diversificado en la primera parte de la obra. Esto responde, por un lado, a la importancia agencial del Coro (que desaparece luego del Episodio II) y, por otro, a la variedad de matices emotivos de los personajes. Luego de la *περιπέτεια* de 653, las dos acciones principales (la partida de Etéocles a enfrentar su destino (Episodio II, 719) y la noticia de la salvación de la ciudad y del doble fratricidio (Episodio III, 795-796; 807-812), y si descartamos el final otorgado por la tradición, lo que implicaría la apertura de una nueva línea actancial que quedaría sin desarrollar al final de una trilogía¹⁰, sólo nos queda la doble lamentación femenina del Coro (Estásimo III, 822-960) y de las hermanas Antígona e Ismene (961-1004), lo que no implica un verdadero movimiento dramático.

En cuanto a la relación que se establece entre desarrollo agencial y estructuras compositivas, los picos de máxima tensión coinciden con el diálogo (estíquico o epirremático) (203-263, Episodio I; 677-719, Episodio II; 803-812, Episodio III) y con la plegaria incluida en el Párodos (108-180), que, al igual que lo que señalaremos para el *kommós* de *Pr*, es un diálogo en sentido amplio con la divinidad.

La frecuencia imaginativa es homogénea en los episodios entre sí y en los estásimos entre sí. En efecto, dejando de lado el Episodio IV (*vide infra*), los episodios presentan una frecuencia de imágenes semejante. Esta frecuencia es más alta que en *Pe*, y por cierto mucho más cercana a la de *Pr*.

En *Se* 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 en el Episodio II, que sólo se elevan en el epirrema y diálogo estíquico del final,

⁹ Estamos a favor de la atétesis del final de la pieza, lo que discutiremos más adelante.

¹⁰ Esta es una de las objeciones que la crítica ha presentado tradicionalmente en contra de la autenticidad del final de *Se*. *Vide infra*.

coincidiendo con la elección trágica de Etéocles. La curva correspondiente a las imágenes no presenta altos y bajos pronunciados, aunque son más abundantes en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) y al acercarse el final de la descripción de los héroes y sus escudos (584ss, Episodio II). Los Estásimos II y III presentan un promedio levemente más bajo que el Párodos y el Estásimo I, pero las cifras son homogéneas entre sí. Esta homogeneidad, como veremos, se corta abruptamente a partir de 1005, en el Episodio IV.

Ahora bien, la concentración de imágenes funcionales en la primera parte de la pieza (Prólogo, Párodos, Episodio I) responde, al igual que en *Pe*, a un procedimiento que ya podemos considerar como propio de la técnica esquilea: una presentación global de la estructura poético-significante en el primer cuarto de sus tragedias, a la que sigue una diseminación de los elementos de esa estructura en el resto de cada una de las piezas. Dentro de esta larga segunda sección, las concentraciones que habíamos llamado *racimos imaginativos* coinciden, otra vez, no sólo con picos de tensión dramática (como la breve escena que sigue a la peripéteia hasta el final del episodio II, 653-719), sino también con la creación de una atmósfera impresivo-expresiva.

En *Se* son varios los pasajes en los que lo que el autor pretende provocar la *συμπάθεια* del espectador y que este efecto se logra por medio de las imágenes: las imágenes pictóricas visuales y auditivas del Párodos, que ilustran el terror del coro femenino ante la amenaza de los sitiadores, imaginizados como una amenaza masiva, indiscriminada, confusa. Al fragor de la violencia que proviene del afuera, de la realidad extraescénica, se une el sonido de las súplicas de las mujeres en su plegaria a los dioses tutelares. Por tanto, en el Párodos, la sobreabundancia de imágenes de expresión de la subjetividad apunta a la creación de una atmósfera de identificación (terror), de los espectadores con los personajes sobre la escena. El segundo pasaje donde se percibe la intención del poeta de crear *συμπάθεια* es el siguiente pasaje lírico, el Estásimo I. Aquí las mujeres tebanas utilizan la imaginería para pintar las consecuencias de la derrota sobre sus víctimas: la ciudad misma, los soldados

vencidos y, sobre todo, los del todo inocentes: mujeres y niños. La emotividad continúa, pero más contenida. Por tanto, la creación de atmósfera apunta en este caso a impresionar al espectador, más que a resaltar la expresión de la afectividad del Coro. La función impresiva resulta clara: se pretende crear en la audiencia un sentimiento de piedad por esas víctimas en particular, pero también posibilitar la reflexión más general, más universal, en cuanto a las consecuencias nefastas de toda guerra.

El último pasaje en que podemos detectar la utilización de la imaginaria para la creación de atmósfera es el Estásimo II. Este estásimo es la estructura compositiva que sirve de vehículo para reemplazar en el primer plano el campo semántico de la πόλις, con su imaginaria correspondiente, por el campo semántico del γένος-οἶκος, con su imaginaria propia, sobre todo la que tiene que ver con la maldición, la asignación por suerte, la tierra nutricia convertida en tierra funeraria y la conversión del *illustrandum* de la imagen de la nave del estado: la tormenta ya no es la amenaza argiva, sino el γένος de Edipo. A partir de la περιπέτεια hay una nueva atmósfera en la tragedia: el velo de la apariencia se ha corrido y ahora no es un rey defensor de su pueblo el que ha salido de la escena para entablar un combate singular: es un fratricida maldito, hijo del incesto, con un deseo sacrílego que lo arrastra a la perdición, y con él, a toda Tebas. La imaginaria participa, entoces, en la creación de una nueva atmósfera: duelo, maldición, una muerte que debía ser gloriosa y se ha convertido en matanza.

En lo que se refiere al procedimiento de mostración de la imagen, afirmamos que no se presenta en esta pieza. No hay rastros en su desarrollo de la aparición en la escena de ningún objeto real (ni hay una referencia a su presencia imaginaria en el discurso de los personajes) que se haya presentado previamente como *illustrans* de alguna imagen. Dado que el mecanismo de mostración es más habitual aun en el tramo final de las tragedias, y puesto que consideramos que el final conservado de la pieza es inauténtico, debemos establecer: a) que en el estado en que nos ha llegado, se no conserva rastros del mecanismo de mostración de la imagen: b) que

debemos dejar abierto un interrogante con respecto a si el final auténticamente esquileo incluía el mecanismo de mostración y c) que incluso el final inauténtico (1005-1077) desconoce el procedimiento. En principio, debemos apuntar que la existencia en sí del dispositivo de mostración no es una variable sine qua non para medir la autoría esquilea. En cambio, con mayor sobriedad, afirmamos que es bastante habitual y que, como veremos, puede extenderse a través de toda una pieza o presentarse de manera aislada, como mención breve.

4. ANÁLISIS FUNCIONAL DE SUPPLICANTES

Como ya señalamos en el capítulo anterior, a pesar de la existencia de algunas fallas en la técnica teatral (como la inexplicable mudez de Dánao ante la llegada del rey Pelasgo en el Episodio I), la obra presenta una notable matización de los movimientos de la acción (externa e interna) con respecto a los puntos de máxima tensión dramática, lo que da como resultado una dinámica interna que no se refleja en la mera secuencia de peripecias escénicas.

La ACCIÓN EXTERNA, que gira nuevamente en torno de la entrada de los personajes en escena (Dánao, Pelasgo, Egipcios, Heraldos, Criadas), se acelera en el Episodio III con la llegada de los perseguidores de las Danaides, llegada que provoca un desarrollo rápido y dinámico de las actancias.

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, debe señalarse que la misma se concentra tanto en Pelasgo cuanto en las Danaides mismas, que se erigen, a pesar de su condición de Coro, en auténticas protagonistas. Sin embargo, el problema de la elección trágica propiamente dicha se presenta explícitamente en la persona de Pelasgo, lo cual provoca un doble conflicto dentro de la pieza: el rechazo excesivo de una divinidad (Afrodita) y la falta de equilibrio y adecuación de las doncellas con respecto a lo que se espera de ellas por su posición en el universo socio-político y religioso de Esquilo, por un lado, y el dilema de la elección entre dos males donde

embargo, esta primera aparición de las Danaides no implica cambios internos en ellas mismas, sino la presentación de un estado de cosas donde se percibe una línea constante y creciente de ansiedad y expectación. La tensión se dispara principalmente hacia el receptor, que a pocos versos de comenzar la obra se ve llevado a confrontarse anímicamente con el estado de alma de las fugitivas. Se trata, por lo tanto, del aspecto impresivo de la creación de atmósfera. A esta creación contribuye nuevamente la imaginería en la escena del dilema del rey Pelasgo; en este caso, la imaginería es el medio privilegiado de expresión de la angustia del soberano, enfrentado a elegir entre dos males, como si el poeta hubiese querido presentar en negativo y por anticipado, el dilema de Agamenón. La dificultad inmensa que implica la toma de decisión es expresada por la imagen marina. Una vez que la decisión ha sido tomada (480) la tensión se libera y el estado de ánimo del rey se equilibra¹¹; a partir de ese momento, ya no utiliza lenguaje figurado en el resto de la escena, excepto la mención de algunos constituyentes de campos conceptuales, pero en sentido propio. Por último, la escena del Episodio IV (825-910) en que las Danaides se enfrentan con la agresión verbal, que amenaza tornarse violencia física, del Herald de los Egipcios, es un punto culminante de acción interna, tensión dramática y atmósfera impresivo-expresiva. La desesperación, que casi roza la histeria, de las doncellas se expresa centralmente a través de las imágenes, la mayoría de ellas tendientes a metaforizar por medio de una serie de *illustrantia* animales al macho que amenaza la virginidad de las Danaides.

El mecanismo de mostración de la imagen aparece en *Su*. Como hemos señalado en el capítulo anterior, uno de los *illustrantia* de la metáfora marina, el BARCO, simboliza en el plano temático, es decir, tiene como *illustrandum*, el FALO como amenaza violenta contra la virginidad que las Danaides desean preservar. De allí que, cuando al comienzo del breve Episodio III¹² el rey Dánao, en su papel de vigía y ubicado en el punto de avanzada u observación señalado como πάγος en

¹¹ Cf. al respecto TARKOW (1970) [1976], 1-13.

se conjugan en extraña armonía la voluntad humana y el designio divino, por el otro.

Esta existencia de doble conflicto y doble protagonista se manifiesta en la curva de ACCIÓN INTERNA por el hecho de que sus picos corresponden: el primero a Pelasgo, (Episodio I, 407-477) el segundo a las Danaides (Episodio III, 734-763 y Estásimo III, 776-824) y el tercero alternativamente a Danaides (Episodio IV, 825-908) – Pelasgo (911-965) – Danaides (1052-1073).

Los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA corresponden a los movimientos anímicos previos a la decisión trágica de Pelasgo en el Episodio I. Luego de la presentación genealógica de las doncellas, que justifica su pedido de asilo “político”, lo que por su carácter descriptivo implica un remanso de la tensión, se pone en escena el dilema trágico del rey ante la amenaza de suicidio de las jóvenes. La decisión de Pelasgo libera la tensión y, luego del Estásimo I, comienza una nueva curva ascendente que no se detiene hasta la nueva intervención del rey, promediando el Episodio IV. El final de la tragedia es la oportunidad que el dramaturgo elige para plantear explícitamente el problema de la ὄβρις de las Danaides, y de este modo preparar al espectador para el desarrollo argumental de la segunda pieza de la trilogía, lo que genera un nuevo ascenso de la tensión, aunque sin el pico que implica la confrontación entre Pelasgo y el Herald.

Nuevamente se observa una gran homogeneidad en la frecuencia imaginativa a lo largo del desarrollo dramático, excepto en el Episodio I, que presenta un bajo promedio de imágenes. Es probable que el descenso del lenguaje connotado se deba a los desajustes que aquejan al pasaje desde el punto de vista dramático. En la segunda parte del episodio, a partir de la resis que se inicia en 407, la sucesión de las actancias ofrece una construcción más unitaria, y entonces la frecuencia imaginativa crece: la mayor parte de las imágenes funcionales del episodio se concentran en esta segunda parte.

En lo que se refiere a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva, la entrada del coro en el Párodos implica un *crescendo* constante de la emotividad. Sin

189, describe en imágenes pictóricas de gran intensidad dramática la llegada del barco insignia de los egipcios, las doncellas interpretan que la persecución, que conocen bien, ha llegado a su cumplimiento, a pesar de sus plegarias, y que su violación es inminente.

Dánao presenta una descripción gráfica de cómo la escuadra egipcia aparece gradualmente ante la vista. La técnica descriptiva es similar a la que el mismo anciano pone en acto en 180-183, cuando con otra imagen pictórica visual describe la llegada del rey Pelasgo con su séquito. La multiplicación de indicaciones del proceso sensible (ἀπὸ σκοπῆς ὄρω, 713; εὔσημον 714; οὐ με λανθάνει, 714; πρέπουσι, 719), que se prolonga en la personificación del barco mismo en 716-718, otorga a la escena un carácter sumamente vívido, casi de descripción cinematográfica, en la que cada sintagma implica una aproximación más cercana y nítida: NAVE INSIGNIA (τὸ πλοῖον 714), VELAMEN (στολμοὶ τε λαίφους 715), DEFENSAS LATERALES (παρὰρύσεις 715), PROA (πρῶρα 716), OJOS PINTADOS (ὄμμασιν 716), y la alusión a que hay un TIMÓN (οἴακος 717) que desde atrás del barco dirige su DERROTERO (ὄδόν 716) a la cual la proa OBEDECE CON DEMASIADA DOCILIDAD (ἄγαν καλῶς, 718). Luego de esta avanzada del falo mismo, aparecen los hombres, cuya descripción apunta a la descripción de “ellos” como “el otro”: MIEMBROS NEGRUZCOS (μελαγχίμους γυίοισι 719-720) que se destacan más aun entre sus vestiduras blancas (λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων 720). Por último, la aparición del RESTO DE LAS NAVES (τᾶλλα πλοῖα 721), las TROPAS (πᾶσα θ' ἠπικουρία 721), la aproximación a la costa de la NAVE CAPITANA (αὐτὴ ἡγεμών 722) y la única imagen auditiva: ya es audible el RUIDO DE LOS REMOS (παγκρότως ἐρέσσειται 723). Las oraciones son breves, lo que expresa apuro, impaciencia, excitación, de acuerdo con las indicaciones del contenido.

A pesar del llamado a la calma y a la confianza en la divinidad por parte de su padre (724-733), el resultado de la mostración es una violenta reacción emocional

¹² Acordamos con JOHANSEN (1980: III 70) y VÜRTHEIM (1967 [1928]: 150 y 201) en considerar lo versos 710-775 un episodio independiente, a pesar de los argumentos de TAPLIN (1977: 206-211).

por parte de las doncellas, expresada por medio de un dialogo epirremático (734-759) que se acrecienta en el Estásimo III y llega a su culminación en el Episodio IV. Enfrentadas con la amenaza de la fuerza bruta, están inermes y llenas de un terror salvaje, que se acrecienta con la salida de Dánao en busca de ayuda (775), ampliamente criticada por los comentaristas¹³.

Que el barco es el *illustrans* de la agresión fálica se hace evidente por la manera en que las Danaides retoman la imagen en el epirrema: por medio del adjetivo μάργον (741), lo que implica una agresividad furiosa y, según los comentaristas, lujuriosa. Se concentran en lo oscuro de la piel de los egipcios (sin tener en cuenta su propia tez), el signo más visible de su “otredad” (μελαγχίμω στρατῶ 745), a lo que se suman el azuloscuro de las proas de ojos pintados (κυανώπιδας νῆας 743-744) y los cuervos (κόρακες 751). Debe agregarse a esto la mención del δόρυ (δορυπαγεῖς, 743) *illustrans* que se desliza, como hemos señalado en el capítulo anterior, por diversos *illustranda*. En este caso, la mostración verbal de la imagen apunta a que esta MADERA BIEN AJUSTADA, COMPACTA, puede leerse como FALO ERECTO.

Finalmente, el barco y sus maniobras de anclaje en un puerto no seguro y durante la noche (764-772) es un pasaje en general mal comprendido por los críticos, que lo califican de irrelevante¹⁴. En realidad, esta imagen náutica opera como prolepsis mostrativa de lo que ocurrirá durante la noche de bodas de Egipcios y Danaides. La oscuridad de la noche, la que está cayendo en el momento preciso del final de la tragedia, (εἰς νύκτ', ἀποστείχοντος ἡλίου, 769), es la anticipación de la que caerá luego del matrimonio no deseado entre primos. Incluso si el anclaje ya se ha llevado a cabo (ἐν ἀγκύρουχίαις 766), es decir, aun si el acto sexual se ha consumado, si la tierra carece de puerto (ἀλίμενον χθόνα, 768), esto es, si la recepción del órgano masculino es rechazada, el desembarco no puede ser feliz (οὐδ' ἂν ἔκβασις στρατοῦ καλή 771-772), es decir, no habrá fecundación ni se cumplirá la ley de Afrodita, ya que el resultado del parto de la noche será,

¹³ TAPLIN (1977: 211-215) y JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 70 y 122-123).

precisamente, un dolor de parto (φιλεῖ ὠδῖνα τίκτειν νόξ (769-770), incluso para el piloto avezado (κυβερνήτη σοφῶ 770): los novios serán asesinados. La inclusión en la imagen extendida de esta breve metáfora del parto es la que justifica la interpretación propuesta, es decir, la ecuación entre BARCO QUE LLEGA A UN MAL PUERTO (*illustrans*) y ACTO SEXUAL (*illustrandum*) que, por ser decodificado -o efectivamente realizado- como violación, conduce a la muerte del agresor.

La última mostración de la trilogía se realizaba probablemente al final de la tercera tragedia, *Danaides* (buscar abreviatura). El Fr. 44R, que pone en la superficie del texto la explicitación de la imagen de la FERTILIDAD, en boca de Afrodita en persona, es el punto de convergencia de todo el mecanismo de mostración diseminado en *Su* y, probablemente, en *Egipcios*. Afrodita es el *illustrans* mismo de la imagen. No hay mostración más fuerte que ésta.

5. ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA ORESTÍA

En el caso de *Or*, la única trilogía griega conservada, tenemos la oportunidad de seguir el desarrollo de algunos mecanismos estructurales a lo largo de las tres piezas. Uno de ellos es el mecanismo estructural-funcional de la mostración de la imagen, que en las otras piezas del *CA* estudiamos en cada tragedia en particular. En el caso de *Su*, como acabamos de afirmar, era posible sugerir la prolongación y culminación del mecanismo en la que se considera la última pieza de la trilogía, *Danaides*.

En consecuencia, a continuación procederemos a analizar las dos primeras variables del análisis funcional, la tensión dramática y la creación de atmósfera, de manera individual en *Ag*, *Ch* y *Eu*. En el caso del mecanismo de mostración, lo analizaremos globalmente con posterioridad, en referencia a toda la trilogía.

¹⁴ Cf. JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 114).

5.1 Análisis funcional de *Agamenón*

El desarrollo agencial de *Ag* presenta una simetría casi absoluta de las tres subvariables que hemos estado estudiando. La ACCIÓN EXTERNA (entradas y salidas de los personajes y hechos efectivamente ocurridos dentro y detrás del escenario) es acompañada en sus altos y bajos por la presencia de una acción psíquica (ACCIÓN INTERNA) proporcional en los protagonistas y en el Coro. La simultaneidad del crecimiento de ambas acciones produce los picos de TENSIÓN DRAMÁTICA. Esta tensión, luego de una primera cima en el Párodos (en el cual los acontecimientos narrados se hacen presentes "escénicamente" ante el espectador/lector como tal vez en ninguna otra tragedia griega), desciende en el Episodio I y vuelve a ascender de manera uniforme hasta el final de la pieza, que concluye en un punto de máxima tensión. Esta simetría de las tres subvariables, en la cual se verifica una armonía perfecta de acción, tensión, dicción y pensamiento, es lo que hace de *Ag* una de las cumbres poéticas de la literatura occidental.

La FRECUENCIA DE IMÁGENES es bastante homogénea en sus proporciones relativas con respecto a las estructuras compositivas y en relación con el desarrollo agencial: acompaña los altos y bajos de ACCIÓN EXTERNA, ACCIÓN INTERNA y TENSIÓN DRAMÁTICA hasta el Episodio IV. A partir de éste y casi hasta el final de la pieza se detecta un mecanismo presente en *Pe* y que reencontraremos en *Pr*, esto es, un descenso del número de imágenes en favor de otros procedimientos estilísticos más acordes con el carácter de las acciones que se presentan en escena: la precipitación de los hechos y la agitación de los parlamentos de protagonistas y Corifeo hacen descender el nivel de presentación simbólica y privilegian la utilización de mecanismos retóricos y figuras de posición. Al igual que en *Pr*, la utilización de la imagería se retoma nuevamente al final de la pieza, en el que coinciden la máxima tensión y la floración plena del "lenguaje figurado".

En *Ag* la imagería contribuye de manera central a la creación de una atmósfera impresivo-expresiva. El primer momento significativo es el final del

Prólogo (36-39), con la pronunciación de la imagen del buey que está asentado (con todo su peso) sobre la lengua del Vigía. La carencia de *παρησια* anticipa otros silencios ominosos, como el del final del Párodos, en que los ancianos del Coro se niegan a poner en palabras el momento del degüello de Ifigenia (248-249) y el de la propia doncella cuando se la amordaza para que no maldiga a su *γένος* (235-237). La imaginería se manifestará desde el Prólogo al servicio de la creación de un clima siniestro y agorero. De inmediato, las imágenes de rapiña y destrucción de los seres indefensos (50-54, 72-76, 111-120, 134-138, 140-143, 206-211) llegan a su clímax en el relato del sacrificio de Ifigenia (228-247), ella misma metaforizada como animalito inerme (*δίκον χιμαίρας* 232) ante el cuchillo que, más que el de un ministro del sacrificio (*θυτήρ γενέσθαι θυγατρός*, 224; *ἕκαστον θυτήρων*, 240), apunta a impresionar a la audiencia como cuchillo de carnicero.

Un segundo momento en que la imaginería actúa en el auditorio para componer un clima de agustia y expectación son las palabras finales de Clitemnestra en el Episodio II (600-614). En este caso, la atmósfera se crea por contraste, por medio del procedimiento que luego será habitual en Sófocles: la IRONÍA TRÁGICA. En efecto, la serie de imágenes encadenadas que pronuncia la reina antes de volver a palacio para preparar el recibimiento de Agamenón, imágenes todas que apuntan a caracterizar con valencias semánticamente positivas el papel salvador y protector del esposo y la fidelidad de la esposa, deben leerse en clave opuesta: el rey será incapaz de salvarse a sí mismo, la reina infiel será su ejecutora. El auditorio es preparado por esta imaginería siniestra para lo que va a suceder; el Corifeo, por el contrario, sólo logra aumentar su inquietud y su angustia: él sabe que ninguno de los *illustrantia* utilizados por la Tindárea corresponde a los *illustranda* que ella intenta dar a entender, sino a sus contrarios; sin embargo, el anciano aún no sabe cómo se van a desarrollar los acontecimientos. El pasaje que corresponde a los versos 895-905 del Episodio III es, en realidad, una *amplificatio* y una *variatio* del anteriormente mencionado, pronunciado esta vez ante Agamenón

en persona, lo que acentúa, por medio de la ironía, la creación de una sensación de desastre inminente.

El cuarto momento que podemos señalar en el que la imagería es utilizada para ejercer una impresión afectiva sobre el espectador/lector es la del *exemplum* alegórico del Estásimo III, esto es, la fábula que asimila a Helena a un cachorrito de león que se vuelve contra su amo protector (717-736). En primer lugar, la utilización de la imagería animal acentúa, por contraste, la comparación entre las figuras de la inocente Ifigenia (cabrita), la victimizada Troya (liebre preñada) y la culpable Helena; en un segundo plano de la imagen, la mención del animal poderoso y sanguinario por excelencia apunta en realidad a Clitemnestra, en una prolepsis de la serie de animales monstruosos y/o de carga semántica negativa con los que se la asimilará apenas antes -junto con Egisto- (1223-1225, 1228, 1232-1236, 1258-1260) y después del asesinato del rey (1472-1473, 1516, 1671). La atmósfera ominosa continúa creciendo. El último pasaje correspondiente a Clitemnestra antes de su crimen es el célebre encadenamiento de imágenes que cierra el Episodio III (958-974), que opera nuevamente alterando las valencias positivas y negativas de los *illustrantia* a través de la ironía trágica. Una última imagen -otra una víctima animal, esta vez las ovejas- actúa como coda de esta serie de racimos de imagería que contribuyen a crear una atmósfera aciaga (Episodio IV, 1056-1057).

Desde el punto de vista opuesto, el de la víctima, se desarrollará la imagería de Casandra en su *kommós*, (1090-1149) donde la mezcla del degüello de Agamenón, el de los hijos de Tiestes y el de la propia profetisa produce una impresión de horror inminente, incomprensible para el Coro, comprensible para el auditorio, que entra en συμπάθεια con la princesa troyana.

Una vez producida la muerte del rey (1343-1345) y la confesión triunfante de la reina (1372-1398), nada queda por sugerir de manera impresiva: todos los elementos para interpretar las acciones escénicas ya han sido suministradas, y la obra se cierra en un paroxismo de tensión y suspenso.

5.2 Análisis funcional de Coéforas

En *Cb* puede apreciarse una mayor heterogeneidad entre las tres subvariables que califican el desarrollo agencial: la ACCIÓN EXTERNA (los hechos escénicos), la ACCIÓN INTERNA (pisicológica) y la TENSIÓN DRAMÁTICA que de ella resulta. Esto es notorio a pesar de que en líneas generales las tres se acompañan en sus altos y sus bajos. La ACCIÓN EXTERNA, luego del remanso del *kommós* en el Episodio I, se acelera uniformemente hasta el final de la obra, por causas evidentes originadas en las peripecias de la trama. No obstante, la frecuencia imaginativa es baja en los episodios (si se los compara con los de *Ag*), y sólo aumenta al final de la pieza.

Es evidente que en este caso la frecuencia de imágenes se ha desprendido en parte de las curvas de ACCIÓN y TENSIÓN internas, y responde más bien a la parte de tensión que deriva del sucederse concreto de los hechos. Varias razones pueden apuntarse como explicación de este fenómeno. En primer lugar, el sistema imaginativo de la pieza no es independiente: proviene de y continúa la estructuración de *Ag* y la elaboración de un discurso simbólico que provoque impacto en el espectador/lector ya se ha realizado. En *Cb* las imágenes están más aisladas de su contexto: son, por tanto, de sencilla decodificación. La elaboración estilística del discurso en los episodios se concentra en los recursos retóricos y las figuras de posición; sólo los estásimos (y por supuesto el párodos) presentan un tejido más complejo de elementos significantes.

En segundo lugar, por formar parte de una trilogía, la pieza central concentra la mayor cantidad de actancias *en escena*. La sucesión creciente de actancias cada vez más "patéticas" es fundamental para el logro de los objetivos dramáticos. Sólo en los versos finales de la pieza -y ante la tensión resultante del enloquecimiento del protagonista- vuelve a primer plano la estructura significativa, pero lo hace principalmente por medio de la marcación de los campos semánticos.

Con respecto a la creación de atmósfera, en el Episodio I, luego del *kommós*, se suceden dos escenas en las que la utilización de la imagería propende a su utilización como recurso dramático, expresiva en la primera instancia, impresiva en

la segunda. En efecto, en la invocación final de los hermanos ante la tumba del padre (489-507) se suceden una serie de imágenes que apuntan a expresar el estado de alta tensión emotiva de Orestes y Electra. En primer lugar se retoman imágenes utilizadas en *Ag* para servir de *illustrantia* de la muerte del rey (RED, CAZA, TRAMPA), lo que retrotrae al espectador/lector al clima afectivo que antecede y sucede al crimen. En segundo lugar, se incorporan dos imágenes centrales de *Cb*, que pintan a los hermanos como víctimas (PICHONES, 501) pero a la vez como salvadores (CORCHOS, 506-507). En esta última imagen se añade un componente impresivo, ya que, por tratarse de un símil, incluye una invitación a la reflexión del receptor de la figura.

La segunda imagen es puramente impresiva: se trata del relato del sueño profético de Clitemnestra (527-534) y su posterior interpretación por parte de Orestes (540-550). Tanto uno como la otra cumplen la función, por un lado, de pintar el estado de alma de la reina en los instantes previos a su asesinato, mostrarla desesperada y consciente de su culpabilidad. Por otro lado, se logra afectar al espectador con una atmósfera impresiva de expectación y suspenso, que funciona como anticipación de que lo que se espera está por suceder. La acentuación de la idea de *contrapasso*, del $\delta\rho\acute{o}\sigma\alpha\nu\tau\alpha \pi\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$ de 313, es remarcada inmediatamente antes del Episodio II -en el que Orestes, obedeciendo las órdenes y amenazas de Apolo, cometerá matricidio- en la sección final del Estásimo I, 639-652. Esto se prolonga casi de inmediato en las dos imágenes encadenadas pronunciadas por Orestes al comienzo del Episodio II, la de la LUZ y la de la NAVERGACIÓN (660-662).

El último ejemplo de imaginería utilizado para la creación de climas escénicos es, en el breve Estásimo III, las breves imágenes encadenadas de la LUZ y de la caída de las ATADURAS DE LA ESCLAVITUD (961-962). A pesar de que superficialmente la imagen apunta a transmitir al espectador la atmósfera de júbilo que llena la casa de los Atridas, en realidad se trata de una apariencia. La paulatina caída de Orestes en un estado de enajenación mental por obra de las Erinias será puesto en palabras pocos versos después, y también por medio de imágenes, esta

vez, la del CABALLO DE CARRERA QUE SE DESPISTA (1021-1024). La mostración de la imagen, que es constante en esta última parte de la pieza, contribuye a transformar, en breve lapso, un falso júbilo en un nuevo dolor.

5.3 Análisis funcional de *Euménides*

En esta pieza el desarrollo agencial y sus peripecias explica en gran medida la manera de presentación de las imágenes. En oposición a lo que sucede en *Ch*, la ACCIÓN EXTERNA es abundante y acelerada en la primera parte de la pieza, con múltiples entradas y salidas de los personajes, favorecidas por los cambios de escena (templo de Apolo en Delfos, templo de Atenea en Atenas, Areópago) y de tiempo (por lo menos un año¹⁵ transcurre entre las actancias en Delfos y las que tienen lugar en Atenas), mientras que en el extenso Episodio III (el juicio del Areópago) la acción es prácticamente nula.

Por el contrario, la ACCIÓN INTERNA, que sigue el movimiento "psíquico" de las Erinias, presenta un patetismo creciente hasta que se resuelve en regocijo por el triunfo de Πειθώ en boca de Atenea. A esta acción se suma el devenir anímico de los protagonistas, principalmente la Sombra de Clitemnestra y Orestes. La TENSIÓN DRAMÁTICA de la pieza acompaña, por una parte, la aparición, amenazas y persecuciones de las Erinias, a las que se suma su descubrimiento por parte de la Pitia y el surgimiento de la sombra de Clitemnestra y, por otra parte, dos pequeñas cimas en el Episodio III: el anuncio del resultado de la votación y la μεταβολή de las ERINIAS en EUMÉNIDES.

En la tragedia final de la trilogía sucede algo semejante a lo que ocurre en *Ch*: el porcentaje de segmentos de imaginaria es notablemente desparejo si se comparan Estásimos y Episodios: en las escenas dialogadas el promedio de imágenes desciende en forma notoria. Esta heterogeneidad es más acentuada puesto que en

¹⁵ TAPLIN (1977: 377-383) propone un lapso de "meses"; SOMMERSTEIN (1996: 69-70) sin dar razones, propone un lapso de entre pocos días y pocos meses. Para el tema de los lapsos temporales en la trilogía, cf. DUCHEMIN (1967: 208-211), y sobre la problemática general ROMILLY (1968: 150ss.).

esta tragedia, en la que las Erinias son verdaderas protagonistas, los Estásimos I y II están aun más imbuidos de lenguaje simbólico.

Debe añadirse, además, que la carga de connotación está depositada en la primera parte de la tragedia: allí la concentración imaginativa acompaña los altos y bajos de la TENSION DRAMÁTICA y, en menor medida, los de la ACCIÓN EXTERNA. En la segunda parte todas las subvariables descienden marcadamente: el poeta utiliza los recursos dramáticos y textuales casi con exclusividad al servicio del mensaje que quiere transmitir: el plano hipersemémico predomina sobre el semémico, y esto provoca lógicamente la disminución de los elementos significantes. En lo que toca a la creación de atmósfera, las imágenes no son utilizadas con este fin más que en dos pasajes: el ὕμνος δέσμιος del Estásimo I (304-396) y el epirrema que expresa las bendiciones de Atenea y de las Euménides en el Estásimo III (916-1020).

El clima creado por las imágenes en el Estásimo I (OSCURIDAD, CAZA, SACRIFICIO, ESCLAVITUD, VAMPIRISMO, PISADA) es por completo impresivo: apunta a provocar en el espectador el mismo sentimiento de terror que debe de inundar a Orestes en medio de la danza ritual de las Erinias. Lo opuesto sucede en el caso del Estásimo III. Las imágenes de LUZ, y FERTILIDAD de los ámbitos vegetal, animal y humano crean un clima de júbilo que es subrayado por el mecanismo de mostración de la imagen.

5.4 El mecanismo de mostración de la imagen en la *Orestía*

En *Or* el mecanismo de mostración de la imagen alcanza su concreción más ajustada y funcional a través de la magistral utilización que hace Esquilo de las imágenes de la CAZA y de la LUZ/OSCURIDAD, imágenes que atraviesan por completo las tres piezas de la trilogía. La imagen de la LUZ/OSCURIDAD es, quizá, el símbolo escénico más potente del teatro ateniense. En cuanto a la imagen de la CAZA en sus dos elementos principales, la RED y la PERSECUCIÓN, tiene gran importancia en la estructura significativa global de *Or*.

Dentro de la imagen general de la CAZA, la serie imaginativa que se concentra alrededor del *illustrans* RED se desarrolla a lo largo de todo *Ag*. El lexema RED (δίκτηον) es sólo el primero de sus *illustrantia*. Aparece al comienzo del Estásimo I (358), luego en la resis central de Clitemnestra en el Episodio III (868) y por último en boca de Casandra en el *kommós* del Episodio IV (1115). El Corifeo refiere el semema a Casandra por medio del lexema ἄγρευμα, RED DE CAZA o TRAMPA (1048), y Clitemnestra utiliza el semisinónimo ἀρκύστατα, MALLA DE RED (1375). Pero la primera mostración de la serie se produce cuando el espectador comprende que la RED no es más que un *illustrans* del *illustrandum* ALFOMBRA PURPÚREA, que aparece es escena en el agón y posterior esticomitía de Agamenón y Clitemnestra en el Episodio III por medio de una serie de *illustrantia* de distinto orden: πέτασμα (909), πορφυρόστρωτος πόρος (910), εἶμα (921), ποικίλα (923, 926, 936), ποδόψητρον (926), ἄλουργή (946) y ὑφή (949). Luego de esta primera mostración escénica del *illustrandum* transformado en objeto real, dicho *illustrandum* ALFOMBRA/TAPICES se convierte en *illustrans* implícito de un nuevo *illustrandum*, TÚNICA/MANTO: πέπλοι (1126), εἶμα (1383), la TÚNICA que aprisiona a Agamenón en el baño. El desarrollo dramático llega a su punto culminante cuando Clitemnestra exhibe los cadáveres de Agamenón y de Casandra, y lo hace con el cuerpo del rey envuelto en la TÚNICA que lo ha aprisionado como una RED. Con sutil ironía, la reina nombra la RED específicamente como RED DE PECES, ἀμφίβλητρον ἰχθύων (1382), dado que, al caer en la bañera, Agamenón se ha convertido en un gran pez capturado en una redada, como los atunes de *Persas*. Ante esta segunda mostración de la imagen el mecanismo de simbolización se hace evidente para el espectador: el *illustrandum* TÚNICA/MANTO se ha convertido en *illustrans* de un último y definitivo *illustrandum*: MORTAJA. El último *illustrans* que aparece en *Ag*, correspondiente al mismo *illustrandum*, es ὕφασμα ἀράχνης, TELA DE ARAÑA (1492 y 1516).

En la siguientes piezas de la trilogía la RED se va deslizado a través de una serie de semisinónimos -también *illustrantia*- pertenecientes a su mismo campo semántico. La RED será ἀμφίβλητρον (492) y δίκτηον (506) en *Ch*, para culminar en

la última mostración de esta serie imaginativa: la de los VESTIDOS/MORTAJA que porta Píades fuera de palacio luego del asesinato de Clitemnestra y Egisto y que son metaforizados como μηχανήμα (981), δεσμός (981), πέδαι (982), ἄγρευμα (998), ποδένδυτος κατασκήνωμα (998), ἄρκυς (1000) y πέπλοι (1000). TELA DE ARAÑA (en *Cb* y *Eu*).

Dentro de la imagen de la CAZA, el segundo elemento que participa en el mecanismo de mostración es la serie imaginativa que metaforiza el momento de la PERSECUCIÓN de la PRESA. El motivo se presenta en el Párodos de *Ag* por medio de la imagen de las ÁGUILAS y la LIEBRE PREÑADA (114-120, 134-138), y reaparece por medio de significantes más representativos, como κύων, PERRA (1093), εὖρις, DE BUEN OLFATO (1093) y ματεύω, BUSCAR (1094), referida a Casandra. En *Cb* es utilizada al principio, como *illustrans* de Electra y Orestes en su condición de víctimas huérfanas del águila, aún demasiado DÉBILES PARA SALIR DE CAZA (247-251). La mostración de la imagen se insinúa en el final de la pieza, en primer término con la amenaza de Clitemnestra en los momentos previos a su asesinato, cuando advierte a Orestes sobre la presencia inminente de las Erinias, PERRAS RENCOROSAS, ἔγκοι κόνες (924), y luego del matricidio, con la referencia de Orestes a esas mismas ἔγκοι κόνες (1054), como *illustrans* de un *illustrandum* que el público no ve, pero que el personaje percibe como objeto real en la escena (1061). Pero esta serie imaginativa alcanza su máximo desarrollo en *Eu*, donde la mostración llega a la concreción al comienzo de la obra. En el Prólogo, las Erinias se disponen a perseguir a Orestes en escena, como PERRAS DE PRESA tras un CERVATILLO, νεβρός (111) que ha saltado de la RED, ἀρκύστατα (112). De inmediato, gimen su “grito de guerra”: “¡atrápalo!”, λοβέ (130). Ante la incitación de la Sombra de Clitemnestra, διώκεις θήρα, “PERSIGUES A LA FIERA” (131), “COMO UNA PERRA” ἄπερ κύων (131-132); ἔπου, μάραινε δευτέρους διώγμασιν, “SIGUE, AGÓTALO CON NUEVAS PERSECUCIONES” (139); ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ’ ὁ θήρ, ὕπνω κρατηθεῖς ἄγραν ὄλεσα “HA SALTADO DE ENTRE LAS REDES, Y SE VA LA FIERA. DOMINADA POR EL SUEÑO, PERDIÓ LA PRESA” (147-148), se lanzan tras Orestes, en una “caza” escénica que debe de haber sido un

espectáculo sobrecogedor. Las menciones continúan en 231, “CAZARÉ AL HOMBRE COMO UNA JAURÍA”, τόνδε φῶτα κάκκωνηγέσω. La mostración vuelve a efectuarse en 246-247: τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρόν / πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν, “PUES COMO A UN CERVATILLO HERIDO, SEGUIMOS EL RASTRO POR LA SANGRE Y LA GOTA”. Sin embargo, el pico máximo de la mostración de la imagen de la PERSECUCIÓN se produce en el Estásimo I, el ὕμνος δέσμιος 309-396, en que al son del canto mágico que pretende atar a Orestes en alma y cuerpo, las Erinias van haciendo su danza alrededor de Orestes en círculos concéntricos, cada vez más estrechos, en un movimiento envolvente que muestra en forma dramática el acecho a la presa indefensa.

La segunda imagen que es sometida al mecanismo de mostración es la de LA LUZ/OSCURIDAD, en sus valencias positiva y negativa. Esta imagen ha sido estudiada de manera suficiente¹⁶. Apuntemos que la luz, representada por el *illustrans* ANTORCHAS, aparece en *Ag* como objeto real referido por los personajes ya desde el Prólogo, en boca del Vigía (21-23) y es el centro de la resis de la posta de hogueras en el Episodio I (281-314). En *Cb* está representado por la luz del amanecer que acompaña la muerte de Clitemnestra y Egisto (961). Por último, ya en *Eu*, la conciliación armónica entre divinidades olímpicas y ctónicas es saludada en Atenas por una procesión de antorchas (1005, 1022, 1025-1028, 1029, 1041-1042, 1044) cuya connotación es proporcionalmente inversa a la posta de hogueras de *Ag*. Esta escena iluminada a pleno al final de la trilogía corona el mecanismo de mostración, que alcanza aquí su máximo poder de simbolización.

¹⁶ GOHEEN (1955: 113-126); TARRANT (1960: 181-187); LEBECK (1963), PERADOTTO (1964: 388-393); HUGHES FOWLER (1967: 64-65); LEBECK (1971); RUSSO (1974), PETROUNIAS (1976: 244-254); GANTZ (1977: 28-38); TRACY (1986: 257-260); JARKHO (1997: 184-199).

6. LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS PROMETHEICUM

Por su condición misma de fragmentos, es imposible considerar los que corresponden a la *Prom* en el análisis de este capítulo en lo que toca a su función en el desarrollo agencial y a la creación de atmósfera, dada la necesidad de interpretar la parte a la luz del todo. Por lo tanto, nuestro análisis del *cP* se limitará a *Pr* en el tratamiento de estas dos variables, y sólo consideraremos la trilogía, y de manera puramente conjetural, en nuestro abordaje de la mostración de la imagería.

La ACCIÓN EXTERNA de la tragedia ha sido reputada habitualmente por la crítica como inexistente. Se limita, en esencia, a la entrada y salida de los distintos personajes y, en el plano de las actancias, a dos picos ubicados al comienzo y al final: el encadenamiento del Titán (Prólogo) y su hundimiento, junto con las Océánides, en las profundidades del Tártaro, en el marco de la conmoción cósmica (Episodio IV).

Con respecto a la ACCIÓN INTERNA, el alza del grado de actividad emotiva coincide con el establecimiento de la relación dialógica entre Prometeo y sus distintos interlocutores: Océánides (Párodos), Océano (Episodio I), Ío (Episodio III), Hermes (Episodio IV). El proceso del diálogo provoca un impacto en el plano psicológico que se traduce en los altos y bajos de la expresión de pasión y sentimientos, acompañados por una influencia en el plano volitivo que implica el cambio o el mantenimiento de las determinaciones tomadas en la realidad anterior extraescénica.

La frecuencia de imágenes se corresponde con la ACCIÓN INTERNA y también con la TENSIÓN DRAMÁTICA. Sus puntos culminantes son la conclusión del proceso de encadenamiento (Prólogo, 82-85), la reacción ante la evidencia sensorial de seres alados, que incluye la creación de suspenso por la amenaza de la aparición del águila, que sólo se concretará en *PrL* (*Kommós*, 115-127), la aparición de Océano (Episodio I, 295-297), el rechazo de Océano y retirada de escena (Episodio I, 374-

396), el motivo del secreto y la consiguiente creación de suspenso (Episodio II, 520-525), la aparición y monodia de Ío (Episodio III, 560-588), la esticomitía previa a la segunda resis de Prometeo, en que se devela el secreto (Episodio III, 757-774), el ataque de Ío y su salida violenta de escena (Episodio III (Episodio III, 877-886), la aparición de Hermes (Episodio IV, 941-952), la amenaza de Hermes (Episodio IV, 1014-1029) y el hundimiento de Prometeo y las Oceánides (Episodio IV, 1063-1093). La frecuencia de imágenes acompaña casi punto por punto el parámetro, salvo en el Episodio IV, en que la precipitación de los acontecimientos, la agitación de los parlamentos y la cualidad de la relación Hermes-Prometeo (que pierde prácticamente la condición de diálogo por la incomunicación esencial de los hablantes) hace bajar el nivel de representación simbólica. Esta se recupera en la culminación de la pieza, con la macroestructura descriptiva que responde, como contracanto, al *kommós*.

El número de imágenes es bajo en las resis, sobre todo en los segmentos narrativos. En ellas las imágenes se ubican, como hemos señalado en el caso del *CA*, en “racimos imaginativos” y desaparecen en largos segmentos en los cuales es preponderante la aparición de los elementos correspondientes a los campos semánticos marcados, es decir, a puros *illustranda*. En suma, podemos concluir que la frecuencia de imágenes responde, en rasgos generales, a la relación que se establece entre éstas, la tensión dramática y el *πάθος*.

En cuanto a la utilización de la imaginería para la creación de atmósfera, la alta tensión emocional (que puede o no coincidir con la TENSIÓN DRAMÁTICA) y la frecuencia imaginativa tienen un paralelo casi perfecto: el *πάθος* del *kommós* (88-127) contribuye grandemente a crear una atmósfera de “expresión de la subjetividad” y a provocar impresivamente la identificación y la piedad del espectador/lector. Un objetivo paralelo se logra ante la contemplación de la danza y la audición de la monodia de Ío en el Episodio III (560-608), y lo mismo sucede ante la *συνπάθεια* del cosmos y del solidario Coro de Oceánides en el final (1063-1093). En los tres pasajes la incidencia de los segmentos imaginativos es muy significativa.

En cuanto a la mostración de la imagen, la relación entre la imagen verbal, pronunciada por los personajes, y la representación real de los elementos que la constituyen es en *Pr* un mecanismo complejo. En efecto, no sólo se realiza en escena el pasaje de *illustrans* a *illustrandum*, sino que también se pone en juego, en pasajes más o menos extensos, un dispositivo que, por ejemplo, en la *Or* se realizaba a lo largo de pocos versos: los personajes pueden verbalizar un *illustrans* cuyo *illustrandum* aparece simultáneamente en escena. En ambos casos, los personajes funcionan como "soportes" del proceso metafórico, e incluso son ellos mismos parte de la imagen. Analizaremos a continuación los dos mecanismos de mostración de la imaginaria.

A) ILLUSTRANS transformado en ILLUSTRANDUM

La primera imagen que se desliza al sentido propio y aparece en escena corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: la ESPUELA/AGUIJÓN. En el Episodio I, el aguijón es anticipado por Océano como *illustrans* de una metáfora *in absentia* de *illustrandum*. Al aconsejar a Prometeo que deponga su αὐθαδία, su obstinación autocomplaciente, le dice:

οὐκ οὖν ἐμοίγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς,
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no extenderás tus miembros contra el aguijón, (322-323)

Es decir, "no darás coces contra la espuela". El κέντρον contra el que se arroja Prometeo es el *illustrans* simbólico de un *illustrandum* que alude al poder de Zeus, que se manifiesta como un objeto *duro, penetrante, filoso y todopoderoso*: el rayo. La advertencia de Océano es una anticipación de lo que sucederá al finalizar el Episodio IV, cuando la ira del dios desencadene la tempestad y la acción de su rayo destruya la roca a la que Prometeo se encuentra amarrado, precipitándolo en el abismo del Tártaro.

Sin embargo, este κέντρον, *aguijón*, que el espectador ha percibido como imagen, se corporiza en el Episodio III ante la aparición de Ío. En efecto, el lexema aparece reiteradamente como objeto real referido sin metaforización, es decir, se ha

convertido en *illustrandum*, y hace alusión al TÁBANO que atormenta a la doncella transformada en novilla. Es dable suponer que los movimientos escénicos del personaje representaban, ante el espectador, sus esfuerzos para eludir la picadura del tábano. El *illustrandum* es mencionado siete veces a lo largo de la escena, por medio de los lexemas κέντρον, οἶστρος y μύωψ, cuyos sememas actúan como semisinónimos con el significado alternativo de *tábano*, *aguijón*, *punzada* y *picadura*. Los lexemas presentan un carácter real y concreto (566, 580-581, 589, 597-598, 673-675, 681-682, 878-880).

El AGUIJÓN hace alusión al poder de Zeus a través de una serie de lexemas que apuntan a semas de "agudo", "filoso" y "penetrante". Pero es evidente también que, en el contexto de la persecución amorosa de la que ha sido objeto Ío por parte de Zeus, el objeto real "aguijón" alude como *illustrans* de segundo grado a la potencia sexual masculina imaginizada como agresiva e imposible de evitar, es decir, al FALO. Así como en el Episodio I el viejo Océano (que se ha sometido al poder de Zeus) no necesita de frenos ni látigos para impulsar su cabalgadura (284-287), Ío, que actúa estructuralmente como su opuesto, es sometida *por la fuerza* por el dios a través de un objeto referente con el que el espectador ya se ha familiarizado como imagen, y que aparece ahora "mostrado" en escena con evidentes connotaciones sexuales.

El segundo ejemplo de un *illustrans* que se transforma en *illustrandum* por medio de su mostración en la escena es el motivo central del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, es decir, el que se relaciona con la oposición semántica ENFERMEDAD ≠ SALUD. Es la imagen del *médico enfermo*, que se insinúa en el Prólogo a través de las palabras de Cratos (43) y continúa claramente como *illustrans* en el Episodio I, en la intervención de Océano (377-378) y la consiguiente respuesta de Prometeo (379-380).

La metáfora se ve reforzada por la elección de los lexemas, ya que los verbos μαλθάσσω, σφριγάω e ισχαίνω se utilizan a menudo en contexto médico. Prometeo conoce la ciencia médica, puesto que él se la ha transmitido a los hombres, pero él mismo está enfermo de cólera, y el tiempo exacto para la intervención quirúrgica que lo salve, el καιρός, aún no ha llegado para él. La explicitación completa del motivo se

produce en el Episodio II, en boca de la Corifeo. Prometeo ha relatado una parte de los dones por él otorgados a la humanidad y concluye diciendo:

τοιαῦτα μηχανήματ' ἔξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
"Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente." (469-471)

Este pensamiento da pie a la comparación de la Corifeo, que le responde expresando, por medio de un símil extendido, la imagen central del *leitmotiv*:

πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὥς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὅποῖοις φαρμάκοις ἰάσιμος.
Padece un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo. (472-475)

La comparación es verbalizada como imagen por la Corifeo sin intención irónica sino, por el contrario, con una profunda *συμπάθεια*. En el parlamento inmediatamente posterior, al retomar su discurso de los dones, el Titán comienza relatando cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles para ese fin (476-483). Por medio de una asociación de ideas, ha tomado en sentido propio lo que la Corifeo ha expresado en sentido figurado. La *αὐθαδία*, la obstinación que enferma a Prometeo, no le permite percibir el sentido profundo de la imagen.

Ahora bien, la enfermedad que ha aparecido en el texto como metáfora, esta "enfermedad figurada", irrumpe súbitamente en escena en el Episodio III (560-588): es la *μανία* de Ío, que funciona como demostración explícita de la *αὐθαδία* de Prometeo. En este caso, la imagen no es sólo señalada como *illustrandum* en el discurso, como ocurría con el tábano, sino que es "actuada" en la escena. El parlamento de Ío es acompañado por un aparato gestual que incluye gritos, convulsiones y saltos. Toda la escena se desarrolla como una visita médica: luego de la

“consulta inicial” (604-608), Ío explica la génesis y el desarrollo de su νόσος (604-686)), y Prometeo, como un buen médico al que un paciente consulta, la aconseja y le predice la evolución (705-740) y el fin de la enfermedad (790-852). Ante un nuevo ataque, Ío abandona el escenario en el punto culminante de una crisis, y, al mismo tiempo que actúa, describe los síntomas de su μανία (877-884).

De este modo, la IMAGEN DE LA ENFERMEDAD se ha convertido en VERDADERA νόσος ante la vista del espectador.

B) ILLUSTRANDUM verbalizado como ILLUSTRANS

Este mecanismo es el más complejo por su explicitación verbal y escénica. El efecto de "mostración" de la imagen se produce en este caso porque se presentan en la escena una serie de *illustranda* (términos propios correspondientes a objetos reales) verbalizados como *illustrantia* (términos metafóricos). Se trata del motivo del ARNÉS DEL CABALLO, el más importante del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL, que manifiesta la oposición semántica COERCIÓN ≠ LIBERTAD.

El motivo comienza en el Prólogo, en la escena del encadenamiento, donde Cratos y Hefesto nombran los elementos que utilizan a medida que amarran al Titán. Las imágenes acompañan la actividad escénica, y responden a la particular manera en que Esquilo suele distribuir los términos connotados a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal asistemática y global de los elementos antes de que aparezcan organizados estructuralmente y como mostración simbólica.

En efecto, Prometeo es amarrado con LAZOS, CADENAS, GRILLOS y ESPOSAS, y así lo señalan Cratos y Hefesto al entrar en el escenario, cuando anticipan verbalmente las acciones que desarrollarán a continuación (3-6, 14-15, 19-20). Sin embargo, cuando ambos dioses ponen manos a la obra, estos *illustranda*, que el espectador *ve* en el escenario, son verbalizados como *illustrantia*, utilizando para ello los elementos que constituyen el YUGO y el ARNÉS del caballo:

οὐκ οὖν ἐπείξῃ τῷδε δεσμᾶ περιβαλεν,...
Cr.: ¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas...? (52)

- καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
Hef.: También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)
- καὶ τήνδε νυν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα...
Cr.: Y a este otro, ajústale ahora la correa con firmeza,. (61)
- ἀλλ' ἀμφὶ πλευραες μανχαλιστήρας βάλε.
Cr.: Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)
- χρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βία.
Cr.: Véte por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)

Prometeo se muestra en la estructura de superficie (*illustrandum*) como un criminal condenado al ἀποτυμπανισμός, pero en la estructura profunda (*illustrans*), y por medio de la mostración escénica, como un ANIMAL SOMETIDO AL YUGO Y AL ARNÉS. Esta afirmación no es del todo evidente en la traducción de los lexemas al castellano, pero los lexemas griegos remiten todos a una utilización técnica en relación con el ARNÉS DEL CABALLO¹⁷. La forma en que debe imaginarse que aparecía el héroe ante los ojos del espectador se desprende de las palabras pronunciadas por Ío al verlo atado a la roca (560-562).

Luego de la escena del Prólogo, los personajes -principalmente Prometeo e Ío- utilizan los elementos constituyentes del motivo en sentido propio, salvo en el caso de los verbos ἐνζεύγνυμι (UNCIR) y δάμνημι (DOMAR), que aparecen como *illustrantia*. No obstante, la confirmación de la segunda lectura de la imagen, producto de su mostración escénica, se obtiene al finalizar la pieza, en el Episodio IV. Allí, en boca de Hermes, aparece verbalizado el fragmento más importante de la serie imaginativa, que consiste en el símil del POTRO RECIÉN ENJAEZADO:

τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς

¹⁷ ὀμάζω (4): κυρίως δὲ ἐστὶν ὀμάσαι τὸ ἵππον ὑπὸ χαλινὸν ἀγαγεῖν ἢ ὑπὸ ὄχημα. (Σ Apolonio Rodio, 1, 743).

πέδη (6): ἐνθ' ἵππους ἔστησε Ποσειδάων...ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας, ἀρρήκτους ἀλύτους. (Il XIII, 34-37). Cf. también Jenofonte, *De equitandi ratione*, 3, 5; 7, 13-14.

δεσμά (52): Cf. Jenofonte, *Anábasis*, 3, 5, 10.

ψάλιον (54): τὸ πρὶ τὸ γένειον (τοῦ ἵππου) διειρόμενον ψάλιον, τὸ δ' εἰς τὸ στόμα ἐμβάλλόμενον χαλινός. (Pollux 1, 148). ψάλια ἐστὶ κυρίως τὰ περιστόμια τῶν ἵππων. (Σ ad 54).

πορπάω (61): Cf. el sustantivo πορπάξ en Eu. *Rhesus* 381.

μασχαλιστήρ (71): μασχαλιστήρες οἱ κατὰ τῶν ἵππειῶν στηθῶν ἱμάντες. (Hesychius lexicographus); τὰ ὑπὸ τοὺς ὤμους τ'ν ἵππων μασχαλιστήρες. (Pollux, 1, 147).

κίρκω (74): Cf. el sustantivo κρίκος en F. Passow, *Handwörterbuch der griechischer Sprache*, 1841-1857. Estas referencias han sido extraídas de PETROUNIAS (1976: 109 y 367).

ἐμοῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς

πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἡνίας μάχῃ.

En nada te dejas conmover, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo,
te resistes y luchas contra las riendas." (1008-1010)

Cratos y Hefesto, meros instrumentadores de la voluntad del padre, verbalizan la imagen desconociendo la operación de doble visión que provocan en el espectador. Prometeo, la Corifeo, Océano e Ío tampoco son conscientes de la utilización y el sentido de la imagen, por estar subjetivamente involucrados en el πάθος que implica su concreción y objetivación. Sólo Hermes, que es la voz y el discurso del padre, es el encargado de explicitar el mecanismo de fusión de planos que se ha efectuado en el nivel semémico a través de una doble vuelta de tuerca operada en la relación entre personajes, *illustrans* e *illustrandum*.

Señalemos brevemente, para finalizar este punto, dos motivos que aparecen a lo largo de la obra como *illustrans* o como *illustrandum*. Se trata de los motivos del *ocultamiento* y de la *tempestad*. El motivo del *ocultamiento* se expresa, por una parte, a través de la mención del secreto profético de Prometeo, cuya revelación permitirá la permanencia de Zeus en el trono del Olimpo (522-524) y, por otra, a través del designio de Zeus de aniquilar a la raza humana hundiéndola en el Hades (231-236). La mostración del motivo del *ocultamiento* aparece en escena en el momento final de la tragedia en boca de Hermes (1016-1019), y sin duda se producía algún efecto escénico que, luego de la emisión del último verso por parte de Prometeo, imitaba su caída en el mundo subterráneo¹⁸. Por medio de su mostración, el autor pone ante la vista del espectador lo que habría sucedido si el plan de Zeus se hubiera cumplido: la raza humana habría desaparecido del campo visual, de la superficie del mundo, oculta para siempre en el espacio de la oscuridad (231-236). Prometeo no será destruido, pero sufrirá como castigo lo que al hombre esperaba como destino: el OCULTAMIENTO, la DESAPARICIÓN (1016-1019).

¹⁸ Cf. al respecto lo señalado en el Capítulo 1.

El motivo de la TEMPESTAD, también perteneciente al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que aparece a lo largo de la pieza como metaforización de la desarmonía de los elementos de la naturaleza y del cosmos (370-371, 560-562, 642-643, 838, 883-886, 1015-1016, 1061-1062) se concretiza en el momento culminante por medio de una verdadera tempestad que provoca la conmoción de la tierra y el hundimiento de Prometeo y de las Oceánides (1080-1088). Las imágenes del OCULTAMIENTO y de la TEMPESTAD son "mostradas" tanto por medio de las descripciones textuales (es decir, transformándose de *illustrans* en *illustrandum*) cuanto por los efectos de la puesta en escena. El efecto dramático de la experiencia de la concretización de la imagen alcanza su punto culminante al reforzar el aspecto visual de la experiencia dramática, que incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) del mensaje poético por parte del espectador.

6.1 La mostración escénica en el conjunto de la trilogía

Lo hasta aquí analizado se basa en el testimonio efectivo del texto. Sin embargo, la comprobación de que en la tragedia el plano de la imagen tiende a aparecer en la escena como objeto real de la representación o como referente en sentido propio en el discurso de los personajes puede extenderse como hipótesis al resto de la trilogía¹⁹, sobre todo a la pieza más segura en cuanto a su ubicación y posible argumento: *PrL*.

Dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN ≠ LIBERTAD, la mostración de más seguro efecto dramático debería de ser la LIBERA-

¹⁹ Con respecto a la reconstrucción conjetural de *PrL* y de *PrP* y a la ubicación de las piezas en la trilogía, cf. WELCKER (1824); GERCKE (1911: 164-174); KNIGHT (1938: 51-54); MULLENS (1939: 160-171); DAVIDSON (1949: 66-93); THOMSON (1949: 433-467); ROBERTSON (1951: 150-155); REINHARDT (1956: 241-283); FITTON-BROWN (1959: 52-60); HERINGTON (1961: 239-250) y (1963: 180-197 y 236-246); LLOYD-JONES (1969: 211-218); GROSSMANN (1970); PANDIRI (1971: 165-188); MOREL (1973: 121); PODLECKI (1975: 1-19); FINEBERG (1975: 224-235); TAPLIN (1975: 184-186); GRIFFITH (1977: 245-252); GARCÍA GUAL (1979: 129-161); WEST (1979: 130-148); CONACHER (1980: 98-119); GANZ (1980: 133-164); LENZ (1980: 23-56); STEFFEN (1983: 5-15); BOOTH (1985: 149-150); STOESSL (1988: 14-22); BROWN (1990: 50-56); WEST (1990: 51-72); FLINTOFF (1995: 857-867); LIBERMAN (1996: 273-280); WEST (1996: 121); POLI-PALLADINI (2001: 287-325).

CIÓN DE LAS CADENAS por parte de Heracles. El motivo tiene un amplio desarrollo en la tragedia conservada, tanto como campo semántico fuertemente connotado cuanto como imagen²⁰. La imagen del VUELO, EL PÁJARO Y LAS ALAS, también muy resaltada en el texto -puesto que todos los personajes excepto el propio Prometeo presentan una gran movilidad y capacidad de desplazamiento (115, 467-468, 856-858, 992-994)- anticiparía la aparición concreta del ÁGUILA que, en la segunda pieza, haría efectiva la segunda parte del castigo prometido por Zeus. La aparición del ÁGUILA también concretaría y "mostraría" la imagen de la MORDEDURA, ya presente en *Pr* como parte del núcleo semántico de la COERCIÓN y relacionada con la PICADURA y el AGUIJÓN analizados con anterioridad. Por último, una imagen no demasiado resaltada en *Pr* pero que debía de desarrollarse y "mostrarse" en *PrL* es la de la COMPETENCIA ATLÉTICA y el ATLETA O LUCHADOR (93-95, 183-184, 257, 262, 920-921), que sin duda aparecía representado por la entrada de Heracles y su concreción de la hazaña "atlética" por excelencia: la liberación de Prometeo.

Con respecto al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, el mecanismo de mostración de la imagería alcanzaría su punto máximo, ya que el símil del MÉDICO ENFERMO se corporizaría ante el espectador con la figura de Quirón, quien aparecería al final de la trilogía como UN MÉDICO EFECTIVAMENTE ENFERMO, dispuesto a deponer su inmortalidad e intercambiar su situación con la de Prometeo, tal como lo profetiza Hermes en el Episodio IV (1026-1029). Por último, y en un plano conjetural, puede postularse para el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, nucleado alrededor de la oposición LUZ/OSCURIDAD, la aparición en la tercera tragedia, *PrP*, de una PROCESIÓN DE ANTORCHAS, que pondría en el plano real el motivo del FUEGO CIVILIZADOR y al mismo tiempo mostraría la imagen del FUEGO presente a lo largo de toda la pieza conservada (7, 22, 109, 356, 368, 371, 498-499, 649-650, 878-880, 917, 1043-1044).

²⁰ Como *illustrans*: 146-148, 262, 425-428.

7. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS FUNCIONAL

Tomando en cuenta lo hasta aquí expuesto, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- ✓ La ACCIÓN EXTERNA es la subvariable que menos influye en la frecuencia imaginativa. En *Se* y *Su* se comporta de manera independiente, dado que la tensión dramática (y la subida consecuente de lenguaje connotado) se basa en el movimiento emotivo de los personajes y está prácticamente desprendida de los hechos de la escena (en ambas obras la acción que influye sobre la trama es con preponderancia *extraescénica*). En *Pe* la acción sobre la escena es prácticamente nula: se limita a la entrada y salida de los personajes. Casi lo mismo sucede en *Pr*, a excepción del encadenamiento del Prólogo y el hundimiento del Episodio IV. En el primer caso las imágenes acompañan la actividad escénica respondiendo a la particular manera en que Esquilo distribuye las imágenes a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal abarcadora de los sistemas y subsistemas de la pieza, antes de organizarse estructuralmente y aparecer en escena como mostración simbólica. En el final del Episodio IV, el hundimiento es un clímax multilateral: dramático, emotivo, ideológico y, en consecuencia, lingüístico-estilístico. En *Ag* y *Cb* las actancias influyen en la frecuencia de imágenes en la medida en que la acción sobre la escena acompaña o no a la acción interna y tensión dramática. Por último, en *Eu* el paralelo es mucho más exacto, con predominio de la imaginería en la primera parte (con movimiento escénico acelerado) y descenso de todas las subvariables agenciales -incluidas las imágenes como refuerzo estilístico y sistema significativo- en el largo remanso del Episodio III.
- ✓ En lo que toca a la ACCIÓN INTERNA, esta subvariable acompaña de manera global la frecuencia imaginativa. Sin embargo, su comportamiento independiente es llamativo en varias de las obras, sobre todo en la segunda parte de cada una de las piezas. Esto es en especial evidente en *Pe* y más aun en *Se* y *Su*, en estos dos

últimos casos por la estabilidad de la frecuencia imaginativa contrapuesta al gran movimiento anímico de los protagonistas. La ACCIÓN INTERNA y la frecuencia de imágenes se corresponden más estrechamente en *Ch* y *Eu*, y en *Pr* y *Ag* se asemeja con moderación a lo que ocurre con la TENSIÓN DRAMÁTICA.

- ✓ En *Pr* hay una coherencia casi absoluta entre TENSIÓN DRAMÁTICA y frecuencia imaginativa. Las curvas sólo se alejan en el Episodio IV, sobre todo durante el diálogo estíquico que se establece entre el Titán y Hermes. No obstante, podemos afirmar que esto se debe a que en dicho diálogo la tensión dramática creciente se expresa por medio de una lucha verbal que apela a la estructuración retórica del discurso y al juego punzante de argumentos y contraargumentos, mezclados con los agravios que ambos dioses se intercambian. Es exactamente el mismo fenómeno que se aprecia en *Ag*. En efecto, aunque en esta tragedia la curva de frecuencia de imágenes acompaña en líneas generales a la tensión que deriva del desarrollo de las actancias, en algunas ocasiones se manifiesta independiente. Esto ocurre en la última parte del Episodio IV y en el Episodio V de *Ag*, donde la caída de la curva es inversamente proporcional a la tensión resultante de la escena. Las causas por las que esto ocurre son las mismas que en *Pr*: esa tensión resultante y creciente se expresa mediante una lucha verbal que apela a la retórica en un diálogo donde predominan las figuras de orden, las repeticiones y acumulaciones. Tensión dramática y curva imaginativa se corresponden en *Pe*, *Se* y *Su*, con las salvedades ya especificadas en cuanto al final de *Se*. Hay coherencia, pero la correspondencia es menos exacta en *Ch* y *Eu*.
- ✓ Nuestro análisis comprueba que el mecanismo general de presentación de las imágenes en el desarrollo agencial es semejante en *todas* las obras, incluyendo, por supuesto, a *Pr*. Este mecanismo consiste en un despliegue inicial en Prólogos y Párodos y una concentración posterior de grupos de imágenes en los puntos de máxima tensión dramática. Es un procedimiento *típicamente esquileo*, que influye en

Sófocles (aunque en éste se presenta de manera menos preponderante en el entramado del texto) y se va difuminando en Eurípides²¹.

- ✓ La actuación de la imaginería funciona es determinante en la creación de una atmósfera expresivo-impresiva, contribuyendo a la identificación catártica del espectador y a la decodificación comprensiva del mensaje poético de Esquilo, es decir: la mostración de la imaginería apoya la comprensión emotiva y racional del receptor del mensaje.
- ✓ Los *illustrantia* de las imágenes del *cA* y también del *cP* se fundan habitualmente en la realidad de lo que sucede en escena. Esto aparece, con mayor o menor grado de plasmación dramática, en todo el *corpus* conservado;
- ✓ Los *illustrantia* tienden a aparecer como *illustranda* en el texto, es decir, se deslizan del sentido figurado al sentido propio en el plano discursivo;
- ✓ Este deslizamiento al sentido propio se traslada al discurso no sólo en menciones aisladas sino por medio de descripciones detalladas (por ejemplo, en la tempestad que cierra *Pr*).
- ✓ El punto máximo de concretización es el mecanismo de mostración de la imagen, donde se verifica no sólo el deslizamiento al sentido propio sino el cambio de código. La imagen se traslada de la mimesis discursiva a la mimesis dramática, y la metáfora aparece representada en escena por medio de la utilería, el vestuario, la escenografía y, podemos suponer, los efectos especiales.
- ✓ El mecanismo de la mostración es llamativamente semejante en *Pr* y en la *Or*. Este rasgo es uno de los tantos que acercan y relacionan ambas trilogías. La mostración parece ser entonces un mecanismo dramático que se ha desarrollado con lentitud pero con constancia a lo largo de toda la producción esquilea, y que ha evolucionado hasta alcanzar su culminación en los últimos años de producción poética. La relevancia y acabamiento que alcanza el mecanismo de mostración en ambas trilogías es un elemento más para sugerir una datación tardía de la *Prom*,

²¹ Esta última afirmación no proviene de un trabajo textual exhaustivo -como podrá imaginarse-, sino que es resultado de las lecturas frecuentes y de una percepción preparada para captar los mecanismos de funcionamiento de la imagen poética en todo tipo de textos.

muy cercana a la *Or.* Las visiones del mundo en ellas expresadas (que no son opuestas sino perfectamente coherentes en su estructura profunda) constituirían el testamento poético de Esquilo.

- ✓ Por último, el mecanismo de mostración de la imaginería es típicamente esquileo. Sólo en *Edipo Rey* la aparición de Edipo en escena luego de haberse cegado podría considerarse una mostración de la imagen de LUZ/TINIEBLAS desarrollada previamente para acompañar el motivo de la VISIÓN²². Pero este motivo y su mostración son un caso aislado dentro de los sistemas de imaginería del *corpus* sofocleo. Nada semejante puede advertirse en las obras de Eurípides. No existiendo ninguna otra noticia de un procedimiento semejante en la producción dramática del siglo V, sería muy difícil aceptar que un anónimo poeta tardío, imbuido del pensamiento sofisticado y conmocionado por el derrumbe ateniense producto de las guerras del Peloponeso, se hubiera apropiado con tanta precisión de la técnica de la mostración.
- ✓ El análisis de la técnica aquí realizado prueba, el grado de fusión que alcanzan en la tragedia de Esquilo el fondo y la forma, el estilo y el mensaje.
- ✓ El trabajo sobre la misma ha permitido obtener datos muy valiosos en lo que se refiere al *modus operandi* de la imagen en cada una de las tragedias. Esta información, aun sin haberse constituido en prueba abrumadora en favor de la autoría, ha contribuido a realzar una impresión general favorable: el mecanismo dramático responde, al igual que el proceder estilístico, a una *gestalt* particular e intransferible.

²² CRESPO (1991: 67-78).

CAPÍTULO 6 ANÁLISIS DEL SISTEMA SEMÉMICO

Síntesis

En este capítulo se estudia la configuración de TEMAS Y MOTIVOS en CAMPOS CONCEPTUALES, es decir, la configuración de los sistemas semémicos de las piezas del *cA* y el *cP*. Se presenta un extracto de los campos semánticos, así como el estudio individual de algunos de ellos, de modo de conformar un muestreo representativo. Luego del estudio individual se establecen los denominadores comunes y se prueba la homogeneidad estructural entre ambos *corpora*: a) los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen; b) la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural..

1. ACLARACIONES PREVIAS

Como es dable suponer, la presentación completa de todos los sistemas semémicos del *cA* más el *cP*, sus análisis pormenorizados y comparación bilateral excedería con creces los objetivos de nuestra tesis.

En consecuencia, este capítulo consiste en:

- ❖ un cuadro que resume la composición de los campos conceptuales de cada una de las obras;
- ❖ una presentación, en forma de muestreo representativo, de una estadística serial de algunos de los campos conceptuales de cada una de las piezas;
- ❖ el estudio de algunos de esos campos semánticos marcados;
- ❖ una síntesis conclusiva de la configuración general del sistema semémico.

Nuevamente, *Pe* es la obra privilegiada en cuanto a la extensión del análisis que presentamos.

Para los supuestos teóricos que sustentan el análisis y la definición de los términos técnicos, remitimos a lo expresado en el Capítulo 2. Recordemos que consideramos **campo semántico marcado o campo conceptual** al conjunto organizado de lexemas que cubre por completo cierta área de significado relevante para la determinación de la temática de un texto. Estos lexemas se encuentran realzados en la estructura textual por su distribución y repetición y por su inclusión, en un segundo nivel, como *illustranda* de las **imágenes**. Los *illustrantia* de las imágenes corresponden siempre a *illustranda* pertenecientes a los campos semánticos marcados.

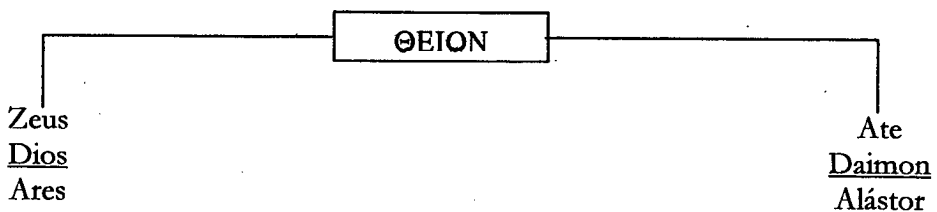
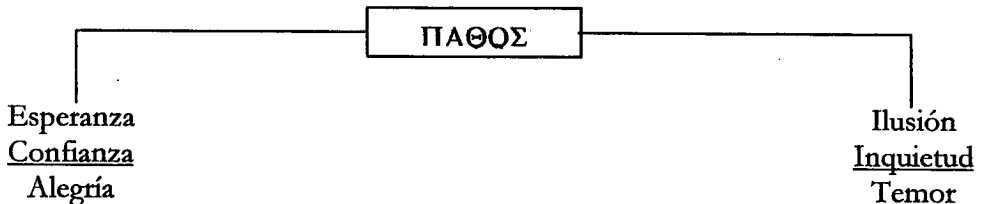
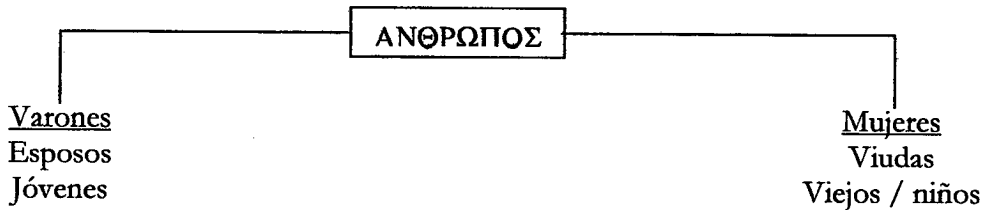
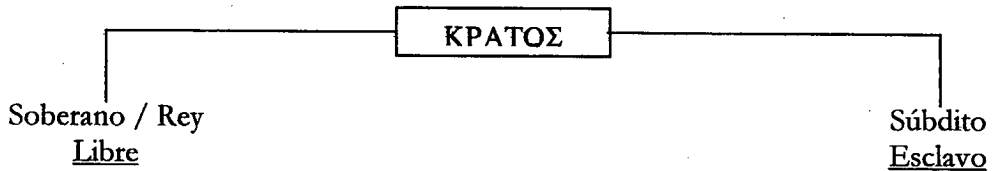
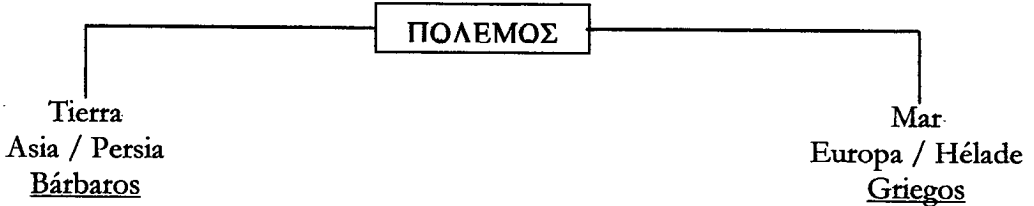
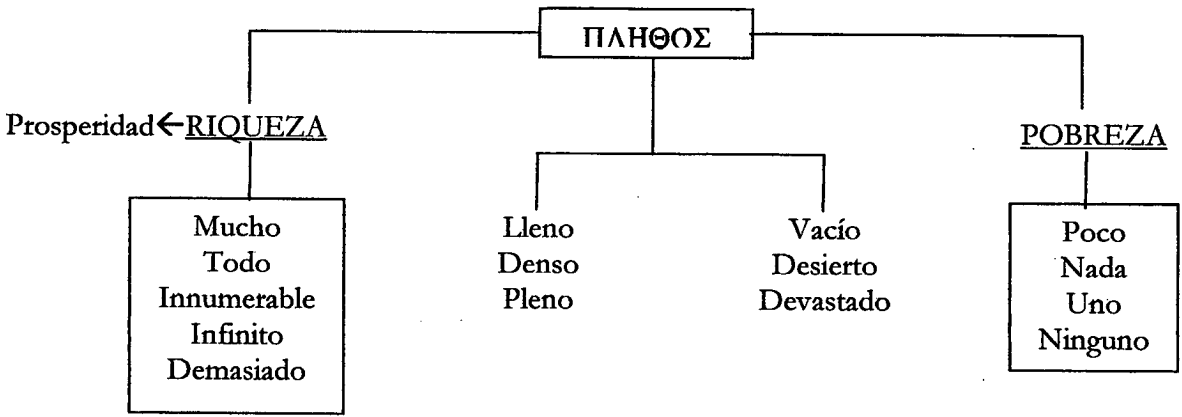
2. EL SISTEMA SEMÉMICO EN PERSAS

2.1 Los campos conceptuales de PE – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la CANTIDAD (ΠΛΗΘΟΣ). Es el más extenso de los campos conceptuales de la obra en cuanto al número de lexemas que a él se adscriben. Su objetivo es explicitar, por medio del refuerzo repetitivo, la inutilidad de lo cuantitativo si lo que se le opone es la superioridad cualitativa, tanto con respecto a la superioridad de los sujetos humanos que luchan por los valores semánticamente marcados como positivos (lo que se pone de manifiesto en el enfrentamiento de los ejércitos en Salamina) cuanto por el SALTO –cualitativo– que implica el favor de la divinidad.

Un primer haz semémico es el que opone los *pronombres indefinidos y adjetivos relacionados semémicamente con ellos*. Se ubica en las columnas exteriores del campo y presenta las cadenas opuestas MUCHO/TODO/INFINITO/INNUMERABLE/DEMASIADO y POCO/NADA/UNO/NINGUNO. El segundo haz semémico –las



columnas interiores del campo- consiste en la oposición bipolar de *adjetivos calificativos que apuntan semémicamente al semema de la cantidad*: LLENO/DENSO/PLENO ≠ VACÍO/DESIERTO/DEVASTADO. Dichos adjetivos, que al principio son semánticamente neutros o no marcados, van tomando en el transcurso de la obra rasgos connotativos emotivos, hasta que éstos se vuelven predominantes. Este campo conceptual apunta a remarcar la ideas de RIQUEZA, considerada primero positiva y equivalente en apariencia a la PROSPERIDAD, que es un semisinónimo que agrega una idea más totalizadora y abstracta de ÉXITO, CURSO FAVORABLE, más allá de lo puramente material y señalando un estado más permanente e integral de los hombres o las comunidades. No obstante, la RIQUEZA se manifiesta a la postre como encubridora de la desgracia y enemiga de la FELICIDAD y la PROSPERIDAD. Se genera por tanto una nueva oposición $\pi\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma \neq \delta\lambda\beta\omicron\varsigma$ que concluye por mostrar el verdadero resultado de la $\upsilon\beta\omicron\rho\iota\varsigma$: la POBREZA. La inversión semántica de los *ilustranda* que constituyen este campo conceptual se refleja en la imagen RICAS VESTIDURAS ≠ ANDRAJOS.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del EJÉRCITO (ΣΤΡΑΤΟΣ). Presenta un solo haz semémico en ambos polos opuestos: EJÉRCITO AGRESOR/MULTITUD/PUEBLOS ALIADOS y EJÉRCITO VENCIDO /TURBAMULTA/PUEBLOS EN RETIRADA. El lexema EJÉRCITO genera a su vez un submotivo consistente en el señalamiento continuo y altamente connotado de las jerarquías militares: JEFES/GENERALES/CAPITANES, tendiente a recalcar el concepto de ORDEN como opuesto al DESORDEN. Pero se trata sólo de un ORDEN o ACOMODAMIENTO EXTERNO, no una verdadera ARMONÍA. En un segundo nivel, este campo conceptual actúa como *concretización* del primero, ya que está constituido por el semema de la cantidad humana que se plasma en la utilización de sustantivos colectivos. El campo está sintetizado por los componentes antitéticos de la imagen ENJAMBRE ≠ CARDUMEN, que opera por medio de una *degradación* (en este caso, *animalización*).

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la GUERRA (ΠΟΛΕΜΟΣ). Tiene también gran incidencia cuantitativa y lo llena el campo de acción de la contienda y los elementos que caracterizan a los contendientes. Se originan así las series TIERRA/ASIA/ORIENTE/PERSIA/BÁRBAROS ≠ MAR/EUROPA/HÉLADE/OCCIDENTE/GRIEGOS. El primer par opuesto (TIERRA ≠ MAR) marca los ámbitos de desempeño guerrero; las restantes, sus representaciones políticas e imaginarias como UNO y OTRO (ASIA ≠ HÉLADE; ORIENTE ≠ OCCIDENTE; GRIEGOS ≠ BÁRBAROS). Por su parte, el núcleo TIERRA desencadena la subserie CIUDAD/COMARCA/REGIÓN/PAÍS. Como imagen sintetizadora del campo, encontramos las armas características de los contendientes, la oposición ARCO ≠ LANZA.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PODER (ΚΡΑΤΟΣ), y cómo se manifiesta en el sujeto humano. De allí que lo formen sustantivos y adjetivos que denotan categorías políticas y jerárquicas: SOBERANO/LIBRE ≠ SÚBDITO/ESCLAVO. Así como el motivo de la CANTIDAD predomina en los parlamentos del Mensajero y del Coro, el PODER es el campo conceptual elegido por aquéllos que en la estructura política de la sociedad humana son sus representantes, los REYES, en este caso, Atosa y Darío. Estos componentes de sentido propio connotado se concretan en la imagen PASTOR ≠ REBAÑO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de HOMBRE (ser humano) (ΑΝΘΡΩΠΙΟΣ). Está compuesto por la subcategorización del GÉNERO HUMANO en *sexos* y *edades*. Así como en el aparente polo de la FORTUNA se ubican los VARONES/JÓVENES/ESPOSOS metaforizados como FLOR/PLENITUD, los representantes del DESASTRE serán sus opuestos: MUJERES/VIUDAS/VIEJOS/NIÑOS, que simbolizan la debilidad de la especie.

Los campos conceptuales hasta aquí mencionados presentan un desarrollo cuantitativo y extensivo. Los dos siguientes muestran una presencia más restringida e intensiva.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO (ΠΑΘΟΣ), que es la expresión generalizada de los SENTIMIENTOS HUMANOS. Estos sentimientos se oponen por medio de las series de sustantivos abstractos ESPERANZA/CONFIANZA/ALEGRÍA ≠ ILUSIÓN/ INQUIETUD/TEMOR. Estos sentimientos se expresan por medios sensibles, que incluyen los sentidos predominantes: DESCRIPCIÓN CINEMATOGRAFICA – VISTA ≠ LAMENTO/LLANTO – OÍDO, y son la consecuencia de las condiciones mentales y espirituales que operan en el hombre, sobre las cuales actúa la divinidad: εὐβουλία ≠ ὕβρις. Las consecuencias del actuar de la divinidad en cada uno de los casos se manifestarán como εὐφρων ≠ νόσος φρενῶν. En el plano del *illustrans* el campo conceptual es representado por las composiciones líricas que lo encarnan: PÉAN ≠ TRENO.

7. El SÉPTIMO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la DIVINIDAD o LO DIVINO (ΤΟ ΘΕΙΟΝ). y es el central para la transmisión del universo conceptual. Oponen las *manifestaciones de la divinidad* que se ponen en juego en la tragedia: ZEUS ≠ ATE; θεός ≠ κακός δαίμων, que indica su *categoría ontológica* y ARES ≠ ἀλάστορ, que marca el dios de la guerra que condujo a la victoria adecuada a las leyes divinas y al genio vengador que condujo a la ceguera y a la derrota militar. ZEUS y ATE, por su parte, desencadenan la serie imaginativa que ejemplifica los efectos de la acción de los dioses: CAZA/TRAMPA/RED y YUGO/ARNÉS. Como veremos, la Ate ofrece en su imaginización la misma configuración sistemática que en *Pr*.

2.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Pe*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los cinco campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *riqueza/prosperidad* (la CANTIDAD)
- 2) *lleno / vacío, devastado, desierto* (la CANTIDAD)
- 3) *joven, flor, plenitud / viejo* (el HOMBRE)
- 4) *soberano, conductor (jefes), libre, pastor / súbdito, esclavo, rebaño* (el PODER)
- 5) *multitud, ejército, pueblos* (el EJÉRCITO)
- 6) *sustantivos colectivos* (la CANTIDAD)

2.2.1 RIQUEZA / PROSPERIDAD

❖ Sustantivos

- πλοῦτος (162, 168, 237, 250, 751, 755, 842) - - 7
- ὄλβος (164, 252, 709, 756, 826) - - - - - 5
- θησαυρός (238, 1022) - - - - - 2
- χρήματα (166)
- ἄργυρος (238)
- χλιδή (608) Total: 17

❖ Adjetivos

- πολύχρυσος (3, 9, 45, 53) - - - - - 4
 - ἀφνεός (3)
 - χρυσόγονος (80)
 - χρυσεόστολμος (159)
 - ἀχρήματος (167)
 - εὐείμονος (181)
 - (οὐχ) ὑπεύθυνος (213) Total: 17
- TOTAL: 27**

2.2.2 LLENO / VACÍO

❖ Sustantivos

- ἀνάστασις (108)
- κενανδρία (730) Total: 2

❖ Adjetivos

- περσέπτολις (65)
- ἀπόρθητος (348)
- ἔρημος (734)
- μονάς (734)
- κενός (484, 804) ----- 2 Total: 6

❖ Verbos

- λείπω (128, 139, 159, 479, 480, 804, 961, 962, 985, 985) --10
- πίμπλημι (134) -----1
- πέρθω (178, 1056) -----2
- φθείρω (244, 272, 282, 451) -----4
- καταφθείρω (251, 345, 716, 729) -----4
- ὄλλυμι (255, 446, 461, 534, 670, 728, 1016, 1076) -----8
- ἀπόλλυμι (278, 328, 475, 551, 561, 652, 733) -----7
- ἐρεμώω (298) -----1
- ἐξαποφθείρω (464) -----1
- διόλλυμαι (483, 590) -----2
- ἐκενόω (549, 761) -----2
- στερέω (371, 580) -----2
- ἐκφθίνω (679, 927) -----2
- κενόω (718)
- ἀπολείπω (962)

Total: 48
TOTAL: 56

2.2.3 JOVEN/FLOR/PLENITUD ~ VIEJO

❖ Sustantivos

- πρεσβεία (5) ----- 1
- ἰσχύς (12, 149, 590) ----- 3
- ἄνθος (60, 252, 618, 925) ----- 4
- ἥβη (512, 544, 681, 733, 923) --- 5
- ἀλκή (594, 928, 953) ----- 3
- νεολαία (670) ----- 1
- ἄωτος (978) ----- 1 Total: 18

❖ Adjetivos

▪ παλαιός (17, 103, 158, 615, 703) -----	5
▪ ἀρχαῖος (141, 658, 696, 775) -----	4
▪ ἀκμαῖος (441) -----	1
▪ γεραιός (156, 264, 682, 704, 704, 832) ---	6
▪ γέρων (582, 732) -----	2
	Total: 18
	TOTAL: 36

2.2.4 SOBERANO-conductor-jefe-libre-pastor/SÚBDITO-esclavo-rebaño

❖ Sustantivos

▪ ἄναξ (5, 232, 378, 383, 443, 565, 762, 787, 874, 969) -----	10
▪ βασιλεύς (6, 23, 24, 44, 59, 144, 151, 234, 532, 629, 634, 855, 918, 929) ---	14
▪ ταγός (23, 324, 480) -----	3
▪ ὑποχος (24) -----	1
▪ ἔφορος (25) -----	1
▪ ἐφέπων (38) -----	1
▪ ἀρχων (36, 74, 329) -----	3
▪ ἐφέτης (79) -----	1
▪ ποιμανόριον (75) -----	1
▪ ὄρχαμος (129) -----	1
▪ βασιλεια (151, 623) -----	2
▪ ἄνασσα (155, 173) -----	2
▪ δεσπότης (169, 668, 668, 1049) -----	4
▪ ὑπήκοος (234, 242) -----	2
▪ ποιμάνωρ (241) -----	1
▪ δούλος (242, 745) -----	2
▪ χιλίαρχος (303) -----	1
▪ ἄπαρχος (327) -----	1
▪ ναύαρχος (363) -----	1
▪ πείθαρχος (374) -----	1
▪ τόξαρχος (556) -----	1
▪ ἄκτωρ (557) -----	1
▪ βαλλήν (657, 657) -----	2
▪ δυνάστης (675, 675) -----	2
▪ ἀνάκτωρ (651) -----	1
▪ μυριοταγός (993) -----	1
▪ ἡγεμών (315, 765, 640) -----	3
▪ μυριόνταρχος (314) -----	1
▪ δίλοπος (44) -----	1
	Total: 66

❖ Adjetivos

▪ βασιλείος (8, 66, 589, 661) -----	4
▪ δούλιος (50) -----	1
▪ ἐλεύθερος (593) -----	1
▪ πανταρκής (855) -----	1 Total: 7

❖ Verbos

▪ διώκω (84) -----	1
▪ ἐπάγω (85) -----	1
▪ κρατέω (102, 149, 338, 738, 750) -----	5
▪ ἐπισκήπτω (104) -----	1
▪ ἀνάσσω (96) -----	1
▪ προσπίτνω (152, 588) -----	2
▪ κοιρανέω (214) -----	1
▪ ἔπειμι (241, 828, 555) -----	3
▪ ἐπιδεσπόζω (241) -----	1
▪ ἐλευθερέω (403, 403) -----	2
▪ λύω (592, 594, 913) -----	3
▪ ταγέω (764) -----	1
▪ κρατύνω (900) -----	1 Total: 23
	TOTAL: 46

2.2.5 MULTITUD, ejército, pueblo, sustantivos colectivos

❖ Sustantivos

▪ στρατός (66, 92, 129, 158, 177, 235, 236, 241, 244, 255, 283, 345, 355, 384, 412, 439, 452, 466, 482, 501, 517, 534, 656, 716, 721, 728, 731, 748, 765, 773, 780, 797, 803, 1002, 1014, 1063) -----	37
▪ στρατιά (9, 25, 534, 858, 918) -----	5
▪ στίφος (20, 366) -----	2
▪ πλήθος (40, 166, 334, 337, 342, 352, 413, 429, 432, 477, 803) -----	11
▪ ὄχλος (42, 54, 956) -----	3
▪ ἔθνος (43, 57) -----	2
▪ λαός (92, 127, 279, 383, 593, 729, 770, 789, 1025) -----	9
▪ στράτευμα (117, 335, 423, 469, 720, 758, 791) -----	7
▪ γενεά (80, 912) -----	2
▪ ὄμιλος (124, 1029) -----	2
▪ γένος (146, 185, 324, 434, 516, 818, 1013) -----	7
▪ ἀνδροπλήθεια (235) -----	1
▪ ἀριθμός (339, 432) -----	2
▪ δεκάς (340) -----	1
▪ χιλιάς (341) -----	1
▪ στόλος (400, 408, 416, 795) -----	4
▪ βόλος (424) -----	1
▪ σμήνος (128) -----	1

▪ μυριάς (927) -----	1 Total:
99	

❖ Adjetivos

▪ πολύς (25, 46, 176, 184, 236, 244, 251, 269, 288, 330, 402, 459, 500, 509, 510, 513, 537, 707, 707, 724, 748, 748, 751, 780, 800, 843, 845, 925, 1023) -----	29
▪ πολυθρέμμων (349) -----	1
▪ ἀνάριθμος (40) -----	1
▪ πολύχειρ (83) -----	1
▪ πολυναύτης (83) -----	1
▪ λαοπόρος (113) -----	1
▪ κενάνδρος (119) -----	1
▪ πολύανδρος (9, 73, 533, 899) -----	4
▪ μέγας (223, 33, 37, 88, 119, 163, 300, 433, 723, 725) -----	10
▪ πολύγομφος (71) -----	1
▪ πάμμικτος (54, 903) -----	2
▪ γυναικοπληθής (121) -----	1
▪ ἄνανδρος (166, 289, 298) -----	3
▪ παμμιγής (269) -----	1
▪ πολυβαφής (275) -----	1
▪ πάννηχος (382) -----	1
▪ ὀλίγος (330) -----	1
▪ πολύπωνος (320) -----	1
▪ τοσουτάρημος (432) -----	1
▪ πλείσθος (284, 327, 490) -----	3
▪ πολυπειθής (547) -----	1
▪ παμφαής (612) -----	1
▪ παμφόρος (618) -----	1
▪ παναίολος (630) -----	1
▪ πανταλάς (637) -----	1
▪ πολύκλαυτος (674) -----	1
▪ πολύδακρυς (938) -----	1
▪ πανώλης (732) -----	1
▪ ὑπέρπολυς (794) -----	1
▪ παῦρος (800) -----	1
▪ πάνδυρτος (941) -----	1
▪ μεγάλατος (1016) -----	1
▪ βαιός (448, 1023) -----	2
▪ δίδυμος (1033) -----	1
▪ τριπλοῦς (1033) -----	1 Total: 80

❖ Pronombres

▪ οὔτε τις (14) -----	1
▪ πᾶς (58, 61, 75, 126, 219, 234, 246, 254, 255, 260, 273, 278, 282, 294, 339, 353, 363, 371, 378, 379, 383, 387, 391, 395, 398, 400, 405, 410, 416, 422, 449, 449, 458, 466, 496, 516, 552, 583, 600, 603, 670, 679, 699, 709, 713, 716, 718, 743, 749, 769, 771, 834, 860, 976, 979)---	55
▪ οὔτις (87, 242, 414) -----	3
▪ ἕκαστος (136, 381) -----	2
▪ ὅσον (167, 441, 508, 864) -----	4
▪ ἅπας (249, 464, 763, 785) -----	4
▪ οὐδέν (209, 278, 756, 842) -----	4
▪ μύριος (301, 981, 981) -----	3
▪ εἷς (313, 431, 327, 462, 975, 763, 251) -----	7
▪ τρισμύριος (315) -----	1
▪ πεντήκοντα πεντάκις (323) -----	1
▪ τριακὰς δέκα (339) -----	1
▪ τρεῖς (366) -----	1
▪ ἑκατὸν δις ἑπτὰ (343) -----	1
▪ δεκα (429) -----	1
▪ πρόπας (434, 548) -----	2
▪ τοσοῦτος (1015) -----	1
	Total: 92

❖ Verbos

▪ πλήθω (272, 420) -----	2
▪ πληθύω (421) -----	1
	Total: 3

❖ Adverbios

▪ ἄγαν (10, 215, 515, 520, 794, 827, 1026) -----	7
▪ οὐτί πω (179) -----	1
▪ οὐδαμῶς (240, 716) -----	2
▪ παγκάκως (282)	
▪ οὐδαμῆ (385)	
▪ μηδαμά (431)	
▪ μηδέπω (435)	
▪ οὐδαμοῦ (498)	
▪ παμπήδην (729)	
	Total: 16
	TOTAL: 290

2.3 El campo conceptual del ΠΛΗΘΟΣ

Según señala MICHELINI¹, la palabra *πλῆθος* es rara en el resto del *εΑ*, por lo que el número de veces que aparece en *Pe* es significativo. 8 de los 11 ejemplos aparecen en la escena del Mensajero, entre el final del catálogo de los muertos persas (331) y el comienzo del último discurso en esa escena (479). Afuera de *Pe*, sólo aparece en *Su* 469, también en contexto marino. Por tanto, el acento sobre *πλῆθος* coincide con la narración de los hechos de Salamina.

Otras instancias del lexema están constituidas por la mención en los anapestos de apertura (40), donde los marineros egipcios son llamados “*terribles e innumerables en multitud*”. El sentido tiene que ver con el significado: CANTIDAD, y de una masa de seres humanos. En 166 es también altamente significativo: ocurre en el discurso trocaico de la reina, que incluye una serie de temas de reflexión importantes para la obra que se establecen como generalizaciones morales (como el último discurso en troqueos de la Sombra de Darío). A la reina le interesa la relación entre *πλοῦτος* y *ἄλβος* (163-164). La LUZ no brilla sobre la POBREZA. Es como la *τιμή*, algo que tienen los RICOS. La MASA DE COBARDES sugiere que ambas mitades de la oposición pueden volverse idénticas, porque en Salamina, la fuerza del EJÉRCITO persa se convierte en una MASA DE COBARDES.

En la larga escena en trímetros del Mensajero, se subraya la ventaja numérica de los persas por la repetición de *πλῆθος* y sus cognados, y aparece la asociación habitual entre los ejércitos bárbaros y el concepto de MASA INDIFERENCIADA a pesar de su ENORME DIVERSIDAD. Esto se verifica en el catálogo (302-329)², que refleja la falta de identidad cultural³. Este ejército MULTITUDINARIO está unido y opuesto a su ÚNICO JEFE ONMIPOTENTE. Esto los enfrenta a los GRIEGOS, que NO SON ESCLAVOS DE NADIE (242).

¹ MICHELINI (1982: 88).

² Sobre la significación política del catálogo, véase GOLDHILL (1988:192-193).

³ No obstante, por sus reminiscencias épicas, podría tener también, además de intención peyorativa, un valor honorífico o de reconocimiento a la significación de la grandeza y diversidad del ejército. Véase BARRETT (1995).

La mayor cantidad de apariciones del lexema *πλήθος* aparece en la escena del Mensajero: 4 en 21 versos (331-352) que preceden la narración de la batalla (334, 337, 351-352). Todos los ejemplos son similares en significado: NÚMERO, MONTO, CANTIDAD, pero admiten también un significado secundario DE MAYORÍA, NÚMERO PREPONDERANTE, lo que sugiere la superioridad de número de los persas sobre los griegos.. En la narración del ataque en los estrechos (412-430) aparecen no sólo *πλήθος* sino sus verbos cognados *πληθύω* y *πλήθω*. A medida que progresa la masacre, EL MAR MISMO DESAPARECE BAJO EL FLUJO DE LOS MUERTOS HUMANOS. Esto lleva a la identificación de los muertos y moribundos con los peces, que son capturados EN GRAN NÚMERO para ser aporreados y carneados en los vados⁴.

Al final de la narración aparece *πλήθος* dos veces más, en 429 y 432, enfatizando que la multitud de males es equivalente a la multitud de muertos. Aparecen las palabras *στοιχηγορέω* (430), que significa “contar ordenadamente” e implica, sin establecerlo, el error estratégico de confiar sólo en el número, y *τοσουτάριθμον* (432), hápax esquileo que remarca en forma tautológica el acento en el número y la enumeración. El verbo *ἐκπλήσοιμι* (430) anticipa la repetición de *πλήθος* en 432. Su aparición en boca de la reina (477) cumple la misma función de recapitulación.

La aplicación del campo conceptual de la CANTIDAD a la marcación y acrecentamiento de la descripción del desastre de Salamina retorna en el discurso de la Sombra de Darío, en el último episodio de la tragedia (791). La expresión pleonástica da cuenta de la redundancia de un EJÉRCITO SUPERPOBLADO, cuyo NÚMERO impide el avance y hace que el aprovisionamiento sea un problema. El principio general del FRACASO DEL EXCESO es común a los errores tácticos cometidos tanto por mar cuanto por tierra.

Ahora bien, como señalamos en el capítulo 4, la idea de que los PELIGROS DEL ÉXITO están enraizados en la naturaleza humana misma están ampliamente

⁴ Existe una relación con *II XXI.218*, en que Aquiles ofende al Escamandro llenando su corriente con una multitud de muertos troyanos.

representados en el pensamiento griego arcaico y clásico, poético y filosófico, y se expresan habitualmente por medio de los términos ὕβρις y ἄτη, sus cognados y semisinónimos. La teoría de que la RIQUEZA es peligrosa para el que la posee aparece en el discurso final de Darío, una vez que el significado que está detrás del motivo del NÚMERO EXCESIVO ha sido explicado. La palabra clave πλήθος ya no está en la superficie textual, pero los conceptos que sembró están en todas partes. A la referencia al EXCESO EN LA ESTRATEGIA, ὑπερόλλους ἄγαν (794), corresponde la falta moral de Jerjes, τῶν ὑπερκόμων ἄγαν (827). Πλήθος sólo aparece lateralmente para describir el ejército de Mardonio (803).

Aquí el uso del lexema núcleo del campo conceptual marca un quiebre y un cambio de dirección. Lo que queda son las implicancias morales que serán desarrolladas en el último discurso, en que la imaginaria se deriva de las asociaciones del CRECIMIENTO EXCESIVO y la HIPERABUNDANCIA con la ὕβρις. La corriente de agua, desplazada durante muchos versos, reaparece con la mención del río Asopo, que nutre la llanura beocia cerca de Platea (806). Esta aparición del tema de la fertilidad conduce a la imagen central del pasaje, donde esa fertilidad aparece como pervertida y terrible (820-822), donde los *illustranda* de las operaciones de la agricultura son ὕβρις y ἄτη. La cosecha de ἄτη corresponde, sobre la tierra, al abandono de la abundancia de cadáveres persas en las aguas de Salamina. En ambos casos, la FALSA ABUNDANCIA incluye la ironía de que las muertes representan un mal inequívoco para los persas y un buen augurio para los griegos⁵. Subrayando la imagen del florecimiento de ὕβρις y la cosecha de ἄτη aparecen los verbos ὑβρίζω y ἐξυβρίζω. La SOBREABUNDANCIA DE RECURSOS conduce a una inversión semántica inevitable: la HINCHADA PLENITUD del poder persa tiene su necesaria COSECHA DE ἄτη.

Las imágenes tienen todavía un eco en el *Kommós* final. El δαίμων ha PODADO (ἐπέκειρεν, 921) al pueblo y el Coro se lamenta por la FLOR DE LA TIERRA

⁵ Cf. al respecto PETROUNIAS (1976: 27).

(926-927). Por último, en 1035, resume la pérdida de hombres diciendo que σθένος έκολούθη.

Como conclusión, podemos afirmar que el campo conceptual de la MULTITUD aparece a lo largo de la pieza como fundamento para la aparición de la imagen de la ὕβρις, sin ser parte de ella en sentido estricto. Su relación con la idea de PLENITUD y FLUJO ACUÁTICO, preponderante en la primera parte de la obra, cede su lugar y el concepto se dirige a preparar y reforzar una nueva imagen: la fértil cosecha de ἄτη.

3. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SIETE CONTRA TEBAS

El cuadro resumen de los campos conceptuales se presenta en la página siguiente.

3.1 Los campos conceptuales de SE – Presentación global

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la AUDICIÓN, central en la determinación de las *diferencias genéricas entre VARONES y MUJERES*. Del lado masculino quedan los lexemas relacionados con los sememas PALABRA y ORDEN (verbal). Del lado femenino, los opuestos de la PALABRA: el SILENCIO, el GRITO, el LLANTO y el CANTO (fúnebre). RUIDO y ALBOROTO son los modos en que el género femenino percibe (en forma negativa y agresiva) al género masculino.

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del ESTADO MENTAL. En los extremos hallamos los lexemas opuestos SENSATEZ/PRUDENCIA/σωφροσύνη, correspondientes al género masculino, a las que se unen la MESURA/CONTENCIÓN y la VALENTÍA. Al género femenino le queda la INSENSATEZ/ἄνοια. Por otra parte, el ATAQUE EXTERNO de los soldados argivos

AUDICIÓN

- Silencio
- Grito
Llanto
Canto
- Ruido
Alboroto
- Palabra
- Orden

ESTADO MENTAL

- Sensatez
Prudencia
σοφροσύνη
- Mesura
Contención
- Valentía
- Cobardía
- Menadismo
Locura
- Κόμπτος
ὑβρις
ἀσέβεια
αἰσχύνη
- Insensatez
(ἄνοια)

TIERRA

- [Entierro]
Tumba
Túmulo
Sepultura
Fosa
- Herencia
Reparto
Lote
↓
Suerte
Siete
- Madre
Nodriza
Abuela
Paterno
Materno
- Región
País
Patria
- Tierra
Suelo
Nativo
Labrantío

FAMILIA / CIUDAD

- Casa
morada
- Familia
Estirpe
Linaje
- Ciudadano
- Ciudad
Ciudadela
Sede
Torre
Pueblo

GÉNERO

- VARÓN
 - Rey
 - General
Jefe
Capitán
 - Caballo
Gigante
Monstruo
- MUJER
 - Criatura
Potrilla
 - Cautiva
Esclava
Lecho
 - Muchacha
Virgen

NUTRICIÓN/SIEMBRA

- Cosecha
- Nutrición
Alimentación
Crianza
Educación
- Siembra
Semilla
Sembrado
Simiente
- Frutos
→Caídos
→Cortados
→Amargos
Raíz
Brote

es retratado por las series conceptuales κόμπος/ῥβρις/ἀσέβεια /αἰσχύνη y MENADISMO/LOCURA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la TIERRA. En su aspecto positivo de TIERRA NUTRICIA, desencadena la serie TIERRA/SUELO NATIVO/LABRANTÍO, y se despliega también, en sus connotaciones políticas, como REGIÓN/PAÍS/PATRIA. La TIERRA es MADRE/NODRIZA/ABUELA, y el SUELO, PATERNO/MATERNO. En su aspecto inverso negativo, la TIERRA es objeto de un REPARTO/LOTE de la HERENCIA, que se relaciona con el campo semántico de la SUERTE y el NÚMERO SIETE. Por último, la TIERRA FUNERARIA se abre en el motivo del ENTIERRO con los lexemas TUMBA/TÚMULO/SEPULTURA/ FOSA. Sobre su inclusión o no en el análisis general hablaremos más adelante.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la FAMILIA como concepto opuesto al de la CIUDAD: ΓΕΝΟΣ/ΟΙΚΟΣ≠ΠΟΛΙΣ. La CIUDAD se despliega en la serie CIUDADELA/SEDE/TORRE/PUEBLO, como refugio y razón de ser de los CIUDADANOS. Su campo semántico opuesto es el de la CASA/MORADA, que mediatiza a la FAMILIA/ESTIRPE/LINAJE.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, con sus sememas opuestos VARÓN ≠ MUJER. El VARÓN se despliega en tres series secundarias: como REY, como GENERAL/JEFE/CAPITÁN (marca positiva) y como CABALLO/GIGANTE/MONSTRUO (marca negativa). La mujer desencadena también tres series: MUCHACHA/DONCELLA/VIRGEN, CAUTIVA/ ESCLAVA/LECHO (metasememia metonímica) e imaginizada como CRIATURA/ POTRILLA.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la NUTRICIÓN y la SIEMBRA. Todo este campo, que en principio está marcado como positivo, sufre una inversión semántica para adquirir una fuerte connotación negativa. Se despliega en cuatro series: COSECHA, NUTRICIÓN/ALIMENTACIÓN/CRianza/EDUCACIÓN, SIEMBRA/SEMILLA/SEMBRADO/ SIMIENTE y FRUTOS (CAÍDOS-CORTADOS-AMARGOS)/RAÍZ/BROTE.

3.2 Los campos conceptuales de PE – Registro serial

A continuación presentamos el registro de algunos de los campos semánticos marcados principales de *Se*.

- 1) *ruido/ alboroto/ canto/ palabra/ grito* (la AUDICIÓN)
- 2) *sensatez/ insensatez* (el ESTADO MENTAL)
- 3) *varón / mujer* (el GÉNERO)
- 4) *tierra madre* (la TIERRA)
- 5) *ciudad* (FAMILIA/CIUDAD)
- 6) *nodriza/ nutrición/ crianza* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)
- 7) *siembra / fruto* (NUTRICIÓN/SIEMBRA)

3.2.1. RUIDO/ALBOROTO/CANTO/PALABRA/GRITO

❖ Sustantivos

- φροίμιον (7) ----- 1
- οἴμωγμα (8, 1023) ----- 2
- δάκρυ (50, 964) ----- 2
- οἶκτος (51) ----- 1
- φθόγγος (73) ----- 1
- βοή (84, 269, 394, 487)-- 4
- οὖς (25, 84) ----- 2
- πάταγος (103, 239) ----- 2
- κτύπος (100, 103) ----- 2
- αὐτή (147) ----- 1
- στόνος (147, 900) ----- 2
- ὄτοβος (151, 204, 204)--- 3
- κόναβος (161) ----- 1
- κωκυτός (243) ----- 1
- φρύαγμα (245, 475) ----- 2
- ἀραγμός (249) ----- 1
- ὀλολογμός (268) ----- 1
- ποίφυγμα (280) ----- 1
- κλαγγή (381) ----- 1
- κώδων (386, 399) ----- 2
- σάλπιγξ (394) ----- 1

- μέλος (835) ----- 1
- ξυναυλία (839) ----- 1
- θρῆνος (863, 1064) ----- 2
- ὕμνος (867) ----- 1
- παιάν (635, 869) ----- 2
- γόος (657, 854, 917, 964, 967) ----- 5
- λόγος (847, 848) ----- 2
- λιτή (142, 172, 215, 320, 626, 640) - 6
- ἔπος (264, 443) ----- 2 Total: 56

❖ Adjetivos

- πολύρροθος (7)
- ἀναυδος (82)
- ὄπλοκτύπος (84)
- ὀρότυπος (86)
- ἀγάστονος (99)
- κωφός (202)
- ἄρματόκτυπος (204)
- ὀξύγοος (320)
- μειξόθροος (331)
- στόμαργος (447)
- μυκτηρήροκομπος (464)
- αὐτόστονος (917)
- ἀχάεις (915)
- πάνδυρτος (969)
- ἄγοος (1063)
- μονόκλαυτος (1063)
- πάγκλαυτος (368) Total: 17

❖ Verbos

- ὑμνέω (7) ----- 1
- στένω (247, 872, 901, 901, 968) ----- 5
- βοάω (64, 89, 329, 381, 392, 468) ----- 6
- θρέομαι (78) ----- 1
- βρέμω (85, 350, 378) ----- 3
- καχλάζω (115, 761) ----- 2
- μινύρομαι (124) ----- 1
- αὐτέω (145, 384, 639) ----- 3
- κλύω (151, 171, 171, 239, 565, 626, 837) -- 7
- λάσκω (153) ----- 1
- λακάζω (186) ----- 1
- αὔω (186) ----- 1
- διαρροθέω (192) ----- 1
- κλάζω (205, 386) ----- 2

- άπύω (143, 206) ----- 2
- άκούω (38, 100, 100, 196, 202, 203, 245, 246, 246, 267, 581, 807) ----- 13
- παλινστομέω (258) ----- 1
- παιωνίζω (268) ----- 1
- καλέω (353, 579, 640, 698, 928, 223) ----- 6
- κατασθμαίνω (393) ----- 1
- έμβριμάομαι (461) ----- 1
- συρίζω (463) ----- 1
- έπαλαλάζω (497, 954) ----- 2
- αύδάω (531, 591, 678, 1042) ----- 4
- έπεξιακχάζω (635) ----- 1
- δακρύω (814) ----- 1
- άπολολύζω (825) ----- 1
- ίαχέω (868) ----- 1
- έπιμέλω (869) ----- 1
- φράζω (810) ----- 1
- φημί (851, 24, 428, 646) ----- 4
- κλαίω (872, 920, 1058, 1068, 656, 828)----- 6
- δακρυχέω (919) ----- 1
- λέγω (1, 28, 76, 273, 375, 1026, 202, 647, 261, 480, 581, 972, 986, 993, 526, 568, 451, 458, 632, 424, 555, 1012, 400, 895, 697, 609, 658, 489, 553, 742, 579, 713, 619) ----- 33
- εϋχομαι (216, 266) ----- 2
- σιγάω (232, 250, 252, 262, 263, 619) ----- 6 Total: 125

❖ Adverbios

- (μη) φιλοστόνωσ (279) ----- 1

TOTAL: 199

3.2.2. SOPHROSYNE / ANOIA

❖ Sustantivos

- θυιάς (498, 836) ----- 2
- φοίτος φρενών (661) ----- 1
- παράνοια (756) ----- 1
- δυσβουλία (802) ----- 1
- άνοια (402) ----- 1 Total: 6

❖ Adjetivos

- σώφρων (186, 568, 610) ----- 3
- μάταιος (180, 438, 442) ----- 3
- άγριος (280) ----- 1

- βλασίφρων (726) ----- 1 Total: 8

❖ Verbos

- βουλεύω κακῶς (223) ----- 1
- μαίνομαι (343, 484, 781, 935, 967) ---- 5
- ἀλύω (391) ----- 1
- βακχάω (498) ----- 1
- παραφρονέω (806) ----- 1
- φρονέω (807, 425, 550) ----- 3 Total: 12

❖ Adverbios

- σωφρόνως (645) ----- 1

TOTAL. 21

3.2.3. VARÓN / MUJER

3.2.3.1 VARÓN

❖ Sustantivos

- ἀνὴρ (42, 57, 114, 197, 200, 230, 257, 282, 324, 346, 346, 365, 397, 412, 432, 436, 438, 447, 464, 478, 502, 505, 509, 509, 519, 533, 544, 547, 554, 566, 568, 598, 602, 604, 605, 610, 612, 644, 647, 651, 677, 679, 681, 717, 770, 772, 794, 805) ----- 49
- ἀναξ (39, 131, 146, 372, 801, 921, 998) ----- 7
- ἀγῆνωρ (125) ----- 1
- γίγας (424) ----- 1
- ἀνδρόπαις (533) ----- 1
- ἄρχων (674, 674) ----- 2
- ἐπιστάτης (815) ----- 1
- στρατηγός (816) ----- 1
- πολέμαρχος (828) ----- 1
- ἀντίπαλος (417) ----- 1
- θαλαμηπόλος (359) ----- 1

Total: 66

❖ Adjetivos

- δυσευνάτωρ (292) ----- 1

3.2.3.2 MUJER

❖ Sustantivos

■ γυνή (195, 197, 200, 225, 256, 645, 712, 927, 1038) ---	9
■ παρθένος (109, 171, 536, 602) -----	4
■ κούρη (148) -----	1
■ θρέμμα (182) -----	1
■ εύνή (364) -----	1
■ δμῶϊς (363) -----	1
■ ἐδώλιον (455) -----	1

❖ Adjetivos

■ ἀνασχετός (182) -----	1
■ γυναικείος (188) -----	1
■ (οὐχ) ὀμιλητός (189) -----	1
■ (οὐκ) εὐκηλος (238) -----	1
■ μοχθηρός (257) -----	1
■ πωλικός (454) -----	1 Total: 6

❖ Verbos

■ συνναίω (195) -----	1
■ (μὴ) ἄγαν ὑπερφοβέω (238) ---	1 Total: 2

❖ Adverbios

■ ἱππηδόν (328) -----	1
■ ἔνδον (201) -----	1
■ ἔξωθεν (201) -----	1
■ θύραθεν (68, 193) -----	2
■ εἴσω (232) -----	1 Total: 6
TOTAL: 99	

3.2.4. TIERRA MADRE

❖ Sustantivos

■ γῆ-γαῖα (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008) -----	17
■ μήτηρ (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032) -----	7
■ προμάτωρ (140) -----	1
■ χθών (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015) -----	12
■ τέκνον (16, 686, 785) -----	3
■ νέος (17) -----	1

▪ τέκος (203, 677) -----	2	
▪ χώρα (271, 777, 1048) -----		3
▪ πατρίς (585) -----		1
▪ πέδον (304, 733) -----		2
▪ αἶα (307) -----		1
▪ παῖς (311, 72, 929) -----		3
▪ τόκος (372, 407, 504) -----		3
▪ χέρσος (860) -----		1
▪ ἄρουρα (601, 754) -----		2
		Total: 62

❖ Adjetivos

▪ τεκνογόνος (928) -----	1
▪ ἄτεκνος (828) -----	1
▪ πάτριος (95) -----	1
▪ ἐγχώριος (413) -----	1
▪ γαῖαχος (310) -----	1
▪ πατρῶος (582, 1010, 1018, 648, 876, 945, 640, 668, 914) ---	9 Total: 14

❖ Verbos

▪ τίκτω (416, 437, 926) -----	3
-------------------------------	---

❖ Adverbios

▪ γῆθεν (247) -----	1
▪ μητρόθεν (664) -----	1 Total: 2

TOTAL: 81

3.2.5. CIUDAD

❖ Sustantivos

▪ πόλις (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 42, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075) -----	68	10
▪ πτόλις (338, 345, 483, 501, 561, 843) -----		6
▪ ἄστυ (345, 531, 47) -----		3
▪ δῆμος (199, 1006, 1044) -----		3
▪ πόλισμα (63, 120, 247, 342, 478) -----		5

Subtotal: 84

❖ Adjetivos

▪ πολίτης (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060) ---	9
▪ πολισοῦχος (69, 185, 271) -----	3
▪ πολιοῦχος (822, 312) -----	2
▪ φιλόπολις (176) -----	1
▪ ῥυσίπολις (130) -----	1
▪ ἀστός (7) -----	1
▪ οἰκιστήρ (19) -----	1
	Total: 18
	TOTAL: 102

3.2.6. NODRIZA/NUTRICIÓN

❖ Sustantivos

▪ τροφή (548, 665, 786) ----	3
▪ τροφός (16) -----	1
▪ παιδεία (18) -----	1
▪ τροφεία (478) -----	1
	Total: 5

❖ Adjetivos

▪ ἀρτίτροφος (333) -----	1
▪ ἀρτιτρεφής (350) -----	1
▪ ἐπιμαστίδιος (349) -----	1
	Total: 3

❖ Verbos

▪ τρέφω (19, 754, 792) -----	3
	TOTAL: 11

3.2.7. SIEMBRA/FRUTO

❖ Sustantivos

▪ καρπός (357, 600, 618) -----	3
▪ σπέρμα (474) -----	1
▪ ῥίζα (755) -----	1
▪ βλάστημα (533) -----	1
	Total: 6

❖ Adjetivos

- σπαρτός (474, 412) ----- 2
- ὁμοσπόρος (804, 820, 933, 934) ----- 4 Total: 6

❖ Verbos

- ἐκκαρπίζομαι (601) ----- 1
 - σπείρω (754) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 14**

3.3 Los campos conceptuales de la TIERRA y la CIUDAD y la autenticidad del final de Se

En el capítulo 4 estudiamos el PROBLEMA DE LA ATÉTESIS DEL FINAL DE LA PIEZA desde el punto de vista del **sistema poético-significante**. Ahora lo abordaremos a partir de los **campos conceptuales**.

Los campos semánticos marcados y el sistema de imaginería de *Se* se estructura alrededor de la oposición γένος/πόλις⁶. Dentro de los subsistemas dependientes de estos núcleos destacaremos aquí, también por cuestiones de extensión, sólo dos: el campo semántico que despliega el par bipolar nuclear mencionado, γένος/πόλις, y el de otra oposición, dependiente pero de gran relevancia: *tierra nutricia / tierra funeraria*.

El campo semántico de πόλις es el más resaltado dentro del sistema connotativo de la tragedia: el lexema mismo, sus sinónimos y semisinónimos y sus adjetivos derivados alcanzan 96 instancias, incluidas sus apariciones en el pasaje discutido: πόλις 68 veces (2, 6, 9, 14, 29, 46, 57, 71, 74, 77, 91, 106, 114, 139, 151, 156, 164, 169, 175, 180, 183, 190, 215, 218, 220, 233, 250, 254, 257, 274, 302, 318, 330, 418, 427, 434, 452, 471, 539, 572, 582, 627, 632, 647, 652, 749, 761, 765, 773, 793, 795, 803, 804, 815, 820, 826, 900, 991, 1006, 1009, 1019, 1030, 1042, 1046, 1067, 1071, 1072, 1075); πτόλις 6 veces (338, 345, 483, 501, 561, 843), πόλισμα 5

⁶ Cf. CRESPO (1997: 285-294).

veces (63, 120, 247, 342, 478); ἄστυ 3 veces (345, 531, 47); δῆμος 3 veces (199, 1006, 1044); πολίτης 9 veces (1, 191, 237, 253, 299, 317, 605, 923, 1060); πολισοῦχος 3 veces (69, 185, 271); πολιοῦχος 2 veces (822, 312); ῥυσίπολις 1 vez (130); ἀστός 1 vez (7). Por su parte, los campos semánticos estructurados a partir del lexema γένος son los siguientes: γένος 8 veces (140, 474, 654, 801, 807, 813, 833, 955 –se excluyen las instancias en que significa “genus, species”-); γενεά 2 veces (952, 1069); δόμος 10 veces (49, 73, 232, 482, 700, 740, 851, 876, 895, 952); δῶμα 5 veces (336, 479, 648, 880, 995).

La tierra (*nutricia y funeraria*), con sus sinónimos, semisinónimos, adjetivos y adverbios derivados aparece 52 veces: γῆ/γαῖα 17 veces (16, 48, 69, 74, 105, 167, 304, 361, 567, 585, 628, 640, 735, 821, 938, 949, 1008); χθών 12 veces (108, 477, 587, 588, 634, 668, 731, 818, 995, 1002, 1007, 1015); metaforizada como μήτηρ 7 veces (16, 225, 416, 532, 584, 792, 1032); χώρα 3 veces (271, 777, 1048); πέδον 2 veces (304, 733); ἄρουρα 2 veces (601, 754); προμάτωρ 1 vez (140), πατρίς 1 vez (585); αἶα 1 vez (307); χέρσος 1 vez (860); πάτριος 1 vez (95); ἐγχώριος 1 vez (413); γαῖόχος 1 vez (310); γῆθεν 1 vez (247); μητρόθεν 1 vez (664).

Pero además del relevamiento cuantitativo, interesa aquí analizar la *distribución y valoración positiva/negativa* de los lexemas. En la primera mitad de la pieza todos los componentes semánticos (tanto los lexemas marcados cuanto los segmentos imaginativos) están connotados positivamente. En la segunda mitad, se verifica la inversión semántica del eje positivo/negativo del sistema. El punto de inflexión semántico es la περιπέτεια, la inversión de la situación trágica que se produce cuando Etéocles, a través de un breve proceso psicológico, se somete a la maldición de la Erinia y decide enfrentar a su hermano en la séptima puerta, proceso que se despliega entre los versos 653 y 719. La distribución y frecuencia de los lexemas connotados acompaña esta περιπέτεια.

En efecto, señalábamos en el capítulo 4 que la inversión semántica se constata en todas las zonas del subsistema de imágenes que gira en torno de la relación *rey/ciudad*. En efecto, Tebas como tal se desdibuja en el texto, y cede su lugar a la

casa paterna, el γένοϛ maldito de los Labdácidas. La *ciudad* sale del centro del sistema y cede su lugar a la *estirpe*, γένοϛ metaforizado como οἶκος – δόμος. Así, el Coro constata el triunfo y la salvación de Tebas como *conquista de la morada familiar*.

¡Miseros, tomasteis por la fuerza la casa paterna! (876)

Del mismo modo, Etéocles deja de ser *rey y conductor de los ciudadanos cadmeos* (1-3, 39) para convertirse en *hijo de Edipo* (677)⁷. Por otra parte, el develamiento de los intereses dinásticos de Etéocles, más allá de su función de gobernante, se verifica aun con mayor claridad en su último parlamento (648-748), donde el lexema πόλις no aparece ni una sola vez.

En efecto, de los componentes del campo semántico de πόλις (100 en total), 85 aparecen hasta el Estásimo III y posterior θρήνος del Coro, que comienza en 822. La curva sufre una profunda caída en los siguientes 182 versos, hasta el 1005: sólo aparece 5 veces, para reaparecer en el pasaje atetizado en 10 oportunidades en 77 versos. Γένος y su campo semántico, fundamentales a partir de la περιπέτεια, donde se concentra el 60% de sus instancias, aparecen sólo una vez en los anapestos finales del Coro (1069). Con respecto al campo semántico de la *tierra*, mayoritario a partir de la muerte de los hermanos, aparece sólo 5 veces en el Episodio IV, 3 de las cuales son usos metonímicos de “patria, país”.

El segundo campo semántico marcado de *Se* que resulta relevante para nuestro análisis es el de la *tierra nutricia / tierra funeraria*. EN 1005-1078 NO APARECEN IMÁGENES RELACIONADAS CON ÉSTE CAMPO, LAS QUE SÍ SON FRECUENTES EN EL RESTO DEL CORPUS, Y SUFREN LA INVERSIÓN SEMÁNTICA YA SEÑALADA. Nos centraremos entonces en los constituyentes que conforman este campo semántico en el fragmento en cuestión. La *tierra*, que luego de la peripecia sólo aparecía en el texto como *tierra funeraria*, aparece aquí en 3 ocasiones sin ningún tipo de connotación: es un uso metonímico tan habitual que ha perdido casi por completo la carga connotativa: “tierra” se emplea como semisinónimo de

⁷ Κάδμου πολῖται (1); Καδμείων ἄναξ (39); Οἰδῖπου τέκος (677).

“patria, país”: ἐπ’ εὐνοία χθονός (1007), γῆς φίλαις κατασκαφαῖς (1008), Καδμείων χθονός (1015). Junto con χώραν (1049), no son más que variantes del campo semántico de la πόλις ya analizado. Ambos campos, que en la casi totalidad de *Se* se hallaban claramente diferenciados, se encuentran aquí confundidos. La connotación del campo se desplaza, en consecuencia, y sinecdóquicamente, a una parte de esa tierra, LA TIERRA QUE DEBERÍA RECIBIR LOS CADÁVERES DE AMBOS HERMANOS. Al menos eso esperaríamos, pero sorprendentemente, los términos del campo no hacen alusión ni una sola vez a esa *tierra fúnebre* que bebe la sangre derramada, a ese *lote* que los fraticidas compartirán en la muerte, a la única *herencia* que poseerán de su padre Edipo. Por el contrario, y por medio de una especie de metonimia del continente por el contenido, esta tierra funeraria es reemplazada por *la tumba, el túmulo, la fosa, el entierro y los honores fúnebres*, lexemas casi inexistentes en el resto de la tragedia, en la que no aparece preocupación por la ceremonia pública, la función simbólica y los deberes religiosos que ésta comporta, temática, eso sí, central en la *Antígona* de Sófocles: θάπτειν y κατασκαφαῖς (1008), ἄθαπτον (1014), ταφέντα (1021), τυμβοχόα (1022), ἐκφορᾶς (1024), συνθάπτειν (1027), θάψω (1028), θάψασα (1029), τάφον y κατασκαφάς (1038), καλύψω (1041), ἄθαπτος (1046), τάφω (1047), θάψω (1053), προπέμπειν ἐπὶ τύμβω (1059 ó 60), συνθάψομεν (1068 ó 69), προπομποί (1069 ó 70). Por cierto, de las únicas 3 ocurrencias de los lexemas en el resto del *corpus* (818, 835, 914), sólo el τύμβω de 835 hace alusión a la tumba o el túmulo funerario, es decir, a la marca simbólica de la sepultura. Su aparición es coherente con el contexto: es el preludeo del θρήνος de las mujeres tebanas, que informan que han compuesto un cántico, una melodía para cantar ante el túmulo funerario. Ταφή (818) y τάφος (914), indican más propiamente la sepultura, la excavación hecha en la tierra para depositar el cadáver, y luego, metonímicamente y de acuerdo con el contexto, puede pasar a significar “ceremonia fúnebre”, lo que es posible en todas las apariciones de los lexemas en nuestro pasaje controvertido, pero en absoluto pueden admitirse en los contextos antes mencionados.

Luego de esta análisis de la connotación presente en el Episodio IV de S_2 , sólo nos queda concluir que la evidencia textual corrobora la hipótesis planteada en el capítulo. La heterogeneidad del pasaje discutido con respecto al sistema connotativo global de la pieza, tanto en la aparición, distribución y contenido de sus campos semánticos marcados cuanto en el carácter, estructura y funcionalidad de su imaginería, así como también la baja incidencia cuantitativa de ambas variables, lleva a concluir que existe un evidente problema de atribución en los fragmentos atetizados por la crítica.

Adherimos a la teoría de una revisión del texto de la tragedia para una reposición –probablemente unitaria, es decir, desgajada de la trilogía de la que formaba parte- que podría haber tenido lugar a fines del siglo V, influida por la atmósfera y la temática de *Antígona* y *Fenicias*.

4. EL SISTEMA SEMÉMICO EN SUPLICANTES

4.1 Los campos conceptuales de SU – Presentación global

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.

1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del PENSAMIENTO, en su oposición PENSAMIENTO HUMANO, que desencadena la serie lexémica de calificativos PROFUNDO/SALVADOR/UMBRÍO/INTRINCADO, y su serie opuesta, relacionada con el PENSAMIENTO HUMANO, con los sustantivos IMPOTENCIA/PREOCUPACIÓN/PENA INDISCERNIBLE/INTRANQUILIDAD. Una serie especial la constituyen las metaforizaciones de la omnipotencia de la espiritualidad del dios, nucleada alrededor del concepto de MIRADA, que desencadena la serie VISIÓN/OMNIVIDENTE/QUE TODO LO VE/SUPERVISOR.

PENSAMIENTO

DIVINO

pensamiento

profundo
salvador
umbrío
intrincado

"mirada"

visión
omnividente
que todo lo ve
supervisor

HUMANO

impotencia
preocupación
pena indiscernible
intranquilidad

MUJER / VARÓN

PURO / LIMPIO

remedio
puro
limpio
sangre

MATRIMONIO / FERTILIDAD

desgarro
lecho
boda
violencia
prometida
deseo
Cipris
juventud

segar
talar
brote
tallo
flor
fruto
espiga

semilla
simiente
sembrar
primavera

IMPURO / SUCIO

miasma
mancha
enfermedad
peste
sacrilegio

mujer
género femenino
hembra
doncella
virgen

varón
género masculino
macho
viril

TIERRA / MAR

tierra
suelo
región
país

puerto
encalladura
fondeadero
↓
piloto

nave
buzo
abismo
palo

mar
río
ola
oleaje
piélago
ponto
agua

PARIENTE / EXTRAÑO

padre
hijas
hijos
primos

familia
estirpe
sangre familiar
nobleza

extraño
viajero

GRIEGO / NO GRIEGO

ciudadano
pueblo
Argos
heraldo
votación
Consejo
asilo
destierro
decreto
persuasión
ciudad_
fortificada
torres

griego
compatriota
nativo
nobleza
próximo
guía

suplicante

vino
caballo

cebada
[cerveza]
camello

fugitiva

extranjero
egipcio
bárbaro
libio
chipriota
amazona
Etiopía
indio
Nilo

fasto
adorno

esclavo
amo

2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar VARÓN ≠ MUJER. Es el campo más importante de la obra, y se organiza en varias series. Las series centrales son las que presentan a los ejes de la oposición básica: MUJER / GÉNERO FEMENINO / HEMBRA / DONCELLA / VIRGEN y VARÓN / GÉNERO MASCULINO / MACHO / VIRIL. La segunda serie apunta a las concepciones imaginarias que las mujeres protagonistas tienen sobre su propio género y el de los varones, y las acciones que ambos generan: MUJER: PURO-LIMPIO / REMEDIO / LIMPIO / SANGRE; VARÓN: IMPURO-SUCIO / MIASMA / MANCHA / ENFERMEDAD / PESTE / SACRILEGIO. Por último, varas series conceptuales que apuntan a la caracterización del MATRIMONIO y su metaforización mas habitual, la de la FERTILIDAD. La primera señala la concepción del MATRIMONIO como ámbito privilegiado de la sexualidad: DESGARRO / LECHO / BODA / VIOLENCIA / PROMETIDA / DESEO / CIPRIS / JUVENTUD. La segunda y la tercera, son dos grupos de metaforizaciones del producto de las relaciones sexuales, típicas del imaginario de la época y muy usuales en el poeta de Eleusis: SEGAR / TALAR / BROTE / TALLO / FLOR / FRUTO / ESPIGA y SEMILLA / SIMIENTE / SEMBRAR / PRIMAVERA.

3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar TIERRA ≠ MAR. Las series extremas desarrollan los sinónimos y semisinónimos de la oposición básica: TIERRA / SUELO / REGIÓN / PAÍS y MAR / RÍO / OLA / OLEAJE / PIÉLAGO / PONTO / AGUA. Las series intermedias incluyen las metaforizaciones relacionadas con este campo semántico: PUERTO / ENCALLADURA / FONDEADERO / PILOTO y NAVE / BUZO / ABISMO / PALO.

4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar PARIENTE ≠ EXTRAÑO. Es la oposición básica del campo, desarrollada en las series 1) PADRE / HIJAS / HIJOS / PRIMOS, 2) FAMILIA / ESTIRPE / SANGRE FAMILIAR / NOBLEZA y 3) EXTRAÑO / VIAJERO.

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del par bipolar GRIEGO ≠ NO GRIEGO. Es la especificación del campo conceptual anterior en el ámbito político y del imaginario cultural. Del polo de la oposición GRIEGO

dependen varias series: CIUDADANO/PUEBLO/ARGOS/HERALDO/VOTACIÓN/ CONSEJO / ASILO / DESTIERRO / DECRETO / PERSUASIÓN / CIUDAD FORTIFICADA / TORRES; también en el ámbito estrictamente político aparece GRIEGO/COMPATRIOTA/NATIVO/NOBLEZA/PRÓXENO/GUÍA, SUPLICANTE y sus cognados y la serie metafórica VINO/CABALLO. En el polo opuesto NO GRIEGO encontramos tres series: 1) EXTRANJERO/EGIPCIO/BÁRBARO/LIBIO/CHIPRIOTA/AMAZONA/ETIOPÍA/INDIO/NILO; 2) FASTO/ADORNO y 3) ESCLAVO/AMO.

4.2 Los campos conceptuales de *Su* – Registro serial

A continuación presentamos el registro de los campos semánticos marcados principales de *Su*. No son todos los existentes, pero se los ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática.

Los seis campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *mancha* ≠ *sin mancha* (VARÓN ≠ MUJER)
- 2) *mirada de la divinidad* (PENSAMIENTO)
- 3) *tierra* ≠ *mar* (TIERRA ≠ MAR)
- 4) *pariente* ≠ *extraño* (PARIENTE ≠ EXTRAÑO)
- 5) *matrimonio/fertilidad* (VARÓN ≠ MUJER)
- 7) *varón* ≠ *mujer* (VARÓN ≠ MUJER)

4.2.1 MANCHADO (SUCIO, IMPURO, ENFERMO) /SIN MANCHA (LIMPIO, PURO, SANO)

❖ Sustantivos

- μίασμα (265, 473, 619) ----- 3
- ἄκος (266, 268, 367) -----3
- ἄγος (375, 376) ----- 2
- νόσος (587, 684) ----- 2

- λοιμός (659) ----- 1
- μίσαγμα (995) ----- 1 Total: 12

❖ Adjetivos

- άγνός (228, 364, 653, 696, 1030) ----- 5
- καθάρός (654) ----- 1 Total: 6

❖ Verbos

- μαίνω (225, 366) ----- 2
 - άγνεύω (226) ----- 1
 - έκκαθαίρω (264) ----- 1 Total: 4
- TOTAL: 22**

4.2.2 MIRADA DE LA DIVINIDAD

❖ Sustantivos

- όμμα (210, 409, 814)----- 3
- όψις (174, 1058) ----- 2 Total: 5

❖ Adjetivos

- πανόπτης (139, 304) ----- 2
- σκοπός (381, 646) ----- 2
- ό πάνθ' όρών (303) ----- 1 Total: 4

❖ Verbos

- έφοράω (1, 145, 531, 627, 811, 1030) ---- 6
 - όράω (104, 206, 210, 359, 813) ----- 5
 - καθοράω (1058) ----- 1
 - δέρκομαι (409) ----- 1
 - έπισκοπέω (402) ----- 1 Total: 14
- TOTAL: 23**

4.2.3 TIERRA/MAR

❖ Sustantivos (TIERRA)

■ γῆ - γαῖα (23, 75, 119, 130, 251, 266, 305, 309, 317, 537, 545, 553, 565, 609, 62, 674, 690, 704, 776, 834, 877, 890, 892, 900, 900, 902, 952, 1028) -----	--56
■ χθών (219, 243, 253, 263, 269, 285, 292, 325, 372, 425, 554, 583, 768, 778, 912) -----	15
■ χώρα (29, 238, 260, 1026) -----	4
■ χέρσος (32, 178) -----	2
■ πέδον (260, 477, 662) -----	3
■ αἶα (254, 547, 555) -----	3
	Total: 56

❖ Sustantivos (MAR)

■ ἄλς (36, 135) -----	2
■ πόντος (1007) -----	1
■ ὕδωρ (855) -----	1
■ θάλασσα (259) -----	1
■ λίμνη (529) -----	1
■ πέλαγος (470) -----	1
■ ποταμός (469) -----	1
■ κῦμα (127) -----	1
	Total: 9

❖ Sustantivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

■ ναῦς (834, 861, 861, 903) -----	4
■ ναύκληρος (177) -----	1
■ βάρης (836, 882, 873) -----	3
■ πλοῖον (714) -----	1
■ δόρυ (846, 852, 1007) -----	2
■ λιμήν (471) -----	1
■ ἀμῖς (841) -----	1
■ ἀμάς (847) -----	1
■ εὐπλοια (1045) -----	1
■ μαύτης (503) -----	1
	Total: 17

❖ Adjetivos (tierra)

■ γάιος (826β, 835) -----	2
■ γαιοίοχος (815) -----	1
	Total: 3

❖ Adjetivos (mar)

■ ἀλίρρυτος (869) -----	1
■ ἀλμῆεις (844) -----	1
■ πολύρυτος (843) -----	1

- κυμάτιος (546) ----- 1
- ὑπερπόντιος (42) ----- 1 Total: 5

❖ Adjetivos (actividades y objetos relacionados con el mar)

- νάιος (826α) ----- 1

❖ Adverbios (mar)

- ἄλαδε (886) ----- 1
 - πόντονδε (34) ----- 1 Total: 2
- TOTAL: 93**

4.2.4 PARIENTE-griego-vecino/EXTRAÑO-no griego-viajero

❖ Sustantivos (parentesco)

- γένος (16, 253, 274, 278, 323, 335, 388, 497, 533, 536, 584, 588, 593, 632, 741, 816) ----- 16
- πατήρ (11, 139, 177, 204, 319, 319, 485, 516, 519, 592, 711, 734, 738, 748, 756, 786, 811, 885, 970, 992, 1012, 1015) ----- 22
- μήτηρ (51, 141, 151, 539) ----- 4
- πρόγονος (44, 533) ----- 2
- ἴνις (43, 251) ----- 2
- πατραδέλφεια (38) ----- 1
- αἷμα (449) ----- 1
- γεννήτωρ (206) ----- 1
- παῖδες (176, 600, 980) ----- 2
- παῖδες Αἰγύπτου (9, 341, 387, 474, 906, 928) ----- 6
- παῖς (581) ----- 1
- τέκνον (739, 753) ----- 2
- γόνος (171, 313) ----- 2
- τέκος (348) ----- 1
- αὐτανέψιος (933, 984) ----- 2 Total: 65

❖ Adjetivos (relaciones políticas)

- ξένος (195, 202, 277, 500, 701, 917) ----- 6
- πρόξενος (419, 830, 919, 920) ----- 4
- ξέμιος (627, 627, 672) ----- 3
- φιλόξενος (926) ----- 1
- ἀστόξενος (356) ----- 1
- ξευικός (618) ----- 1

▪ ἀπρόξενος (239) -----	1
▪ αστικός (618) -----	1
▪ βάρβαρος (235) -----	1
▪ καρβάν (119, 130) -----	2
▪ κάρβανος (914) -----	1
▪ Ἕλλην (914) -----	1
▪ ἀλλόθρους (973) -----	1
▪ (οὐ) Ἀργολίς (236) -----	1
▪ ἔπηλυσ (401) -----	1
▪ ἀνελληνόστολος (234) -----	1
▪ Λιβυστικός (279) -----	1 Total: 28

❖ Sustantivos (relaciones políticas)

▪ τόπος ἀφ' Ἑλλάδος (237) -----	1
▪ Ἑλλάς (243) -----	1 Total: 2

❖ Verbos (relaciones políticas)

▪ ξενόομαι (427) -----	1
------------------------	---

❖ Adjetivos (relaciones territoriales y parentales)

▪ ἐγχώριος (280, 482, 492, 517, 520, 705, 919) -----	7
▪ ἐπιχώριος (661) -----	1
▪ πατριος (22) -----	1
▪ πατρῶος (326, 705) -----	2
▪ ἐγγεινής (331) -----	1
▪ γηγεινής (250) -----	1
▪ γενέτης (77) -----	1
▪ ἐγγάιος (59) -----	1
▪ γαιονόμος (54) -----	1
▪ ἔνοικος (537, 611) -----	2
▪ ὄμαιμος (225, 402, 409, 474, 600, 651) -----	6
▪ ὁμόπτερος (224) -----	1 Total: 26
TOTAL: 122	

4.2.5 MATRIMONIO/FERTILIDAD

4.2.5.1 FERTILIDAD

❖ Sustantivos

▪ σπέρμα (141, 151, 275, 290) -----	4
-------------------------------------	---

▪ φυτόν (281) -----	1
▪ ὄπώρα (998, 1015) -----	2
▪ ὥρα (997) -----	1
▪ βοτόν (691) -----	1
▪ φέρμα (690) -----	1
▪ ἄωτος (666) -----	1
▪ ἄνθος (663) -----	1
▪ κάρπωμα (1001) -----	1
▪ οὐδας (1029) -----	1 Total: 14

❖ Adjetivos

▪ τεθαλώς (106)	
▪ ζώφυτος (857)	
▪ πολύγονος (691)	
▪ καρποτελής (688)	
▪ ἄδρεπτος (663)	
▪ φυτουργός (592)	
▪ φυσίζοος (584) Total: 7	

❖ Verbos

▪ κείρω (666)	
▪ μειλίσσω (1029)	
▪ θάλλω (857)	
▪ καρπώω (317) Total: 4	

4.2.5.2 MATRIMONIO/UNIÓN SEXUAL/GENERACIÓN HUMANA

❖ Sustantivos

▪ γάμος (9, 82, 106, 227, 332, 394, 799, 807, 1032, 1050, 1053, 1063) --	12
▪ λέκτρον (37) -----	1
▪ εὐνή (141, 151) -----	2
▪ ἄλοχος (61, 302) -----	2
▪ γαμετή (165, 175) -----	2
▪ ζώνη (457) -----	1
▪ μηχανή (459, 462) -----	2
▪ ξύζωμα (462) -----	1
▪ ἔρμα (580) -----	1
▪ τροφή (894)-----	1
▪ κοίτη (804)-----	1
▪ λόχος (677)-----	1

▪ εὐνάτωρ (665)-----	1
▪ τέκτων (594)-----	1
▪ πόθος (1039)-----	1
▪ Κύπρις (1034)-----	1
▪ ἀνάγκη Κυθήρεια (1031-1032) -----	1
▪ Πειθώ (1040)-----	1
▪ Ἀφροδίτη (1041)-----	1
▪ Ἀρμονία (1041)-----	1
▪ ἴμερος (1005)-----	1 Total: 36

❖ Adjetivos

▪ ἄγαμος (143, 153) -----	2
▪ ἀδάμοντος (143, 153) ---	2
▪ ἀδμής (149, 149) -----	2
▪ εὐτεκνος (275) -----	1
▪ εὐναιος (332) -----	1
▪ ἄθελκτος (1055) -----	1
▪ ἀλφεισίβοιον (855) -----	1
▪ γαμήλιος (805) -----	1
▪ πολύτεκνος (1028) -----	1
	Total: 12

❖ Verbos

▪ γεινάω (48) -----	1
▪ νεάζω (105) -----	1
▪ κτίζω (171, 1067) -----	2
▪ τρέφω (281) -----	1
▪ φιτύω (313) -----	1
▪ τίκτω (674, 707) -----	2
▪ θέλω (1055) -----	1
	Total: 57 TOTAL: 82

4.2.6 RELACIÓN VARÓN/MUJER

4.2.6.1 VARÓN

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ ἀνήρ (27, 142, 152, 364, 426, 477, 500, 528, 659, 719, 790, 912, 937) -----	13
▪ ὕβρις (81, 104, 426, 487, 528, 816, 845) -----	7
▪ πυθμήν (105) -----	1
▪ κέντρον (110, 448) -----	2
▪ ταῦρος (301) -----	1
▪ μύωψ (307) -----	1

▪ χλιδή (1003) -----	1
▪ βροτός (998, 999) -----	2
▪ θήρ (999) -----	1
▪ νίκη (951) -----	1
▪ κράτος (393, 763, 951, 1068) -----	4
▪ κόραξ (751) -----	1
▪ κύων (760) -----	1
▪ κνώδαλον (264, 762, 1000) -----	3
▪ οἶστρος (308, 541) -----	2
▪ δράκων (511) -----	1
▪ άρπαγή περωτών (510) -----	1
▪ έρως (521, 1002, 1042) -----	3
▪ βέλος (556) -----	1
▪ βοτόν (568) -----	1
▪ χάμψα (878) -----	1
▪ άραχνος (887) -----	1
▪ όφης (895) -----	1
▪ έχιδνα (896) -----	1
▪ δάκος (898) -----	1
▪ άναρχία (907) -----	1
▪ βία (863, 943) -----	1
▪ κίρκος (224) -----	1

Total: 58

❖ Adjetivos que se le atribuyen

▪ κεντροδήλητος (563) -----	1
▪ μειξόμβροτον (568) -----	1
▪ βίαιος (813, 821, 830) -----	3
▪ άρσενογενής (818) -----	1
▪ μάρπτis (826, 827) -----	2
▪ βλοσυρόφρων (833) -----	1
▪ δεσπόσιος (845) -----	1
▪ φοβερός (891, 901) -----	2
▪ ούλόφρων (750) -----	1
▪ δολιομήτις (750) -----	1
▪ δύσαγνος φρήν (751) -----	1
▪ μένος άνίερος (757) -----	1
▪ μεμαργώμενος (758) -----	1
▪ περίφρων (757) -----	1
▪ κυνοθρασής (758) -----	1
▪ μάταιος (762) -----	1
▪ άνόσιος (762) -----	1
▪ έχθρός (225) -----	1
▪ όρμις (226, 226) -----	2

▪ άρσενοπληθής (30) -----	1
▪ Αίγυπτογενής (31, 1053)	2
▪ κερκήλατος (62) -----	1
▪ δυσπαράβουλος (107) -----	1
▪ μαίνολις (109) -----	1
▪ ἄρσην (487, 283, 393, 643, 951, 952) -----	6
▪ μάργος (741) -----	1
▪ ἐχώλης (741) -----	1
▪ δρακονθόμιλος (267) -----	1
▪ κεκτημένος (337) -----	1
	Total: 40

❖ Verbos que se le atribuyen

▪ σφετερίζομαι (38)	
▪ κηραίνω (999)	
▪ κρατέω (387)	
▪ βρυάζω (878)	
▪ ὑβρίζω (880)	
▪ δαμνημι (905)	
▪ ὑλάσκω (877)	
▪ βιάω (863)	
	Subtotal: 8
	TOTAL: 106

4.2.6.2.MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

▪ γυνή (237, 280, 299, 458, 477, 514, 531, 570, 645, 676, 749, 913, 933, 944, 1051, 1068) -----	17
▪ στόλος (2, 29, 324, 461, 487, 933, 944, 1031) -----	8
▪ έσμός (30, 223, 684, 1034) -----	4
▪ φυξανορία (8) -----	1
▪ ἀηδών (62) -----	1
▪ παρθένος (480, 1003) -----	2
▪ τάρβος (736) -----	1
▪ δείμα (514, 738) -----	2
▪ βούς (18, 44, 170, 275, 299, 300, 303, 306, 307, 314, 569) -----	11
▪ φόβος (513, 786) -----	2
▪ όδύνη (563) -----	1
▪ ποιμνη (642) -----	1
▪ οὐκ ἄρης (749) -----	1
▪ λύκος (760) -----	1
▪ πελειάς (223) -----	1
▪ κόρη (188) -----	1

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- θηλυγενής (28)
- δυσμάτωρ (68)
- φιλόδυρτος (69)
- δειμαίνουσα (74)
- περίφοβος (736)
- γυναικείος (282)
- ἄνανδρος (287)
- δμῶϊς (337)
- ταρβούσα (773)
- λυκοδίωκτος (351)
- δάμαλις (351)
- δυσάνωρ (1063)
- ὑποχείριος (392)
- ἱππηδόν (431: adverbio atributivo)
- οἰστροδόνητος (573)

Total: 15

❖ Verbos que se le atribuyen

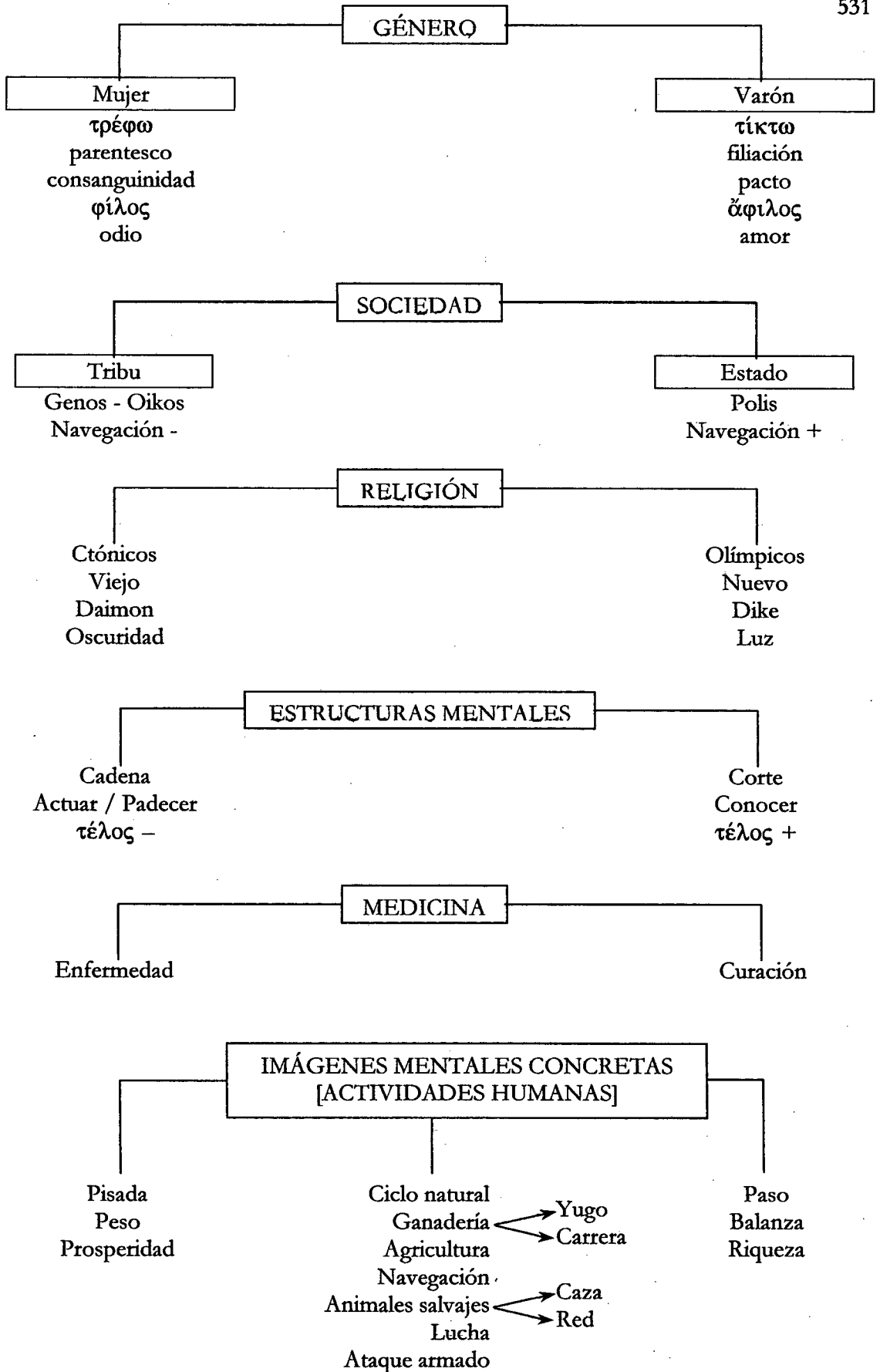
- μυκάομαι (353)
- ἀγάζω (1061)
- σωφρονέω (1013)
- ὀνοτάζομαι (10)
- φοβέω (734)

Total: 5

TOTAL: 75

TOTAL de *Six*: 181**5. EL SISTEMA SEMÉMICO EN LA ORESTÍA****5.1 Los campos conceptuales de la OR – Presentación global**

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.



1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del GÉNERO, desplegado en los series conceptuales que organizan su oposición básica: VARÓN ≠ MUJER. La serie lexémica MUJER incluye las instancias *τρέφω*/PARENTESCO/CONSANGUINIDAD/*φίλος*/ODIO. La serie lexémica VARÓN incluye las instancias *τίκτω*/FILIACIÓN/PACTO/*ἄφιλος*/AMOR.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la SOCIEDAD u ORGANIZACIÓN SOCIAL, en su oposición ESTADO ≠ TRIBU. Presentan, en sentido propio, los lexemas opuestos *GENOS-OIKOS* ≠ *POLIS*, y, como metaforización, la actividad de la NAVEGACIÓN considerada semánticamente como **positiva o negativa**.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la RELIGIÓN, en su oposición básica DIOSES OLÍMPICOS ≠ DIOSES CTÓNICOS, que desencadena las series conceptuales VIEJO/*δαίμων*/OSCURIDAD y NUEVO/*Δίκη*/LUZ.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de las ESTRUCTURAS MENTALES, en su oposición básica CADENA ≠ CORTE. El semema CADENA origina la pequeña serie ACTUAR-PADECER/*τέλος* en su valencia negativa. Por su parte, el semema CORTE origina la serie igualmente breve CONOCER/*τέλος* en su valencia positiva.
5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la MEDICINA, en su oposición básica ENFERMEDAD ≠ CURACIÓN.
6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el conjunto de las IMÁGENES MENTALES CONCRETAS, todas referidas a las ACTIVIDADES HUMANAS, que sirven de *illustrantia* de las imágenes, pero también aparecen en *sentido propio*, como es típico de la poética esquilea. Las series de los extremos están relacionadas con la idea básica de la MATERIALIDAD y la LEY DE GRAVEDAD: 1) PISADA/PESO/PROSPERIDAD y PASO/BALANZA/RIQUEZA. La serie media se relaciona con ACTIVIDADES HUMANAS relacionadas con la NATURALEZA y la *interacción* que se da entre ella y el HOMBRE. Los dos últimos lexemas tienen que ver

con la relación agresiva HOMBRE/HOMBRE: CICLO NATURAL/GANADERÍA (YUGO-CARRERA)/AGRICULTURA/NAVEGACIÓN/ANIMALES SALVAJES (CAZAR-RED)/LUCHA /ATAQUE ARMADO.

5.2 Los campos conceptuales de la OR – Registro serial

A continuación presentamos el registro completo de los datos necesarios para el estudio del campo conceptual más importante de la *Or: Ag, Ch y Eu*: la oposición varón mujer. Se lo ha elegido en función de su extensión, importancia estilística y relevancia temática. Las conclusiones, en cambio, se han extraído del análisis de once campos semánticos, todos fundamentales para la interpretación de la trilogía.

Los once campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *varón* ≠ *mujer* (el GÉNERO)
- 2) *parentesco* ≠ *filiaación* (el GÉNERO)
- 3) *φίλος* ≠ *ἄφιλος* (el GÉNERO)
- 4) *olímpicos* ≠ *ctónicos* (la RELIGIÓN)
- 5) *luz-fuego* ≠ *oscuridad* (la RELIGIÓN)
- 6) *genos-oikos* ≠ *polis* (la SOCIEDAD)
- 7) *τέλος* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 8) *δίκη* ≠ *δαίμων* (la RELIGIÓN)
- 9) *actuar/padecer* ≠ *conocer* (ESTRUCTURAS MENTALES)
- 10) *peso/exceso/riqueza* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)
- 11) *patada/pisada/pie* (IMÁGENES MENTALES: ACTIVIDADES HUMANAS)

5.2.1 VARÓN ≠ MUJER

5.2.1.1 VARÓN

❖ **Sustantivos que se le atribuyen**

- * **άνήρ** (*Ag* 104, 315, 327, 351, 382, 417, 446, 530, 603, 612, 624, 642, 719, 804, 832, 855, 867, 896, 925, 972, 1006, 1019, 1251, 1319, 1319, 1367, 1400, 1414, 1461, 1466, 1544, 1547, 1581, 1608, 1613, 1626, 1627, 1643, 1654, 1668; *Ch* 90, 160, 169, 387, 433, 505, 556, 561, 595, 627, 628, 664, 666, 667, 673, 677, 687, 730, 736, 764, 794, 808, 850, 850, 894, 907, 920, 921, 984, 991, 1070, 1071; *Eu* 40, 46, 73, 118, 151, 211, 217, 225, 244, 296, 316, 368, 378, 449, 456, 560, 577, 617, 625, 635, 636, 647, 663, 740, 752, 757, 856, 911)**101**
- * **πατήρ** (*Ag* 135, 231, 244, 245, 1097, 1168, 1222, 1281, 1284, 1305, 1556, 1583, 1584, 1590, 1605; *Ch* 3a, 4, 8, 14, 19, 88, 92, 97, 106, 108, 130, 133, 139, 143, 164, 180, 200, 235, 240, 247, 256, 264, 273, 293, 300, 315, 329, 332, 346, 435, 456, 479, 481, 489, 491, 493, 495, 500, 540, 572, 762, 783, 829, 865, 905, 915, 918, 925, 927, 978, 981, 984, 1051; *Eu* 19, 89, 203, 455, 464, 513, 598, 602, 618, 620, 623, 640, 641, 649, 654, 666b, 717, 1002)**87**
- * **άναξ** (*Ag* 35, 42, 205, 509, 513, 523, 530, 599, 907, 961; *Ch* 431, 559, 1057; *Eu* 198, 544).....**15**
- * **φώς** (*Ag* 259, 398, 434, 753, 796, 919, 1262, 1665; *Ch* 615; *Eu* 231, 605).....**11**
- * **βασιλεύς** (*Ag* 114, 114, 518, 521, 783, 1346, 1489, 1513; *Ch* 360).....**9**
- * **δεσπότης** (*Ag* 1225; *Ch* 53, 82, 153, 157, 770, 875).....**8**
- * **ἄρσιν** [sust.] (*Ag* 260, 861, 1231; *Ch* 502; *Eu* 737).....**5**
- * **πρόμος** (*Ag* 200, 410; *Ch* 965; *Eu* 399).....**4**
- * **πόσις** (*Ag* 600, 604, 1108, 1405).....**4**
- * **σέβας** (*Ag* 54; *Ch* 157).....**2**
- * **άνδρών** (*Ag* 244; *Ch* 712).....**2**
- * **στρατηγός** (*Ag* 581, 1627).....**2**
- * **λέων** (*Ag* 1259; *Ch* 938).....**2**
- * **δεσπόσυνος** (*Ch* 942).....**1**
- * **χλοῦνις** (*Eu* 188).....**1**
- * **αίνοπατήρ** (*Ch* 315).....**1**
- * **άνάκτωρ** (*Ch* 357).....**1**
- * **πρόπολος** (*Ch* 358).....**1**

* φύλαξ (<i>Ag</i> 1452).....	1
* ἡγεμών (<i>Ag</i> 184).....	1
* κράτος (<i>Ag</i> 39).....	1
* κάρα (<i>Ag</i> 905).....	1
* φέγγος (<i>Ag</i> 602).....	1
* κοίρανος (<i>Ag</i> 549).....	1
* ταγή (<i>Ag</i> 110).....	1
* ταῦρος (<i>Ag</i> 1126).....	1
* ὄδοιπόρω διψῶντι πηγαῖον ῥέος (<i>Ag</i> 901).....	1
* κάλλιστον ἡμᾶρ εἰσιδεῖν ἐκ χειμάτος (<i>Ag</i> 900).....	1
* θάλπος ἐν χειμῶνι (<i>Ag</i> 969).....	1
* γῆ φανεῖσα ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα (<i>Ag</i> 899).....	1
* ὑψηλῆς στέγης στῦλος ποδήρης (<i>Ag</i> 897).....	1
* κύων σταθμών (<i>Ag</i> 896).....	1
* σωτῆρ ναὸς πρότονος (<i>Ag</i> 897).....	1
* μονογενὲς τέκνον πατρί (<i>Ag</i> 898).....	1
Total: 273	

❖ Adjetivos que se le atribuyen

* πατρῶος (<i>Ag</i> 210, 228, 503, 536, 540, 1277, 1582, 1589; <i>Cb</i> 1, 76, 126, 251, 284, 444, 445, 487; <i>Eu</i> 755, 758, 760).	19
* ἄθλιος (<i>Ag</i> 1605; <i>Cb</i> 978,981).	3
* βασίλειος (<i>Cb</i> 724, 1070).	2
* πτολιπόρωης (<i>Ag</i> 472, 783).	2
* φιλάνωρ (<i>Ag</i> 411, 856).	2
* εὐφιλής (<i>Ag</i> 34)	
* ἐκτέλεος (<i>Ag</i> 105)	
* μάχιμος (<i>Ag</i> 123)	
* πομπός (<i>Ag</i> 124)	
* δεισῆνωρ (<i>Ag</i> 153)	
* αἰνόλεκτρος (<i>Ag</i> 713)	
* φιλόμαχος (<i>Ag</i> 230)	
* φίλος (<i>Ag</i> 246)	
* τέλεος (<i>Ag</i> 1504)	
* ἄρχων (<i>Ag</i> 1583)	
* λυμαντήριος (<i>Ag</i> 1438)	
* ἀρχηγός (<i>Ag</i> 259)	
* [θρόνος] ἐρημωθεῖς (<i>Ag</i> 260)	
* σῶφρων (<i>Ag</i> 351)	
* ἀντήνωρ (<i>Ag</i> 443)	
* εὐδαίμων (<i>Ag</i> 530)	

- * ἀξιότατος (*Ag* 531)
- * αἰδοῖος (*Ag* 600)
- * ἥδιος (*Ag* 602)
- * ἐράσμιος (*Ag* 605)
- * φέρασπις (*Ag* 694)
- * τελείος (*Ag* 972)
- * ἄρσην (*Eu* 737)
- * ὁμοδέμνιος (*Ag* 1108)
- * ἀναστάτης (*Ag* 1227)
- * ἄπαρχος (*Ag* 1227)
- * εὐγενής (*Ag* 1259)
- * ναύαρχος (*Ch* 723)
- * γενναῖος (*Eu* 625)
- * ἄμαχος (*Ch* 54)
- * πολέμαρχος (*Ch* 1071)
- * παντόσεμνος (*Eu* 637)
- * εὐάνδρος (*Eu* 1031)
- * ἐπίσκοπος (*Eu* 740)
- * ἐμφανής (*Ch* 667)
- * ἀδάματος (*Ch* 55)
- * ἀπόλεμος (*Ch* 55)
- * τίμιος (*Ch* 556)
- * ὑπέρτολμος (*Ch* 594)
- * τυραννικός (*Ch* 479)
- * πολύανδρος (*Ag* 694)
- * κυναγός (*Ag* 694)
- * δυσδάμαρτος (*Ag* 1319)
- * εὐμενέστατος (*Ag* 1452)
- * σεμνότιμος (*Ch* 357)
- * μείλιγμα (*Ag* 1439)
- * θεῖος (*Ag* 1548)
- * εὐπρεπής (*Ch* 664)
- * στρατήλατος (*Eu* 637). Total: 77

TOTAL: 350

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κείμαι (*Ag* 1438, 1581)...2
- * θύω (*Ag* 1417)
- * τλῆναι (*Ag* 1453)
- * ἄξια δράω (*Ag* 1527)

- * ἄξια πάσχω (*Ag* 1527)
- * πονέω (*Cb* 919) **Total: 7**

❖ Adverbios que se le atribuyen

- * ἀπομούσως (*Ag* 801)
 - * πατρόθεν (*Ag* 1507) **Total: 2**
- TOTAL: 9**

5.2.1.2 MUJER

❖ Sustantivos que se le atribuyen

- * γυνή (*Ag* 11, 26, 62, 260, 317, 348, 351, 402, 448, 483, 592, 602, 606, 614, 823, 861, 918, 940, 1296, 1318, 1318, 1401, 1407, 1438, 1453, 1454, 1470, 1500, 1625, 1636, 1644, 1661; *Cb* 11, 21, 46, 84, 90, 304, 388, 525, 596, 607, 664, 845, 920, 1048; *Eu* 47, 48, 211, 217, 617, 666b, 739, 1027).....**54**
- * μήτηρ (*Ag* 265, 1235; *Cb* 90, 141, 190, 240, 422, 430, 899, 922, 924, 985, 989, 1027, 1054; *Eu* 3, 122, 321, 322, 425, 460, 580, 587, 599, 606, 608, 624, 627, 653, 658, 663, 735, 745, 761, 844, 876).....**36**
- * κύων [ή] (*Ag* 607, 1228; *Cb* 924, 1054).....**4**
- * δράκων (*Cb* 1047, 1050).....**2**
- * ξύνευνος [sust.] (*Ag* 1116, 1442).....**2**
- * μίασμα (*Ag* 1645; *Cb* 1028).....**2**
- * ἀράχνη (*Ag* 1492, 1516).....**2**
- * τύραννος (*Ag* 1633)
- * μῖσος (*Ag* 1411)
- * κόρη (*Cb* 614)
- * καταισχυντήρ (*Ag* 1363)
- * δέσποινα (*Cb* 537)
- * ἡγουμένη (*Ag* 1363)
- * πέπλος (*Cb* 1000)
- * μύραινα (*Cb* 994)
- * ἐχίδνη (*Cb* 994)
- * φονεύς (*Ag* 1325)
- * ἄγρευμα (*Cb* 998)
- * κατασκήνωμα (*Cb* 998)
- * δίκτυον (*Cb* 999)
- * ἄρκυς (*Cb* 1000)

- * βασίλεια (*Ag* 84)
- * κόραξ (*Ag* 1473)
- * ἄλοχος (*Ag* 1499)
- * αἰχμή (*Ag* 483)
- * ἐχίδνη (*Cb* 249)
- * βλάπτων (*Cb* 328)
- * τυραννίς (*Cb* 973)
- * βοῦς [ῆ] (*Ag* 1125)
- * φονεύς (*Ag* 1231)
- * δάκος (*Ag* 1232)
- * κρατούσα (*Cb* 734)
- * γαμήλευμα (*Cb* 625)
- * λέων (*Eu* 193)
- * λέαινα (*Ag* 1258)
- * ἄγαλμα (*Ag* 741)
- * γαλάνη (*Ag* 740)
- * ξυναιτία [sust.] (*Ag* 1116)
- * ἀμφίσβαινα (*Ag* 1233)
- * Σκύλλα (*Ag* 1233)
- * ἄνθος ἐξάιρετον (*Ag* 954-955)
- * δώρημα στρατοῦ (*Ag* 955)
- * μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος (*Ag* 742)
- * δηξίθυμος ἔρωτος ἄνθος (*Ag* 743)
- * φύλαξ δωμάτων (*Ag* 914) **Total: 140**

❖ Adjetivos que se le atribuyen

- * γυναικεῖος (*Ag* 594; *Cb* 3b, 36, 630, 878; *Eu* 856).....6
- * θήλυς (*Ag* 485, 1231, 1671; *Cb* 305, 502, 821).....6
- * μητρῶος (*Eu* 84, 230, 261, 325).....4
- * δυσφιλής (*Ag* 1232; *Cb* 624, 637)....3
- * δύσθεος (*Cb* 46, 191, 525).....3
- * πάντολμος (*Cb* 430, 597).....2
- * πατρόκτονος (*Cb* 974, 1028).....2
- * ἔγκοτος (*Cb* 924, 1054).....2
- * ἀνδρόβουλος (*Ag* 11)
- * πολυάνωρ (*Ag* 62)
- * γυναικόποινος (*Ag* 225)
- * νέα παῖς (*Ag* 277)
- * ἀνήρ σώφρων (*Ag* 351)
- * ἀλλότριος (*Ag* 448)

- * παιδνός (*Ag* 479)
- * κεκομμένος φρενῶν (*Ag* 479)
- * ἄγαν πιθανός (*Ag* 485)
- * ταχύπορος (*Ag.* 485)
- * γυναικογήρυτος (*Ag* 488)
- * πλαγκτός (*Ag* 593)
- * πιστός (*Ag* 606)
- * ἔσθλός (*Ag* 608)
- * γενναῖος (*Ag* 614)
- * ἑλέναυς (*Ag* 690)
- * ἔλανδρος (*Ag* 690)
- * ἑλπτώλις (*Ag* 690)
- * δύσεδρος (*Ag* 746)
- * δυσόμιλος (*Ag* 746)
- * ἔρημος (*Ag* 862)
- * δορίγαμβρος (*Ag* 687)
- * ἀμφινεικῆς (*Ag* 687)
- * ἀφράσμων (*Ag* 1401)
- * παντότολμος (*Ag* 1237)
- * θρασύστομος (*Ag* 1399)
- * ἄτρεστος (*Ag* 1402)
- * παράνους (*Ag* 1455)
- * ἀνδρολέτειρα (*Ag* 1465)
- * μεγαλόμητις (*Ag* 1426)
- * μισητός (*Ag* 1228)
- * κοινόλεκτρος (*Ag* 1441)
- * πολέμιος (*Ag* 608)
- * ἱστοτριβῆς (*Ag* 1443)
- * δίπους (*Ag* 1258)
- * ἄνθος ἐξαίρετον (*Ag* 955)
- * ἀναίτιος (*Ag* 1505)
- * φίλήτωρ (*Ag* 1446)
- * ἄπαρχος (*Ch* 664)
- * [οὐκ] εὐσεβῆς (*Ch* 141)
- * [οὐκ] σώφρων (*Ch* 140)
- * φοίνιος (*Ch* 613)
- * κυνόφρων (*Ch* 621)
- * κτανοῦσα (*Ch.*189)
- * δάιος (*Ch* 429)
- * πατροκτονοῦσα (*Ch* 909)
- * γυναικόβουλος (*Ch* 626)
- * ἄτολμος αἰχμή (*Ch* 630)

- * ξύνοικος (*Cb* 1005)
- * σμοιός (*Cb* 1048)
- * μιάστωρ (*Cb* 944)
- * θεοστύγητος (*Cb* 635)
- * θηλυκρατής (*Cb* 600)
- * παιδολύμος (*Cb* 604)
- * δαείς (*Cb* 604) **Total: 84**

TOTAL: 224

❖ **Verbos que se le atribuyen**

- * κτείνω (*Ag* 1260, 1543, 1646; *Cb* 888; *Eu* 96, 740).....6
- * πράττω (*Ag* 1380, 1467, 1658; *Cb* 440).....4
- * κατακτείνω (*Ag* 1613; *Cb* 602, 605, 923)...4
- * ἐπεύχομαι (*Ag* 1262, 1394, 1474).....3
- * βουλεύω (*Ag* 1614, 1627, 1634).....3
- * κομπάζω (*Ag* 1400, 1671).....2
- * ὄλλυμι [causat.] (*Ag* 1457, 1466).....2
- * τλήναι (*Ag* 1543; *Cb* 433).....2
- * παίω (*Ag* 1379, 1384)....2
- * μωμάομαι φρένος (*Ag* 277)
- * πορσύνω ἐχθρά (*Ag* 1374)
- * φράσσω ἀκρύστατα (*Ag* 1375-76)
- * λέγω εὐφρίνως (*Ag* 351)
- * αἴρεσσα κέαρ (*Ag* 592)
- * ἀβρύνω (*Ag* 919)
- * ἰμείρω μάχης (*Ag* 940)
- * μαίνομαι (*Ag* 1064)
- * δάκνω (*Ag* 1229)
- * ἐπιμαίνομαι (*Ag* 1427)
- * ἀποδικεῖν (*Ag* 1410)
- * παίνω (*Ag*. 1669)
- * μιαίνω (*Ag*. 1669)
- * περιστοχίζω (*Ag*. 1383)
- * ἔρδω (*Ag*. 1543)
- * αἰσχύνω (*Ag*. 1626)
- * δρώω κακά (*Ag*. 1654)
- * θήγω (*Ag*. 1262)
- * ἐπενδίδωμι (*Ag*. 1386)
- * σφάζω (*Ag* 1433)
- * καταθάπτω (*Ag* 1553)

- * δολόω (*Ag* 1636)
 - * κάθημαι (*Ch* 919)
 - * συγκοιμάομαι (*Ag* 1258)
 - * άνδροκτονέω (*Eu* 602)
 - * προδίδωμι (*Ch* 895)
 - * άνδρολατέω (*Eu* 221)
- Total: 56**

Adverbios que se le atribuyen

αΐσchrῶς (*Eu* 98)

TOTAL: 57

RESUMEN CUANTITATIVO

GENERAL

* VARÓN ≠ MUJER.....	640...12,8%
* PARENTESCO ≠ FILIACIÓN, τίκτω ≠ τρέφω, CONSANG. ≠ PACTO.....	234...8,3%
* φίλος ≠ ἄφιλος, AMOR ≠ ODIΟ.....	164...5,8%
* NUEVO ≠ VIEJO, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS.....	143...5,1%
* LUZ-FUEGO ≠ OSCURIDAD.....	237...8,4%
* γένος/οἶκος ≠ πόλις.....	354...12,6%
* τέλος.....	83...3,0%
* δίκη ≠ δαίμων.....	409...14,6%
* ACTUAR/PADECER ≠ CONOCER.....	267...9,5%
* PESO/EXCESO/RIQUEZA.....	169...6,0%
* PATADA/PISADA/PIE.....	109...3,9%
	2809 100 %

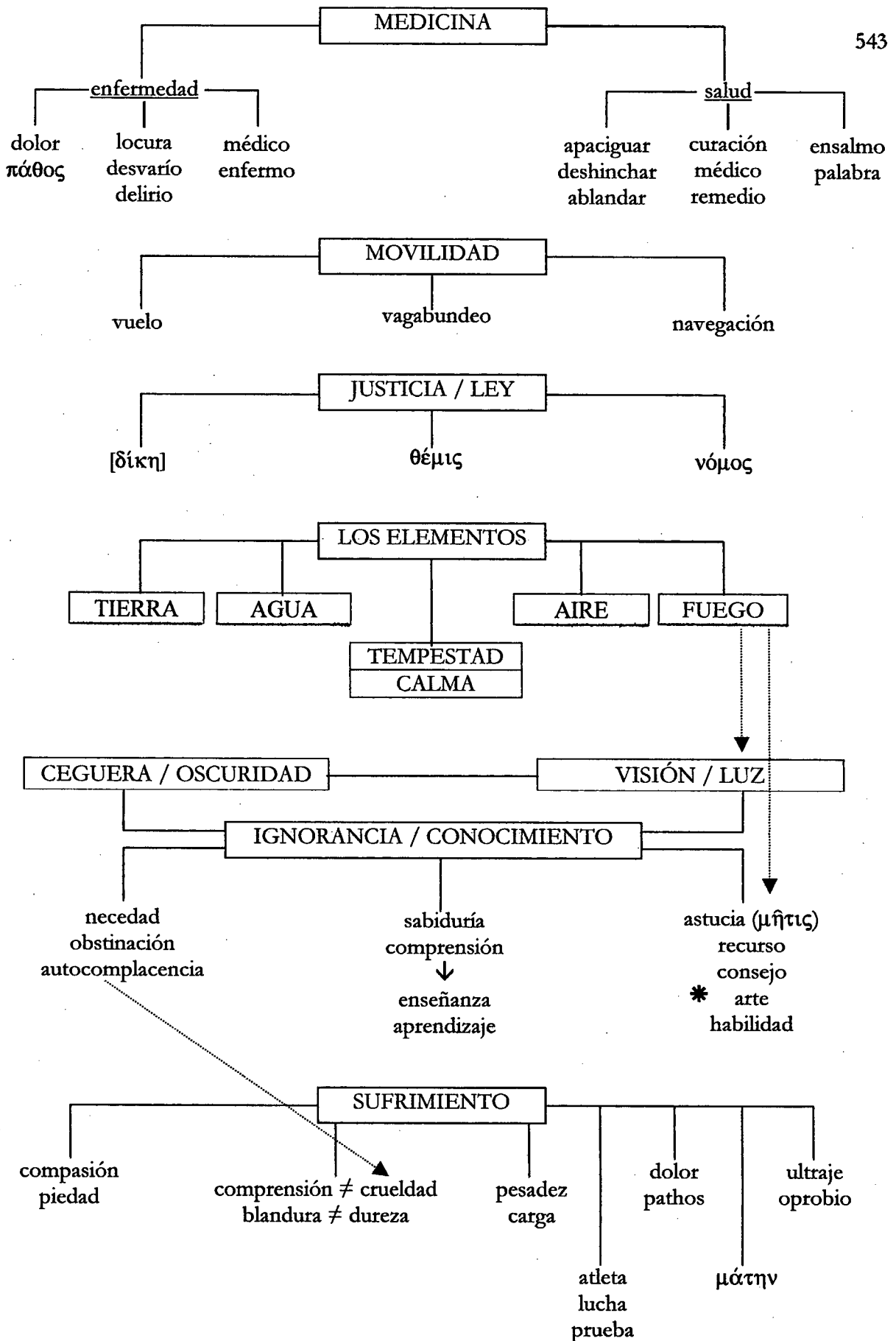
CATEGORÍAS MORFOLÓGICAS

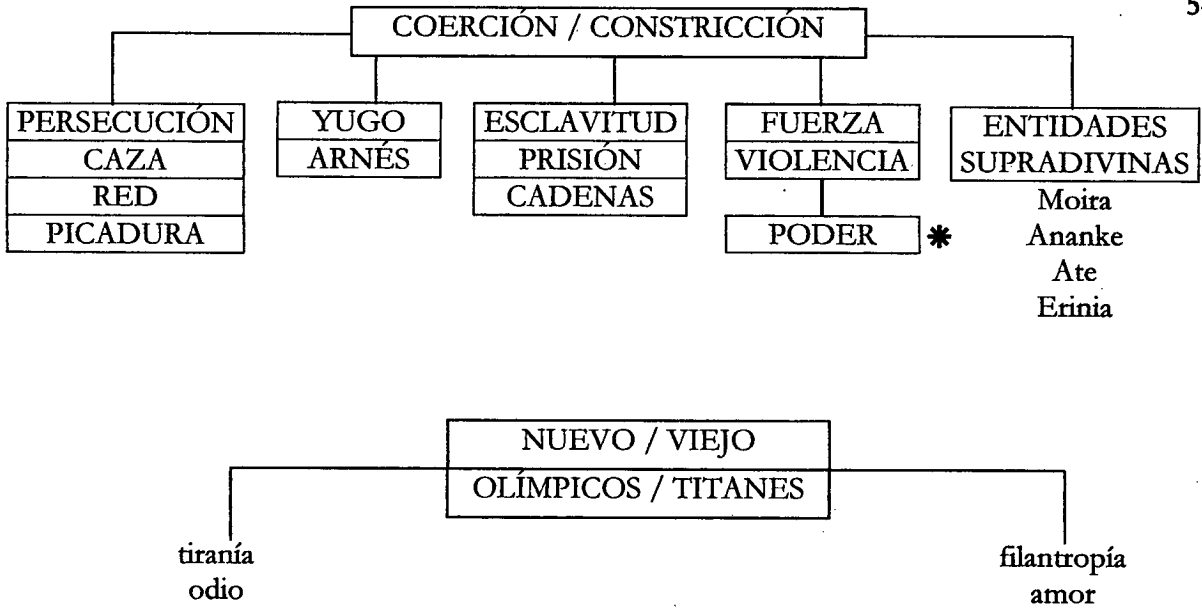
* <i>Lexemas nominales</i> (sustantivos, adjetivos).....	216877,1%
* <i>Lexemas verbales</i> (verbos, adverbios).....	64122,9%
	2809	100 %

6. EL SISTEMA SEMÉMICO EN *PROMETEO ENCADENADO*

6.1 *Los campos conceptuales de Pr – Presentación global*

En la página siguiente se presenta el conjunto de los campos conceptuales en forma de cuadro.





1. El PRIMER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MEDICINA**, desplegado en la oposición ENFERMEDAD \neq SALUD. Cada uno de los polos desarrollo tres series secundarias: la ENFERMEDAD, 1) dolor/*pathos*; 2) LOCURA/DESVARÍO/DELIRIO; 3) MÉDICO ENFERMO; la SALUD, 1) APACIGUAR/DESHINCHAR/ABLANDAR; 2) CURACIÓN/MÉDICO/REMEDIO y 3) ENSALMO/PALABRA.
2. El SEGUNDO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **MOVILIDAD** y desarrolla tres breves series: VUELO, VAGABUNDEO y NAVEGACIÓN, con sus cognados.
3. El TERCER CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de la **JUSTICIA** y **LEY**, y sus diferentes apariciones en la pieza. Desarrolla los lexemas νόμος, θέμις y δίκη, esta última sólo a través de sus cognados.
4. El CUARTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los cuatro elementos: TIERRA, AGUA, AIRE y FUEGO. Como manifestaciones de la NATURALEZA aparecen como lexemas opuestos TEMPESTAD \neq CALMA. El FUEGO,

por su parte, se relaciona semánticamente con el semema LUZ del quinto campo conceptual (en su *aspecto material*) y con el lexema μήτις (en su *aspecto simbólico*).

5. El QUINTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo de los pares opuestos CEGUERA/OSCURIDAD ≠ VISIÓN/LUZ. De ambas polaridades se deriva a su vez, por cuestiones etimológicas y culturales, que Esquilo (como Sófocles en *Edipo rey*) retoma y remarca, la oposición IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO, de donde se deriva de manera directa la serie SABIDURÍA/COMPRENSIÓN → ENSEÑANZA/APRENDIZAJE. Del polo de la CEGUERA/OSCURIDAD se deriva, en el plano abstracto, la serie NECEDAD/OBSTINACIÓN/AUTOCOMPLACENCIA; del polo de la VISIÓN/LUZ, la serie ASTUCIA (μήτις)/RECURSO/CONSEJO/ARTE/HABILIDAD. De manera individual, el ARTE se opone conceptualmente a un semema del séptimo campo conceptual, el PODER.

6. El SEXTO CAMPO CONCEPTUAL está representado por el motivo del SUFRIMIENTO. Con este motivo se relacionan varias series conceptuales: 1) COMPASIÓN/PIEDAD; 2) COMPRENSIÓN ≠ CRUELDAD / BLANDURA ≠ DUREZA; 3) PESADEZ/CARGA; 4) ATLETA/LUCHA/PRUEBA; 5) DOLOR/PATHOS; 6) μῶτην y 7) ULTRAJE/OPROBIO. De manera individual, la AUTOCOMPLACENCIA U OBSTINACIÓN (αὐθαδία) de **Prometeo** es el espejo semántico de la CRUELDAD y DUREZA de **Zeus**.

7. El SEPTIMO CAMPO CONCEPTUAL, el mas importante de la tragedia, está representado por el motivo de la COERCIÓN/CONSTRICCIÓN. De él se derivan las series metafóricas PERSECUCIÓN/CAZA/RED/PICADURA, YUGO/ARNÉS y ESCLAVITUD/PRISIÓN/CADENAS. En el plano abstracto se desempeña la serie FUERZA/VIOLENCIA y su derivado político, el PODER. Por último, todo el campo conceptual apunta a señalar el accionar de las entidades supradivinas: **Moirá, Ananke, Ate y Erinia**.

8. El OCTAVO CAMPO CONCEPTUAL está representado por los motivos paralelos NUEVO ≠ VIEJO y OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS. Desencadena dos breves series: TIRANÍA/ODIO y FILANTROPÍA/AMOR.

6.2 Los campos conceptuales de PR – Registro serial

A continuación presentamos el registro de una serie de seis campos conceptuales (mayoritariamente abstractos y utilizados en sentido propio) que corresponden a *Pr*. Los campos semánticos marcados o campos conceptuales elegidos son los siguientes:

- 1) *dolor/πάθος* (el SUFRIMIENTO)
- 2) *odio ≠ amor* (NUEVO ≠ VIEJO)
- 3) *visión* (OSCURIDAD ≠ LUZ)
- 4) *saber/ conocer/ comprender* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 5) *enseñar/ aprender/ artífice* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)
- 6) *recurso/ arte/ habilidad/ astucia* (IGNORANCIA ≠ CONOCIMIENTO)

6.2.1 dolor/πάθος

❖ Sustantivos

- πόνος (46, 66, 75, 84, 118, 183, 267, 282, 298, 326, 339, 425, 615, 684, 749, 776, 780, 872, 900, 931, 1027) ----- 21
- τύχη (106, 182, 272, 288, 302, 347, 375, 398, 554, 633, 637, 769, 1073) ---- 13
- πῆμα (99, 103, 263, 316, 413, 442, 472, 691, 745, 754, 1075) ----- 11
- πημονή (237, 276, 306, 346, 471, 512, 578, 587, 965, 1000) ----- 10
- μόχθος (99, 244, 314, 383, 541, 756, 913, 1026) ----- 8
- κακόν (162, 256, 303, 320, 744, 773, 926) ----- 7
- ποινή (112, 176, 223, 268, 563, 620) ----- 6
- ἄθλος (257, 262, 634, 702, 752, 934) ----- 6
- ἄλγος (198, 261, 435, 699) ----- 4
- δύη (179, 513, 525, 746) ----- 4
- συμφορά (391, 974) ----- 2
- ἄτη (886, 1078) ----- 2
- ἄχος (271)
- ἄχθος (350)
- μόχθημα (464)
- βλάβη (763)

- δυσπραξία (966)
 - πημοσύνη (1058)
 - πάθος (703)
- Total: 101**

❖ Adjektivos

- τάλας (108, 157, 469, 566, 571, 595) ----- 6
 - ταλαίπωρος (231, 315, 595, 623) ----- 4
 - άλγεινός (197, 238) ----- 2
 - οϊκτρος (238, 435) ----- 2
 - μογερός (565, 594) ----- 2
 - έπαχθής (49)
- Total: 17**

❖ Verbos

- πάσχω (92, 159, 238, 472, 606, 614, 625, 751, 759, 976, 1041, 1067, 1093) ---- 13
- στένω (66, 68, 397, 409, 432, 435) ----- 6
- πονέω (44, 342, 343, 343) ----- 4
- κάμπτω (237, 306, 513) ----- 3
- μογέω (275, 603) ----- 2
- συγκάμνω (414, 1059) ----- 2
- δυστυχέω (345, 508) ----- 2
- φέρω (104, 752) ----- 2
- οϊκτίζω (68, 684) ----- 2
- βλάπτω (196)
- κατοικίζω (36)
- θρηνέω (43)
- στενάχω (99)
- άλγύνω (245)
- όδύρομαι (271)
- άχθομαι (390)
- οϊκτείρω (352)
- πημαίνω (334)
- πράσσω κακώς (264)
- κακώω (976)
- έκμοχθέω (825)
- στενάζω (696)
- άποδύρομαι (637)
- συναλγέω (288)
- συμπονέω (274)

- ἀθλεύω (95) **Total: 53**
- TOTAL: 171**

6.2.2 odio ≠ amor

❖ Sustantivos

- φίλος (225, 246, 297, 304, 546, 611) ----- 6
- ἴμερος (649, 865) ----- 2
- ἔχθρα (388, 496) ----- 2
- ἔρως (591, 903) ----- 2
- φιλότης (123, 191) ----- 2
- πόθος (654)
- στέργηθρον (492) **Total: 16**

❖ Adjetivos

- ἐχθρός (37, 67, 120, 158, 864, 973, 978, 1042, 1042) ----- 9
- φιλόανθρωπος (11, 28) ----- 2
- φίλος (660)
- φίλιος (128)
- στυγητός (592)
- στυγάνωρ (724)
- ἀστεργάνωρ (898)
- βροτοστυγής (799)
- ἐχθρόξενος (727) **Total: 18**

❖ Verbos

- στυγέω (37, 46, 978, 1004) ----- 4
 - ἐχθαίρω (975)
 - ποθέω (785)
 - στέργω (11) **Total: 7**
- TOTAL: 41**

6.2.3 visión

❖ Sustantivos

- ὄμμα (69, 356, 569, 654, 795, 882, 903) -- 7
- ὄσσε (144, 399, 679) ----- 3
- θέαμα (69, 304) ----- 2
- θέα (241)
- θεωρία (802) **Total: 14**

❖ Adjetivos

- δυσθέατος (69, 690) ----- 2
- πανόπτῃς (91)
- θεωρός (118)
- γοργωπός (356)
- μυριωπός (568)
- μούνωψ (804)
- αἶστος (910)
- τυφλός (250) **Total: 9**

❖ Verbos

- ὁράω (69, 70, 92, 119, 238, 259, 307, 323, 352, 382, 438, 612, 674, 758, 896, 906, 951, 973, 997, 998) ----- 20
- εἰσοράω (141, 146, 184, 244, 245, 246, 427, 568, 695, 800, 899, 941, 1093) --- 13
- δέρκομαι (54, 93, 141, 304, 540, 547, 679, 843) ----- 8
- προσδέρκομαι (53, 796, 903) ----- 3
- καλύπτω (220, 582) ----- 2
- λεύσσω (144, 561) ----- 2
- αἰστόω (151, 232) ----- 2
- βλέπω (447, 447) ----- 2
- ἐκκαλύπτω (193)
- ἐξαιστόω (668)
- θεωρέω (118)
- ἐφοράω (958)
- προσοράω (553)
- προσβλέπω (215) **Total: 58**

TOTAL: 81

6.2.4 saber/conocer/comprender

❖ Sustantivos

- σόφισμα (459,470, 1011) ----- 3
- άμαρτία (9)
- εϋνοια (446)
- άνοιια (1079) **Total: 5**

❖ Adjetivos

- σοφός (887, 936, 1038, 1039) ----- 4
- σοφιστής (62, 944) ----- 2
- δύσκριτος (458, 486) ----- 2
- δυσεύρετος (816)
- άσημος (662)
- νωθής (62)
- άνους (987)
- ξνους (444)
- προμηθεύς (86) **Total: 14**

❖ Verbos

El verbo *μανθάνω* , una de cuyas valencias semémicas es la de “comprender”, “saber por haber aprendido”, se ha incluido en el campo semántico ENSEÑAR/APRENDER en todas sus apariciones, por considerarse que la valencia etimológica se encuentra presente con gran fuerza incluso en aquellos ejemplos que se traducen por SABER o COMPRENDER, dado que el “saber o comprender” que se expresa lexemáticamente en *μανθάνω* incluye como sema propio el ser consecuencia de un aprendizaje.

- οίδα (188, 288, 328, 441, 451, 504, 607, 640, 824, 915, 1040, 1076) ----- 12
- επίσταμαι (265. 374, 840, 967, 980, 982, 1032) ----- 7
- γινώσκω (51, 104, 293, 309, 377) ----- 5
- άμαρτάνω (260, 260, 266, 578) ----- 4
- έξαμαρτάνω (945, 1039) ----- 2
- προξεπίσταμαι (101, 609) ----- 2

Total: 32
TOTAL: 51

6.2.5. enseñar/aprender/artífice

❖ Sustantivos

- διδάσκαλος (110, 322, 272, 391) ----- 4

❖ Verbos

- μανθάνω (62, 273, 505, 553, 586, 609, 624, 624, 659, 701, 760, 926, 1068) --- 13
 - εύρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) ----- 7
 - έκμανθάνω (254, 706, 776, 817, 876) ----- 5
 - σημαίνω (295, 565, 618, 684, 763) ----- 5
 - έξευρίσκω (96, 460, 469, 503) ----- 4
 - διδάσκω (10, 196, 382, 634) ----- 4
 - έκδιδάσκω (698, 981) ----- 2
 - προσμανθάνω (697) ----- 1
- Total: 41**

6.2.6 recursos/artes/habilidad/astucia

❖ Sustantivos

- τέχνη (47, 87, 110, 254, 477, 497, 506, 514) ----- 8
 - μηχανήμα (469, 989) ----- 2
 - μηχανή (206)
 - παλάμη (166)
 - μήχαρ (606)
 - δόλος (213)
 - κλέπτης (946)
- Total: 15**

❖ Adjetivos

- άμήχανος (59)
 - δόλιος (549)
 - πάντεχνος
 - κλοπαίος (110)
- Total: 4**

❖ Verbos

- κλέπτω (8)

TOTAL: 20

6.2.7 Comentario

La primera observación que surge del registro de los campos semánticos marcados es la configuración dicotómica que presenta su configuración global. Esta dicotomía o bipolaridad se manifiesta tanto en el nivel cuantitativo como en el cualitativo.

La primera división bipolar puede establecerse entre el primer campo descripto (DOLOR/*PATHOS* y ODIO \neq AMOR) y los restantes. El DOLOR/*PATHOS* y el ODIO \neq AMOR se ubican en un espacio subjetivo-afectivo, mientras que la VISIÓN, el CONOCIMIENTO, el APRENDIZAJE y la HABILIDAD TÉCNICA Y MENTAL lo hacen en un espacio que, partiendo de lo subjetivo, tiende a desplazarse hacia lo objetivo-intelectual. Por otra parte, ambos términos de la oposición forman parte de un eje semémico que incluye rasgo subcategoriales +animado, +humano y, dentro de éstos, rasgos descriptibles como miembros de una figura nuclear abstracto-espiritual.

Podemos afirmar entonces que los campos semánticos marcados más importantes de la tragedia abarcan el espacio de la manifestación de la naturaleza humana en aquellos que la categoriza como esencia separada del resto de lo animado: la afectividad autoconsciente y el despliegue de la potencia racional. Cuantitativamente, ambas esferas se equilibran en una incidencia de alrededor del 50% cada una.

Dentro de la esfera afectiva podemos señalar también dos categorías sémicas: lo afectivo-pasivo (aquello que se experimenta como consecuencia de un suceder externo al sujeto que es causa de ese sentimiento) y lo afectivo-activo (aquello que se experimenta como un suceder interno del sujeto que se vuelca como consecuencia en el sujeto externo). La primera categoría está representada por el DOLOR/*PATHOS*, al segunda, por la oposición ODIO/AMOR.

Una segunda división surgida del análisis se refiere a la marca positiva o negativa de esta primera esfera de lo humano. El aspecto afectivo-pasivo está

representado de manera abrumadora por la marca negativa: el sentimiento que caracteriza lo humano es el SUFRIMIENTO, el PATHOS en su amplia gama de manifestaciones: TRABAJO, SUFRIMIENTO, PADECIMIENTO, DOLOR, TRISTEZA, PESAR, ANGUSTIA, AFLICCIÓN, DESDICHA, DESGRACIA, MALA FORTUNA, PENA. Los sentimientos opuestos (ALEGRÍA, GOZO, FELICIDAD) sólo aparecen como integrantes una lítote (ἀτερπή 31), con sentido irónico evidente (χλιδᾶν-χλιδῶ, 971-972) o en una estructura hipotética potencial (εἰ πράσσοις καλῶς, 979). En el aspecto afectivo-activo observamos la misma característica: preponderancia de la marca negativa (ODIO) sobre la positiva (AMOR). A pesar de que esto no es tan evidente en la proposición numérica (50% contra 50%), los segmentos que se adscriben a la marca positiva son apelativos convencionales (φίλος) o incluyen en sí rasgos que los encuadran en el deseo sexual (πόθος, ἕμερος, ἔρωσ) y no en el amor como categoría universal. La insistencia del autor en la marca negativa se verifica también en la creación léxica que realiza con los segmentos del campo: ἀστεργάνωρ, βροτοστυγής, ἐχθρόξενος, στυγάνωρ.

Otra particularidad del campo afectivo es la mayoritaria utilización que hace el poeta de unidades lexemáticas nominales (83%) sobre las verbales (17%). La preponderancia de lexemas nominales en el campo afectivo no habla de una mediatización del proceso verbal del sentimiento ni de una intención descriptiva, sino más bien de un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades del campo⁸. En el aspecto afectivo-pasivo, podemos apuntar no obstante un rasgo particular. El verbo que actúa como centro expansivo del campo conceptual, πάσχω, es utilizado en 13 oportunidades (su fuerza estilística y connotativa es de vital importancia, y es la última palabra de la tragedia [1093]). Sin embargo, el sustantivo correspondiente,

⁸ Como ya habrá podido colegirse, en el estudio de los campos semánticos connotados, tanto de *cA* cuanto de *cP*, no hemos incluido el análisis y conformación interna de cada campo (lo que implica la verificación y estudio de los contextos lingüísticos de aparición de los segmentos y su organización relativa).. Esto se debe a que se trata de un trabajo exclusivamente lingüístico de una considerable extensión. El objetivo de presentar los campos semánticos marcados es estudiar su entidad como modo de manifestación de la imagen en sentido amplio..

πάθος, se registra en una sola oportunidad (703), refiriéndose a los sufrimientos de Ío y en un contexto donde la tensión ha bajado. Esta “escatimación” del núcleo lexémico sustantivo del campo se verifica del mismo modo en la órbita racional. El sustantivo μάθος no aparece nunca en toda la tragedia. De hecho, sólo aparece una sola vez en todo el *CP*, en el τῷ πάθει μάθος de *Ag* 177). Esta técnica de alusión-elusión es sin duda consciente y apunta a procurar la búsqueda de respuestas al conflicto trágico por parte del espectador/lector. Dado que en *Pr* ese conflicto se presenta como insoluble, dado que el μάθος se muestra estéril, ya que su único fruto es la obstinación en la ὑβρις y la αὔθαδία, el μάθος no aparece como signficante: todo lo sugiere pero no se lo nombra. El CONOCIMIENTO Y APRENDIZAJE del hombre, como se apuntó más arriba, queda encerrado en un saber práctico contingente y exterior. Y ese saber no es sabiduría.

Dentro del espacio objetivo-intelectual se verifica la misma configuración bipolar. En primer término, se observa el pasaje de lo subjetivo-concreto a lo objetivo-abstracto en la extensión del campo semántico de la VISIÓN. La operación de los sentidos, el poner la realidad ante la vista es lo que posibilita el tránsito al proceso racional [el “saber por haber visto” es un rasgo nuclear del pensamiento griego que se verifica lingüísticamente en las raíces √*ῥιδ-* (οἶδα) y √*στα-* (ἐπίσταμαι), sobre lo cual no se dan mayores detalles por suficientemente conocidos). Ese proceso de tránsito hacia lo racional se completa con la actividad específica del campo ENSEÑAR-APRENDER. El hombre, sin embargo, no es agente del proceso. Un dios (Prometeo) ha enseñado al hombre a ser hombre, es decir, a desarrollar su potencia racional. El nacimiento del intelecto, por tanto, es obra de una fuerza externa –divina– que ha sacado al hombre de la niebla del estado animal. No habría entonces “progreso” sino más bien “milagro”, como señala REINHARDT⁹. A partir de este “milagro” se abre ante los ojos del hombre el ámbito de la actividad, que se manifiesta en la pieza en los dos últimos campos semánticos estudiados: el del RECURSO/ARTE/HABILIDAD/ASTUCIA, que hace referencia a una

actividad mental “inferior”, y el del SABER/CONOCER/COMPRENDER, que abarca la actividad propiamente intelectual.

Con respecto a la categoría morfológica de los lexemas de los campos, se verifica en este punto lo opuesto a lo señalado para el ámbito afectivo. Existe una gran preponderancia de verbos (67%) contra lexemas nominales (33%). El poeta ha remarcado sobre todo el proceso y la actividad, ya de por sí abstracta en el plano sémico, y ha soslayado los términos sustantivos correspondientes, que implican un grado de abstracción lingüística y mental aun mayor.

Toso el ámbito abstracto-espiritual está recorrido por la marca positiva. El hombre como ser racional autoconsciente es aparentemente exaltado por las resis de Prometeo en el Episodio II. Sin embargo, esta marca positiva sólo puede aceptarse en una lectura superficial del texto. En primer lugar, el hombre no es capaz de asumir la totalidad de lo que implica existir como ser pensante: la autoconsciencia racional completa incluye la seguridad del fin: la muerte es el horizonte del hombre, y sólo las ciegas esperanzas (250) ocultan la verdad. Para que el hombre pueda desarrollar su vida ha sido necesario el engaño. Y el engaño también es obra de un dios. En segundo lugar, si se toma a Prometeo como símbolo de la humanidad pensante y sufriente (lo que consituye una de sus posibilidades interpretativas, pero no la única), esa humanidad está atada al dolor. La exacerbación del dolor es su autoconsciencia, y una autconsciencia que desconoce las causas. La maestría del autor consiste en este punto en ocultar la marca negativa: el campo semántico de lo objetivo-intelectual queda aparentemente resaltado como positivo, y su cambio de signo se verifica por medio de otra categoría: la ambigüedad de la condición humana se expresará a través de la imagen del MÉDICO ENFERMO, así como su sujeción última a lo material, concreto y animal se expresará en la imagen del POTRO RECIÉN SOMETIDO AL YUGO.

⁹ REINHARDT (1949).

6.3 La oposición semántica κράτος/τέχνη en Pr

Para cerrar el análisis semémico del *εΑ* y el *εΡ*, estudiaremos el problema planteado en la obra por la oposición semántica κράτος/τέχνη con el objeto de integrarlo al cuadro más amplio del universo conceptual esquileo y su plasmación en una estructura poético-significante de referente ético-político insoslayable. Nos centraremos en el planteo general de la problemática, una enumeración de las variables textuales analizadas y las conclusiones extraídas de dicho análisis textual¹⁰.

En *Pr* la oposición semántica κράτος/τέχνη, que se despliega en la estructura dramática como la lucha entre Zeus y Prometeo, es un eje de gran incidencia en el sistema semémico de la pieza, y tematiza lo que en el sistema ideológico-hipersesemémico señalaremos como la polaridad MATERIA/ESPÍRITU o NATURALEZA/CULTURA. Alrededor de la oposición κράτος/τέχνη se desarrollan sendos campos semánticos constituidos por un serie de lexemas sinónimos o semisinónimos que aparecen preponderantemente como *illustranda* o sin formar parte de figura o imagen alguna. La importancia cuantitativa, la distribución y la carga semántica hacen que esta oposición se imponga como una de las "tensiones" fundamentales del texto.

Κράτος, el poder, es el lexema que nuclea a su alrededor todos los sememas que apuntan a caracterizar, en principio, el modo en que Zeus manifiesta su supremacía en todos los órdenes de la realidad: el mundo divino, el mundo humano, el cosmos. Su soberanía se impone precisamente por medio del κράτος, lexema que etimológicamente remite a la *fuerza física*, la *dureza* que permite vencer en la lucha, de allí su significado metonímico derivado de *poder*, *dominio*, que es habitual en época clásica¹¹. El κράτος hace entonces alusión a la forma en que Zeus llegó al

¹⁰ El análisis textual se ha realizado fundamentalmente sobre la edición de WEST (1990a). También se han tenido en cuenta las ediciones de WECKLEIN (1891), GROENEBOOM (1928), THOMSON (1932) y GRIFFITH (1983) y los comentarios de ROSE (1957-1958), LONG (1958), CONACHER (1980) y WEST (1990b).

¹¹ Cf. CHANTRAINE (1990: I, 578-579).

trono del Olimpo luego de someter a los Titanes, pero también a la forma en que ejerce su reinado. El lexema κράτος (12, 528, 948) y sus cognados, los verbos κρατέω (35, 149, 324, 519, 937, 939, 955) y κρατύνω (150, 403) y los adjetivos καρτερός (207, 212, 923)/κρατερός (167), κραταιός (428), εκρατής (55), παγκρατής (389), άκρατής (884), άκρατος (678), κρείσσων (902, 922) y κράτιστος (216), de gran desarrollo en el texto, manifiestan entonces este poder de Zeus, producto de la fuerza. Ahora bien, el κράτος, el dominio por la fuerza, reaparece en su valencia etimológica por medio de su duplicación en βία, la *violencia física*. Ambos, personificados como los esbirros de Zeus, abren la pieza. Βία (12, 15, 74, 208, 353, 357, 380, 592, 672) y sus cognados βίαιος (737) y βιάζομαι (1010) tienen amplia incidencia cuantitativa en el campo semántico estudiado. Βία es la concreción brutal del κράτος, y su accionar es puesto ante la vista de los espectadores a lo largo de toda la pieza: Zeus ejerce su κράτος "βία", sobre Prometeo, sobre Io y, debemos suponer, sobre cualquiera que se le oponga, dioses o mortales. La cualidad física de βία aparece explícitamente en δάμνημι (164, 426, 601, 861) , *domar, dominar* y δεσπόζω (208, 930), e implícitamente en άνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052) y sus cognados: επαναγκάζω (671) y εσαναγκάζω (290), puesto que άνάγκη, la *necesidad, la coerción*, remite etimológicamente a la aplicación de una fuerza circular constrictiva¹². La άνάγκη¹³ se materializa, tanto en la escena misma cuanto en el sistema poético-significante por medio de la IMAGEN DEL YUGO, EL ARNÉS Y LAS CADENAS QUE ATAN AL TITÁN, cuya importancia para el análisis de la tragedia se ha estudiará en el Capítulo 9.¹⁴ El campo semántico del κράτος se completa, en su valor derivado de *dominio, reinado* con los lexemas άναξ (584) y su cognado άνάσσω

¹² Cf. CRESPO (1995b).

¹³ La άνάγκη, entidad supradivina a la que también Zeus está sometido forma, junto con la Moira y las Erinias un haz semémico de remarcable importancia, que estudiaremos en el Capítulo 9.

(202); ἀρχω (203, 927, 940) y sus cognados ἀρχή (167, 231, 757) y μόναρχος (324) y, por último, κοιρανέω (49, 958).

Pero no podemos cerrar la caracterización del κράτος de Zeus sin incluir en el análisis los epítetos que se le atribuyen. El más significativo es, por supuesto, τύραννος (222, 310, 736, 761, 942, 957), acompañado por su cognado, τυραννίς (10, 224, 305, 357, 756, 909, 996). El tirano, el monarca absoluto, aquel cuyo poder no está limitado por la ley, porque él en persona *es* la ley, es también quien llega al poder por medio de la violencia. Como tal, el tirano es τραχύς (35, 186, 311, 324, 726, 1048), *rudo, áspero*, y contagia su τραχύτης (80), su *asperidad*, a sus esbirros. Incluso el epíteto πατήρ (4, 17, 40, 53, 140, 531, 593, 636, 653, 656, 768, 910, 947, 969, 984, 1018), *padre*, en boca de súbditos dominados por la fuerza, cobra a lo largo de toda la pieza su valor etimológico indoeuropeo de *pater familias*, es decir, un valor social -el de jefe de un γένος-οἶκος- y no estrictamente parental.

Por último, baste señalar la relación existente entre κράτος y δίκη. En efecto, la δίκη, "el derecho, la justicia", la cualidad que caracteriza a Zeus en el resto de la obra esquilea, brilla aquí, literalmente, por su ausencia. Sus escasas menciones hacen referencia al castigo que Prometeo recibirá (9), o, directamente, a la injusticia de una situación cualquiera (30), al igual que sus cognados, ἔκδικος (1093) y δίκαιος (188). Zeus no posee la δίκη como cualidad, sino que "*él decide por sí mismo lo que es justo*" (186-88), τὸ δίκαιον. En cuanto a la ley, el νόμος (150, 403), es una ley que no se basa en la δίκη, ni tampoco en θέμις, la ley natural que es fundamento de toda justicia. "*Zeus impera (κρατύνει) ilícitamente (ἀθέτως) con leyes nuevas*" (νεοχμοῖς νόμοις)(150), "*impera con leyes propias / privadas*" (ιδίοις νόμοις κρατύων) (403). Este νόμος que impera sin θέμις ni δίκη es coherente con la presencia de

¹⁴ Cf. CRESPO (1995b).

Κράτος y Βία como asistentes de Zeus. Retomaremos la importancia de esta conformación del poder divino más adelante.

Analicemos a continuación el segundo polo de la oposición semántica, la τέχνη. La τέχνη es la habilidad de hacer algo en una determinada actividad, el *know-how*, la manera o el medio de ejecutar algo, de allí su traducción habitual por *técnica*, *arte* e incluso *ciencia*. La τέχνη es una capacidad propia de los seres -hombres y dioses- poseedores de μῆτις, "habilidad, astucia, intelecto práctico". Prometeo, el gran poseedor de μῆτις, es el διδάσκαλος por excelencia, aquel que enseña las τέχναι que permitirán a los mortales salir de su "estado de naturaleza" para crear la cultura. La capacidad de crear, de fabricar, depende en gran medida de la flexibilidad del pensamiento, de la posibilidad de manejar distintas variables a la vez y de la eficacia de su aplicación a una instancia particular. Τέχνη (47, 87, 110, 254, 437, 497, 506, 514), σοφισμα (459, 470, 1011), μηχανή (459, 470, 1011), πόρος (206) y sus cognados (πάντεχνος: 7; σοφός: 887, 936, 1038, 1039; σοφιστής: 62, 944; μεχάνημα: 469, 989; μῆχαρ: 606; ἀμήχανος: 5) resultan así semisinónimos de amplia incidencia en el texto, a los que se une δόλος (213), *la trampa, el engaño* para lograr un fin. Todos estos sustantivos están acompañados por el verbo εὐρίσκω (59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) y su compuesto ἐξευρίσκω (96, 460, 469, 503), que apuntan a la puesta en acto de la habilidad técnica. Pero los logros de la τέχνη serían estériles si el σοφός no tuviera la capacidad de transmitir su saber. El campo se completa, entonces, con el verbo διδάσκω (10, 196, 382, 634), sus compuestos y cognados (εκδιδάσκω: 698, 981; διδάσκαλος: 110, 322, 373, 391).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la familia de τέχνη en la tragedia con la caracterización del κράτος, el poder absoluto de Zeus? Para responder esta pregunta, debemos analizar muy brevemente el llamado "discurso de los dones" (442-506). Allí el poeta consigna, en primer lugar, la aparición del intelecto, el νοῦς (444), a partir del cual aparecen las habilidades que hacen del ἄνθρωπος un ser "cultural": la construcción de casas (451-453), el conocimiento del mundo celeste y

la astronomía (454-458), la matemática y la escritura (459-461), la creación artística en sentido estricto (461), la domesticación de los animales de labranza y, por lo tanto, la aparición de la agricultura (462-465), el dominio del transporte naval y terrestre (465-468), la medicina (478-483), la magia (484), la interpretación de los sueños y augurios (485-499) y la metalurgia (500-503).

Más allá de las discusiones de la crítica acerca del carácter "arcaico" o "sofístico", "milagroso" o "evolutivo" del discurso de los dones, importa aquí señalar cuál es el arte ausente en dicho discurso. En efecto, al comparar este fragmento de *Pr* con sus obligadas referencias intertextuales, la llamada "oda al hombre", es decir, el Estásimo I de *Antígona* de Sófocles (332-375) y el "mito de Prometeo" de *Protágoras* de Platón (320c-322e), se verifica que ambos textos, claramente evolutivos, culminan la enumeración de las τέχναι aprendidas por el hombre con el **sentido o consciencia moral** (αἰδώς) (*Ant* 367, *Prot.* 322c) y la **ciencia política** (τέχνη πολιτική).

El texto platónico incluye también la creencia en los dioses y la construcción de altares y estatuas (322a). Nada de esto encontramos en la tragedia esquilea. En un universo regido por el κρᾶτος absoluto y atravesado por la ausencia de δίκη, la inexistencia de alusiones a artes o saberes relacionados con el intercambio entre hombres y dioses (culto, sacrificio, ritual) y de los hombres entre sí (τέχνη πολιτική) habla de un modo primitivo de relación hombre/divinidad y hombre/mundo, consecuencia del sometimiento a la arbitrariedad de un poder violento y carente de autocontrol.

Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia nuclear que la existencia de la justicia, el respeto, el sentido moral y la medida cobra en el resto de la obra esquilea, cabe preguntarse por qué todos ellos están ausentes de los dones de Prometeo, fuera del dominio del campo semántico de la τέχνη. La crítica acuerda, en general, en que el don de la justicia sería otorgado a la humanidad por Zeus en persona, como parte de la gran reconciliación entre Prometeo, los dioses y los hombres al final de la trilogía. La siguiente pregunta es, evidentemente, cómo sería esto posible

sin una "evolución" del carácter de Zeus y una "resignación" por parte de Prometeo, posibilidad largamente discutida por los comentaristas y en la cual no entraremos aquí. En cambio, podemos aportar a esta discusión el resultado del análisis semántico. En efecto, una de las características ya señaladas de los campos semánticos y la imaginería esquileos en general y los aquí estudiados en particular es su adscripción aparente a la variable positivo/negativo, por un lado, y la atribución a un personaje de un haz de rasgos "positivos" contrapuestos en primera instancia a otro haz de rasgos "negativos" atribuidos a su antagonista. En esa primera instancia, Prometeo, el dios filántropo y sufriente, poseedor de la *μητις* y dador generoso de las *τέχναι*, parece reunir en sí todas las marcas positivas, mientras que el Zeus tirano y violento quedaría por completo adscrito al polo negativo de la oposición. Sin embargo, una de las características centrales del sistema semémico de la tragedia de Esquilo y que atraviesa por completo la estructura de su universo conceptual es la movilidad, la ambigüedad, la variación del eje positivo/negativo. En efecto, y como prueba el análisis de los campos en la pieza, Prometeo mismo es un personaje violento y desmesurado, deseoso de imponer sus propios puntos de vista, y ha puesto su *μητις* al servicio del *κράτος* de Zeus en su lucha contra los Titanes.

Del mismo modo, Zeus no sólo aplica la violencia física sobre Prometeo, sino que acude a un intento de persuasión por medio de su mensajero, Hermes. Es importante señalar que la utilización de la *πειθώ* es, para los griegos del siglo V, una de las características centrales de las relaciones comunitarias en general y de la vida política en particular, cuya importancia aparece remarcada una y otra vez en la obra de Esquilo, fundamentalmente en *Su* y en la *Or*. Es dable suponer, por consiguiente, que en el contexto más amplio de la trilogía tanto Zeus como Prometeo manifestarían la otra cara de su constitución semántica: *δίκη* surgiría naturalmente del espíritu del dios supremo y ello posibilitaría su don a la humanidad, como producto de la derrota del aspecto duro y violento de la naturaleza divina; Prometeo depondría su deseo de prevalecer por sobre la ley que

esa divinidad encarna, manifestaría el aspecto más luminoso de su μήτις, y se convertiría en protector de las artes y verdadero filántropo de una humanidad también reconciliada con la ley. En verdad, y como se verifica en el resto de sus tragedias, el universo conceptual esquileo parece indicar que las polaridades no son absolutas, que la oposición entre naturaleza y cultura encuentra un punto de acuerdo, una conciliación, como producto de la dolorosa experiencia de la lucha y el dominio de un polo sobre el otro. Y puesto que la historia humana es en Esquilo imitación de la divina, para integrar al hombre en el nuevo orden del cosmos olímpico, Zeus otorgará la δίκη como nuevo fundamento que posibilitará el surgimiento de la πόλις, puesto que este τέχνη, la suprema para los griegos, sólo puede ser regalada por aquél que, poseyendo μήτις, ha experimentado además la prueba del sometimiento a la Μοίρα.

Este es el modelo de organización social y política que, bajo la protección de Atenea, propone el dramaturgo al pueblo ateniense en el punto de inflexión histórica del siglo V.

7. COMENTARIO Y COFRONTACIÓN DE CA Y CP

Si nos centramos en los resultados cuantitativos del análisis serial de los campos semánticos, veremos la mayoría se despliega en proporción inversa al del sistema de imaginería en sentido estricto. En efecto, la proporción de campos semánticos marcados está en directa relación con el predominio del *illustrandum* sobre el *illustrans*, lo abstracto sobre lo concreto y lo objetivo sobre lo subjetivo. A medida que los elementos concretos y subjetivos, además del número de *illustrantia*, van aumentando su proporción en el *corpus*, desciende la importancia cuantitativa de los campos semánticos.

Una segunda observación que surge del análisis corresponde a la conformación de las categorías sémicas incluidas en los campos semánticos. A la

preponderancia del *illustrandum* sobre el *illustrans* (lo referencial, lo dado, sobre lo simbólico, lo creado) debe añadirse el sorprendente predominio de los lexemas concretos sobre los abstractos, aun en los casos en que el campo conceptual como estructura global apunte a la representación de problemáticas abstractas, como, por ejemplo, la constitución político-social en la historia griega.

El altísimo grado de concretización que presentan los campos semánticos dentro de la imagen en sentido amplio, aun en aquellos campos que apuntan a describir contenidos abstractos es una característica del sistema de la *Or*, sobre todo en *Ag*. Una derivación de lo anterior es el desplazamiento que presenta en su *corpus* el aspecto *objetivo-intelectual*. En efecto, los sememas que pueden subcategorizarse como pertenecientes a este campo quedan restringidos a un núcleo específico dentro del ya descrito como *abstracto*. Esto diferencia a la *Or* del estado de cosas presente en *Pr*. No obstante, plantaremos una salvedad al respecto en una instancia posterior de este comentario.

En lo que toca al plano *subjetivo-afectivo*, el registro de la *Or*, al contrario de lo que ocurre en *Pe*, *Se* y *Su*, presenta pocos campos conceptuales específicos. Sin embargo, esto no implica la preponderancia abrumadora de lo objetivo sobre lo subjetivo, puesto que dicho sema se encarna principalmente por medio de la connotación positiva o negativa que adquieren los lexemas y sus sememas constituyentes por medio del valor que les otorgan sus atributos, es decir, los adjetivos. Es a través de ellos que el poeta logra que los núcleos de sus campos semánticos marcados se tiñan de contenidos subjetivos y afectivos, tanto en lo que se refiere a la pintura psicológica de sus personajes cuanto a la caracterización semémica de los contenidos hipersemémicos que es su objetivo representar simbólicamente en su creación poética.

Una tercera observación corresponde a la constitución de los campos del *εA* de la proporción de las categorías morfológicas. Si se considera el *εA* en su totalidad, el predominio de los lexemas nominales sobre los verbales es abrumador. Este predominio de los lexemas nominales responde, por una parte, y como ya

señalamos en el caso de *Pr*, a un procedimiento estilístico (variación y acumulación) que le es posibilitado al poeta por la flexibilidad polisemémica de las unidades de los campos y su alto grado de semisinonimia, y, por otra parte, por una intención de mediatizar los procesos verbales, objetivándolos lingüísticamente a través de la presentación de sus productos y resultados. Esta intencionalidad descriptiva contribuye a la atmósfera general de objetivación, acentuada por el predominio de lo concreto y sensible por sobre lo abstracto e intelectual.

Al confrontar los resultados del análisis de los campos semánticos marcados del *cA* con los correspondientes al *cP*, pueden establecerse los siguientes puntos:

- ✓ Tanto en el *cA* cuanto en el *cP*, los constituyentes de los campos conceptuales (o campos semánticos marcados) operan como significados de los significantes que son las imágenes, es decir, son los *illustranda* de los *illustrantia* que las constituyen;
- ✓ En ambos casos, la mayor cantidad de series conceptuales se encuentran en aquellos subsistemas principales en los que predomina el *illustrandum* sobre el *illustrans*;
- ✓ Lo mismo sucede si la relación se establece con el universo conceptual o sistema hipersemémico: el predominio del campo se verifica en aquellos campos conceptuales o semémicos que funcionan como significantes de problemáticas abstractas;
- ✓ DICHAS PROBLEMÁTICAS SUELEN REFERIRSE A CUESTIONES VINCULADAS CON LO ÉTICO-POLÍTICO, LO HISTÓRICO-INSTITUCIONAL, LO ANTROPOLÓGICO-SOCIOLÓGICO. LAS PROBLEMÁTICAS REFERIDAS A CUESTIONES FILOSÓFICAS Y RELIGIOSAS (LA CONDICIÓN HUMANA, EL PROBLEMA DE LA JUSTICIA Y DEL SUFRIMIENTO, LA NATURALEZA DE LA DIVINIDAD, LA RELACIÓN HOMBRE/DIVINIDAD) SUELEN ENCARNARSE SEMÉMICAMENTE EN IMÁGENES EN SENTIDO ESTRICTO DE ALTO GRADO DE CONCRETIZACIÓN Y DE CAMPOS SEMÁNTICOS (*ILLUSTRANDA*) RESTRINGIDOS;

- ✓ Los sistemas de imágenes de *Pr* y la *Or* son paralelos en su conformación estructural; lo mismo sucede en la organización de sus campos semánticos: en ambas se verifica la presencia de un primer subsistema principal que responde a un plano hipersemémico abstracto pero cuyos constituyentes semémicos (muy expandidos cuantitativamente) están representados por categorías objetivas y concretas; un segundo subsistema donde predominan las categorías abstractas y la plasmación de procesos mentales e intelectuales o relacionados con *el actuar específicamente humano*; y un tercer subsistema donde los campos semánticos se restringen en favor de la preponderancia de la imagen en sentido estricto o figura, los constituyentes presentan una gran preponderancia de las marcas semánticas de *concretización, animalización y objetualización* que, "paradójicamente" (es decir, a través de un proceso de oposición simbólica), apunta por contraste a los contenidos hipersemémicos de más alto grado de sublimación. En menor medida, también se encuentra en *Su* una configuración semejante, lo que apunta a una cercanía cronológica entre *Su*, *Or* y *Pr*;
- ✓ En *Pr* verificamos una importante proporción de campos semánticos marcados correspondientes a los planos *subjetivo-afectivo* y *objetivo intelectual*. En la *Or* estos planos se encuentran, como ya se indicó, desplazados a un campo restringido y específico. Esto se debe a dos razones. La primera responde a las distintas dimensiones de los textos considerados para el relevamiento. Puesto que en el caso de la *Or* el análisis se ha efectuado globalmente sobre el conjunto de las tres tragedias que la componen, es factible que las cifras obtenidas diluyan su importancia cuantitativa. La segunda razón tiene que ver con los contenidos temáticos de la obras respectivas. Dado que en *Pr* uno de los núcleos temáticos es el de la naturaleza del intelecto humano, la capacidad discursivo-raciocinante, sus alcances y limitaciones, además de la degradación del intelecto humano que se encarna en la astucia, el manejo de habilidades de orden inferior y del lenguaje (la retórica), temas todos que no están en el centro de la problemática

de la *Or*, es lógico que el hincapié que el poeta hace en estos aspectos se vea reflejado en el plano semémico;

- ✓ En lo que respecta a las categorías morfológicas, el predominio de los lexemas nominales por sobre los verbales es homogéneo en ambos *corpora*, aunque más acentuado en la *Or* que en el resto de ambos *corpora*.

Todo lo antepuesto lleva a concluir que la constitución de los campos semánticos presenta una estructura muy similar en el *cA* y en el *cP*. Lo que se verifica es una tendencia global a organizar tanto los sistemas de imágenes cuanto los campos semánticos marcados o conceptuales teniendo en cuenta parámetros semejantes, todos los cuales se han especificado en el análisis precedente. Por otra parte, como resulta evidente, la estructura de dichos sistemas semémicos responde estrictamente a la configuración y elementos de los sistemas y subsistemas de imágenes descriptos y analizados en el Análisis Estructural del capítulo 4, tanto en el *cA* cuanto en el *cP*.

8. Acerca de la funcionalidad relativa del sistema poético-significante y del sistema semémico

En el Capítulo 2 habíamos postulado que podría inferirse la importancia y cualidad relativas de cada modo de manifestación de la imagen en sentido amplio, y propusimos como hipótesis una distribución de funciones..

Luego del análisis precedente, y teniendo en cuenta el estudio inmediato que se llevará a cabo en cuanto a la imagen en sentido estricto, puede concluirse que:

- 1) Los campos semánticos marcados o connotados (o campos conceptuales) cumplen una función EXTENSIVA y apuntan a "señalar" los grandes tópicos del universo conceptual o plano hipersemémico a través de

la diseminación de elementos significantes (generalmente *illustranda*, pero también *illustrantia*) dentro del plano semémico. La MARCACIÓN que se efectúa a través de los campos es IMPLÍCITA, constituye un REFUERZO ESTILÍSTICO, su DISTRIBUCIÓN es UNIFORME a lo largo del texto -no se agrupa en picos- y produce PEQUEÑOS CORTES -pequeñas señales- EN LA ISOTOPIA DISCURSIVA.

- 2) Las **imágenes en sentido estricto**, es decir, las **figuras**, cumplen, por el contrario, una función INTENSIVA, es decir, condensan, materializan y ponen ante la emoción y la razón del espectador/lector los elementos significantes diseminados en los campos semánticos. Con frecuencia, las figuras cierran, realzan, o especifican la diseminación previa de lexemas que apuntan al mismo campo semántico. Las figuras son, en el texto de estudio, una MARCACIÓN LINGÜÍSTICA EXPLÍCITA, un HITO ESTILÍSTICO; se distribuyen formando PICOS DE MÁXIMA TENSIÓN y provocan un CORTE VIOLENTO DE LA ISOTOPIA DISCURSIVA. La apelación emotiva e intelectual se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización. El poeta recurre, como centros productores de imágenes, a esferas de la realidad fácilmente identificables por parte del destinatario, y en las que resulta posible reconocer (gracias al proceso de "doble visión" ya descrito y a la decantación de los elementos secundarios convergentes) las temáticas, ideas y *Weltanschauung* pertenecientes al autor que conforman el plano hipersemémico.
- 3) **Figuras y campos semánticos marcados** cumplen entonces, **FUNCIONES OPUESTAS Y COMPLEMENTARIAS**.

CAPÍTULO 7 – ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO

Síntesis

En esta capítulo se estudian cuantitativamente las imágenes como figuras en su carácter de segmentos unitarios. Para ello, se llevan a cabo los **relevamientos estilométricos** de cada una de las tragedias del *corpus*, aplicando una serie de subclasificaciones que dan cuenta de todos los modos posibles de constitución interna de la imagen y de cómo se relacionan entre sí dichos constituyentes. Es lo que hemos llamado una “gramática de la imagen”. Demostramos aquí que la incidencia cuantitativa en el *corpus* total, así como la distribución porcentual de los constituyentes de la gramática de las imágenes del *corpus Aeschyleum* es muy semejante a la gramática del *corpus Prometheicum*.

En los capítulos 7 y 8 -centrales para los objetivos de nuestra tesis- abordamos, dentro del sistema poético-significante, el estudio de las imágenes en sentido estricto -como figuras-, utilizando varios criterios formales de análisis estilístico que se aplicarán tanto al *CA* como al *CP*. En función de ello, dicho análisis ha sido organizado en dos secciones: la primera constituye un ABORDAJE CUANTITATIVO y se despliega en el capítulo 7; la segunda, un ABORDAJE CUALITATIVO, y se despliega en el capítulo 8.

1. EL ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO DE LA IMAGINERÍA

En el **Capítulo 1** hemos hecho diversas consideraciones acerca de los estudios estadísticos y cuantitativos aplicados a los textos clásicos en general y acerca de la ESTILOMETRÍA en particular, por lo que no volveremos sobre ellos aquí. Del mismo modo, en el **Capítulo 2** hemos explicitado la constitución de nuestras variables de análisis estilométrico: a) las que integran lo que denominamos la SINTAXIS DE LA IMAGEN y da cuenta de todos sus posibles modos de articulación interna y b) las que integran nuestra TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN: *imagen nuclearizada*, *imagen extendida* y sus subdivisiones.

En lo que respecta a lo que hemos denominado IMAGEN NUCLEARIZADA, las variables correspondientes a la **tipología de la imagen** son las siguientes: SÍMIL BREVE, METÁFORA *IN PRAESENTIA*, METÁFORA *IN ABSENTIA*, METONIMIA, SINÉCDOQUE.

Las variables correspondientes a la **sintaxis de la imagen** son las siguientes:

- a) sintagmas nominales (N): ECUACIÓN, NÚCLEO/APOSICIÓN, NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL (ESPECIFICATIVO, *πóθεν* ATRIBUTIVO, etc.), NÚCLEO/ATRIBUTO (incluida la HIPÁLAGE), UNIMEMBRACIÓN; b) sintagmas verbales (V): SUJETO/VERBO, SUJETO/VERBO con ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN, VERBO/OBJETO, VERBO/CIRCUNSTANCIA.

Se incluye también el registro de las IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES.

En cuanto a la IMAGEN EXTENDIDA, las variables utilizadas son: SÍMIL EXTENDIDO, *COMPARATIO PARATACTICA*, EXEMPLUM ALEGÓRICO, con sus respectivas subdivisiones (PARÁBOLA ALEGÓRICA, ÉCFRISIS ALEGÓRICA, EXEMPLUM MITOLÓGICO y SUEÑO/AUGURIO/PROFECÍA), RETABLO IMAGINATIVO (imagen compleja) e IMAGERN PICTÓRICA EXTENDIDA.

2. CUADROS ESTILOMÉTRICOS DEL CORPUS AESCHYLEUM

2.1 PERSAS

Para facilitar su lectura, el cuadro estilométrico se presenta en la página siguiente.

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Simil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
3,5 %	4	N	<u>Ecuación</u>	2	2	--	--	--
9,7 %	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	9	--	2	--
16,8 %	19	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	14	4	--	--
8,8 %	10	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	6	4	--	--
13,3 %	15	N	<u>Unimembración</u>	--	--	8	2	5
8,8 %	10	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	4	4	2	--
14,2 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	10	6	--	
17,7 %	20	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	13	3	
7 %	8	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	1	4	2	
	113		<u>Totales</u>	4	50	43	11	5
100%			<u>Porcentajes</u>	<i>3,5%</i>	<i>44,2%</i>	<i>38%</i>	<i>9,7%</i>	<i>4,4%</i>

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Persas*: 41.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Ecfrasis alegórica	<i>Exemplum mitológico</i>	Sueño/Augurio/Profecía		
---	---	---	---	---	2	4	11
---	---	---	---	---	<i>11,8%</i>	<i>23,5%</i>	<i>64,7%</i>

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Persas*: 81-86, 598-602, 745-748, 818-822.

COMENTARIO DE CUADRO

La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad

(METONIMIA y SINÉCDOQUE). Se trata de una característica típicamente esquilea.

Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías (*in absentia* – 38%- e *in praesentia* –44,2%- suma el 82,2% del *corpus*.

En cuanto a la clasificación de las metáforas (*in praesentia* / *in absentia*), las cifras evidencian un predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (44,2%, 50 segmentos) por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (38%, 43 segmentos). La proporción de SÍMILES es muy baja: 3,5%, 4 segmentos. De cualquier modo, esto no se corresponde con la importancia cualitativa de dichos símiles: los 4 son centrales para los subsistemas a los que pertenecen.

Al analizar la **sintaxis** de las imágenes, percibimos la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad. La presentación convencional de la metáfora (ECUACIÓN, APOSICIÓN) es muy baja: 13,2% del *corpus* total. El 25,6% (16,8% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 8,8% NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan las imágenes de complejidad media. Las metáforas de alta complejidad, es decir, aquellas en las que la transferencia metasemémica se produce por la falta del núcleo del *illustrandum* (UNIMEMBRACIÓN), entre SUJETO Y VERBO (incluidos el ANIMISMO y la PERSONIFICACIÓN) o entre el VERBO Y SUS MODIFICADORES, testifican su supremacía con el 61% del total. En el caso de *Pe*, predomina ligeramente la articulación VERBO/OBJETO, con el 17,7% del total.

Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el *illustrandum* está ausente de la estructura de superficie, es preponderante la aparición de diferentes elementos que se refieren al *illustrans* (por ejemplo, *el tertium comparationis*) transferidos a la cadena lexémica por sobre la UNIMEMBRACIÓN, es decir, la presencia aislada del *illustrans*.

Las figuras por contigüidad son exiguas (14,1%). Las SINÉCDOQUES, incluso, carecen en muchos casos de intencionalidad figurativa. Su carga connotativa es prácticamente inexistente. Las METONIMIAS son más significativas desde el punto de vista poético, pero pierden su relevancia en la apreciación global.

En lo que toca a la imagen extendida, en esta tragedia temprana (dentro de las conservadas) comienza lentamente a insinuar la importancia que tendrán posteriormente, por ejemplo, en *Ag. En Pe* sólo se presenta 17 segmentos, 11 de los cuales corresponden a IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS. Los RETABLOS IMAGINATIVOS –el tipo de imagen extendida característico del *usus scribendi* esquileo, casi su “marca de fábrica”- son sólo 4.

2.2 SIETE CONTRA TEBAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<i>Símil br.</i>	<i>Met Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
12 %	15	N	<u>Ecuación</u>	10	4	--	1	--
11 %	12	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	12	--	--	--
12 %	15	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	1	11	1	2	--
14,5 %	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	14	2	--	--
12 %	13	N	<u>Unimembración</u>	--	--	13	--	--
4,5 %	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	3	2	--	--
14,5 %	16	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	13	3	--	--
12 %	13	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	7	2	--
4,5 %	5	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	3	1	--	--
	110		<u>Totales</u>	12	64	29	5	--
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	58%	26%	4,5%	--

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Siete contra Tebas*. 76.

El cuadro estilométrico de las IMÁGENES EXTENDIDAS se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA

Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
---	2	---	---	---	---	9	7
---	11 %	---	---	---	---	50 %	39 %

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Siete contra Tebas*: 14-19, 363-368, 412-416, 727-733, 735-739, 750-757, 758-761, 854-860, 954-960.

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Se*: 584-590, 602-609.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el cuadro correspondiente a *Pe*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía (95,5%) sobre las figuras de contigüidad (4,5%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*in praesentia* -58%- e *in absentia* -26%-) suma el 84% del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, la METÁFORA por ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, y constituye el 14,5 % del *corpus*.
- Al igual que en *Pe*, las cifras evidencian el predominio de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA*. En el caso de *Se*, el predominio es mucho más acentuado.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja en ambas piezas. En *Se* se detectan 12 segmentos (11%). En cuanto a su importancia cualitativa, verificamos lo mismo que en *Pe*: los SÍMILES contienen imágenes decisivas para la tragedia; por ejemplo, el contenido en 292-294.

- Con respecto a la **sintaxis** de las imágenes, volvemos a comprobar la preferencia del poeta por las METÁFORAS articuladas internamente con complejidad.
- La presentación convencional de la METÁFORA (ECUACIÓN, APOSICIÓN) asciende al 23% del total. Es bastante superior a *Pe*.
- Las METÁFORAS con grado de complejidad medio (NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL, NÚCLEO/ATRIBUTO) ocupan en *Se* el 26,5% del *corpus*, muy semejante a la cifra obtenida en *Pe*.
- La supremacía de las METÁFORAS articuladas de manera compleja no es tan absoluta, pero asciende a casi la mitad del *corpus*: 47,5% del total. Predominan las metáforas que incluyen ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN (14,5%), seguidas por la UNIMEMBRACIÓN (12 %) y la TRANSFERENCIA VERBO/OBJETO (también 12%).
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, que son menos frecuentes que en *Pe*, con gran homogeneidad de cifras en cuanto a la sintaxis interna de las imágenes: NÚCLEO/ATRIBUTO 14 segmentos; PERSONIFICACIÓN, 13 segmentos; NÚCLEO/APOSICIÓN: 12 segmentos, NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL: 11 segmentos. El resto de las articulaciones presenta cifras más bajas.
- Las figuras por contigüidad siguen siendo de muy baja incidencia: sólo 5 segmentos, todos constituidos por METONIMIAS. Sin embargo, presentan en algunos casos una construcción elaborada y se combinan con otras figuras para conformar *IMÁGENES EXTENDIDAS*. No se han registrado SINÉCDOQUES.
- Todos los elementos señalados apuntan a señalar la existencia de una gran homogeneidad entre los datos cuantitativos que proporciona el análisis estilométrico de *Pe* y *Se*.
- Con respecto a la alta incidencia cuantitativa de la IMAGEN PICTÓRICA BREVE (76 segmentos), es coherente con la importancia semántica y estructural del registro visual y auditivo en el sistema de imaginería de la pieza.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia, al igual que en *Pe*, no se registra un alto número de segmentos: sólo 18. Sin embargo, encontramos la aparición de la *COMPARATIO PARATACTICA*, con 2 segmentos, y aumenta el registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: 9 segmentos. Las IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS ascienden a 7. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.3 SUPLICANTES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<u>Totales</u>	<u>NV</u>		<u>Símil br.</u>	<u>Met Pr.</u>	<u>Met. Ab.</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinécd</u>
19%	19	N	<u>Ecuación</u>	6	12	--	--	1
10%	10	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	10	--	--	--
12%	12	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	11	1	--	--
16%	16	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	10	6	--	--
26%	26	N	<u>Unimembración</u>	4	--	15	7	--
2%	2	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	1	1	--	--
6%	6	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	4	2	--	--
9%	9	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	4	4	1	--
1%	1	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	1	--	--	--
	101		<u>Totales</u>	10	53	29	8	1
100%			<u>Porcentajes</u>	10%	53%	29%	8%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Suplicantes*: 50.

El cuadro estilométrico de las IMÁGENES EXTENDIDAS se presenta en la página siguiente.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	3	--	--	--	--	6	6
6%	19%	--	--	--	--	37,5%	37,5%

SÍMIL EXTENDIDO de *Suplicantes*: 350-353

COMPARACIONES PARACTACTICAE de *Su*: 226-228, 281-289, 443-448.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Con respecto a las IMÁGENES NUCLEARIZADAS, apuntaremos brevemente los mismos tópicos considerados en el resgistro descriptivo de *Pe* y *Se*.

- Absoluta preponderancia de las figuras por analogía por sobre las figuras por contigüidad (91% contra 9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN PRAESENTIA* 53% e *IN ABSENTIA* 29%) suma el 82%.
- A diferencia de *Pe* y *Se*, las METÁFORAS que consisten en ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN no constituyen una articulación tan relevante: sólo el 6% del total del *corpus*.
- Continúan predominando los METÁFORAS *IN PRAESENTIA* (53%) por sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* (29%), aunque de manera menos preponderante que en *Se*.
- La proporción de SÍMILES es similar a la de *Se*. En *Su* presenta 10 segmentos (10%). Los segmentos registrados son importantes para la estructura global, pero centralidad se ubica en el SÍMIL EXTENDIDO.

- Con respecto a la articulación interna de las figuras por analogía, comprobamos, al igual que en las piezas ya relevadas, la preferencia del poeta por la **articulación compleja** de los tropos.
- La presentación convencional de la imagen (ECUACIÓN 19%, APOSICIÓN 10%) es un poco más alta que en *Pe* y *Se*. De manera complementaria, resulta ligeramente más baja la proporción de imágenes de **complejidad articularia media**: 28% (12% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 16% NÚCLEO/ATRIBUTO).
- La **sintaxis imaginativa compleja** es la más baja de las tragedias estudiadas hasta el momento: 44% del total del *corpus*. Resulta, no obstante, casi la mitad de los segmentos. Dentro de este grupo predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMBRACIÓN, con un porcentaje del 26%. Dentro de las transferencias metasemémicas verbales predomina las que se efectúan entre VERBO Y OBJETO: 9%.
- Dentro de las figuras por contigüidad, la gran mayoría son METONIMIAS por UNIMEMBRACIÓN: 8%, contra sólo 1 segmento donde registramos una sinécdoque significativa desde el punto de vista de la connotación.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se destaca, dentro del número relativamente bajo de segmentos (16), la existencia de 3 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y la aparición de 1 SÍMIL EXTENDIDO. El registro de los RETABLOS IMAGINATIVOS: es más bajo que en *Se*: sólo 6 segmentos. Las IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS ascienden a la misma cifra: 6. No encontramos registro de *EXEMPLA ALEGÓRICOS*, en ninguna de sus variantes.

2.4 AGAMENÓN

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		Símil br.	Met Pr.	Met. Ab.	Meton.	Sinécd
10,2%	48	N	<u>Ecuación</u>	22	23	3	--	--
15,5%	73	N	<u>Núcleo/aposición</u>	3	65	4	1	--
8,5%	40	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	36	4	--	--
20,8%	98	N	<u>Núcleo/atributo</u>	2	66	16	14	--
16,2%	76	N	<u>Unimembración</u>	4	--	66	5	1
10,6%	50	V	<u>Sujeto/verbo</u>	5	36	8	1	--
8,9%	42	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	42	--	--	--
6,2%	29	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	21	4	4	--
2,8%	13	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	1	7	4	1	--
	469		Totales	37	296	109	26	1
100%			Porcentajes	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Agamenón*: 112.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	Comparatio paratactica	Exemplum alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	Exemplum mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
1	4	2	3	3	1	21	10
2,2%	8,8%	4,4%	6,6%	6,6%	2,2%	46,6%	22,2%

SÍMIL EXTENDIDO de *Agamenón*: 49-54.

COMPARATIONES PARACTACTICAE de *Ag*:

PARÁBOLAS de *Ag*: 717-736, 1005-1016.

ÉCFRASIS de *Ag*: 72-82, 648-670, 895-903.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Ag*: 1040-1041, 1140-1149, 1629-1632.

AUGURIO de *Ag*: 113-138.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ag*: 193-198, 218-223, 355-360, 361-367, 374-380, 385-398, 459-470, 524-531, 640-645, 700-716, 764-772, 773-780, 813-817, 818-820, 824-828, 846-850, 965-972, 1001-1016, 1186-1197, 1388-1398, 1475-1486.

IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS de *Ag*: 10.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- La primera observación que surge del cuadro estilométrico es la absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (94,3%) por sobre las **figuras por contigüidad** (5,7%). Como ya consignamos, se trata de una característica típicamente esquilea. Dentro de las figuras por analogía, la METÁFORA en sus dos categorías -*IN ABSENTIA* (23,2%) e *IN PRAESENTIA* (63%)- suma el 86,2% del *corpus*.
 - Con respecto a la clasificación de las METÁFORAS (*IN PRAESENTIA/IN ABSENTIA*), las cifras evidencian, al igual que en el resto de las piezas analizadas, el predominio de la METÁFORA *IN PRAESENTIA* (63%, 296 segmentos) sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA* (23,2%, 109 segmentos). En el caso de *Ag*, el predominio es más acentuado.
 - La proporción de SÍMILES es en *Ag* igualmente baja que en *Pe*, *Se* y *Su*: 7,9%. Varios de los 37 segmentos registrados, incluyen imágenes centrales para los subsistemas de los que forman parte.
 - Al analizar la **articulación interna** de las figuras por analogía, percibimos, como ya es norma, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
 - La **presentación convencional** de la imagen (ECUACIÓN: 10,2%, APOSICIÓN: 15,5%) presenta registros similares a los ya consignados. El porcentaje de las imágenes articuladas con **complejidad media** (NÚCLEO/COMPLEMENTO
-

ADNOMINAL: 8,5%; NÚCLEO/ATRIBUTO: 20,8%) es ligeramente más alto que en *Pe*, *Se* y *Su*, con un total del 29,3%.

- Las METÁFORAS y SÍMILES de **alta complejidad estructural** testifican su supremacía con el 44,7% del total, muy semejante al de *Su*. En el caso de *Ag* predomina claramente la TRANSFERENCIA VERBAL: (SUJETO/VERBO sin PERSONIFICACIÓN: 10,6%; ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN: 8,9%, VERBO/OBJETO: 6,2%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 2,8%) y la UNIMEMBRACIÓN (16,2%). Aunque no las hemos consignado en el cuadro estilométrico, se registran 16 HIPÁLAGES (3% del total), que es un caso particular de transferencia metasemémica entre núcleos y atributos. Esta cifra de HIPÁLAGES indica un rasgo particular de la pieza, a pesar de la ausencia de relevancia estadística.
 - Como ya señalamos, las figuras por contigüidad son exiguas, al igual que en el resto del *corpus*. En casi todos los casos se trata de METONIMIAS. Sus 26 segmentos parecen muchos a la luz de *Pe*, *Se* y *Su*, pero debemos tener en cuenta que el texto de *Ag* es aproximadamente un 40% más extenso que el promedio del resto del *CA*. Dentro de las SINÉCDOQUES, hemos considerado sólo 1 segmento relevante desde el punto de vista de la posesión de intencionalidad figurativa.
 - A pesar de la superior extensión de *Ag* con respecto al promedio del *CA*, la proporción de segmentos imaginativos (469 instancias) supera ampliamente al número de *Pe*, *Se* y *Su*: en términos constantes, implica de cualquier modo más del doble de ejemplos. Esto es así porque *Ag* es una tragedia que, podríamos afirmar, se desarrolla casi constantemente en el plano poético-significante. Su grado de connotación textual es tan alto que no podemos encontrar más que 3 ó 4 versos seguidos de lenguaje sin figuración o imaginería pictórica. Su originalidad absoluta, incluso dentro de un *corpus* como el esquileo, lo coloca casi por encima de la estadística. Si sólo en ella
-

nos basáramos, tal vez encontraríamos en esta pieza rasgos “extraños” al uso esquileo. Por el contrario, afirmamos que en *Ag* el poeta llega a la culminación de una tendencia ya presente en el resto de su obra, que ni siquiera se mantiene en las restantes piezas de la *Or*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia presenta, como es de esperar dado su número de versos, una cantidad de segmentos mucho más alto que en el resto del *corpus*: 45 en total. Podemos afirmar lo mismo que en el párrafo anterior: de cualquier modo, su proporción supera lo esperable a raíz de la mayor extensión.

En primer término, *Ag* presenta ejemplos de todas y cada una de las subespecies de *IMAGEN EXTENDIDA*, incluidas todas las especies del *EXEMPLUM ALEGÓRICO*. El *SÍMIL EXTENDIDO* (los Atridas semejantes a buitres), el *AUGURIO* (el águila y la liebre preñada), una de las *PARÁBOLAS* (Helena asimilada al cachorro de león) constituyen imágenes centrales de la tragedia. También se destaca el número de *COMPARATIONES PARATACTICAE*. (4). Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* presentan una cifra llamativamente baja: 10 segmentos. Pero esto no es más que una apariencia. En realidad, la cifra está compensada por la amplia proporción de versos con imágenes en sentido estricto.

El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es, por supuesto, el más alto del *CA*: 21 segmentos. Estas imágenes altamente complejas, que incluyen hasta 5 *IMÁGENES NUCLEARIZADAS* simples **encadenadas, fusionadas o entrelazadas**, pertenecientes a diversos *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* o secundarios, constituyen el rasgo estilístico más significativo de *Ag*.

2.5 COÉFORAS

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		Símil br.	Met Pr.	Met. Ab.	Meton.	Sinécd
13,3%	17	N	<u>Ecuación</u>	7	9	1	--	--
11%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	14	--	--
8,6%	11	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	8	8	--	--
14,8%	19	N	<u>Núcleo/atributo</u>	1	8	8	4	--
19,5%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	--	7	--
3%	4	V	<u>Sujeto/verbo</u>	3	--	1	--	--
14,8%	19	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	8	11	--	--
11%	14	V	<u>Verbo/objeto</u>	1	2	7	4	--
3%	4	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	--	4	--	--
	128		<u>Totales</u>	14	49	49	15	1
100%			<u>Porcentajes</u>	11%	38%	38%	12%	1%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Coéforas*. 68.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum</i> alegórico				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
--	2	--	--	3	2	12	5
--	8,3%	--	--	12,5%	8,3%	50%	21%

COMPARACIONES PARATACTICAE de *Ch*: 247 258

SUEÑOS ALEGÓRICOS de *Ch*: 523-534, 540-550.

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Ch*: 183-187, 276-290, 489-498, 585-593, 639-651, 660-662, 794-799, 808-818, 819-824, 946-952, 980-990, 1021-1025.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se apuntarán brevemente los mismos tópicos considerados con anterioridad:

- Absoluta preponderancia de las **figuras por analogía** (87%) sobre las **figuras por contigüidad** (12%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -38%- e *IN PRAESENTIA* -38%-) suma el 76% del *corpus*. Llamativamente, presentan el mismo número de segmentos cada una: 49.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la la transferencia metafórica por ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico y constituye el 14,8% del *corpus*.
- El hecho de que las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* no predominen sobre las METÁFORAS *IN ABSENTIA* es un rasgo que diferencia a *Ch* del resto del *corpus* estudiado hasta el momento.
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus*: 14 segmentos (11%) registrados. Las cifras correspondientes a este tipo de figuras se mantiene constante.
- Como es ya de rigor en el *CA*, varios de los símiles incluyen imágenes centrales para la estructura de sus respectivos subsistemas.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su* y *Ag*, la preferencia del poeta por las metáforas articuladas con complejidad.
- La **presentación convencional de la figura** (ECUACIÓN: 13,3%, APOSICIÓN: 11%) asciende al 24,3% del total. El comportamiento es muy similar al que se registra en el *corpus* ya analizado.
- La supremacía de las figuras de **articulación compleja** es absoluta: 51,3 % del total. En el caso de *Ch* predomina la TRASFERENCIA METAFÓRICA VERBAL: UNIMEMBRACIÓN: 19,5%; SUJETO/VERBO: 3%; SUJETO/VERBO CON ANIMISMO

- PERSONIFICACIÓN: 14,8%, VERBO/OBJETO: 11%; VERBO/CIRCUNSTANCIA: 3%. Este resultado es homogéneo con el resto del *corpus*.
- La UNIMEMBRACIÓN -el aislamiento del *illustrans*- ocupa, como es habitual, un lugar relevante por sí mismo: casi el 20% de los segmentos.
 - Las imágenes con **complejidad media** presentan un 14,8% para la articulación NÚCLEO/ATRIBUTO y un 8,6% para la articulación NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL. Se registran sólo 3 HIPÁLAGES.
 - Las figuras por contigüidad, con su 13% del *corpus*, presenta una proporción superior a la del resto del *CA*. 15 son METONIMIAS, y se registra 1 sola SINÉCDOQUE.
 - Todos los elementos antes señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
 - Algunas particularidades que se registran en cada una de las tragedias deben atribuirse a razones intrínsecas de cada pieza en cuestión, pero dichas particularidades no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática que se registra en **todo** el *corpus*.

En lo que toca a la *IMAGEN EXTENDIDA*, en esta tragedia se vuelve en términos generales a las cifras consignadas con anterioridad a *Ag*: 24 segmentos, una cifra ligeramente superior a *Pe*, *Se* y *Su*. Podemos destacar la existencia de 2 instancias de *COMPARATIONES PARATACTICAE*, y de 3 *EXEMPLA* MITOLÓGICOS. No se registran *SÍMILES EXTENDIDOS*. Dentro de los *EXEMPLA* ALEGÓRICOS, el sueño de Clitemenestra y su posterior interpretación por parte de Orestes son de relevancia central para el *SISTEMA DE IMAGINERÍA* de la tragedia. El registro de los *RETABLOS IMAGINATIVOS* es esperable: 12 segmentos. Las *IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS* son notoriamente bajas: sólo 5 instancias. Esto se debe, con toda probabilidad, a que es una tragedia en la que, a diferencia de lo habitual en Esquilo, predomina la acción por sobre lo conceptual-simbólico.

2.6 EUMENIDES

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	Totales	NV		<u>Símil br.</u>	<u>Met Pr.</u>	<u>Met. Ab.</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinécd</u>
15,9%	16	N	<u>Ecuación</u>	5	11	--	--	--
10,9%	11	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	11	--	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	4	3	--	--
6,9%	7	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	1	5	1	--
24,7%	25	N	<u>Unimembración</u>	2	--	21	2	--
5%	5	V	<u>Sujeto/verbo</u>	1	1	3	--	--
7,9%	8	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	7	1	--	--
15,9%	16	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	7	8	1	--
5,9%	6	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	3	3	--	--
	101		<u>Totales</u>	8	45	44	4	--
100%			<u>Porcentajes</u>	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Euménides*.: 63.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum mitológico</i>	Sueño/Augurio/Profecía		
--	--	--	--	--	--	8	8
--	--	--	--	--	--	50%	50%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Euménides*: 107-113, 155-161, 244-251, 261-266, 372-380, 555-565, 727-733, 858-863.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

Se efectuará el mismo registro descriptivo que el realizado para el resto de *c4*:

- Absoluta preponderancia de las FIGURAS POR ANALOGÍA (96,1%) sobre las figuras por contigüidad (3,9%).
- La METÁFORA en sus dos categorías (*IN ABSENTIA* -43,5%- e *IN PRAESENTIA* -44,6%-) suma el 88,1% del *corpus*.
- Al igual que lo detectado en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la PERSONIFICACIÓN mantiene su peso específico, aunque se nota una disminución relativa, y constituye el 7,9 % del *corpus*.
- La METÁFORA *IN PRAESENTIA* sigue predominando por sobre la METÁFORA *IN ABSENTIA*, como en la mayoría de las piezas estudiadas, pero su preponderancia no es muy significativa..
- La proporción de SÍMILES es igualmente baja a la del resto del *corpus* estudiado: se registran 8 segmentos (7,9%).
- De los 8 segmentos registrados, 5 corresponden a una imagen central para la estructura del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* de la *Or*, específicamente al motivo de la PERSECUCIÓN, encarnado en la imagen de la *CAZA*.
- Con respecto a la **articulación interna** de las figuras por analogía, se verifica, de la misma manera que en *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag* y *Ch*, la preferencia del poeta por la **estructura compleja** de los tropos.
- La **presentación convencional** de la figura (ECUACIÓN: 15,9%, APOSICIÓN: 10,9%) asciende al 26,8% del total. El comportamiento es en este caso ligeramente superior al que se registra en *Pe* (13,2%), *Se* (23%), *Ag* (25,7%) y *Ch* (24,4%), y se acerca a la cifra más alta del *corpus*, la de *Su* (29%),
- La **presentación compleja y elaborada** de las figuras es de todos modos predominante, al igual que en el resto del relevamiento efectuado: 59,4% del total. Predomina el aislamiento del *illustrans*, es decir, la UNIMEMEBRACIÓN, con un porcentaje del 24,7%. Dentro de las TRANSFERENCIAS METAFÓRICAS VERBALES, predomina la metasememias entre VERBO Y OBJETO, con el 15,9%; en

segundo lugar se ubica el ANIMISMO/PERSONIFICACIÓN, con el 7,9%, seguido por cifras bajas de SUJETO/VERBO (5%) y VERBO/CIRCUNSTANCIA (5,9%).

- Las imágenes de **complejidad media** son más bajas que en el resto de las piezas: 6,9% tanto para NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL cuanto NÚCLEO/ATRIBUTO.
- Como ya dijimos, las METÁFORAS *IN ABSENTIA* presentan un importante porcentaje en el *corpus* de *Eu* (43,5%), pero no se apartan tanto de los porcentajes correspondientes a las metáforas *in praesentia* (44,6%). Dentro de la **articulación interna**, ocupa el primer lugar la UNIMEMBRACIÓN (21 segmentos). Siguen en orden porcentual los *illustrantia* aislados con transferencia VERBO/OBJETO, con 8 segmentos.
- Las figuras por contigüidad representan el 3,9% del *corpus*. La proporción es semejante a la registrada en *Pe*, *Se* y *Su*, y se opone al porcentaje más alto presente en *Ch*. Los 4 segmentos corresponden a METONIMIAS.
- No se registran SINÉCDOQUES en el *corpus* de *Eu*.
- Todos los elementos señalados hacen reafirmar el criterio de que existe una notable homogeneidad en la construcción estilística de *Pe*, *Se*, *Su*, *Ag*, *Ch* y *Eu*, en principio con respecto a los datos cuantitativos que proporciona el cuadro estilométrico.
- Las particularidades estructurales que se registran en *Eu* no constituyen un alejamiento de la uniformidad sistemática y estilística que se registra en todo el *corpus* esquiado relevado.

En lo que respecta a la *IMAGEN EXTENDIDA*, con sus 16 segmentos, presenta una homogeneidad notable con el resto del *CA*. En lo que toca a sus subespecies, es la obra con menos categorías representativas: sólo RETABLO IMAGINATIVO (8 ejemplos, 50%) y 8 IMÁGENES PICTÓRICAS EXTENDIDAS (mismas cifras). La trilogía ha llegado a un punto de explicitación conceptual que el plano simbólico complejo retrocede de manera notable.

2.7 CUADROS ESTILOMÉTRICOS DE *PROMETEO ENCADENADO*

IMAGEN NUCLEARIZADA								
%	<i>Totales</i>	<i>NV</i>		<i>Símil br.</i>	<i>Met. Pr.</i>	<i>Met. Ab.</i>	<i>Meton.</i>	<i>Sinécd</i>
10,3%	18	N	<u>Ecuación</u>	5	13	--	--	--
8%	14	N	<u>Núcleo/aposición</u>	--	14	--	--	--
10,3%	18	N	<u>Núcleo/compl.adn.</u>	--	16	2	--	--
20,1%	35	N	<u>Núcleo/atributo</u>	--	27	6	2	--
15,5%	27	N	<u>Unimembración</u>	--	--	16	8	3
7,5%	13	V	<u>Sujeto/verbo</u>	--	12	1	--	--
8,6%	15	V	<u>Suj./verb: an./pers</u>	--	15	--	--	--
13,2%	23	V	<u>Verbo/objeto</u>	--	17	3	3	--
6,9%	12	V	<u>Verbo/circunstanc</u>	--	10	2	--	--
	174		<u>Totales</u>	5	124	30	13	3
100%			<u>Porcentajes</u>	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

IMÁGENES PICTÓRICAS BREVES de *Prometeo Encadenado*: 84.

IMAGEN EXTENDIDA							
Símil extendido	<i>Comparatio paratactica</i>	<i>Exemplum alegórico</i>				Retablo Imaginativo	Imagen Pictórica extendida.
		Parábola	Écfrasis alegórica	<i>Exemplum</i> mitológico	Sueño/Augurio/Profecía		
2	--	--	--	2	--	6	11
9,5%	--	--	--	9,5%	--	28,5%	52,4%

RETABLOS IMAGINATIVOS de *Prometeo Encadenado*: 397-401, 547-550, 690-693, 856-859, 860-864, 885-886.

SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr.* 472-475 y 1008-1011.

EXEMPLA MITOLÓGICOS de *Pr.* 347-350 y 351-365.

COMENTARIO DE LOS CUADROS

- Nuevamente, el primer comentario que surge del análisis estilométrico es la preponderancia absoluta de las figuras por analogía (90,8%) por sobre las figuras por contigüidad (9,2%). Esta comprobación corrobora los datos aportados por la crítica filológica tradicional, que ha afirmado (sin aportar cifras muy exactas) la predilección de Esquilo por estas figuras. Esta alta incidencia del procedimiento analógico puede explicarse, además, por la característica creación léxica esquilea, la yuxtaposición de términos extraños o infrecuentes y la riqueza y poder de sugerencias asociativos de las IMÁGENES VISUALES, que presentan un alto grado de concretización. El resultado es paralelo al del *CA*.
- Dentro de las figuras por analogía, el predominio de la METÁFORA es concluyente. Sumando sus dos subcategorías, representa el 88,5% del *corpus* (71,2% de METÁFORAS *IN PRAESENTIA*; 17,3% de METÁFORAS *IN ABSENTIA*). Lo mismo sucede en el *CA*.
- Las METÁFORAS que utilizan una TRANSFERENCIA METASEMÉMICA ENTRE SUJETO Y VERBO manifestada como ANIMISMO O PERSONIFICACIÓN ascienden al 8,6%, lo que implica un registro relevante por sí mismo, lo que lo acerca al del *CA*.
- Con respecto a la clasificación de las imágenes de acuerdo con la aparición o no del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie, las cifras ponen en evidencia la predilección del poeta por la METÁFORA *IN PRAESENTIA*, es decir, por la yuxtaposición, por medio de diferentes procedimientos articulares, de elementos del *illustrans* y de elementos del *illustrandum*. Los *illustrantia* son lexemas que presentan un rasgo sémico componencial **+concreto** en la inmensa mayoría de los casos. Esta preponderancia es mayor que en el *CA*, pero se acerca a las cifras de *Ag*, las más altas dentro de las 6 tragedias que lo componen (63% *IN PRAESENTIA*, 23,2% *IN ABSENTIA*).

- La proporción de SÍMILES es muy baja en el *corpus*: sólo el 3%, pero este resultado es homogéneo con el *CA*. Dentro de esta articulación imaginativa, que presenta 7 segmentos en total (5 BREVES y 2 EXTENDIDOS) los dos SÍMILES EXTENDIDOS son los que presentan las dos imágenes nucleares que desencadenan o resumen el PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES.
- Si se analiza la **articulación interna** de las figuras por analogía, la estadística prueba que el autor trabaja sus imágenes con un notable grado de complejidad. La **presentación convencional** de las figuras (ECUACIÓN, APOSICIÓN), en que el *tertium comparationis* suele inferirse sin demasiada dificultad) es porcentualmente mucho más baja que la de las presentaciones más complejas (10,3% y 8% respectivamente): constituyen el 18,3% del total. Es un índice ligeramente más bajo que el del *CA*, pero no tanto como el de *Pe*, que sólo ascendía en total a un 13,2%.
- Las imágenes de **complejidad media** también presentan un porcentaje global homogéneo con el *CA*: 30,4% (10,3% NÚCLEO/COMPLEMENTO ADNOMINAL; 20,1% NÚCLEO/ATRIBUTO). Se incluyen en este último grupo 5 HIPÁLAGES, no representativas en las cifras globales pero llamativas por su extrañeza y calidad.
- Las metáforas **altamente complejas** en cuanto a su articulación, donde el *tertium comparationis* suele ocultarse bajo dos o incluso tres operaciones lógicas y analógicas, que incluye METÁFORAS SECUNDARIAS y EMPALMES, constituyen el 51,7% de los casos. Este resultado es absolutamente homogéneo con los datos del *CA*.
- Dentro de este grupo prevalece el procedimiento de TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL: 7,5% SUJETO/VERBO; 8,6% ANIMISMO o PERSONIFICACIÓN; 13,2% VERBO/OBJETO y 6,9% VERBO/CIRCUNSTANCIA, lo que hace un total del 36,2%. Le sigue la UNIMEMBRACIÓN, con el 15,5% de las instancias.
- Dentro de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*, aquellas en las que el núcleo del *illustrandum* no aparece en la estructura de superficie, es evidente la

preponderancia del procedimiento por el cual el *illustrans* aparece aislado, es decir, la UNIMEMBRACIÓN de la figura.

- En lo que se refiere a las figuras por contigüidad, la brevedad de su porcentaje en el *corpus* es acorde con lo convencional de su tratamiento. Las METONIMIAS (13 segmentos) no presentan una una elaboración tan destacada como en el caso de las METÁFORAS, y con respecto a las SINÉCDOQUES (sólo 3 segmentos), podrían considerarse casi como tópicos pertenecientes al sistema general de la lengua. Los resultados son por completo coherentes con los obtenidos en el análisis estilométrico del *CA*.

3. COTEJO DE LOS RESULTADOS DEL *CORPUS AESCHYLEUMY* **EL *CORPUS PROMETHEICUM***

Se presentan a continuación, en un cuadro unificador, todos los datos obtenidos por medio de la estilometría en cuanto a las cifras referidas a la TIPOLOGÍA DE LAS FIGURAS presentes en el *CA* y en el *cP*. En cuanto a la SINTAXIS DE LA IMAGEN, nos restringidores a conclusiones críticas.

Por razones de comodidad de la lectura, el cuadro de síntesis aparece en la página siguiente.

TRAGEDIAS	FIGURAS POR ANALOGÍA			F. CONTIG.	
	<u>Símil breve</u>	<u>Met. praesentia</u>	<u>Met. in Absentia</u>	<u>Meton.</u>	<u>Sinéc.</u>
PERSAS	3,5%	44,2%	38%	9,7%	4,4%
SIETE C/TEBAS	11%	58%	26%	4,5%	0%
SUPLICANTES	10%	53%	29%	8%	1%
AGAMENÓN	7,9%	63%	23,2%	5,5%	0,2%
COÉFORAS	11%	38%	38%	12%	1%
EUMÉNIDES	7,9%	44,6%	43,5%	3,9%	0%
PROMETEO E.	2,9%	71,2%	17,3%	7,5%	1,7%

El análisis de los cuadros permite sacar interesantes conclusiones con respecto a la constitución estilística del *CA*, y también en relación con el problema de la autoría de *Pr*. Pueden establecerse los siguientes puntos:

- Las siete tragedias presentan una sorprendente homogeneidad general, tanto en lo que se refiere al tipo de figuras utilizadas cuanto en lo que toca a su articulación interna. Esa homogeneidad es cualitativa y cuantitativa.
- Las **figuras por analogía** son abrumadoramente mayoritarias. Las **figuras por contigüidad** son escasas, y esto constituye una de las características más llamativas del *CA*.
- Los SÍMILES poseen, dentro de las **figuras por analogía**, poca importancia cuantitativa. La mayoría de los ejemplos pertenecen a la categoría denominada SÍMIL BREVE. El SÍMIL EXTENDIDO, de tradición homérica,

presenta contadas apariciones. El mecanismo de la comparación, no obstante, aparece en la estructura profunda de una serie de *METÁFORAS IN PRAESENTIA*. Es la llamada *COMPARATIO PARATACTICA*.

- A pesar de no tener peso cuantitativo, los *SÍMILES* suelen incluir - generalmente no más de 2 ó 3 veces por tragedia- imágenes centrales para la comprensión de los sistemas y subsistemas de la pieza en cuestión.
 - La *PERSONIFICACIÓN* o *ANIMISMO* (y su contraria, la *ANIMALIZACIÓN* o *COSIFICACIÓN* de un *illustrandum* +humano, que no se ha relevado específicamente) es un mecanismo muy presente en ambos *corpora*, y su relevancia cuantitativa es constante y homogénea en cada una de las piezas.
 - Las *METÁFORAS -IN PRAESENTIA E IN ABSENTIA-* son la columna vertebral del estilo. Sobre esta figura se apoya la carga fundamental del esquema imaginativo de las piezas. Ocupa, en promedio, el 71% de las figuras relevadas.
 - La *METÁFORA IN PRAESENTIA* tiene una gran preponderancia sobre la *METÁFORA IN ABSENTIA* (6 piezas -incluido *Pr-* sobre 7). Esta preferencia por la mostración o no del *illustrandum* no parece responder a criterios externos (el cronológico, por ejemplo), sino más bien al grado de explicitación del entramado semémico de cada una de las obras.
 - Aquellas piezas que presentan mayor número de *METÁFORAS IN PRAESENTIA* incluyen, a su vez, un número escaso de *SÍMILES*. Es el caso de *Ag* y *Pr*.
- * En lo que toca a la *ARTICULACIÓN INTERNA* de las figuras, es abrumadora la preferencia del poeta por las **imágenes de estructuración sintáctica y semántica compleja**.
- * La **articulación simple** (*ECUACIÓN* y *APOSICIÓN*) es minoritaria en todo el *corpus*. Presenta una notable homogeneidad en sus cifras.
- * Las figuras de mediana complejidad se ven representadas por la articulación **NÚCLEO / COMPLEMENTO ADNOMINAL Y NÚCLEO / ATRIBUTO**. Su

homogeneidad cuantitativa es completa. La HIPÁLAGE, aunque con un promedio muy bajo, se hace presente en imágenes de gran relevancia semántica.

- * Casi el 70% de las figuras relevadas presentan una **articulación compleja**. Dentro de ellas, el la TRANSFERENCIA METASEMÉMICA VERBAL es ligeramente mayoritaria, seguida por la UNIMEMBRACIÓN (la no aparición del núcleo del *illustrandum* en la estructura de superficie).

Esta presentación sintética de las cifras exime de mayores comentarios. Resta considerar la única divergencia llamativa existente entre *Pr*, y el promedio del *CA* (si se deja de lado *Ag*, cuya homogeneidad con *Pr* es notable): la que deriva de la distancia entre la cuantificación de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y la de las METÁFORAS *IN ABSENTIA*.

Debemos, por tanto, determinar la verdadera importancia de esta divergencias, y decidir si se trata de una de tantas particularidades debidas a razones de construcción interna o si estamos en presencia de un dato relevante en contra de la autoría esquilea.

En este punto es dable señalar que la justificación del análisis estilométrico radica en la detección de aquellas *constantes estilísticas* -las *marcas de estilo*- que, por su particular estructura, distribución y aparición sintomática, puede afirmarse que responden de manera preponderante a automatismos del proceso creativo.

La construcción estilística y semántica de un texto literario y, más aún, de un texto de alto grado de pregnancia poética, se deriva, por un lado, de la concepción ideológica del autor -el plano hipersemémico- y por otro, de la forma particular en que se plasman esos contenidos mentales en estructuras imaginarias y simbólicas - el plano semémico-. Resulta al menos arriesgado afirmar cuándo este proceso de "encarnación" lingüística de los contenidos mentales responde a un mecanismo consciente y cuándo a un automatismo inconsciente. Sin embargo, sí podemos sugerir que así como las fuentes productoras de imágenes (el repertorio de los *illustrantia*) dependen de una predilección subjetiva a medias consciente (sobre la

que volveremos), en cambio la estructuración de un sistema semémico responde a un acto creativo consciente.

Del mismo modo puede afirmarse que la elección de un tipo de figura que represente en cada instancia estructural del texto poético y en cada paso del desarrollo dramático a ese sistema forma parte de los mecanismos electivos que constituyen la τέχνη del creador. En cambio -y esto se torna determinante- la configuración interna que asumen las figuras -su articulación- está menos sujeta al dominio consciente. La tendencia de las figuras esquileas a plasmarse a través de mecanismos sintáctico-semánticos de alta complejidad es quizá la característica sobresaliente del análisis estilométrico efectuado sobre el *corpus*. Y ES PRECISAMENTE EN LOS RESULTADOS ESTADÍSTICOS DE LA ARTICULACIÓN INTERNA DE LAS FIGURAS DONDE SE PERCIBE LA MÁS ALTA HOMOGENEIDAD SISTEMÁTICA, NO SÓLO ENTRE LAS SEIS PIEZAS "AUTÉNTICAS" ENTRE SÍ SINO TAMBIÉN ENTRE DICHAS PIEZAS Y *Pr*.

De este modo, la divergencia entre las cifras de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA* y las METÁFORAS *IN ABSENTIA* existente entre el *corpus* "auténtico" y *Pr* no adquiere una relevancia suficiente como para afirmar la inautenticidad de la pieza, puesto que la elección de un mecanismo metafórico que privilegia la explicitación del *illustrandum* puede responder a una intencionalidad autoral que provenga de las características particulares de la obra -una tragedia de alto contenido filosófico y teológico donde la técnica de alusión/elusión no se aplica al plano estrictamente estilístico sino más bien al juego y a la circulación ambigua de las valoraciones.

En efecto, el sistema de imágenes de *Pr* no presenta un entramado en exceso complejo. La complejidad semémica está dirigida al momento de la recepción del texto por parte del espectador/lector, en el que éste debe dilucidar dónde se encuentra el "mensaje", cuál es la ideología y el universo conceptual que se ponen en juego detrás del cañamazo poético-significante. Tan complejo es este mecanismo de ambigüedad valorativa -de qué lado se ubica el sujeto de la enunciación (a favor o en contra de Prometeo, o ambas cosas), de qué lado el

Coro, cómo queda situado el espectador- que ha provocado no pocas controversias por parte de los eruditos a lo largo de más de dos milenios de crítica y hermenéutica, y dichas controversias han sido producto de garrafales errores de comprensión, es decir, del fracaso de la decodificación del sistema semémico.

Por otra parte, en *Pr* además de privilegiarse la constitución simbólica, también tiene gran relevancia el aspecto retórico-discursivo¹, y cómo los rasgos de la enunciación connotan con marcas positivas o negativas al enunciado. Las imágenes -complejas o sencillas- de *Pr* contribuyen a marcar y connotar el mensaje completo del texto, pero no es el único procedimiento que se utiliza para ello. Es un mecanismo muy similar al de, por ejemplo, *Su*, y opuesto al de *Ag*, donde el andamiaje completo del sistema semémico se apoya en la imaginería.

Como consecuencia de estos puntos, se infiere que no es la ligera diferencia de porcentajes de una de las variables de la CUALIDAD TIPOLÓGICA de las figuras (el predominio notable de las METÁFORAS *IN PRAESENTIA*) la que debe tomarse en cuenta para abonar o no la autoría esquilea de la tragedia, debido a la intencionalidad que su elección conlleva (y, por tanto, sería fácilmente reproducible por un refundidor o imitador). Por el contrario, la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras, la SINTAXIS DE LA IMAGEN -por obedecer mayoritariamente a un automatismo inconsciente- demuestra ser una variable estilométrica adecuada para sumarse a la determinación de la autoría de la pieza.

POR CONSIGUIENTE, PODEMOS CONCLUIR QUE LA ESTADÍSTICA ESTILOMÉTRICA HA PROPORCIONADO EVIDENCIA IMPORTANTE PARA CONSOLIDAR LA PROPUESTA DE LA AUTORÍA ESQUILEA DE *PROMETEO ENCADENADO*.

¹ Cf. al resepto SALVANESCHI (1972).

CAPÍTULO 8 – ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Síntesis

En esta sección se estudia cualitativamente la configuración y articulación interna de los segmentos imaginativos, los diferentes valores de la elección de imágenes del proceso sensible, metáforas *in absentia*, metáforas *in praesentia*, metonimias, sinécdoques, símiles breves o extendidos, *exempla* alegóricos, retablos imaginativos y *comparationes paratacticae*. Se analizan también, con ejemplos de varias piezas, la incidencia de los *empalmes* o combinación de subsistemas en un mismo segmento imaginativo. Se estudia brevemente la interacción en la imagen poética y se aplican los criterios estilísticos de O. SMITH, quien los ha aplicado al estudio del *corpus* esquileo completo a excepción de *Pr*. Esta sección prueba, categóricamente, la similitud de procedimientos estilísticos en la articulación de la figura en ambos *corpora*.

Si entendemos por ESTILO el conjunto de rasgos formales que caracterizan (como un todo o en un momento particular) el *usus scribendi* de un autor¹, y si admitimos que la elección, utilización y organización de las figuras e imágenes permite establecer conjuntos de rasgos distintivos de un determinado grupo de obras o de un determinado autor, comprenderemos la importancia de presentar, aunque sea de manera breve, un muestreo de ANÁLISIS ESTILÍSTICO de las imágenes del *CA* y del *CP*, más allá de las cuantificaciones del ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO que abordamos en el capítulo anterior.

1. EL ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

Presentamos a continuación un breve muestreo de los distintos tipos de imágenes del *CA* y sus articulaciones internas, de modo de constituir un conjunto representativo. Dado que en la bibliografía se ha privilegiado el análisis y

¹ SEGRE (1988: 258-260). Hemos elegido, de manera por completo consciente, la más sencilla de las definiciones de "estilo". Para una profundización del concepto remitimos a las diversas posiciones sustentadas en DUCROT & TODOROV (1995 [1972]: 344-346); ENKVIST, SPENCER Y GREGORY (1976:45-47); PAZ GAGO (1993: 18-19, 26-31); BRADFORD (1997: 35-38) y GARRIDO MEDINA (1997: 121 y 128).

comentario de las imágenes correspondientes a la *Or*, hemos optado, por el contrario, por la presentación de un muestreo significativo de segmentos de *Pe*, *Se* y *Σu*, seguidos de una sola imagen –un SÍMIL complejo– de *Ag*. A continuación, proponemos una variedad de imágenes correspondientes a *Pr*.

1. 1 MUESTREO ESTILÍSTICO DE PERSAS

1.a) 81-86

κυνέον δ' ὄμμασι λεύσσω
 φονίου δέργμα δράκοντος,
 πολύχειρ καὶ πολυναύτης,
 Σύριόν θ' ἄρμα διώκων,
 ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-
 δράσι τοξόδαμνον ἄρη.

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,
 un Ares que triunfa con el arco
 contra varones famosos por su lanza.

Se trata de una extensa imagen pictórica visual, que se inicia con la mención de la correspondiente operación de los sentidos, y en la cual se cruzan en diversos empalmes los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* de la pieza, con preponderancia de imágenes de CONDUCCIÓN y de LUZ/OSCURIDAD y de los campos conceptuales de la CANTIDAD y el PODER. El pasaje se apoya en la yuxtaposición de lexemas nominales y la abundancia de compuestos polisilábicos. Los metros jónicos que constituyen la estrofa y la antistrofa proporcionan un ritmo solemne y marcial a la cadena fónica, lo que se corresponde cabalmente con el contenido de estos versos.

El contexto anterior de la imagen es otra imagen pictórica visual (74-80) que describe a Jerjes como conductor de los ejércitos y pueblos aliados (ἀρχων) y como soberano de origen divino (χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φώς). La imagen que le sigue, por lo tanto, especifica y concreta esta condición no humana de Jerjes por medio de la comparación con el DRAGÓN/SERPIENTE (el contexto no permite decidir claramente si se trata de uno u otro animal), la hipérbole de la CANTIDAD, la

descripción de la excelsa condición militar de los soldados y la riqueza del aparato real. La *dispositio* de los motivos mencionados coincide con la de los correspondientes a la antistrofa 1 en quiasmos concéntricos que conforman una simetría casi perfecta.

Los vv. 81-82, que apuntan a describir la condición suprahumana de Jerjes, se centran en la acumulación de lexemas pertenecientes al campo semántico de la VISIÓN, sin apelar a la figura etimológica sino por medio de una *variatio*. La metáfora se considera *in praesentia* puesto que el *illustrandum* (Jerjes) ha aparecido expreso en el contexto inmediato anterior. En su articulación, se trata de la subordinación del especificativo *illustrans* (δράκοντος) al *tertium comparationis* (δέργμα).

La aparición del *illustrans* es anticipada en 81 por el oxímoron semántico de los dos lexemas que ocupan el comienzo y el final del verso: κρύνεον ≠ λεύσσω. El primero puede ser subcategorizado, entre otros rasgos, como + OSCURO/SOMBRÍO, + OPACO; el segundo, como + CLARO, + BRILLANTE/ LUMINOSO. La acción de mirar del dragón es por consiguiente “clara”, “definida, despejada”; así como la visión de su figura sobre el carro produce en la imaginación del espectador/lector la idea de un espectáculo resplandeciente. Sin embargo, el contenido de la mirada es “oscuro, sombrío”, marca sémica que se refuerza con el atributo φονίου correspondiente al *illustrans*. Esta MIRADA OSCURA Y SANGUINARIA opera como anticipación de la inversión sémica que tendrá lugar a partir del relato del desastre: el rey “homicida” contemplará la matanza de sus propios soldados; la LUZ de la victoria se convertirá en la OSCURIDAD de la derrota.

En 83 se produce un empalme con el subsistema del PESO-CANTIDAD, por medio de la mención de las fuerzas agresoras (-ναύτας y -χείρ; éste último semema utilizado en su valencia de “*manus*”, “*cuerpo de tropas de infantería*”) y la repetición en los compuestos del adjetivo πολύς. Esta mención hiperbólica de la CANTIDAD acrecienta aun más la imagen de omnipotencia del rey, al transferirla del objeto directo al predicativo subjetivo, y convirtiendo a la inmensidad cuantitativa casi en

un atributo perteneciente a la esencia semántica de Jerjes. Esta transposición de los términos del objeto directo al predicativo subjetivo transforman al v. 83 en el *illustrans* de otra metáfora *in praesentia*.

El v. 84 cumple la función de poner en primer plano (y en el centro del verso) el sustantivo ἄρμα. El ἄρμα actúa casi como símbolo del PODER y la ostentación de la RIQUEZA. Este CARRO anticipa al que permitirá la entrada de la reina en 150. La noticia de la derrota se imaginiza, entre otras cosas, con la ausencia de carro en la nueva entrada de Atosa en el Episodio II (607) y, sobre todo, en la mostración de la imagen que implicará la entrada de este mismo ἄρμα, signo del desastre, en 908.

Los vv. 85-86 completan y cierran la imagen apelando, en primer término, a la metonimia τοξόδαμνον Ἄρη². Pero, por sobre todo, empalma el SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL por medio de los *illustrantia* ARCO ≠ LANZA, aquí representados por los adjetivos atributivos del objeto indirecto (δουρικλυτοῖς) y del objeto directo (τοξόδαμνον). Se trata de una segunda metonimia por transferencia del modificador verbal.

De este modo, la imagen visual iniciada en 81 concluye con la aparente descripción de la victoria de ASIA sobre su opuesto HÉLADE (τοξόδαμνον). No obstante, la mención de los δουρικλυτοὶ ἄνδρες vuelve a anticipar la posibilidad de su derrota.

1.b) 93-100

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ	Pero ¿qué hombre mortal podrá evitar
τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;	el engaño taimado de un dios?
τίς ὁ κραίπνῳ ποδι πηδή-	¿Quién será el que, con pie rápido,
ματος εὐπετέος ἀνάσσω;	dirija con dominio un fácil salto?
φιλόφρων γὰρ <ποτι>σαίνου-	Pues Ate, al principio amistosa y meneando la cola,
σα τὸ πρῶτον παράγει	desvía al mortal hacia sus tendidas redes,
βροτῶν εἰς ἄρκυας Ἄτα,	de donde no es posible

² WEST (1990) opta por la minúscula: ἄρη. Hemos optado por la mayúscula y, por lo tanto, mantener la así llamada "metonimia mitológica", es decir, el nombre propio del dios en lugar de su ámbito de acción.

τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνα- que el hombre mortal, aun evitándola,
 τὸν ἀλύξαντα φυγεῖν³. pueda sobrevivir.

Se trata de una imagen sumamente compleja, formada por varias metáforas encadenadas y que encierra el símbolo fundamental de la pieza. De la generalización (93-94) se pasa al enigma (95-96) y finalmente en la concreción (97-100). La primera metáfora consiste en la personificación del sustantivo ἀπάτη por medio de la atribución de un adjetivo (δολόμητις) en cuya figura nuclear se encuentran dos clasemas: + animado, + racional. La figura se logra por la transferencia del atributo, que en realidad corresponde al especificativo θεοῦ: el θεός es δολόμητις, no la ἀπάτη. La ἀπάτη es la consecuencia de la acción de la μῆτις divina. La distancia existente entre esa μῆτις y la del hombre comienza a poenarse en evidencia en 94 con la acumulación de ἀνὴρ y θνατός, pues ambos se oponen semánticamente a θεός. Por otra parte, al ubicar el fragmento inmediatamente después de 113, el editor interpreta que la intención del poeta es contraponer la ἀπάτη divina con las μηχαναί humanas, *illustrandum* cuyo *illustrans* es el PUENTE por un lado y el YUGO por el otro. Estos artificios humanos probarán su infinita pequeñez, y se terminarán manifestando como el instrumento del engaño de la divinidad.

La segunda figura presente en esta imagen capital es, formalmente, una metáfora *in absentia* cuyo *illustrans* aparece aislado: no se verifica bimembración alguna en la estructura de superficie. De hecho, se trata del símbolo del SALTO: πήδημα. El τίς de 95, por su posición anafórica con respecto al τίς (ἀνὴρ) de 94, parecería preguntar por el hombre capaz de acometer esa acción aparentemente nimia: saltar. No obstante, la respuesta a ese τίς no es un ser subcategorizable como + humano. El PIE DEL HOMBRE sólo es capaz de trasladarse por el PUENTE de la μηχανή; no posee el dominio (οὐκ ἀνάσσει), como aparentemente denota este lexema verbal correspondiente al campo conceptual del PODER. El ἀνάξ humano

³ Adoptamos por razones puramente pragmáticas la colometría de BROADHEAD (1960: *ad loc.*), para poder enfrentar la traducción con el texto original.

(Jerjes), por medio de la inversión semántica, se verificará que no tiene un poder más que limitado y falible: todo el aparato del poder, imaginizado reiteradamente por medio del exceso de la CANTIDAD, se probará inútil ante la acción de una entidad no humana, que en el análisis de *Pr* se caracterizará como supradivina, y que aquí debería considerarse más bien como una concretización actuante del poder divino: la 'Ατη. La 'Ατη es quien en realidad salta, y su SALTO es el ataque de una fiera cazadora.

El salto que no puede dar el hombre para evitar (ἀλύσκω) el ataque de la 'Ατη se concreta como tal en la última metáfora que constituye esta imagen (97-100). Se trata de una metáfora *in praesentia*, en la cual al *illustrandum* 'Ατη coresponde un *illustrans* que no aparece como tal en la estructura de superficie, sino por medio de la transferencia de los predicativos φιλόφρων y προσαίνουσα. La actitud seductora de la 'Ατη se concreta a través de actitudes animales. La 'Ατη engaña al hombre mostrándose como una perra amistoso que mueve la cola, para finalmente arrastrarlo hacia la TRAMPA DE LA RED (τὰ ἀκρύστατα). La RED y la 'Ατη se unen, *illustrans* e *illustrandum*, en 98, por medio de la aliteración ἀκρύστατ' 'Ατα.

Por tanto, la 'Ατη se presenta, en una segunda metáfora, como cazadora/perra de presa. El castigo de la divinidad se materializa por partida doble. Y este castigo es inevitable (οὐκ ἀλύσκω, οὐκ ὑπερφεύγω). Estos verbos, que reducen al hombre a una acción defensiva e impotente, se contraponen semánticamente con los verbos que se refieren a la entidad "divina": ἀνάσσω, παράγω, que implican el mando, el poder y la capacidad de dirigir.

El símbolo del PIE QUE SALTA se completa con la imagen de 515-516, así como la acción de 'Ατη se detalla en 1005-1007 y se espeja en las otras manifestaciones que castigan la ὕβρις: ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων (354).

1.c) 126-132

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας	Pues todas las fuerzas de caballería
καὶ πεδοστιβῆς λεῶς	y la infantería que avanza a pie
σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ-	nos han abandonado, como un enjambre de abejas,
σᾶν σὺν ἄρχαμῶ στρατοῦ,	junto con el jefe del ejército,
τὸν ἀμφίζευκτον ἑξαμείψας	después de haber cruzado el cabo marino
ἀμφοτέρως ἄλιον	común a ambas tierras,
πρῶνα κοινὸν αἴας ⁴ .	unido de ambos lados como un yugo.

Se trata de una *IMAGEN COMPLEJA*, en la cual se suceden un *SÍMIL* y una *METÁFORA*, engarzadas en una red de lexemas pertenecientes al campo semántico de la *CANTIDAD*, por lo tanto, al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

La imagen comienza con πᾶς, el pronombre indefinido predominante en la obra, que modifica a otros núcleos del tercer subsistema: el sustantivo colectivo λεῶς y el compuesto ἱππηλάτης, que se articula como *SINÉCDOQUE* del singular por el plural/colectivo. Estos colectivos son dos ejemplos de un campo semántico que se ha desplegado con gran amplitud desde el comienzo de la pieza, siempre utilizados en sentido propio. En este punto, ya al final del Párodos, el poeta resume e intensifica la imagen otorgándole un *illustrans* de la misma categoría (un colectivo) que concretiza, materializa y animaliza esta superabundancia difusa de la cantidad.

Lo hace por medio de un *SÍMIL BREVE*, σμῆνος ὡς μελισσᾶν. La comparación del στρατός (nombrado inmediatamente) con el *ENJAMBRE DE ABEJAS* se remite a Homero (*Il* 87-92). Pero lo central no es la fuente, sino las implicancias que la cultura media de los atenienses otorgaban a las abejas: orden, disciplina, incansable capacidad de trabajo, absoluta fidelidad a la reina-conductora, cantidad inmensa (calculaban de 80 a 90.000 animales por colmena) y la circunstancia de que, una vez dispersado, el enjambre no recupera jamás su unidad, y la dispersión produce la destrucción de los individuos. La disgregación puede originarse en la muerte, el error o la defección de la reina que lo conduce⁵. El *ENJAMBRE*

⁴ *Idem* nota anterior.

⁵ Cf. PETROUNIAS (1976: 2-4).

DISGREGADO es la imagen anticipada, la premonición del desastre militar persa. Lo implícito de la imagen (la devastación) se concentra en el verbo *ἐκλείπω*, que pertenece al subsistema secundario LLENO/VACÍO, y también la causa del abandono: así como el ejército (varones, FLOR DE LA JUVENTUD) ha abandonado al resto del pueblo persa, así también el rey (*ἄρχαμος*) ha abandonado a su pueblo⁶.

No obstante, estas apreciaciones sólo derivan de un análisis que contempla el desarrollo agencial completo. En este momento del Párodos, el rey –abeja reina– se ha lanzado sobre Grecia al frente de un conjunto poderoso, numeroso, organizado y fiel. De esta aparente imagen de poder y triunfo se deriva la segunda figura, la METÁFORA DEL YUGO.

Se trata de una construcción sintáctica compleja, que retoma la mención previa de 65-72, donde aparece la explicitación de la imagen por medio de la aposición de *illustrans* e *illustrandum* en una metáfora *in praesentia*: ζυγόν = σχεδία. En esta imagen anterior, donde el *illustrans* era reforzado por lexemas del mismo campo semántico utilizados en sentido propio (*πολύγομος*, *λινόδεσμος*), se produce una metáfora derivada que consiste en la animización del *πόντος* articulándolo como especificativo del lexema *ἀλχῆν*, “GARGANTA”. A su vez, *σχεδία* recibía un segundo *illustrans*: *ἄδισμα*, que cumplía la función de demorar la aparición en la estructura de superficie del *illustrandum* principal.

Puesto que todos los elementos de la imagen ya se han desplegado en 65-72, en 130-132, donde se retoma el motivo (que se cerrará en boca de Darío en 745-748), los elementos que el poeta dispone son mínimos. En efecto, sólo la transferencia del atributo *ἀμφίζευκτος* al sustantivo *πρών* produce en el espectador/lector la conexión con la imagen anterior, en la cual *ἀλχῆν* era el *illustrans* que le correspondía: aquí aparece el *illustrandum* (*πρών*) omitido en 72.

⁶ El subsistema de la cantidad, en empalme con el del orden/conducción, cierra su sentido figurado con un segundo *illustrans*, el del CARDUMEN DE ATUNES DESPEDAZADO, que aparece en boca del mensajero cuando relata el desastre de Salamina (424-426).

El encadenamiento de esta imagen con el SÍMIL de 126-129 remite, por un lado, al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en cuanto a que el ζυγόν pertenece al campo semántico de la esclavitud, que aparecerá en 745, reforzando la caracterización del ὄρχαμος (Jerjes). Por otro lado, la acción del rey de encadenar el Helesponto es el signo visible de su ὕβρις. Esta acción desmesurada, cuya descripción aparece en último término en la imagen, es en realidad la causa del desastre anticipado premonitoriamente con el símil del ENJAMBRE, que constituye el efecto de esa ὕβρις. Es un ὕστερον πρότερον articulado en el plano semántico.

Finalmente, el motivo del YUGO, que *stricto sensu* pertenece al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, actualiza en la imagen, pronunciada al inicio del drama, el tema de la incidencia del designio divino que castiga -venga- los actos humanos desmesurados.

1.d) 299-301

Αγ. Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος. Jerjes en persona vive y también ve la luz.

Βα. ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα Pronunciaste para mis moradas una gran luz
καὶ λευκὸν ἡμᾶρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου. y un blanco día después de la noche de negra túnica.

Estas imágenes ocupan totalmente el breve diálogo previo a la narración del mensajero del desastre de Salamina. Cumplen la función de retrasar las noticias verdaderas sobre los acontecimientos, provocando una pasajera explosión de alegría, que refuerza el sentimiento de esperanza. Pocos versos después esa esperanza probará haber sido sólo una ilusión, y será arrasada por el aluvión de muerte y destrucción que implicó la batalla para los persas. La sola salvación de la vida del rey, aunque es causa de felicidad para Atosa, se eclipsará ante el relato de la inmensa cantidad de vidas que se han perdido. De este modo, la imagen de la cantidad cambiará de signo en el plano semántico: la apariencia positiva se mostrará negativa, obedeciendo al mecanismo de inversión sémica que recorre toda la pieza.

La imagen está conformada por dos metáforas. La primera, pronunciada por el mensajero, es una figura ya convencional en los textos literarios, con diversos

antecedentes griegos épicos y líricos. Es también utilizada por los trágicos, y el propio Esquilo en *Ag* 677 y 1646 y en *Eu* 746 la usa en su texto. Es una metáfora *in praesentia*, donde el *illustrandum* (ζῆ) y el *illustrans* (φῶς βλέπει) están coordinados y constituyen, en apariencia, un pleonasma.

No obstante, esta inclusión del *illustrans* tiene dos objetivos. Por un lado, introduce una imagen visual perteneciente al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, en el cual el par opuesto LUZ/OSCURIDAD opera en general como *illustrans* de la valoración positiva o negativa de los bandos enfrentados. La imagen visual será, además, la que el autor utilizará de manera preponderante en la macroestructura narrativa que sigue inmediatamente. Por otro lado, la aparición del *illustrandum* φῶς βλέπει desencadenada la verdadera imagen nuclear de este fragmento, que consiste en utilizar el mismo lexema (φῶς) también como *illustrans*, pero apuntando a un *illustrandum* diferente.

La imagen de 300-301 consiste en dos metáforas encadenadas por la coordinación. Ambas son metáforas *in absentia*, es decir, los *illustrantia* son los únicos que aparecen en la estructura de superficie. La primera operación metasemémica que se verifica en el segmento es una fuerte sinestesia, en la cual el verbo (εἶπας) concita el plano de la audición y los dos objetos directos el plano de la visión. La articulación de la METÁFORA está conformada, entonces, por la TRANSFERENCIA DE UN MODIFICADOR VERBAL.

Ya dentro del objeto directo, el poeta relaciona los lexemas por medio de un doble quiasmo. El primero entreteje los dos núcleos del objeto con una estructura SUSTANTIVO/ADJETIVO/SUSTANTIVO: φῶς μέγα/ λευκὸν ἦμαρ. La homogeneidad de los elementos de la imagen, es decir, el núcleo sémico LUZ/BLANCO RESPLANDECIENTE, está dada por el primer núcleo y el segundo atributo. Esto lleva a concluir que una segunda operación metasemémica se da por el cruce sémico de los atributos: la figura aparece al destruir el sentido propio que implicaría la construcción del sintagma ἦμαρ μέγα καὶ λευκὸν φῶς.

Sin embargo, la transferencia de estos atributos posibilita el segundo quiasmo, y con él, la aparición en la estructura de superficie de la oposición bipolar LUZ/OSCURIDAD, que metaforiza *EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. En efecto, el segundo quiasmo se establece entre el segundo núcleo del objeto, su atributo y el *πόθεν* atributivo que cierra el verso. En este caso, la estructura es ADJETIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO/ADJETIVO: *λευκὸν ἡμᾶρ/νυκτὸς μελαγχίμου*. Adjetivos y sustantivos constituyen, cada uno con su opuesto, ejes semánticos antonímicos cuya eficacia semántica consiste en operar como anticipación del conjunto de imágenes visuales que serán las predominantes en la macroestructura narrativa siguiente (314-317, 357, 364-365, 377-378, 382, 284, 386-387, 428, 502-505). Esta segunda metáfora presenta, al igual que la de 299, una conformación semejante en *Ag* 900, y un antecedente en Simónides (Bergk 131).

Por último, restaría señalar cuáles son los *illustranda* con los que se relaciona el *illustrans* *φάος* en las metáforas analizadas. El *illustrandum* del primero es “βίος”, “ζωή”, y, por tanto, produce un empalme con la oposición VIDA ≠ MUERTE. Este empalme es eficaz puesto que la explosión afectiva de la reina tiñe toda la imagen y es el factor sobre el cual opera la tensión dramática, y que se expresa en el plano lexémico por medio del refuerzo del objeto indirecto.

El segundo *φάος* (300) tiene un *illustrandum* “ALEGRÍA, REGOCIJO, FELICIDAD/VICTORIA, LIBERACIÓN, SALVACIÓN”, opuesto al *illustrandum* de (“TRISTEZA, DOLOR, DESDICHA/DERROTA, PERDICIÓN”). Es un sentido figurado habitual en la épica (*Σ* 102, *P* 615, *Φ* 538; *π* 23, *ρ* 41). De esta manera, el segundo *illustrandum* provoca un nuevo empalme de campos conceptuales: la oposición ALEGRÍA ≠ TEMOR-TRISTEZA se relaciona directamente con la oposición básica del sistema, FORTUNA ≠ DESASTRE.

1.e) 515-516

ὦ δυσπρόνητε δαίμων, ὡς ἄγαν βαρὺς ἰOh penosa deidad, cuán en exceso pesado
 ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῷ γένει. con ambos pies, has saltado sobre toda la raza persal

Esta imagen es el cierre y el refuerzo de la analizada con anterioridad, ubicada en 93-100. El símbolo del SALTO (ἐνάλλομαι) aparece acompañado y reforzado por el lexema πούς; la fuerza del salto (y por tanto el daño infligido a la víctima) está subrayado por ἄγαν βαρὺς. El *illustrans*, como es habitual en Esquilo, aparece con la transferencia material y concreta. Además, la concretización se desplaza sobre el objeto pisoteado (γένος), que pierde su carácter colectivo y abstracto para, ante el desastre, personalizar e individualizar a cada uno de sus elementos: cada soldado del ejército, cada hombre del pueblo persa y de sus aliados.

Por otra parte, los lexemas conjugan en la imagen por lo menos cuatro campos conceptuales y varios subsistemas imaginativos: LA CANTIDAD, por medio del colectivo γένος y el indefinido πᾶς; EL PODER, por medio del adverbio ἄγαν, que se relaciona semánticamente con la ὕβρις del rey; LA GUERRA, a través de la mención de uno de los pueblos enfrentados (περσικός); y por último LO DIVINO, al nombrar al δαίμων κακός, esta vez con un atributo con mayor connotación afectiva, δυσπρόνητος.

La divinidad, la única capaz de dar el SALTO ADECUADO (que implica el castigo tanto espiritual como físico), animaliza y objetualiza a la víctima (inmensa en su cantidad, pero infinitamente pequeña en cualidad comparada con el poder del δαίμων), poniéndose en el mismo plano que la Ἄτη CAZADORA de la imagen anteriormente analizada, y convirtiendo su acción en una TRAMPA, y al hombre en la PRESA elegida por su φθόνος.

1. 2 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SIETE CONTRA TEBAS

2.a) Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια,
 ὅστις φυλάσσει πράγος ἐν πρόμνῃ πόλεως
 οἴακα νομῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω.

El poeta utiliza los primeros versos de la tragedia para poner en juego una de las imágenes más importantes de la pieza, fundamental para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* y de larga tradición en la literatura grecolatina. Es la metáfora de la *NAVE DEL ESTADO*, en la que los *illustrantia* *NAVE/PILOTO/TORMENTA* se corresponden con los *illustranda* *CIUDAD (PAÍS, ESTADO)/REY (GENERAL, JEFE)/PELIGRO (ATAQUE, ENFERMEDAD, CATÁSTROFE)*.

Se trata de una metáfora *in praesentia*, puesto que el *illustrandum* -πόλις- está expreso, y se articula sintácticamente por medio de la subordinación de dicho *illustrandum* como especificativo de un núcleo que constituye uno de los elementos del *illustrans*. Esta metáfora se caracteriza, sin embargo, por eludir la mención directa de ese *illustrans* -ναῦς-; en su lugar, aparecen en la estructura de superficie dos de sus constituyentes -partes de esa ναῦς-: πρόμνη (popa) y οἴαξ (timón), combinando el procedimiento metafórico con el sinecdóquico. Del mismo modo el poeta evita nombrar al *PILOTO* (*illustrans*) y al *REY/GENERAL* (*illustrandum*) que forman parte de este complejo imaginativo. Los reemplaza de la siguiente manera: el κυβερνήτης es primero presentado por el indefinido ὅστις, lo cual crea la sensación de generalización e indeterminación. Luego de que aparece el lexema πρόμνη, aparece subsiguientemente el sintagma participial οἴακα νομῶν, que restringe casi en su totalidad el ámbito de acción posible del ὅστις.

El *illustrans* se completa engendrando una nueva figura, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, en la cual se describe una de las acciones que se esperan de un κυβερνήτης: es una sinécdoque de la parte (βλέφαρα) por el todo (άνήρ). En

lo que respecta al *illustrandum*, su mención está reemplazada por los lexemas πολῖται (1) y πόλεως (2).

La imagen tiene amplia incidencia en la pieza, y aparecen en la estructura el resto de sus elementos constituyentes: TORMENTA/PELIGRO-ATAQUE (62-64, 112-115, 208-210, 283, 602-603, 652, 758-761, 769-771, 795-796, [1075-1077]).

2.b) 203-207

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού-
 σασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον,
 ὄτε τε σύριγγες ἐκλαγξαν ἐλίτροχοι,
 ἴππικοί τ' ἄπυον πηδαλίων διὰ στόμια
 πυριγενετᾶν χαλινοί.

Se trata de una imagen auditiva compleja y muy elaborada, que establece relaciones con varios subsistemas por medio de empalmes. En sentido estricto, pertenece al subsistema de la AMENAZA INTERNA, y constituye el modo predilecto de expresión por parte de las mujeres del Coro. La percepción de la realidad se da en lo femenino a través del sentido del oído. Como ya señalamos, la AUDICIÓN la caracteriza como género, así como la VISIÓN caracteriza a los masculino, lo que se simboliza en la escena central de la tragedia, las écfrasis de los escudos de los héroes.

El primer empalme se establece en 203 por medio de la invocación.

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος remite a la idea básica de LA CASA PATERNA. El signo negativo que recorre este subsistema sólo aparece en la superficie de la obra a partir de 653; en este momento del desarrollo dramático está aún implícito. Sin embargo, la yuxtaposición del γένος maldito con el verbo ἔδειςα da la pauta de la coherencia del empalme, coherencia que no se ve empañada por la atribución del adjetivo φίλος.

El verbo ἔδειςα está modificado por una construcción participial apositiva y por una proposición adverbial temporal. Cada una de ellas constituye una imagen auditiva que contribuye a la impresión de conjunto. La construcción participial está

formada por lexemas utilizados todos en sentido propio. Se menciona en primer término la operación de los sentidos (ἀκούσασα), y su objeto directo es una serie de elementos pertenecientes al mismo campo semántico. Todo el verso 204 tiene una fuerte connotación en el plano fónico, que se produce a través de la repetición del sustantivo ὄτοβος y de ἄρματόκτυπον.

*Ὀτοβος alude a un ruido retumbante, “estruendo”, “estrépito”: es un lexema onomatopéyico, y se relaciona con el “traqueteo” de las ruedas de los carros (ἄρματα). Κτύπος expresa, por su parte, el ruido producido por un golpe, y es también un lexema expresivo.

La primera parte de la imagen incluida en la proposición temporal continúa el sentido propio: se alude al mismo tipo de ruido por medio de otra combinación lexémica: es una *variatio* que ocupa todo el verso 205. Σύριγξ (“cubo de la rueda”) y ἐλίτροχος (“que hace girar las ruedas”) son los lexemas que producen el puente semémico con ἄρματα; el verbo κλάζω es el que concentra la imagen auditiva, poniendo en movimiento la sensación y dinamizándola al concretar los sustantivos en un proceso sensible activo. El lexema alude a ruidos articulados o inarticulados (como en este caso), pero siempre desagradables al oído. Es un sonido agudo y penetrante.

Los vv. 206-207 continúan la imagen auditiva, pero en ellos se lleva a cabo el pasaje al sentido figurado. El coordinante τε une a κλάζω el verbo ἄπύω (ἠπύω); en este caso, se trata de un sonido emitido por un ser animado, animal o humano. La forma intransitiva es metafórica. En el caso de 206-207 se trata de una animización del sujeto: στόμια, “bocado”. La transferencia operada por la animización se debe a la cercanía del adjetivo ἵππικός. La figura consiste en atribuir el verbo ἄπύω a los bocados y no a los caballos. En el especificativo de στόμια se produce el pase al sentido figurado explícito, por medio de una metáfora *in praesentia* articulada como aposición: χαλιῶδες πυριγενέτης = πηδάλιον ἵππικόν. La mención del πηδάλιον (timón, gobernalle), por otra parte, facilita la transición a la imagen siguiente, que consiste en una de las apariciones del motivo de la NAVE DEL ESTADO.

2.c) 333-335

κλαυτὸν δ' ἀρτίτροφους ὠμοδρόπους
 νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι
 δωμάτων στυγεράν ὁδόν·

Esta imagen, perteneciente subsistema principal de LOS SITIADOS, cumple el objetivo de provocar la piedad y el terror del espectador/lector ante la visualización de los horrores de la guerra. Toda ella, formada por dos metáforas, la primera *in praesentia*, la segunda *in absentia*, intenta describir al género femenino como víctima pasiva e inerte. Así como las imágenes de la estrofa 2 (321-332) otorgan al *illustrandum* “mujeres” características de degradación-animalización, esta antistrofa 2 retoma la degradación de las víctimas por medio de *illustrantia* que les conceden una marca sémica de infantilización-vegetalización. El poeta aplica entonces una *amplificatio* y una *variatio*.

La primera metáfora ocupa el verso 333. Es una metáfora *in praesentia*, ya que el *illustrandum* “mujeres prisioneras” acaba de aparecer en el contexto anterior. Los *illustrantia* ἀρτίτροφος y ὠμοδρόπος están articulados como atributos transferidos, dada su función sintáctica de predicativos subjetivos. La yuxtaposición de ambos, unida al *homeoteleuton*, contribuye al efecto acumulativo que provoca la magnificación del objetivo buscado, que aparece en la cadena léxica por medio del predicado nominal κλαυτὸν. El *illustrans* ἀρτίτροφος (“recién criado”, “recién nutrido”, “que todavía mama”), además de provocar la infantilización sémica del *illustrandum*, efectúa un empalme con la imagen de LA POLIS, en su caracterización como τροφός. Puesto que este *illustrans* de la πόλις tiene una carga semántica en extremo positiva, que se une al deber de piedad filial ante la TIERRA MADRE Y NUTRICIA, el *illustrans* ἀρτίτροφος adquiere secundariamente una marca negativa en cuanto al agente (LOS SITIADORES), que de esta manera son descriptos, 1º) como saqueadores sacrílegos e impíos, que arrancan los hijos de pecho de la madre tierra

y 2º) como destructores del orden cívico, puesto que desgarran la estructura política del estado.

El *illustrans* ὠμόδροπος, por su parte, además de operar como *variatio* y *accumulatio* y otorgar la marca sémica de vegetalización, produce un nuevo empalme, esta vez con el motivo de LA CASA PATERNA. Lo hace a través del subsistema secundario de la TIERRA FUNERARIA, sobre la cual se realiza una MALA SIEMBRA que sólo puede dar como resultada un FRUTO AMARGO.

El FRUTO AMARGO es, por un lado, ETÉOCLES, por otro, el HOMICIDIO FRATRICIDA y la DESAPARICIÓN DEL γένος. Pero en este Estásimo I, obrando como anticipación especular, el FRUTO AMARGO de esas acciones (futuras pero inminentes y con raíces en el pasado) es este “fruto cortado en crudo”, estas mujeres “arrancadas del árbol”. El fruto verde no puede producir buena semilla, lo que se relaciona con la desaparición del γένος maldito a causa de la esterilidad de sus miembros (sólo engendran muerte), y por otra parte apunta a la violencia sexual que se ejercerá sobre los *illustranda*, lo cual se conecta, igual que en el caso de ἀπίτροφος, con el sacrilegio y la impiedad.

Este aspecto de la connotación de la imagen está reforzado y explicitado por una segunda imagen, que ocupa los vv. 334-335.

En efecto, en estos versos que configuran una metáfora *in absentia* se alude a la forzosa iniciación de la vida sexual de esas niñas como esclavas y concubinas de los vencedores/raptos. Este *illustrandum* se expresa por medio de un *illustrans* aislado, sin bimetración: διαμείψαι δωμάτων στυγερὰν ὁδόν. El raptor (στυγερὰ ὁδός) es modificado por el especificativo δωμάτων. Una *lectio facillior* consiste en considerar “el odioso camino” como *illustrans* de un *illustrandum* “unión sexual, concubinato” (efecto) o “lujuria, deseo” (causa), en cuyo caso δωμάτων sería una metonimia del continente por el contenido (ἀνήρ).

No obstante, el sintagma νομίμων προπάραιθεν es el núcleo significativo de esta segunda imagen; el adverbio refuerza y explicita la marca sémica “antes de tiempo”, que aparecería en forma de *illustrantia* en los componentes ἀπι- y ὠμο- de

los adjetivos ubicados en 333. El lexema νομίμων (“usos, costumbres, leyes”) actúa, por su parte, como nuevo empalme con el motivo de LA POLIS: el hecho de someter a unas niñas a la vida sexual adulta es una acción contraria a las leyes humanas y divinas: el motivo del sacrilegio y de la impiedad vuelve a hacerse presente. Y es precisamente este motivo el que cierra el Estásimo con una imagen síntesis:

μαινόμενος δ' επιπνεῖ λαοδάμας
μιαίνων εὐσέβειαν Ἄρης.
 Y, enloquecido, resopla Ares, domador de pueblos,
 mancillando toda piedad (343-344).

2.d) 391-394

τοιαῦτ' ἀλύων ταῖς ὑπερκόμποις σαγαῖς
 βοᾶ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἐρῶν,
 ἵππος χαλινῶν ὧς κατασθμαίνων μένει,
 ὅστις βοῆν σάλπιγγος ὀρμαίνει μένων.

Esta imagen cierra la extensa descripción de Tideo, que ocupa como macroestructura lo vv. 377-394. En esta descripción los elementos destacados son sus gritos y su deseo de entrar en combate. El grito de Tideo se despliega en un amplio campo semántico: βρέμω 378, βοᾶω 381, κλαγγή 381, ἀντέω 384, κῶδων 386, κλάζω 386, y ya dentro de la imagen aquí analizada: βοᾶω 392, βοή 394, σάλπιγξ 394. El deseo de lucha se expresa figuradamente por medio del campo semántico del furor: μαργάω 380, λίπτομαι [μάχης] 380, θείνω 381, ονειδῶ 381, φόβος 386, ὑπέρφρων 387, y ya dentro de la imagen, ἀλύω 391, ὑπέρκομπος 391, ἐράω [μάχης] 392.

Ambos campos semánticos acrecientan e intensifican sus marcas sémicas por medio de tres *illustrantia* a lo largo del pasaje. Los tres apelan a la concretización y materialización de las sensaciones (audición) y sentimientos (arrogancia, deseo de lucha) descriptos, y dos de ellos a la animalización del *illustrandum*.

El primero es un SÍMIL BREVE, δράκων μεσημβρινᾶϊς κλαγγῆσι (incluye una metáfora *in absentia*) (381). El segundo ocupa los vv. 384-386, y encadena una

imagen visual con una auditiva (ambas dinámicas), cada una de las cuales incluye una metáfora y se centra para operar la figuración en un elemento concreto de las armas defensivas del combatiente: casco y escudo. Es precisamente el agitar los penachos –crines- (χαίτωμα) del casco el elemento que anticipa la última imagen, que es un SÍMIL EXTENDIDO centrado en la descripción dinámica de un ἵππος (*illustrans*) equivalente a Τυδεύς (*illustrandum*).

Ya dentro de la imagen, 391-392 actúan como *illustrandum*. Los elementos que lo forman consisten en la unión en un mismo sintagma de los campos semánticos del GRITO y la ARROGANCIA, y presentan una contraparte *illustrans* en 393-394. El ἵππος *illustrans* es un CABALLO DE GUERRA, que concretiza el deseo de lucha (μάχης ἐρῶν) por medio del “resoplar contra (tascando) el freno” (κατασθμαίνων). Ambos sintagmas de la figura son paralelos en su estructura sintáctica: construcciones participiales apositivas. Los frenos (arnés), por su parte, son al caballo lo que la armadura es al soldado: en un segundo nivel, χαλινοί equivale a σαγιά.

Por su parte Τυδεύς ἀλύει, “está fuera de sí” por la inmovilidad (μένει) de la espera, marcada por el límite que implican las riberas del río, ὄχθαι ποταμίαι. El hincapié hecho por el poeta en la impaciencia de la espera se ve más realzado aún en el plano fónico por medio de la *repetitio* epifórica del verbo μένω, a la cual se suma la semejanza fonética de κατασθμαίνω y ὀρμαίνω, con lo cual se producen aliteración y apofonía. Corona este énfasis puesto en el sonido de la cadena significativa el *homeoteleuton* en quiasmo que se obtiene entre los cuatro términos: κατασθμαίνων μένει / ὀρμαίνει μένων.

El interés del poeta en destacar el plano fónico de la imagen se origina en el último campo semántico que une al *illustrans* con el *illustrandum*: el GRITO/AUDICIÓN. Al grito de Tideo (βοῶ) del *illustrandum* no le corresponde el relincho del caballo, que sería lo esperable para completar el paralelismo. El poeta propone una *variatio* semántica, y desplaza al ἵππος del rol de agente al de paciente, haciéndolo esperar un grito ajeno, el de la TROMPETA (βοή σάλπιγγος), lo que

acentúa la impresión de expectante pasividad. Que la trompeta “grite” otorga a éste último constituyente de la imagen un elemento *illustrans* extra: la animalización/personificación, articulada como metáfora *in absentia* (sin bimetración expresa).

La imagen pertenece a la serie imaginativa de LOS SITIADORES. Ejemplifica el proceso de degradación en su subsistema secundario del caballo, con la marca sémica específica de la animalización, y produce un empalme interno entre este subsistema secundario y el otro, cuyo núcleo reside en las manifestaciones afectivo-psicológico-espirituales de LOS SITIADORES: la serie del κόμπτος. Por otra parte, une en su descripción las imágenes visuales (propias de la percepción masculina) y las imágenes auditivas (propias de la percepción femenina) en un ejemplo cabal de maestría estilística.

2.e) 288-294

γείτονες δὲ καρδιάς
 μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
 τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν,
 δράκοντας ὡς τις τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεχάϊων δυσευνάτορας
 πάντρομος πελειάς.

Se trata de uno de los SÍMILES centrales de la pieza, que empalman los constituyentes opuestos del subsistema de LOS SITIADORES y del subsistema de LOS SITIADOS. La oposición bipolar PALOMA/SERPIENTE apunta a dos ejes sémicos: 1) obedeciendo al mecanismo de concretización y animalización, estos *illustrantia* describen por medio de la degradación de la esencia a aquellos elementos del sistema de fuerzas de la tragedia que se oponen al designio de Etéocles quien, por su parte, recibe *illustrantia* de marcas sémicas positivas + humanas que tienen por objetivo la sublimación de la esencia; 2) oponen los semas MASCULINO/FEMENINO por medio de figuras nucleares que, compartiendo la marca + animal, se diferencian en la valoración sémica. (MASCULINO = NEGATIVO; FEMENINO = POSITIVO), en el

comportamiento frente a la acción (MASCULINO = ACTIVO; FEMENINO = PASIVO) y en la actitud frente a lo humano (MASCULINO = AGRESIVO, SALVAJE (SERPIENTE); FEMENINO = DOMÉSTICO, AMIGABLE (PALOMA)).

Desde el punto de vista de Etéocles, la impresión general de la imagen tiende a describir la COBARDÍA femenina, la ἀνοια, la irracionalidad y la falta de dominio de sí; desde el punto de vista del propio Coro, describe a las víctimas inocentes de la guerra en general y de una guerra producto de la ὕβρις de un γένος maldito en particular; desde el punto de vista del espectador/lector, la imagen es un ejemplo de *pathos* que apunta a obtener la conmiseración y la piedad ante estas víctimas inocentes.

En cuanto a la construcción de la imagen, se trata de un SÍMIL EXTENDIDO que presenta tres niveles de figuración. En el primer nivel, la descripción de 288-290 se retoma en el símil a través de un proceso de concretización. En el segundo nivel, más complejo, a cada elemento de 288-290 utilizado en sentido propio le corresponde un *illustrans* en 291-294. En un tercer nivel se puede observar que incluso los constituyentes del *illustrandum* tienen la posibilidad de ser considerados como otro sistema de *illustrantia*.

En el primer nivel, el centro del elemento a ser imaginizado es el MIEDO, que se expresa por medio del sustantivo τάρβος y el sustantivo μέριμνοι. Son sustantivos connotados; el τάρβος apunta al miedo ante una amenaza y el efecto que ésta produce: susto, espanto; la causa de ese miedo aparece expresada en 290, en el acusativo de relación. Μέριμνοι alude a la preocupación, al pensamiento ansioso y obsesionado por un objeto x (se trata de un pensamiento inquieto; la aparición en el contexto de τάρβος actualiza esa inquietud como peligro). Estos sememas se concretan en el símil a través de los lexemas υπερδέδουκεν y πάντρομος. El sustantivo τάρβος se ha volcado en un proceso perceptible: υπερδείδω, “tener miedo extremo” (la raíz *dwei- implica un miedo objetivo y durable). Las μέριμνοι se han volcado en el efecto sensible del temblor: πάντρομος (τρέμω,

complemento semántico de δαίδω, no se relaciona con el miedo en tanto que estado psicológico sino en tanto que efecto físico).

En el segundo nivel pueden analizarse las ecuaciones *illustrantia = illustranda*. Al *illustrandum* ἀμφιτειχῆς λεώς le corresponde el *illustrans* δράκοντες δυσευνάτορες. El τάρβος (sinécdoque de la parte [CORAZÓN] por el todo [MUJER]) se imaginiza como τις πάντρομος πελειάς. Pero dentro de la estructura del símil pueden percibirse otros matices semánticos: los lexemas λεχῶϊος y δυσευνάτωρ apuntan a los mismos marcadores sémicos señalados para la imagen de 333-335: infantilización (“nidada, pichones que están en el nido”) en τέκνα λεχῶϊα; forzamiento de la vida sexual en λεχῶϊος y δυσευνάτωρ. La doble alusión al “lecho” es evidentemente buscada y alude a los semas señalados por metonimia.

Por último, en el tercer nivel puede verificarse la complejidad del *illustrandum*: se trata en realidad de una PERSONIFICACIÓN. Las μέριμναι son “vecinas”, “viven cerca” (γείτονες). Esta personificación materializada en el atributo transferido, que actúa como *illustrans*, alude a “cercar, acechar”, que es el *illustrandum* sobreentendido. Esta amenaza que acecha sólo aparece expresa en sus efectos, en el τάρβος (“fuego”). A su vez, este τάρβος es “acrecentado”, “agrandado” por las preocupaciones. Este *illustrandum* no expreso, “acrecentar”, está colocado en el texto por medio del *illustrans* ζωπύρεω (ζα-δια-+πυρέω), “reanimar las brasas, atizar”, que opera como concretización dinámica. El καρδία en el que atiza el fuego del temor sería entonces el *illustrandum* del *illustrans* tácito “hogar”, único término que faltaría para completar la imagen.

De este modo, se verifica la finalidad del poeta: proporcionar en distintos niveles elementos que contribuyan a la concretización y dinamización de la imagen, de modo de facilitar el surgimiento de la συμπάθεια en el ánimo del espectador/lector.

1. 3 MUESTREO ESTILÍSTICO DE SUPLICANTES

a) 105-110

βρότειον, οἷα νεάζει,
 πυθμὴν δι' ἄμὸν γάμον τεθαλῶς
 δυσπαραβούλοισι φρεσίν,
 καὶ διάνοιαν μαινώλιν
 κέντρον ἔχων ἄφυκτον, ἄ-
 τα δ' ἀπάταν μεταγνοῦς.

En esta imagen compleja se verifica un cuádruple empalme entre el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER) en su primer subsistema secundario, constituido por el motivo del MATRIMONIO/FERTILIDAD; el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PARIENTE/EXTRAÑO) en su explicitación de la apariencia de estos contrarios de la oposición básica; el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PENSAMIENTO HUMANO/ PENSAMIENTO DIVINO) en su caracterización del primer elemento de su oposición básica (PENSAMIENTO HUMANO) y nuevamente el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* pero en su subsistema secundario de la PERSECUCIÓN/FUGA.

El primer constituyente ocupa los vv. 105-106 con una metáfora *in absentia* de *illustrans* aislado, cuyos núcleos son los lexemas νεάζει y τεθαλῶς en el plano figurado y γάμον en el plano propio. Este ejemplo permitiría inferir que, en realidad, el motivo de la FERTILIDAD actúa en sí mismo como *illustrans* del motivo del MATRIMONIO.

El que florece es el “tronco de Belo” (el lexema TRONCO se ha usado en la versión castellana entre todas las traducciones posibles de πυθμὴν con el propósito de facilitar la comprensión de los cruces semánticos entre los subsistemas), engarzado en el *SEGUNDO SUBSISTEMA* pero representando al *PRIMERO* (105). La estirpe de Belo representa la *coincidentia oppositorum*: son parientes de sangre de las Danaides, pertenecen al mismo γένος. No obstante, su deseo de someterlas a los imperativos de Afrodita los hace ubicables semánticamente como EXTRAÑOS, EXTRANJEROS y ENEMIGOS. La fuerza y la potencia de la juventud, que se

encuentran como rasgos sémicos del verbo νεάζω, contribuyen en la caracterización figurada del polo VARÓN de la bimetración.

El tercer constituyente se despliega en 107-108, y se describe en sentido propio al PENSAMIENTO HUMANO limitado en lo objetivo pero desmesurado en su autoconsideración. La διάνοια está velada por el furor de lo irracional (μαινόλις), y el φρήν prisionero de la obstinación de la voluntad reflexiva (δυσπαράβουλος). En esta imagen se percibe la ambigüedad valorativa en el plano semántico: lo que desde el punto de vista de las Danaides es válido para sus primos, desde el punto de vista del autor y del espectador/lector es válido también para ellas, prisioneras de su propia ὕβρις.

Los vv. 109-110 cierran la imagen con un empalme metafórico perteneciente al TERCER SUBSISTEMA, donde el *illustrandum* es 108 (διάνοιαν μαινόλιν) y el *illustrans* 109 (κέντρον ἄφυκτον). El *illustrans* proporciona marcas de concretización y sexualización (κέντρον: AGUIJÓN/FALO) y anticipa sutilmente el resultado final de la huida aventurada de las Danaides: el matrimonio forzado (ἄφυκτον). Esta anticipación en el plano de la imagen se explicita en los últimos versos de la tragedia, en boca del Coro de Sirvientas (1043-1051). Las palabras de estos últimos versos pueden llevar a considerar κέντρον ἄφυκτον como *illustrans* de una segunda metáfora, cuyo *illustrandum* es esta vez “el pensamiento, el designio de Zeus”, el φρήν Διός (1049).

Toda la imagen está recorrida por el refuerzo fonético del plano semémico, sumando procedimientos de apofonía vocálica, *homoeoteleuton* y aliteración en cada uno de los versos del pasaje.

b) 350-353

ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομον,
 λυκοδίωκτον ὡς δάμαλιν ἀμ πέτραις
 ἠλιβάτοις, ἴν' ἀλκᾶ πίσυνος μέμυ-
 κε φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Se trata de una imagen ubicada por completo en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN/MUJER), que se desarrolla casi por completo en el plano del *illustrans*, obedeciendo a los mecanismos de concretización y animalización típicos de Esquilo que se ponen en juego en *Su* en el primer subsistema secundario. Es un símil extendido donde la *ικέτις* actúa como *illustrandum* y la ternera (*δάμαλις*) como *illustrans*.

La mujer suplicante, antes de pasar al sentido figurado, completa su sentido propio con constituyentes del campo semántico de la FUGA (*φυγάδα, περιδρομον*). Estas atribuciones dinámicas de la suplicante funcionan como *tertium comparationis* que posibilita la introducción del *illustrans* concreto. En efecto, la TERNERA es perseguida por un LOBO (*διώκω* = campo semántico que actúa como puente), imagen de los Egipcios. La fugitiva (*φυγάς*) que corre de aquí para allá (*περίδρομος*) es semejante a la TERNERA QUE VA CUESTA ARRIBA (*ἀμ*) DE ROCAS ESCARPADAS (*πέτραις ἠλιβάτοις*).

Allí el plano lexémico incorpora una imagen auditiva de *illustras* homogéneo (*μέμυκε*, “muge”). La ternera muge con fuerza (*ἀλκᾶ*), así como las Danaides se defienden con uñas y dientes de sus perseguidores. Las jóvenes confían (*πίσυνος*) ampliamente en su padre Dánao (boyero, *βοτήρ*), a quien llaman (*φράζουσα*) en defensa de su peligrosa situación (*μόχθους*).

La imagen, una de entre las muchas que pertenecen al mismo subsistema, cumple la función de lograr la *σμπάθεια* del espectador/lector. El mismo mecanismo que apela a la animalización de la víctima se ha verificado en *Se* y *PrV*.

c) 438-442

καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται·
ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν
πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμφωται σκάφος
στρέβλαισι ναυτικάϊσιν ὡς προσηγμένον.
ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.

Este pasaje incluye el más importante de los empalmes entre el tercero y el cuarto de los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES*: PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO y TIERRA ≠ MAR. Se lleva a cabo por medio de la metaforización del PENSAMIENTO HUMANO, πέφασμαι (*illustrandum*) a través del *illustrans* ἐξοκέλλεται "encallar", con lo cual se otorga a ese PENSAMIENTO los semas de limitación, estancamiento e imposibilidad de cumplir con la propia esencia. Es una metáfora *in praesentia* cuya bimetración se relaciona por medio de una ECUACIÓN. La ACCIÓN DE ENCALLAR se continúa nominalmente por medio de una serie de *illustrantia* pertenecientes al mismo campo semántico desplegado en 440 y 441. Son partes de la ναῦς equivalente a φρήν que logran su efecto por acumulación lexémica: σκάφης "QUILLA", γομφῶ "SUJETAR CON CLAVIJAS", στρέβλη "CABRESTANTE", ναυτικός aludiendo al *illustrans* no expreso.

La imagen describe en términos concretos el dilema trágico ἡ τοῖσιν ἡ τοῖς (439-440) y su carácter forzoso y decidido por el poder divino, ἀνάγκη. La *sententia* que cierra el pasaje (442) alude a la posible explicación de lo "trágico" y la posible resolución del conflicto que recorre la condición humana, y es equivalente al τῷ πάθει (λύπη) μάθος (καταστροφή) de *Agamenón*, de acuerdo con la *Weltanschauung* esquilea.

d) 764-772

οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή,
οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ πεισμάτων σωτήρια
ἐς γῆν ἐνεγκεῖν, οὐδ' ἐν ἀγκυρουχίαις
θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παραυτικά,
ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
ἐς νύκτ' ἀποστείχοντος ἡλίου. φιλεῖ
ὠδίνα τίκτειν νύξ κυβερνήτη σοφῶ.
οὔτω γένοιτ' ἄν οὐδ' ἄν ἐκβασίς στρατοῦ
καλή, πρὶν ὄρμῳ ναῦν θρασυθηῆναι.

La imagen proporciona un ejemplo de triple empalme: *TERCER SUBSISTEMA* (PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO), *CUARTO*

SUBSISTEMA (TIERRA ≠ MAR) y *SEGUNDO SUBSISTEMA* (VARÓN/MUJER).

Aparentemente se trata de una macroestructura descriptiva íntegramente desplegada en sentido propio, con la sola excepción de la metáfora *in absentia* ναῶν ποιμένες (767), la que, por otra parte, obedece al mero *ornatus*. No obstante, un análisis más detallado y el marco metodológico del sistema y los subsistemas permite descubrir en el texto una estructura profunda sumamente significativa.

El primer empalme se registra entre el PENSAMIENTO HUMANO (*illustrandum* no expreso) y las maniobras de ANCLAJE de una embarcación (TIERRA). El PENSAMIENTO HUMANO (barco que navega = pensamiento que avanza en su concreción) debe llegar al puerto de la decisión. Ese “puerto” es la TIERRA (εἰς γῆν), que proporciona “seguridad, salvación” (σωτηρίαν) de haber arribado a la decisión correcta con los medios adecuados (πεισμάτων). La capacidad reflexiva del hombre, al ponerse en movimiento, se lanza a un ámbito desconocido (MAR); es un ναυτικός στρατός. Pero atracar en el FONDEADERO (ὄρμος), en la decisión buscada, puede resultar un engaño (οὐκ θαρσοῦσι) producto de la ὕβρις, y la decisión ser equivocada y peligrosa (ἀλίμενον χθόνα), tomada en un momento desfavorable (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) y que producirá dolor y dificultades (ὠδῖνα τίκτειν) incluso al hombre mejor dotado intelectualmente (κυβερνήτη σοφῶ). Se trata de una extensa metáfora *in absentia*, que se desarrolla por completo en el plano del *illustrans*.

Pero se registra un segundo significado y un nuevo empalme a partir de la mención de la ἀλίμενος χθών (la tierra sin puerto, inhospitalaria), esta vez con la oposición semántica básica VARÓN ≠ MUJER. El *illustrans* registra una notable ambivalencia polisemémica.

Este cruce se verifica de la siguiente manera. La tierra inhospitalaria (MUJER, ÚTERO/VAGINA que no desea el contacto del VARÓN) debe recibir al barco (VARÓN, FALO/δόρυ) que llega a ella para concluir su ciclo natural (1: navegar/ATRACAR/DESEMBARCAR; 2: CRECER/COPULAR/PROCREAR). Tanto la acción figurada 1 cuanto la acción propia 2 son llevadas o serán llevadas a cabo por los

Egipcios en el transcurso de *Suplicantes*. La acción de COPULAR/PROCREAR les acarreará la muerte a todos ellos menos a uno, a causa del rechazo volitivo (ἀλιμενος) de las desposadas (χθών). La noche de bodas de los Egipcios-navegantes (εἰς νύκτα, ἀποστείχοντος ἡλίου) engendrará (τίκτειν) su propia muerte (ὠδῖνα por oxímoron). Es precisamente la aparición en la estructura de superficie de estos dos *illustrantia* la que permite verificar el empalme y por tanto establecer la interpretación apuntada.

A pesar de la momentánea derrota de la conciliación de los opuestos (que es figurada como prolepsis en esta imagen), otro ὠδῖς será la consecuencia positiva para el único PILOTO PRUDENTE (κυβερνήτης σοφός = Linceo): es la posibilidad de engendrar un nuevo γένος, una nueva dinastía que reine en Argos de allí en adelante.

Puesto que toda la imagen es pronunciada por Dánao, debe tenerse en cuenta que el rey no es consciente de los significados que pone en juego: es un mensaje directo del autor al espectador/lector. La explicitación del primer empalme cierra la imagen (φρόνει, 773), subrayando la ambigüedad valorativa de la misma: las acciones de Dánao son producto de la ὕβρις, y su religiosidad (μὴ ἀμελεῖν θεῶν) permanece en la esfera de lo convencional y la inversión semántica.

1.4 ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE AGAMENÓN

En el Episodio IV de *Ag* (1072-1177: κομμός-) y luego de más de trescientos versos durante los cuales ha permanecido en silencio en escena –el silencio más largo del *corpus* trágico conservado-, la profetisa Casandra comienza su canto. Es un canto delirante, cargado de *pathos*, incomprensible para los ancianos del Coro, en el que llora la muerte de unos niños, la muerte de un rey, su propia muerte. El discurso no tiene significado alguno para el Corifeo: no es un λόγος, es un γόος, un lamento fúnebre⁷ cuyo efecto es la piedad y la συμπάθεια de los receptores. Esta “comprensión” le sugiere al Corifeo un símil: Casandra es como un ruiseñor que gime un trino de melodía amelódica, un canto que no es canto, un lamento del que sólo se comprende el nombre de un niño muerto: Itis. Casandra rechaza esta semejanza: el ruiseñor vive, ella va a morir bajo un arma de dos filos (1140-1149).

La funcionalidad de la imagen del pájaro en duelo es la de actuar como *illustrans* del lamento de la heroína trágica. Esta imagen, de larga tradición en la literatura griega, en cuyo contenido se verifican las mismas operaciones que se aplican a la caracterización genérica de las mujeres (naturalización-animalización, sometimiento a la emoción y a la ley de la sangre), es utilizada por los poetas trágicos de manera peculiar. En efecto, tal como señala Nicole LORAU⁸, hay una incongruencia en la ecuación *heroína = pájaro en duelo*⁹ en la mayoría de las instancias textuales en que se la utiliza, de Homero a Sófocles. La incongruencia consiste en asimilar el duelo de una madre asesina -Procne- por su hijo -Itis- al duelo de una

⁷ Hemos estudiado la función del γόος y su relevancia textual e ideológica, así como las implicancias profundas de esta imagen en CRESPO (2002).

⁸ LORAU (1995: 89-103).

⁹ La referencia mítica de la imagen es, por supuesto, la trágica historia de Procne –ruiseñor- y Filomela –golondrina-. La mención del ruiseñor puede ser explícita o implícita, de acuerdo con la fuente. Para un resumen de las variantes del mito y su relación con el ritual dionisiaco, cf. BURKERT (1983: 179-185).

doncella sin hijos -Antígona, Electra¹⁰-, de una concubina, también sin hijos - Casandra-, de unas vírgenes que asesinarán no a sus hijos, sino a sus maridos -las Danaides¹¹-, de una esposa por su marido ausente -Penélope¹²-. La paradoja consiste, según LORAUX, en que el paradigma materno aparece en el caso de vírgenes y esposas, como si todas las posiciones femeninas, excepto la de madre, pudiesen expresarse por medio de un modelo de maternidad pervertida, el del pájaro en duelo. Nuestra lectura de esta asimilación permita ubicar la función del símil en la configuración de la oposición VARÓN ≠ MUJER en la *Or*.

La ***IMAGEN DEL RUISEÑOR*** pertenece al motivo del SACRIFICIO (τέλος = MUERTE) del tercer subsistema secundario (CONSUMACIÓN ≠ MUERTE) correspondiente al ***SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: JUSTICIA ≠ VENGANZA***. Apunta a caracterizar a Casandra como *víctima de un sacrificio pervertido*, en la línea semántica comenzada por los hijos de Tiestes, continuada por Ifigenia y que prontamente culminará con su asesinato junto y el de Agamenón.

Una primera característica del pasaje es que se trata de un SÍMIL. La ocurrencia del SÍMIL en lugar de la metáfora no es azarosa. La utilización del SÍMIL en el *αΑ* (y también, como veremos, en el *αΠ*), constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el “mensaje” al espectador/lector. En efecto, el uso del SÍMIL apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación intelectual. Se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor “reflexione” sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique¹³.

¹⁰ Soph. *El* 103-109, 147-152.

¹¹ *Su* 57-68, 111-116.

¹² *Od.* XIX 518-529.

¹³ Una visión algo distinta de la nuestra en GOHEEN (1951: 110).

Ahora bien, en este símil, además de la función impresiva, advertimos un alto grado de complejidad sintáctica, estilística y semántica, a lo que se suma una serie de problemas textuales que impiden unanimidad a la hora de interpretar el pasaje. No es esta la circunstancia apropiada para discutir dichos problemas. Baste señalar que hemos adoptado la lectura del pasaje de DENNISTON-PAGE, una lectura arriesgada¹⁴, por sobre las de FRAENKEL¹⁵ y WEST¹⁶, lecturas tradicionales.

Xo. φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-
φὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδῶν μόρον.

Ka. ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνοσ·
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

Co. “Estás con el alma poseída, arrastrada por el dios;
de ti misma clamas
una atónica tonada, como un gorjeante
ruiseñor insaciable de grito, γαγ!, cuando gime con alma desdichada
“Itis, Itis”, muerte por ambos padres floreciente de males.

Ca. ¡Ay, ay, vida del ruiseñor sonoro!
Lo rodearon los dioses de una forma alada
y de un dulce presente, excepto¹⁷ por el llanto.
A mí en cambio me espera un desgarró con arma de dos filos”.

Si analizamos la estructura del símil, comprobamos que la equivalencia de *illustrandum* -Casandra- e *illustrans* -ruiseñor- es casi perfecta. La profetisa aparece, iniciando la figura, en el sujeto desinencial de 2ª. persona (εἶ, θροεῖς) y reforzada por αὐτᾶς. El ruiseñor, por su parte, aparece cerrando el símil, en posición destacada al inicio del verso (ἀηδῶν). Al espíritu poseído (φρενομανής) de Casandra le corresponde el espíritu desdichado (ταλαίνας φρεσὶν) del pájaro en duelo. La

¹⁴ Consiste en la transposición, con el correspondiente cambio de caso, de βίον y μόρος a μόρον y βίος, en 1145 y 1146. Para la justificación, de impecable argumentación y ampliamente satisfactoria desde el punto de vista semántico, cf. DENNISTON-PAGE (1957: 173-176).

¹⁵ FRAENKEL (1950: I 160; III 521-524).

¹⁶ WEST (1990: 246-247).

¹⁷ Para el sentido de ἄτερ, “excepto, salvo, a excepción de”, cf. Pi. N VII 27, Pr 291, Soph. Ai. 645 y ROSE (1958: II 81).

esclava clama, canta gritando (θοοῖς); el ave es insaciable de grito (ἀκόρετος βοῶς). Para completar la primera parte del símil, a la atónica tonada de Casandra (νόμον ἄνομον), su canto que no es un canto, porque no tiene melodía -es decir, significado para los ancianos del Coro-, le corresponde el gorjeo del ruiseñor (ξουθά), que consiste, precisamente, en un tono interrumpido por el cierre de la garganta. La fusión de *illustrans* e *illustrandum* se da por medio del participio, “cuando gime” (στένουσα), reforzado por el género femenino y la doble valencia semémica del verbo, que significa tanto “gemir” cuanto “llorar”. Esta fusión se prolonga en el objeto interno del participio: “Itis, Itis”, y en la aposición de ese objeto “muerte por ambos padres floreciente de males”, donde el sustantivo “muerte” (μόρον) es, a su vez, una metonimia del tipo *abstractum pro concreto*. En efecto, el niño Itis ha muerto dos veces, “por ambos lados” (ἀμφιθαλή)¹⁸: ha recibido una primera muerte por parte de su madre, Procne, y ha muerto por segunda vez al comérselo su padre, Tereo. Estas “dos veces”, “por ambos lados”, retoman el ἀμφί del primer verso: Casandra clama “alrededor de sí misma”, “acerca de sí misma” (ἀμφι αὐτᾶς) una doble destrucción, una doble muerte. En efecto, la primera frase que pronuncia la cautiva luego de sus invocaciones y sus gemidos, habían sido dirigidas a Apolo destructor, de quien afirma en 1082:

ἀπώλεσας γὰρ οὐ μὲν ἴσθις τὸ δεύτερον.
 “Me matas fácilmente por segunda vez”.

Cassandra ha muerto ya, antes de comenzar la escena. Una vez, simbólicamente, a manos de un varón, Apolo, cuando éste no le quitó el don de la profecía, pero sí el de la persuasión, y así desnaturalizó para siempre su λόγος. La segunda vez será materialmente, y a manos de una mujer, Clitemnestra, apenas la escena concluya. Las dos muertes de Casandra y las dos muertes de Itis se dibujan

¹⁸ El adjetivo ἀμφιθαλής es un término semitécnico que alude a un niño “que florece por ambos lados”, es decir, que tiene vivos tanto a su padre cuanto a su madre. La mayoría de los editores y traductores despoja al lexema de su sentido propio y la interpreta simplemente como “rico, floreciente”. Esta simplificación empobrece el sentido del texto y no da cuenta de la connotación semántica del ἀμφί. Una traducción literal y completa rezaría: “muerte florecida por ambos lados (paterno y materno) con males”. Cf. DENNISTON-PAGE (1957: *loc.cit.*).

en una estructura en quiasmo: la muerte simbólica a manos de varón (Apolo quitando algo de la boca, Tereo incorporando por la boca) abrazan la muerte efectiva a manos de mujer, el degüello de Procne y el de Clitemnestra, que se verifica con un arma de doble filo (ἀμφήκει), y cierra con otro refuerzo semémico el motivo del *dos* al finalizar la estrofa.

Pero la trabazón semántica y estilística no termina allí. En efecto, el fragmento completo puede leerse como un quiasmo. Los primeros versos (1140-1142), así como el último (1149) corresponden a Casandra. En el centro, y dividido en dos partes –una en boca del Corifeo (1142-1145), otra en boca de la profetisa (1146-1148), corresponden al ruiseñor. El eslabón entre ambas partes es una antítesis cuyos miembros están en versos contiguos: μόνον (muerte, 1145), βίον (vida, 1146).

Debemos preguntarnos por el sentido del texto. El ruiseñor gime, en su inconexo lamento fúnebre, por el asesinato de un niño. Si el poeta asimila el ruiseñor a Casandra, ¿qué muerte debe expiar la profetisa? ¿Cuál es el niño al que no puede dejar de llorar? ¿Se trata, quizás, de los hijos de Tiestes, que, como nuevos Itis, han sido devorados por su propio padre, y a quienes la cautiva menciona en su delirio una y otra vez¹⁹? Podemos desechar esta posibilidad: Casandra no tiene ninguna culpa, ninguna relación, ni directa ni indirecta, con el crimen de Atreo. ¿A quién llora, entonces como un ruiseñor, como una madre asesina?²⁰ Porque si Casandra enfrenta en soledad la muerte, con espíritu libre, como una heroína, habrá una culpa trágica que ese mismo espíritu debe de cargar sobre sí, como las ínfulas de Apolo. La respuesta la tiene ella misma, profetisa cuyo saber nadie comprende.

¹⁹ Es la lectura de MCCLURE (1999: 95). Para una tercera interpretación, cf. SEGAL (1986: 349-350).

²⁰ Según THOMSON (1966) II 91-92, existe una tradición según la cual el ruiseñor, junto con el cisne y la golondrina, eran servidores de Apolo, tradición recogida por Himerio (*Or.*XIV 10) en su paráfrasis del peán a Apolo de Alceo. El símil se justificaría, entonces, porque tanto el ave cuanto Casandra sirven al dios. A este símil se unen las comparaciones de la princesa con la

En la esticomitía de 1202-1213, la joven y el anciano Corifeo hablan de un γένος divino que nunca existirá:

- Κα. μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδε ἐπέστησεν τέλει.
 Χο. μῶν καὶ θεός περ ἱμέρω πεπληγμένος;
 Κα. πρὸ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.
 Χο. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον.
 Κα. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.
 Χο. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμῳ ;
 Κα. ξυναιέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
 Χο. ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἤρημένη;
 Κα. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.
 Χο. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;
 Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.
 Χο. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.
 Ca.: El adivino Apolo me instaló en este servicio.
 Co.: ¿Acaso golpeado por el deseo, aunque dios?
 Ca.: Antes yo sentía pudor de hablar de ello.
 Co. En efecto, todos son delicados cuando las cosas van bien.
 Ca.: Pero fue un gran luchador, que resopló/exhaló su gracia sobre/para mí.
 Co.: ¿Llegasteis ambos, como suele ocurrir, a la obra de hijos?
 Ca.: Aunque consentí, engañé a Loxias.
 Co.: ¿Ya estabas tomada por la posesión divina?
 Ca.: Ya solía vaticinar a los ciudadanos todas sus desdichas.
 Co.: ¿Cómo entonces no fuiste dañada por el rencor de Loxias?
 Ca.: Cuando cometí esta falta, ya no persuadía a nadie de nada.
 Co.: A nosotros, al menos, nos parece que vaticinas con veracidad.

El pasaje es de interpretación controvertida, pero si escuchamos las palabras de Casandra²¹, la ambigüedad desaparece. La controversia radica en la traducción de τέκνων εἰς ἔργον (1207), “a la obra de hijos”, que la mayoría de los filólogos interpreta como “a la acción de engendrar”, es decir, un eufemismo por “a las relaciones sexuales”. Pero ¿es coherente con las características del dios Apolo suponer que entregó el don de la profecía a una mujer mortal a cambio de una promesa? El texto más bien indica que las relaciones sexuales efectivamente existieron, por eso la joven reconoce las cualidades de “gran luchador” (παλαιστῆς, 1206) del varón divino, que ha resoplado (πνέων) en la lucha amorosa sobre ella, y en ese mismo acto, le ha insuflado (πνέων) su don (χάρις²²), que en una primera

golondrina (χελιδόνας δίκην, 1050) y el cisne (κύκνου δίκην, 1444) en boca de Clitemnestra. Esta interpretación no invalida sino que refuerza nuestra lectura.

²¹ Cf. KOVACS (1987: passim) y su excelente análisis del pasaje.

²² El valor semántico de χάρις acentúa nuestra interpretación. En efecto, χάρις no es simplemente una “don”, una “gracia”, sino que implica un lazo firme de favores recíprocos, tanto

lectura remite a la adivinación, pero por el contexto puede interpretarse, también, como “simiente”.

En síntesis, Casandra no se ha negado al amor de Apolo: se ha negado a darle hijos, “como [sí] suele ocurrir”, en palabras del Corifeo, con la larga lista de mujeres mortales que han sido amantes del dios. Cómo se concretó la negativa, el texto no lo aclara. ¿Anticoncepción?, ¿aborto?, ¿asesinato? Los tres eran posibles en la Grecia del siglo V²³. Lo que sin duda se aclara, en nuestra interpretación del texto, es la asimilación de Casandra a una madre asesina, lo que, como compensación por su muerte trágica e injusta, y al igual que en el caso de Ifigenia, “compensa”, desde el punto de vista del imaginario patriarcal, la muerte de una potencial engendradora de hijos para la *polis*.

sociales como amorosos. Más aun, en un contexto erótico, χάρις significa “favor sexual” o “placer que se obtiene por las relaciones sexuales”. Es obvio que Casandra ha roto el pacto de reciprocidad sellado por la χάρις erótica. Cf. MACLACHLAN (1993).

²³ Además, es evidente que ha transcurrido un lapso de tiempo considerable durante el cual Casandra ha estado profetizando con éxito (cf. el imperfecto durativo de 1210). Sólo después de ese tiempo “cometió esa falta”, es decir, se negó a cumplir con la reciprocidad debida a la χάρις de Apolo: convertirse en madre, dando a cambio del favor sexual y del don de la sabiduría un niño de estirpe divina, un futuro héroe.

2. MUESTRO ESTILÍSTICO DE PROMETEO ENCADENADO

1. τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
Pues tu flor, la luz del fuego útil a todo arte, (7)

El *illustrans* se anticipa al *illustrandum*. En éste, la estructura se complejiza al incluir una metonimia del efecto por la causa: “la luz del fuego” por “el fuego”. El atributo πάντεχνος anticipa el valor del πῦρ que se ha jugado –por lo menos en superficie- en la realidad anterior extraescénica.

2. ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.
para que aprenda a amar la tiranía de Zeus,
y deje de lado su afición a los mortales (10-11).

Por medio de la transferencia del modificador verbal (objeto directo), la figura consiste en personificar la tiranía de Zeus (en lugar del término en sentido recto: el tirano Zeus), lo cual implica, por un lado, un grado mayor de abstracción del núcleo fundamental (τύραννος → τυραννίς) y una violenta antítesis (casi un oxímoron) en el plano del contenido semémico. El amor a lo negativo aparece como coerción insoportable; y la tortura que conlleva se prolonga en el contexto por la yuxtaposición de su opuesto: el amor positivo, la φιλανθρωπία.

3. στείχωμεν· ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
Marchemos, porque ya tiene enredados los miembros. (81)

El término metafórico aparece en el Prólogo como uno de los últimos integrantes de la estructura secundaria del YUGO y del ARNÉS pertenecientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y su subestructura del motivo de la RED. Precisamente este motivo es al que se refiere el lexema ἀμφίβληστρα, “aquello que se arroja alrededor”, es decir, “red”. Es uno de los casos en que el *illustrans* hace referencia a un *illustrandum* concreto pero perteneciente a un campo diferente:

“cadenas”. El núcleo significativo del par opuesto COERCIÓN ≠ LIBERTAD aparece “mostrado”, pero recubierto por otro núcleo en la sememía discursiva.

4. ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
 ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
 ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
 καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
 ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.
 δέρχθηθ' οἷαις αἰκείαισιν
 διακναιόμενος τὸν μυριετῆ
 χρόνον ἀθλεύσω.

¡Oh divino éter, y soplos de ligeras alas,
 y fuentes de los ríos, y sonrisa innumerable
 de las olas marinas, y tierra, madre de todos,
 y disco del sol que todo lo ve, os invoco!
 ¡Contempladme, cómo padezco, siendo dios, por parte de dioses!
 ¡Observad en medio de qué agravios,
 desgarrado, lucharé un tiempo
 de infinitos años! (88-95)

La metáfora central de esta IMAGEN EXTENDIDA es una de las consideradas “sorprendentes” por la crítica tradicional. Por una parte, pertenece a una *gradatio* descendente en la que se enumeran los elementos: αἰθήρ (con *amplificatio* en πνοαί); ποταμῶν πηγαί (con *amplificatio* en ποντίων κυμάτων); γῆ y, cerrando el círculo en un súbito movimiento ascendente, ἡλίου. La impresión general de la imagen es de armonía, calma e intensa luminosidad: los elementos en perfecto equilibrio se enfrentan al *pathos* de Prometeo. La metáfora central presenta un *illustrandum* (ποντίων κυμάτων) que funciona como especificativo del *illustrans* (ἀνήριθμον γέλασμα). A esto se suma la hipálage que consiste en atribuir a γέλασμα un adjetivo que en sentido propio debe calificar a κυμάτων. La originalidad de la metáfora, que ha dado lugar a varias controversias entre los filólogos, consiste en la calidad elusiva del *tertium comparationis*. En efecto, éste puede hacer referencia, en principio, a dos analogías. La primera, en la esfera visual, alude a la blancura de la espuma de las olas, que se equiparan entonces con los dientes que se muestran en una amplia sonrisa. La segunda, en la esfera auditiva, hace equivaler el sonido de las

olas del mar a una infinita serie de risas. De ningún modo debe tomarse la imagen en sentido irónico. Por el contrario, la descripción inicial de la naturaleza se presenta como equilibrio y calma (aunque aparente), para subrayar la antítesis con la situación del protagonista y anticipar la aparición de las Oceánides.

5. τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
 ἐξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ.
 Tal ultrajante cadena ideó para mí
 el nuevo jefe de los bienaventurados. (96-97)

Se trata de una metonimia del instrumento por la acción. Δεσμός, “atadura, lazo, cadena” aparece por “castigo”. El atributo ἀεικῆς, “ultrajante, agraviante, indigno”, por referirse en sentido propio a un núcleo nominal abstracto, refuerza la antítesis concreto/abstracto presente en el sintagma.

6. οἶόν τέ μοι τάσδ' ἐστί. θνητοῖς γὰρ γέρα
 πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
 [...] Pues por haber proporcionado privilegios a los mortales,
 desdichado, estoy uncido al yugo de esta necesidad. (107-108)

Se trata de una de las metáforas más frecuentes de la pieza. Corresponde al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y expresa en su cruce de abstracto (*illustrandum*) y concreto (*illustrans*) una de las constantes de la imaginería y, en particular, la animalización que conlleva la elección del *illustrans*. El YUGO y la ἀνάγκη (relacionados en este caso por la subordinación sintáctica), poseen rasgos subcategoriales comunes que permiten la producción de la metasememia, basada en una operación analógica e icónica al mismo tiempo. En cuanto al contexto de la imagen, ésta se encuentra “abrazada” por un quiasmo semántico fuertemente connotado: θνητοῖς/τάλας (miembros exteriores) γέρα/πορῶν (miembros interiores); los primeros ubicados en el campo del DOLOR/PATHOS (segundo subsistema); los segundos, en la estructura secundaria RECURSO/ARTE/ASTUCIA

(*TERCER SUBSISTEMA*). De esta manera, en un movimiento anular y sintético, la problemática íntegra de la tragedia se expresa en el plano de superficie por medio de un empalme conciso y logrado, con una imagen en sentido estricto que actúa como núcleo y dos imágenes *lato sensu* que refuerzan y matizan su significado.

7. νέοι γὰρ οἴα-
 κονόμοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου·
 νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς
 ἀθέτως κρατύνει,
 τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἀιστοῖ.
 Pues nuevos timoneles
 gobiernan el Olimpo;
 e ilícitamente
 Zeus impera con nuevas leyes,
 y aniquila ahora a los colosos de antaño. (148-151)

El constituyente οἴαξ del sustantivo compuesto está acompañado por νόμος. El resultado en el plano significativo es semejante a nivel denotativo: “timonel”, “el que rige el timón”. No obstante, a nivel connotativo la figura se carga semánticamente, al producirse un empalme entre el motivo de la NAVEGACIÓN y el motivo de la oposición νόμος/θέμις. La combinación de ambos motivos en una sola unidad lexemática se ve reforzada por la adición de un nuevo motivo, el de la oposición NUEVO/VIEJO y, finalmente, por el tema del PODER. La unión de los tres motivos se produce por medio de la unión de una metáfora (149) a la que se suman dos aliteraciones (νέοι -149-/νεοχμοῖς -150- y οἴακονόμοι -149- νόμοις -150) que se aliteran entre sí. Las cuatro unidades aliteradas añaden por pares el juego de la figura etimológica. Esta aparece nuevamente en κρατοῦσι (149) y κρατύνει (150). De este modo, la imagen subraya y unifica en el plano fónico la equivalencia de νέος y νόμος en el plano significativo. En el orden sintagmático, las unidades aparecen remarcadas κρατοῦσ' Ὀλύμπου; νόμοις Ζεὺς por lexemas adscribibles semémicamente al mismo campo semántico. La antítesis se verifica recién en

ἀθέτως (150) en su oposición con νόμος, πελώρια (151) en su oposición con Ζεὺς y Ὀλύμπου y en el πρὶν / νῦν de 151. Este último verso recolecta los motivos diseminados con la oposición mencionada, cerrando la imagen con un verbo de alto valor semémico: ἀιστώ. El verbo (α privativa + Fιδ-) significa “hacer o volver invisible”. De allí “hacer desaparecer”, destruir, aniquilar”, opciones que se utilizan generalmente en las traducciones. Sin embargo, al rescatar el valor etimológico del semema, se puede inferir que el “paso a la oscuridad”, “el no ser objeto de la visión de otro” es un suceso que se carga de una muy fuerte marca negativa. Esto corrobora, por un lado, la importancia del campo semántico de la VISIÓN en la pieza como rasgo positivo (la VISIÓN posibilita el CONOCIMIENTO) y también como rasgo negativo (la visión de un ser rebajado a la categoría de animal u objeto, y la consciencia que éste sufre de dicha visión son torturas aun más crueles que los padecimientos físicos). Por otra parte, la “invisibilidad” de lo destruido implica la caída en el Hades, el reino oscuro donde nada se ve ni es visto.

8. ἐμᾶς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος·
 δέδια δ' ἄμφι σοῖς τύχαις,
 πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
 χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
 εἰσιδεῖν·

Pero un miedo lacerante me mueve el corazón:
 y temo por tu suerte,
 ¿cuándo está determinado que,
 arribado a puerto, veas la meta
 de tus trabajos? (181-184)

El término técnico τέρμα (META en las carreras de caballos) aparece permanentemente en la tragedia como *illustrans* de un *illustrandum* siempre *in absentia*: “fin, término”. Forma parte del motivo del ATLETISMO, que aparece como estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL. Al mismo tiempo, reafirma el carácter animal, no humano, de los πόνου de Prometeo, al adscribirlo por la alusión del *illustrans* al ámbito de acción del CABALLO. Por otra parte, otra estructura secundaria del SEGUNDO SUBSISTEMA se cruza en esta

imagen: el motivo de la NAVEGACIÓN, que en este caso funciona como participio apositivo que se transfiere como *illustrans* al sujeto σε. De esta forma, ambos motivos se fusionan como *illustrantia* de un mismo sentido propio: el reposo que llega como resultado de un movimiento previo extenso en el tiempo y en el espacio. El verbo κέλλω, “empujar a tierra”, “arribar a puerto”, utilizando en sentido propio o figurado pero siempre en un contexto que incluye la nave y la navegación, proviene de una raíz que incluye semas de “presión, impulso, empuje”. Esta llegada a la meta es entonces, también, producto de una presión, de una coerción. El lexema κέλσαντ’, entonces, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, debe incluirse en el polo de la COERCIÓN, no en el de la LIBERTAD, a pesar del rasgo subcategorial de movilidad que así parecería indicarlo. Este es uno de los tantos ejemplos en que la valencia positiva o negativa de la imagen es ambigua, y adquiere una u otra marca de acuerdo con el contexto discursivo y el desarrollo agencial.

9. Πρ. θνητούς γ’ ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

Xo. τὸ ποῖον εὐρών τῆσδε φάρμακον νόσου;

Πρ. τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.

Pr.: Hice que los mortales cesaran de ver de antemano su destino.

Co. ¿Y qué clase de remedios encontraste para esa enfermedad?

Pr. Hice habitar entre ellos las ciegas esperanzas. (248-250)

La articulación de la figura es doble: primero se organiza en torno de la transferencia de un atributo *illustrans* (τυφλός) a un núcleo *illustrandum* (ἐλπίς). El sentido recto habría sido: “las esperanzas que en (o entre) ellos habitan los vuelven ciegos”. Segundo, las ἐλπίδες han sido personificadas previamente (puesto que “habitan”, κατοικίζω), lo cual se da en el plano sintagmático al final del verso, es decir, en orden opuesto al lógico. La imagen de las CIEGAS ESPERANZAS es, además, un típico ejemplo en el cual el origen del *illustrans* nominal (τυφλός) es un lexema verbal previo *-illustrans*, como en este caso, o *illustrandum-* que desencadena la prosecución nominal de la figura: προδέρκεσθαι.

Todos los términos de la figura corresponden al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, donde la visión se vincula estrechamente con el conocimiento. Para el hombre, conocer su μόρος es un peso insoportable, un daño, una νόσος (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*). La única solución posible (φάρμακον) es anular parte de la potencia cognoscitiva, reemplazándola por un don ubicable en el plano irracional-afectivo: la ἐλπίς.

Prometeo, dador de la esperanza, está ENFERMO DE CONOCIMIENTO: su esencia visionaria es la ceguera trágica: haber cometido una ἀμορτία a conciencia (lo que implicó un bien y un mal) y no haber previsto el castigo desmedido del poder, que se presenta como instancia situada más allá del pensamiento (Zeus).

10. Xo. [...] ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἐκλυσιν ζητεῖ τινα.
Pr. ελαφρόν ὄστις πημάτων ἔξω πόδα
ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς
πράσσοντας
Co.: [...] Pero dejemos esto
de lado y procura alguna liberación de tu prueba.
Pr. Es fácil para quien tiene el pie libre de males
aconsejar y advertir
al que lo pasa mal. (261-265)

La metáfora que funciona como centro de la imagen del pasaje es la de 263: πημάτων ἔξω πόδα / ἔχει; pertenece a la estructura secundaria de la RED dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. El contexto que desencadena la imagen es el sustantivo deverbativo ἐκλυσιν de 262, cuyo especificativo, ἄθλου, incorpora el submotivo de la COMPETENCIA ATLÉTICA al miembro de la oposición binaria **COERCIÓN/LIBERTAD**. La mención de la “liberación” desencadena, por un lado, el adjetivo ελαφρός, que en este contexto aparece con su valor semémico de “fácil”, pero que conlleva el valor (ya utilizado, por ejemplo en 125 y que se utilizará en 278) de “ágil, ligero, leve”, es decir, “que tiene facilidad y libertad para desplazarse”, como aparece en el Párodos. Por otra parte, ambos lexemas comparten un rasgo subcategorial +abstracto. Pero por otro lado, la irrupción de la metáfora provoca la

convocatoria de rasgo +concreto πόδα y al cruce con el lexema +abstracto, πημάτων. “Tener el pie fuera de (ἐξω, “libre”) de males” es la equivalencia metafórica de la ἔκλυσις de 262. Además, el pie como *illustrans* funciona en el sistema como centro de atracción de imágenes, siempre relacionadas con el motivo de “aquello que puede ser trabado”, de gran relevancia semántica, como veremos más adelante.

11. οὐκ οὐκ ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενείς, ὁρῶν ὅτι
 τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
 No obstante, si me utilizas como maestro,
 no darás coces contra el aguijón
 al ver que gobierna un monarca duro y no sujeto a dar cuenta de sus actos.(322-324)

Se trata de una metáfora *in absentia*, cuyos *illustranda* se abren en un abanico de posibilidades que abarcan de lo concreto a lo abstracto. Pertenece en principio al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, COERCIÓN/LIBERTAD, y dentro de éste, a la serie estructural secundaria relacionada, por una lado, con el ARNÉS DEL CABALLO, y por otro, con el conjunto PERSECUCIÓN-PICADURA. Allí los lexemas concretos son κέντρον, μύωψ y οἶστρος.

En primer lugar, κέντρον significa *stimulus*, es decir, “picadura”, “pinchadura”. De allí, en el vocabulario médico, “aguja”, y en el militar, “dardo, venablo”. Con referencia a los animales, adquiere los valores de “aguijón, púa, espolón”. En el campo de las herramientas pasa a ser “punta, clavo, clavja”. Finalmente, referido a los animales domesticados por el hombre, toma la acepción de “espuela”. Como derivación abstracta, y sobre todo en plural, se registra el significado de “tortura(s)”.

El sintagma (οὐκ) πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενείς presenta entonces una variedad de posibilidades simbólicas. En principio, el contexto indica que se trata de una enseñanza que ofrece Océano como διδάσκαλος. Además, su posición aislada con respecto al verso siguiente lo realza en su valor de γνώμη. Esta falta de

fusión entre imagen y contexto es característica de los parlamentos de los personajes secundarios.

Para evitar la polivalencia máxima, se podría verificar el valor del contexto sintagmático inmediato, es decir, el lexema κῶλον. (Con respecto a ἐκτείνω no hay dudas en cuanto a su acepción de “extender”). Dicho lexema aparece con su valencia habitual de “miembro” o, más exactamente, “pierna”. De tal modo la polivalencia permanece. Ningún valor de κῶλον puede restringir las posibilidades simbólicas de κέντρον.

No obstante, se percibe luego de la incorporación al contexto inmediato que ambos lexemas se ubican en un plano sémico equivalente: ambos incluyen una actitud dinámica y una configuración física semejante, “fusiforme”. Miembro y “aguijón” se enfrentan: pero no es el aguijón el que realiza el movimiento de penetración, sino el miembro. Las acciones se han intercambiado: el aguijón adquiere un clasema subcategorial +pasivo, y el miembro, uno +activo.

Teniendo en cuenta estas observaciones y volviendo a la polivalencia máxima antes apuntada, se puede observar la gama de posibilidad interpretativas que el lexema ofrece.

Si se toma la serie semémica “picadura, pinchadura, pinchazo”, el *illustrandum* de la imagen permanece ambiguo. ¿Contra qué se arroja Prometeo? Son las variables en las que el lexema adquiere un sema +concreto las que posibilitan la adscripción del *illustrans* a los distintos subsistemas de imaginaria de la tragedia.

- κέντρον = “dardo, venablo”: no perteneciente a subsistema. Prometeo se arroja a sí mismo contra el arma que puede “matarlo”.
- κέντρον = “aguijón, espolón”: primer subsistema principal. Prometeo, como reflejo anticipado de Ío, se arroja para ser picado por el tábano que lo/la atormenta.
- κέντρον = “punta, clavo, clavija”: **SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL**. Prometeo se clava y se empala voluntariamente a sí mismo.

- κέντρον = “espuela”: *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, como el potro recién enjaezado, se revuelve furioso y se clava a sí mismo las espuelas.
- κέντρον = “tortura”: *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Prometeo, el médico que no sabe cómo curarse, se infringe a sí mismo la tortura y el ultraje.

Por consiguiente, la impresión general que recibe el espectador/lector de las valencias agresivas del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* ha cambiado de signo. No es el κέντρον el que agrede a Prometeo. Es Prometeo quien se ha “enredado” (segundo subsistema), quien ha “perdido el rumbo” (segundo subsistema) y, prisionero o vagabundo en la cárcel sin límites de la ἀνοικία (tercer subsistema) se expone, extiende sus miembros (como Tifón, 363) contra el elemento filoso que lo atormenta y provocará su destrucción (provisoria): el rayo de Zeus, cuya llama ha robado producto de una ἀμαρτία tanto intelectual como moral, lo que desencadena la “falta trágica” del Titán.

El κέντρον contra el que lucha Prometeo (limitado e impotente) es el poder de Zeus, que se manifiesta como objeto duro, penetrante, filoso y todopoderoso: *rayo, aguijón, miembro viril* (episodio de Ío), *espuela*.

12. δς πᾶσιν ἀντέστη θεοῖς,
 σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόβον,
 ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,
 ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία·
 (...) Él hizo frente a todos los dioses,
 silbando terror con sus fauces horrendas,
 y de sus ojos centelleaba un fulgor de mirada feroz,
 como para devastar con su fuerza la tiranía de Zeus;
 pero le llegó el dardo insomne de Zeus,
 el rayo que desciende exhalando la llama,
 que lo abatió de su altanera jactancia. (354-357)

La imagen comienza con una metonimia del efecto por la causa. La figura consiste en reemplazar la expresión “el silbido de Tifón causa terror” por “Tifón silba terror”. La articulación de la figura se logra transfiriendo el *illustrans* (φόβος) al

verbo *illustrandum* (συρίζω). Nuevamente se observa en el sintagma la antítesis concreto/abstracto remarcada por el contexto, σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι: “con sus fauces horrendas”.

13. Ἡφαίστος, ἔνθεν ἔκραγήσονται ποτε
 ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
 τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας·
 Y sentado en las altas cumbres Hefesto forja
 el rojo hierro; desde allí irrumpirán un día
 ríos de fuego que devorarán con fauces salvajes
 los llanos campos labrados de Sicilia, de bellos frutos. (367-369)

El segmento presenta dos animismos encadenados, productos de una primera metáfora *in absentia*: ποταμοὶ πυρὸς, “ríos de fuego” por “lava”. Los ποταμοί se animalizan (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y como tales δάπτουσιν, “devoran” (motivo de la MORDEDURA) con ἀγρίαις γνάθοις, “fauces salvajes”. La articulación se logra a través de la transferencia del *illustrandum* objeto directo (369) a un núcleo verbal *illustrans*. La animización verbal (δάπτω) se prolonga nominalmente en γνάθος, “fauce”, agregándole una segunda animización (animal): ἀγρία, “salvaje”. En este segundo caso, la personificación se articula por medio de la transferencia de un atributo *illustrans* a un núcleo también *illustrans*. La imagen combinada, que provoca en el receptor la sensación de violencia y agresión desatadas, se continúa yuxtaponiendo en el verso siguiente que le sirve de contexto una fuerte antítesis impresiva: los lexemas καλλίκαρπος, λευρός y γύη poseen un componente semémico que apunta a lo estático, lo pacífico y lo armonioso, además de incluir la oposición de los elementos: agua + fuego ≠ tierra.

14. βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων
 ξυμπίτνων, στένει βυθός,
 κελαινός [δ'] Ἄιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
 παγαὶ θ' ἀγνωρύτων ποταμῶν
 στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.
 Y rugen entrechocándose las olas marinas,
 y gimen las profundidades,

y murmura sordamente el abismo sombrío de la tierra de Hades,
y las fuentes de los ríos de lípidas corrientes
gimen su lamentable dolor. (431-435)

El final del Épodo del Estásimo I es un ejemplo de macroestructura descriptiva que incluye varias imágenes simples, en este caso auditivas, que se estructuran en torno de dos elementos o fuerzas naturales por medio de una composición en anillo.

El núcleo de la IMAGEN EXTENDIDA es la personificación de los ámbitos del mundo por medio de verbos que incluyen rasgos subcategoriales +animado, +humano. Ninguna de las cuatro imágenes sucesivas presenta bimetración *illustrans/illustrandum*. También el *tertium comparationis* está ausente de la estructura superficial.

Los cuatro verbos se presentan en paralelismo: los miembros externos incluyen intrínsecamente el sema +humano, es decir, éste forma parte de la figura nuclear del lexema στένω. Los miembros internos del paralelismo poseen un sema +animado, y adquieren un clasema +humano, por influencia del contexto (βοάω, υποβρέμω).

En cuanto a los elementos naturales, responden en esta microestructura a la macroestructura del Estásimo: AGUA – TIERRA (ABISMO) – AGUA. El Estásimo comienza con el llanto de las Oceánides y se cierra con el llanto de las fuentes de los ríos. En el centro, toda la tierra y sus habitantes, en perfecta συμπάθεια, lloran la suerte de Prometeo. En el tramo final del Épodo se advierte la misma composición anular; en un movimiento descendente (431-433) y ascendente (434-435): el elemento AGUA (πόντιος κλύδων) y el ABISMO (TERRESTRE) en cuya concavidad se ubica el agua (βυθός); el MUNDO SUBTERRÁNEO (μυχός γὰς Ἄιδος) y el ascenso hacia el elemento AGUA (παγαλὶ ἀθγνορύτων ποταμῶν).

La desarmonía que implica el sufrimiento se refleja levemente en la naturaleza. Por el contrario, es la sensación de armonía simpatética la que prevalece.

La uniformación del sentimiento se logra, precisamente, por medio de la personificación de los elementos.

15. τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρών τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.

Xo. πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεις φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὔρειν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

Pr. τὰ λοιπὰ μου κλύουσα θαυμάση πλέον,
οἷας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμησάμην.
τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεῖα κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.

Pr. Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente.

Co. Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

Pr. Si me escuchas el resto te asombrarás más,
qué artes y recursos ideé.
Lo más importante, si alguno caía enfermo,
no existía defensa alguna, ni comestible,
ni ungüento, ni bebida, sino que se consumían
por la carencia de medicinas, antes de que yo
les señalara las mezclas de los remedios favorables,
con las que rechazan todas las enfermedades. (469-483)

Éste y el de 1007-1013 son los dos únicos ejemplos de SÍMILES EXTENDIDOS del cP. Como ya adelantamos, su importancia es capital para la composición del PRIMERO y el SEGUNDO SUBSISTEMAS PRINCIPALES, puesto que funcionan como deixis explícita de la imaginaria que se despliega a su alrededor.

En el caso del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, el SÍMIL propiamente dicho abarca 472-475. Se han incluidos segmentos del contexto anterior y posterior

para probar cómo opera el pasaje del sentido propio al figurado, y para verificar el aislamiento o fusión de la imagen con respecto a sus contextos.

En lo que se refiere al contexto anterior (469-471), el pasaje de contexto a SÍMIL se produce con suma delicadeza. Hay una serie de lexemas que actúan como “puentes”, todos utilizados en sentido propio y que pertenecen *AL PRIMER SUBSISTEMA* (τάλας, πημονής), y el *TERCER SUBSISTEMA* en su subsistema secundario del RECURSO/ARTE/ASTUCIA (μηχανήματα, έξευρών, σόφισμα). Incluso, y aunque el lexema pueda hacerlo sólo en sentido figurado, ἀπαλλαγῶ puede adscribirse al *SEGUNDO SUBSISTEMA* (“poner distancia, alejar” en sentido propio; “librar, liberar” en sentido figurado). Por tanto, la primera parte del SÍMIL se engarza en el plano de la imagen con todos estos elementos del contexto: πέπονθας αἰκῆς πῆμα fusiona el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del DOLOR/PATHOS con el πημονής de 471; ἀποσφαλεῖς φρενῶν (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, subsistema secundario del campo conceptual SABER/CONOCER), πλάνη (fusión con el *SEGUNDO SUBSISTEMA* en su motivo del VAGABUNDEO).

El coordinante δέ marca el comienzo de la segunda parte del SÍMIL, central para el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. *Stricto sensu*, el *illustrans* es κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον πεσῶν, y el *illustrandum* ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος. Sólo con el subrayado podemos observar la influencia del campo semántico de las unidades lexemáticas del *illustrans* sobre los lexemas utilizados en el *illustrandum*. El sentido figurado de ἰατρὸς y νόσον se prolonga también en sentido figurado en φαρμάκοις y ἰάσιμος. El SÍMIL ejemplifica uno de los aspectos de la situación de Prometeo a lo largo de la pieza: la impotencia de su intelecto creativo. La comparación es expresada por la Corifeo con gran sobriedad de recursos: sólo los lexemas significantes y una profunda συμπάθεια. Ese sentimiento se traslada inmediatamente al espectador. Pero la estructura cerrada de SÍMIL permite una captación racional que muchas veces falta en el contexto de producción de las imágenes.

Lo verdaderamente llamativo del SÍMIL es su contexto posterior. Cuando la Corifeo calla, Prometeo retoma su discurso de los dones, y el poeta le “pone una trampa” a su personaje: hace que interprete en sentido propio lo que la Oceánide ha expresado en sentido figurado. Es así que el Titán comienza el relato de cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles a ese efecto. El campo semántico del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* se ve representado, por consiguiente, por una variedad de lexemas utilizados en sentido propio: ἐς νόσον πέσοι (478, paralelo al ἐς νόσον πεσών del SÍMIL), φαρμάκων (480, paralelo al φαρμάκοις del SÍMIL), ἀκεσμάτων (481) y νόσους (483), sin contar con los valores clasémicos que pueden relacionar los lexemas ἀλήξιμα, βρώσιμον, χριστόν y πιστόν con el campo semántico de la ENFERMEDAD. Por otra parte, los lexemas que actúan como “puentes” pertenecen al mismo campo semántico detectado en el contexto anterior del SÍMIL: pertenecen a la serie RECURSO/ARTE/ASTUCIA (477): τέχνας, πόρους, ἐμησάμην. La función del contexto posterior es entonces doble: 1) por una parte, alerta al espectador sobre el paso del sentido figurado al propio; por tanto, aísla el SÍMIL, y lo destaca como unidad significativa; 2) por otra parte, refuerza aun más la inutilidad de la ASTUCIA, la SABIDURÍA y el INTELECTO prometeicos: está descorazonado, desanimado (ἀθυμῆς), su mente vaga sin rumbo. La nube que oscurece mente y corazón no le permite percibir el sentido profundo de la imagen de la Corifeo. Prometeo **ESTÁ ENFERMO**.

16. [...] τὸν τε μουνῶπα στρατὸν
 Ἄριμασπὸν ἵπποβάμον', οἱ χρυσόρρυτον
 οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου·
 (...) y del ejército de un solo ojo,
 el de los jinetes Arimaspos, que habitan
 junto al curso de corriente dorada del Plutón. (804-806)

Se trata de una doble sinécdoque del singular por el plural, que se logra por la transferencia del atributo μούνωψ de su núcleo natural, ἵπποβάμων, a στρατός. En

primer término se ubica el sustantivo colectivo con un modificador correspondiente a un miembro individual de la clase (o a todos ellos en plural). Luego se yuxtapone el miembro individual de la clase con su gentilicio (nueva sinécdoque). Finalmente, la relativa hace concordar el número del pronombre relacionante *ad sensum*, es decir, en plural, lo cual se expande al número del núcleo verbal. De esta manera, el poeta enfrenta los dos miembros lógicos de la sinécdoque, exponiendo en la estructura de superficie el mecanismo interno de la figura.

17. Πελασγία δὲ δέξεται θηλυκτόνῳ

Ἴ Αρει δαμέντων νυκτιφρουρήτῳ θράσει.

Y la tierra pelasia recibirá los [cuerpos] de los que fueron vencidos por un Ares que mata con manos de mujer con una audacia que vigila en la noche.(860-861)

El origen de esta imagen de alta complejidad es la metonimia Ἴ Αρης. De acuerdo con la edición de MURRAY, el lexema figura en mayúscula: se trata de Ares, el dios de la guerra. El uso metonímico habitual de reemplazar el campo de acción o dominio de la divinidad por el nombre de la misma es el que se utiliza en este caso. Dicho campo incluye una esfera que abarca lexemas tales como GUERRA, MUERTE VIOLENTA, HOMICIDIO, MASACRE, CARNICERÍA, GOLPE MORTAL, DESTRUCCIÓN, MATANZA. La metonimia se refuerza por medio del adjetivo compuesto θηλυκτόνος, “que mata por medio de una mujer”, “que mata con manos de mujer”. El segundo constituyente, -κτόνος, es quien funciona como *illustrandum* de la metonimia. Es, por otra parte, un hápax. La imagen se prolonga en una estructura sintáctica paralela (un instrumental), cuya función atributiva es ambigua o ἀπὸ κοινοῦ. En efecto, νυκτιφρουρήτῳ puede modificar a la raíz verbal de θηλυκτόνος (κτείνω) o al participio δαμένων. (Este participio, aceptando la *lectio* de MURRAY, debe funcionar como sintagma concertado *ad sensum* con el sustantivo σωμαίων de 859). La articulación interna del sintagma es paralela a la de la metonimia inicial: un sustantivo abstracto modificado por un atributo en primera

posición consistente en un adjetivo compuesto que es, también, un hápax. En el plano semántico, la metonimia θηλυκτόνω' Ἀπει es la consecuencia de la segunda estructura: νυκτιφρουρήτω θράσει; a su vez, ésta consiste en otra metonimia: lo abstracto por lo concreto: θράσος (audacia) por “acción audaz” o “persona audaz”. Paralelamente, el θράσος forma parte de otra figura concomitante: una PERSONIFICACIÓN. El atributo νυκτιφρούρητις, “que vigila durante la noche”, “que monta guardia nocturna”, actúa como *illustrans* transferido. Finalmente toda la imagen está recubierta por una sinécdoque del singular por el plural: los cuerpos serán recibidos por la tierra a causa de los homicidios cometidos por cuarenta y nueve mujeres audaces que han vigilado durante la noche.

La complejidad de la imagen —que no se adscribe en particular a ninguno de los subsistemas principales, sino que pertenece al ámbito general de la oposición básica del sistema de imaginaria, ARMONÍA/DESARMONÍA,— responde al carácter oracular de la profecía de Prometeo. El lenguaje crítico de 860-861 es “glosado, explicado” en el contexto de los versos siguientes: 862-863.

18. Ερ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηότ' οὐ σμικρὰν νόσον.

Πρ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοῦς ἐχθροῦς στυγεῖν.

Her. Yo advierto que tú estás poseído de no pequeña enfermedad.

Pr. Estaría enfermo si fuera enfermedad odiar a los enemigos. (977-978)

La metáfora gira alrededor del núcleo sémico “enfermedad”, perteneciente al PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, y juega con la figura etimológica acumulando tres lexemas de la misma raíz: νόσος, νόσημα, νοσέω. En este caso, la imagen se inicia nominalmente, continúa por medio de un verbo y concluye con un nuevo núcleo nominal. La relación con el contexto se opera por medio del participio de 977, μεμνηότα, del verbo μαινομαι, que incluye elementos componenciales que implican desequilibrio físico, emotivo y racional. Prometeo está “enfurecido, poseído” por una “enfermedad”. La νόσος de 977 incluye un clasema +indefinido. La metáfora del verso siguiente cumple la función de

especificar y restringir el semema: es un νόσημα, un “*vitium*”, y la misma marca negativa se expande al otro término de la ecuación, duplicado en sus dos lexemas componentes: ἐχθρός y στυγέω. La νόσος de Prometeo, si existiera, se ubicaría en el plano afectivo, con lo cual se cierra la polisememia abierta por μάϊνομαι. Por medio de la ecuación metafórica, el poeta incorpora dentro del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* una estructura secundaria del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: el par opuesto ODIO/AMOR. Es un caso típico de empalme o imagen combinada.

19. λέγων ἔοικα πολλὰ καὶ μάτην ἐρεῖν·
 τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
 ἐμαῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
 πῶλος βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.
 ἀτὰρ σφοδρῦνη γ' ἀσθενεῖ σοφίσματι.
 αὐθαδία γὰρ τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς
 αὐτὴ καθ' αὐτὴν οὐδενὸς μείζον σθένει.

Me parece que, aunque mucho diga, hablaré en vano:

pues en nada te dejas conmover, ni te ablandas
 con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,

como un potro recién sometido al yugo, te resistes y luchas contra las riendas.(1007-1013)

Este SÍMIL, el del POTRO RECIÉN ENJAEZADO, es el núcleo del sistema de imaginería correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*: es su centro productor de imágenes. La alta cifra de segmentos relacionados con este motivo se ha desplegado a lo largo de la obra. Es no obstante casi en su desenlace cuando la imagen central se muestra con todos sus elementos ante los ojos y oídos del espectador/lector, y lo hace por medio de un SÍMIL.

En apariencia, el símil aparece aislado de su contexto, y esto tal vez sea así en una primera lectura. Sin embargo, podemos afirmar que las impresiones dominantes del SÍMIL —la TENSIÓN y la FUERZA, ambas inútiles— están representadas en el contexto por elementos del campo semántico de la FUERZA/DEBILIDAD, que corresponden justamente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Hermes introduce en 1007 el lexema μάτην (es respuesta al μάτην pronunciado por Prometeo en 1001). Lo VANO está puesto en ecuación con el campo semántico de

la palabra: la capacidad discursiva, propia de lo racional, ya no es actuante para con Prometeo (λέγων, ἐρεῖν). Prometeo está sordo como las olas del mar. Un rasgo categorial –humano, al que debe sumársele un rasgo +concreto +”duro” propio de lo cósmico. Prometeo no se deja conmover (τέγγη οὐδέν) ni se ablanda (μαλθάσση). Esto es producto de su sordera y de la dureza que en él se ha instalado como consecuencia de su αὐθαδία. A esta altura de la obra, y como señalamos en el Capítulo 6, Zeus y el Titán son las dos caras de una misma moneda. Pero mientras Zeus mantiene el κράτος, Prometeo ha cedido sus potencias intelectivas. Los rasgos –humano +objeto otorgados por el contrexto anterior se resumen en la animalización, sema nuclear del SÍMIL, que abarca 1009-1010.

En el SÍMIL propiamente dicho se observa el mismo modo de articulación interna que el correspondiente a 472-475, el del MÉDICO ENFERMO. El *illustrans* es δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς πῶλος y el *illustrandum* βιάζη καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Es evidente la influencia de los elementos lexemáticos del primero sobre el segundo, característico de la interacción imaginativa. En un SÍMIL tradicional, la estructura debería haber sido la siguiente: “así como un potro recién sometido al yugo muerde el freno y trata de desembarazarse de las riendas, así tú te resistes por la fuerza y luchas”. Sin embargo, el πρὸς ἡνίας se ha introducido en el *illustrandum*. En cuanto a la conformación lexémica de la imagen, TODAS SUS UNIDADES (las usadas en “sentido figurado” y las usadas en “sentido propio”) pertenecen a alguno de los motivos del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. Todas las del *illustrans* (más su cuña en el *illustrandum*) son la “figura nuclear” del motivo del ARNÉS DEL CABALLO. Las del *illustrandum*, βιάζη y μάχη, se corresponden al motivo de la FUERZA/VIOLENCIA. El participio δακῶν introduce, además, el motivo de la MORDEDURA. El SÍMIL se caracteriza por su impresión de extrema tensión y movimiento no dirigido, sin meta. En el plano morfológico, la antítesis entre deseo de libertad (*movimiento*) y sujeción (*inmovilidad*) se verifica en el equilibrio de lexemas verbales (δακῶν, βιάζη, μάχη) y lexemas nominales (στόμιον, πῶλος, ἡνίας).

El único adjetivo del símil (νεοζυγής) incluye un rasgo subcategorial +receptor de una acción, que se destaca aun más en la versión. En el desarrollo sintagmático se produce una mostración contraria al procedimiento corriente en las imágenes: en lugar de partir de lo general para luego especificarlo y concretarlo, el poeta “enfoca” *una parte del potro* –su hocico– en δακὼν δὲ στόμιον ; luego el *cuerpo entero del animal* en ὡς νεοζυγής πῶλος, y por último la *escena completa del animal en movimiento*: βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη. Concluido el SÍMIL, el espectador/lector ha podido reunir en un proceso intelectual-afectivo todos los elementos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* diseminados a lo largo de la pieza.

El contrexto posterior al símil se inicia con una fuerte adversación, ἀτάρ. No obstante, la fusión se produce por antítesis con la imagen y por paralelismo con el contexto anterior a través del lexema verbal σφοδρύνη: se retoma el motivo de la FUERZA/DEBILIDAD y se opone la “fuerza bruta”, la animalidad manifestada en el símil con la debilidad de la potencia creativa propiamente humana: βιάζει (violentarse)/σφοδρύνη (debilitarse), ésta última remarcada por el instrumental, donde se prolonga el motivo (ἀσθενεῖ), empalmado con un elemento del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (σοφίσματα).

La imagen total se cierra con una *sententia*, donde el poeta resume el proceso de debilitamiento de la razón (τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς) y su causa (la ἀυθαδία) (1012), y concluye con una estructura sintáctica compleja engarzada en dos figuras (anadiplosis y lítote), marcando el proceso de desencionalización del protagonista. La ἀυθαδία lo ha llevado a una condición “menos poderosa que nada”, es decir, “más débil que cualquier otra”. Prometeo es οὐδέν, “una nada”. Su debilidad es absoluta. La ὕβρις ha destruido una por una todas sus armas: la reflexión, el intelecto creador, el amor, la heroicidad. De él queda una fuerza inútil que se revuelve contra la ἀνάγκη, que se aproxima como un monstruo alado, volando en círculos a posarse sobre su presa (275-276). El desenlace trágico (ya operado en el interior del

personaje) se manifestará en lo externo con un último significante: la conmoción cósmica. La obra está a punto de terminar.

20. [...] σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
 στάσιν ἀντίπνου [ἀποδεικνύμενα].
 ξυντετάρρακται δ' αἰθήρ πόντω.
 (...) y saltan las ráfagas
 de los vientos todos, unas contra otras,
 declarando una lucha de soplos encontrados,
 y el éter se turba confundido con el mar. (1085-1087)

Es un pasaje de la última macroestructura descriptiva de la obra, que, al igual que la anterior, presenta la naturaleza en movimiento. El contexto de este segmento, que abarca 1080-1090, muestra, al contrario de lo que ocurre en 431-435, una falta de *gradatio* de los elementos y una carencia de estructura sintagmática. Este desorden en la configuración discursiva refleja el desorden que impera en el mensaje discursivo: la NATURALEZA y los ELEMENTOS, en total **DESARMONÍA** que responde a la ἀβθαδία máxima de Prometeo, chocan, se conmocionan y se mezclan. Se produce la conflagración cósmica.

Uno de los aspectos de la conflagración es el enfrentamiento abierto, es decir, la lucha: en la PERSONIFICACIÓN más nítida del pasaje, los vientos “declaran una στάσις” de soplos encontrados. El sustantivo στάσις, “acción o efecto de estar de pie, levantado”, incluye en su haz semémico los valores de “lucha, levantamiento”, y de allí, “revuelta, sedición” (en contexto político). Todos ellos necesitan un clasema adicional +humano. Este sentido político dado a la conflagración final de la tragedia responde al λεωργός, “agitador, criminal que levanta al pueblo, enemigo público”, atribuido a Prometeo por Cratos en 5. El lexema στάσις se ubica en el quinto verso a partir del final. El paralelismo es claro: así como Prometeo se levantó contra el poder de Zeus utilizando a la humanidad, Zeus responde con su castigo utilizando los dominios de la realidad que le son propios: los elementos del COSMOS.

La PERSONIFICACIÓN que constituye la imagen está anticipada por el ANIMISMO que implica atribuir a los ἀνέμων πνεύματα el verbo σκιρτάω, "saltar", por medio de una transferencia de verbo *illustrans* a sujeto *illustrandum*.

3. LA INTERACCIÓN IMAGINATIVA EN PROMETEO ENCADENADO

En un importante artículo del año 1965, Ole SMITH²⁴ analiza concienzudamente la imagen esquilea desde el punto de vista estilístico, dando cuenta de su organización interna y de su relación con el contexto. En un breve párrafo completado con una nota al pie, aclara que *Pr* no ha sido incluido en la ejemplificación de su teoría por no considerarlo obra de Esquilo, y menciona las dificultades métricas como causa principal de la inautenticidad de la pieza. Promete volver a tratar el tema más adelante, pero no se ha hallado, hasta la fecha, ningún artículo del autor que retome el asunto de la autoría de *Pr* desde el punto de vista estilístico.

El objetivo de este apartado es, por consiguiente, presentar la tesis de SMITH - probada por el autor en el *CA*- y aplicar sus variables al texto cuestionado, de modo de comprobar si las prevenciones apuntadas se sostienen en el campo del análisis de la imagen.

La propuesta de SMITH puede resumirse en los puntos siguientes:

- a) Las imágenes esquileas tienden a continuarse o prolongarse²⁵.
- b) La imagen esquilea tiende a desarrollarse desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.

²⁴ SMITH (1965: 10-72).

²⁵ El mecanismo psicológico del creador es descrito así: "Cuando una vez alguna imagen ha ocupado la mente del poeta, permanece guardada en su memoria, y aunque nuevas sobrevengan, invade las siguientes oraciones y les comunica una nota singular", transcripto por SMITH a partir de KUMANIECKI (1935: 88)..

- c) Suele ser introducida con una idea verbal y continuada nominalmente.
- d) La técnica apositiva es una alternativa habitual de las secuencias imaginativas y se emplea frecuentemente para agregar nuevos rasgos a una imagen. La técnica aparece frecuentemente en los coros, pero no se restringe a ellos.
- e) En ambos casos, la conexión es la asociación.
- f) En algunas ocasiones, el movimiento estructural es el contrario: de lo nominal a lo verbal.
- g) A veces, la tendencia a la continuación y elaboración conduce a que la imagen se prolongue demasiado; en esas oportunidades, la línea de pensamiento debe ser retomada en una frase de síntesis expresa.
- h) Se verifican varios casos de *inconcinmitas*, es decir, el tratamiento asimétrico de patrones simétricos.
- i) La imagen puede prolongarse de un complejo de pensamiento a otro, aunque éstos estén lógicamente separados.
- j) Desarrollándola desde lo general hacia lo particular dentro del marco de la secuencia, Esquilo obtiene una conexión orgánica entre contexto e imagen. Las imágenes parecen brotar gradualmente del contexto, de modo que imagen y realidad resultan inseparablemente conectadas.
- k) Este principio estructural también se percibe en el empleo de homónimos, esto es, la utilización de palabras ambiguas para conectar la realidad y la imagen o para desarrollar una imagen dentro de otra. El lexema o grupo de lexemas ambiguos a partir de los que se desarrolla la imagen no necesita ser metafórico.
- l) La relación entre contexto e imagen es especial cuando se trata de símiles o comparaciones. En este caso, la introducción de la imaginería es expresa, pero Esquilo se esfuerza por crear una conexión entre contexto e imagen de modo de asegurar un desarrollo orgánico.
- m) Esta dependencia del contexto se verifica especialmente en la *comparatio paratactica* y también en el SÍMIL TRADICIONAL.

- n) En la *comparatio paratactica*, los motivos empleados como *illustrantia* se toman del contexto inmediato, produciendo una transición lógica del contexto a la imagen. Se mantiene, no obstante, una cierta falta de claridad en la expresión.
- ñ) El resultado de esta tendencia es la fusión de imagen y contexto y de *illustrans* e *illustrandum* en el tipo de SÍMIL BREVE.
- o) Hay dos tipos de fusión de acuerdo con la extensión del SÍMIL:
- 1) En el símil homérico (largo o extendido), el *illustrans* es influido por el *illustrandum*, de modo que se vuelve gradualmente parte de la historia principal, y resulta casi imposible separar las partes de la secuencia. La transferencia de rasgos sólo se da en ese sentido: *illustrandum* → *illustrans*.
 - 2) En el SÍMIL BREVE, introducido por ὡς o δίκην, el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans* y también resulta dificultoso separar ambos términos, debido al grado de fusión alcanzado. Esta articulación se encuentra en casi todas las instancias del símil breve.
- p) En Esquilo, cada ejemplo del tipo homérico exhibe fusión, lo que lo aparta de los poetas contemporáneos, que sólo muestran fusión en el SÍMIL breve.
- q) La estructura de la imagen estudiada no se limita a Esquilo, aunque un tipo es peculiar sólo en cuanto a él; también se encuentran en Píndaro, Sófocles y Eurípides.
- r) La extensión de los tipos de imágenes relevados en el estudio es más amplia en Esquilo que en cualquier otro poeta del siglo V comparable con él. Por tanto, es justificable considerar las particularidades observadas como típicas de Esquilo.

Procederemos entonces a aplicar la propuesta de análisis de SMITH al *corpus* de *Pr*, previa mención de algunas salvedades metodológicas:

- * Como señalamos en el Capítulo 7, *Pr* no presenta *comparationes paratacticae*. No obstante, no puede considerarse éste un argumento en contra de la autoría,

puesto que tampoco presentan *comparationes paratacticae* ni *Pe* ni *Eu*. FRIIS JOHANSEN²⁶ arguye que esto puede deberse a que *Pr* y *Pe* son tragedias principalmente narrativas, y al carácter legal de muchos de los discursos de *Eu*.

* Ni SMITH ni FRIIS JOHANSEN hacen planteos estilométricos, es decir, no cuantifican sus análisis. Los segmentos del ωA esquileo son considerados *ejemplos* de una determinada aseveración, con los cual el investigador *debe inferir* que se trata de un muestreo. No se presentan los casos que no corroboran la hipótesis de trabajo, por lo que se hace imposible probar el peso objetivo de sus conclusiones, a menos que decidiéramos realizar nuevamente todo el trabajo.

* Por tanto, no hemos considerado adecuado aplicar a *Pr* una cuantificación cuyas variables fueran las aseveraciones de SMITH, ya que no existen tablas del resto de las tragedias con las que esta nueva tabla pudiese confrontarse. Optamos, en cambio, por presentar un muestreo -una serie de ejemplos- de lo que ocurre con dichas variables en la obra cuestionada, de modo de aportar nuevos elementos de juicio para su consideración como integrante del ωA .

Las variables que estudiaremos y ejemplificaremos son las siguientes:

- 1) Desarrollo de la imagen desde términos generales a expresiones más vívidas y específicas.
- 2) Imagen introducida con una idea verbal y continuada en forma nominal.
- 3) Técnica apositiva.
- 4) En las imágenes muy prolongadas, resumen de la línea de pensamiento con una frase de síntesis expresa.
- 5) Homonimia.
- 6) Tratamiento de *illustrans* e *illustrandum* en los símiles.

²⁶ FRIIS JOHANSEN (1954: 28).

6.1) SÍMIL BREVE: el *illustrandum* contiene detalles del *illustrans*.

6.2) SÍMIL EXTENDIDO: el *illustrans* recibe rasgos del *illustrandum*.

3.1 DESARROLLO DE LA IMAGEN DESDE TÉRMINOS GENERALES A EXPRESIONES MÁS VÍVIDAS Y ESPECÍFICAS

Esta forma de construir la imagen es permanente a lo largo de *Pr*, contenga ésta una figura o no. Véase la siguiente enumeración:

1-2, 31-32, 124-126, 148-151, 152-154, 304-307, 351-356, 420-424, 425-430, 447-450, 460-463, 465-466, 472-475, 500-502, 545-550, 554-559, 677-679, 690-693, 709-711, 726-727, 793-797, 798-800, 856-857, 878-886, 944-946, 1007-1010.

De hecho, es una característica en extremo general, que se remonta a Homero -generalmente con una estructura tripartita- y se prolonga hasta Esquilo. Tal como afirma SMITH, la prolongación y especificación de la imagen es un procedimiento presente en la literatura contemporánea a Esquilo, por ejemplo Píndaro, Sófocles y Eurípides, aunque en estos autores la extensión no llega a los extremos del *εΑ*, ni es tan frecuente. Por otra parte, esta técnica es la base de uno de los resultados estilísticos más propios del poeta, esto es, la fusión de imagen y contexto, en donde los límites entre una y otro no son fácilmente determinables. Ilustraremos esta afirmación con el análisis de los 878-886:

ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς
 μανίαι θάλπουσ', οἰστρου δ' ἄρδις
 χρίει μ' ἄπυρος·
 κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
 τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην,
 ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
 πνεύματι μάργω, γλώσσης ἀκρατῆς·
 θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆ
 στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.

Otra vez me inflaman por dentro la convulsión y la locura
 que perturba mi mente, y me punza el dardo
 de un aguijón no forjado por el fuego.
 Y el corazón golpea con terror mi pecho,

y mis ojos giran rodando en sus órbitas,
 y soy arrastrada fuera del camino por el soplo furioso
 del frenesí, sin poder dominar mi lengua;
 y turbias palabras golpean al azar
 contra las olas de una Ate abominable.

Se trata de un típico ejemplo de empalme, es decir, una secuencia imaginativa donde se cruzan dos o más subsistemas de imágenes. Cada una de las instancias se prolonga y especifica en *illustrantia* sucesivos. Cada uno de los ámbitos imaginativos (*illustrantia* o *illustranda*) tienden a sostenerse a través de dos o más segmentos, llegando a cinco en el caso de la imagen central del pasaje, es decir, la ENFERMEDAD, nuclear del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

En 878-79 se presenta una primera *descripción general* de la enfermedad de Ío, con un cruce concreto-abstracto habitual (verbo +concreto +sensible, θάλλω, *illustrans*; sujeto abstracto σφάκελος – μανία, *illustrandum*). En 879-80 la imagen se sostiene por medio de una transición hacia el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD) en su serie secundaria de la PICADURA. Todos los sememas involucrados (*illustrantia*): οἰστρος, ἄρδις, χρίει, aluden en forma directa al TÁBANO (*illustrandum*) y en forma indirecta a ZEUS (*illustrandum* de segundo grado). El atributo ἄπυρος es el que fusiona la imagen con su contexto -es decir, la imagen anterior- y, aplicado a ἄρδις, marca la diferencia entre este elemento punzante, que no necesita del fuego para lograr su propósito, y el elemento "real" que provoca la enfermedad: el RAYO (FALO) de Zeus, que *es* de fuego y causa el incendio interior de Ío. El v. 881 es un nuevo paso para prolongar y especificar la imagen, empalmando *fusionados* (en el caso anterior se *encadenaban*) los motivos de la ENFERMEDAD (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y de la AGRESIÓN FÍSICA (*SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, polo de la COERCIÓN).

El *illustrans* (verbo) exhibe como sema la *animalización* típica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que utiliza como puente el AGUIJÓN PUNZANTE para convertirse en PATADA. Este verbo se transfiere a un sujeto *illustrandum* (κράδιον). El CORAZÓN adquiere entonces un clasema +animado, +humano: es UN JINETE QUE

ESPOLEA, QUE COCEA EL PECHO (φρήν), convertido entonces en CABALLO. En esta primera interpretación el AGUIJÓN/RAYO/ZEUS, apoderándose del corazón de Io por medio de la μανία, lo domina y la reduce a la condición animal. Pero en una segunda interpretación de la metáfora, el κραδία de Io ES EL CABALLO, que PATEA, PIAFA, COCEA (otra valencia semémica de λακτίζω) contra el φρήν, que en este caso adquiriría un clasema +inanimado y se convertiría, metasemémicamente, en el ARNÉS, la "cárcel" del caballo, transferida a Ío. Siendo así, la animalización y el rasgo +irracional del personaje sería completo: la COERCIÓN no implica sólo la DOMA, sino la imposibilidad de concientizar la condición alcanzada.

En su éxodo, Ío llega al clímax de la mostración de la imaginería del *SEGUNDO SUBSISTEMA*: toda ella es un ser animalizado: cuernos de vaca, domada como un potro, perseguida por el tábano, su razón nublada por la ἄτη.

Luego de un verso de transición, el 882 -aunque uno de sus elementos *illustranda* (τροχοδινεῖται) será sostenido y especificado en 885 como *illustrans*-, los rasgos de animalización e irracionalidad se detallarán aun más en 883-884 con una nueva imagen, correspondiente al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo secundario de la COMPETENCIA ATLÉTICA. En 883 Ío afirma que es arrastrada "fuera de la carrera", es decir, fuera de la pista prefijada que el caballo tiene para correr. Este carácter concreto y exterior de la imagen (*illustrans*) se vuelve interior y abstracto ante la aparición del agente: λύσσης πνεύματι μάργω (*illustrandum*), donde se retoma el motivo de la ENFERMEDAD. La imagen llega a su punto más alto en la metáfora central y final: ésta se muestra como ejemplo del desequilibrio máximo (la **DESARMONÍA**, polo negativo de la oposición semántica básica de la pieza), y resuelve lo *irracional* por medio de la expresión de una metáfora compleja.

En esta última metáfora (885-886) retoma la imagen inicial de la ENFERMEDAD, con la que se cierra el segmento (ἄτης), especificando cuál es el tipo de locura que padece Ío: es la ἄτη, la ceguera enviada por la divinidad, y retoma también el empalme con el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través del

lexema παίουσ'. Λόγοι y εἰκη prolongan los nuevos términos incorporados en 884 (γλώσσης y ἀκρατής), y los novísimos términos (θολεροί y κύμασιν) completan el panorama de los ELEMENTOS: **fuego** (878, 879, 880), **aire** (882, 884) y **agua** (885, 886). Aparece en la estructura sintagmática un atributo concreto (θολεροί) transferido a un núcleo sustantivo abstracto (λόγοι). Como efecto de la falta de dominio (ἀκρατής) las palabras de Io son *turbias, revueltas, opacas*. Las palabras son contempladas como agua *turbia*: son ininteligibles. A partir de esta imagen nominal, el verbo παίω refuerza el sentido: las palabras turbias *golpean* (¿la mente?) "como olas", arrítmicamente, es decir, εἰκη, *al azar*. Sin embargo, en 886 la metáfora se vuelve sobre sí misma: las turbias palabras que golpean como olas lo hacen *contra las olas* (πρὸς κύμασιν). El agente elidido que funciona como *tertium comparationis* de 885 aparece en la estructura de superficie de 886 como receptor pasivo de la acción del verbo, y el verdadero agente funciona como especificativo del receptor: στυγνῆς ἄτης, donde nuevamente se cruzan un *illustrans* concreto (κύμασιν) con un *illustrandum* abstracto (ἄτης). El sentido propio desplegado es: "**mis palabras, turbias como olas revueltas al azar, golpean mi mente a causa de la ceguera abominable que me domina**". Este movimiento antitético de lo activo y lo pasivo (las palabras golpean la ἄτη y no al revés) es el mismo que aparece, por ejemplo, en la imagen del κέντρον (322-323). El objetivo del poeta es, en estos casos, reflejar los puntos máximos de dominio de lo irracional sobre lo racional (propriadamente humano), sobrepasado por lo arracional (en realidad, suprarracional) de la acción de lo divino: Zeus.

3.2 IMAGEN INTRODUCIDA CON UNA IDEA VERBAL Y CONTINUADA EN FORMA NOMINAL

22: σταθευτὸς δ' ἡλίου φοίβη φλογί

356: ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,

368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις

- 368: ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
- 370-371: τοῖόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
- 378: ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;
- 397-399: στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ·
δακρυσίστακτον [...]
ῥέος
- 462-463: κᾶζευξα πρώτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα
ζεύγλαισι δουλεύοντα σάγμασιν
- 472-473: πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
- 547-550: οὐδ' ἐδέρχθης
[...]
ἀλαδὸν γένος
- 566: χρίει τίς αὐ με τὰν τάλαιναν οἴστρος;
- 568-569 : τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν.
ὁ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμ' ἔχων,
- 574-575: ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὄτοβει δόναξ
ἀχέτας ὑπνοδόταν νόμον·
- 597: μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν;
- 698-699: ...τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὸ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προξεπίστασθαι τορῶς.
- 858-859: ... ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, ...
- 879-880: ... θάλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις
χρίει μ' ἄπυρος·

1009-1010: δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

1023: διαρταμήσει σώματος μέγα βράκος,

1061-1062: μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.

1072-1079: μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
 [...]
εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.

1083-1084: ... ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάφυροι,

Se trata, según SMITH, de un principio estructural del estilo esquileo. En efecto, y puesto que es un caso especial del punto anterior (generalización/especificación), puede afirmarse que dicho principio es constante a lo largo del *Pr*. Existen casos en que el procedimiento es el opuesto (ya lo detecta el estudioso en una serie de ejemplos del *CA*), es decir, una introducción nominal de la imagen prolongada verbalmente (un ejemplo en *Pr* es 124-126). Incluso puede darse una estructura quiástica: introducción verbal, dos especificaciones nominales y un remate verbal (*Pr* 1072-1079). No obstante, el "principio estructural" es sin duda mayoritario, tanto en el *CA* cuanto en *Pr*. Véase su funcionamiento en esta imagen de 397-401:

στένω σε τᾶς οὐ-
 λομένας τύχας, Προμηθεῦ·
 δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων
 ραδινῶν λειβομένα ρέος παρειᾶν
 νοτίοις ἔτεγξα παραῖς·

Lloro por tu suerte
 funesta, Prometeo;

y vertiendo gota a gota de mis suaves ojos
 un arroyo de derramadas lágrimas,
 he mojado mi mejilla
 con sus húmedas fuentes.

En este clarísimo ejemplo del Estásimo I, la imagen surge de una idea verbal y se desarrolla nominalmente por medio de una serie de asociaciones y variaciones. La figura se desenvuelve en dos movimientos. El primero (397-398) expresa la acción verbal, el porqué de la misma y su destinatario. Aparece el yo lírico (στένω, 1a. persona) y el receptor del mensaje (Προμηθεῦ, invocación). El segundo (399-401), por medio de un procedimiento de asociación nominal, *describe* la acción verbal en su devenir (construcción participial apositiva: δακρυσίστακτον [δ'] ἀπ' ὄσσων ραδινῶν λειβομένα βέος y en su resultado (núcleo verbal y modificadores: παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς). La imagen completa es una combinación de sentido propio y sentido figurado de lexemas que pertenecen al campo semántico del *agua*, por lo tanto, se inscribe en la estructura NATURALEZA/ELEMENTOS, del PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL. La imagen aumenta su fuerza y poder de sugerencia por ser precisamente las Oceánides, las ninfas por excelencia del elemento acuático, las que pronuncian la imagen. Es un caso típico de "mostración": el llanto de las ninfas manifiesta la esencia de su ser, ser *ninfas del agua*.

La imagen propiamente dicha se despliega en el segundo movimiento. El devenir de la acción verbal comienza con un verbo en sentido propio, λείβω, "verter, derramar, libar". El objeto directo βέος, "arroyo", es el que introduce la metáfora y el que se comporta a su vez como *illustrans* de su atributo δακρυσίστακτον, *illustrandum* que retoma el sentido propio. El πόθεν ἀπ' ὄσσων ραδινῶν remarca el ámbito semántico y la delicadeza de la acción. El resultado de ésta comienza con la prolongación del sentido propio con el núcleo verbal τέγγω ("humedecer, mojar") y su objeto directo παρειά ("mejilla"), pero intercala nuevamente el sentido figurado por medio del instrumental con otra metáfora, παγά ("fuente"), remarcada con el epíteto νότιος ("húmedo"). Este último adjetivo funciona en realidad como modificador ἀπὸ κοινοῦ de todos los lexemas nominales de la imagen. El sintagma final παρειῶν νοτίοις ἔτεγξα παγαίς produce la fusión de ambos planos, el "propio" y el "figurado".

El carácter del verbo λείβω convierte toda la imagen en la escenificación de un ritual: el llanto de las Oceánides es una *ofrenda* que inicia el θρήνος de la humanidad por los sufrimientos de Prometeo que se desarrolla en el Estásimo I. Por tanto, y a pesar de usarse en sentido propio, funciona en realidad como *illustrans* de segundo grado.

3.3 TÉCNICA APOSITIVA

La técnica apositiva es otro de los rasgos de estilo utilizados por Esquilo para sostener y prolongar las imágenes. En este caso, la APOSICIÓN se emplea no sólo para especificar, sino también para agregar nuevos rasgos a la figura. El pasaje de lo general a lo particular deriva habitualmente en expresiones de gran fuerza pictórica. Véanse los siguientes ejemplos:

7: τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,

224-225: ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυρανίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.

280: αἰθέρα θ' ἄγνὸν πόρον οἰωνῶν,

358-359: ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,

460-461: ... γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.

606: ... τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;

726-727: τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·

803-804: ... ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας ...

856-857: ... οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,

924-925: θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,
τρίαιναν αἰχμήν τὴν Ποσειδῶνος,

1021-1022: ... Διὸς δέ σοι
πτηνὸς κύων, δαφεινὸς αἰετός,

Analizaremos como ejemplo un pasaje del Episodio III, 726-727:

τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
 ἐχθρόξενος ναύτησι, μητριᾶ νεῶν·
 la áspera mandíbula del mar, Salmideso,
 hostil a los navegantes, madrastra de sus naves; [...]

Esta metáfora apositiva, situada casi en su totalidad en la esfera del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (COERCIÓN ≠ LIBERTAD), se desarrolla en un plano asociativo nominal. La oposición básica del sistema subyace en la metáfora como estructuradora de la misma: *MAR* (elemento positivo) ≠ *TIERRA* (elemento negativo). Es una típica METÁFORA *IN ABSENTIA* con *illustrandum* elidido ("bahía"). No obstante, los términos de ese contexto que se filtran en la imagen (πόντου, ναύτησι, νεῶν) son los que provocan la sensación final de *fusión de planos* característica de Esquilo.

El πόντος (positivo) aparece en la superficie sintagmática junto con los otros dos términos que con él se relacionan; en cambio la TIERRA en su aspecto negativo se oculta bajo una doble METÁFORA EXTENDIDA en las oposiciones. La primera, γνάθος, subrayada por el atributo τραχεῖα, produce una primera ANIMIZACIÓN. La BAHÍA adquiere un rasgo +animal. El adjetivo ἐχθρόξενος hace ascender un grado la ANIMIZACIÓN, otorgándole una marca +humano que se exterioriza definitivamente en el *illustrans* μητριᾶ, "MADRASTRA", que toma una valencia negativa tanto por el contexto cuanto por la atribución folklórica tradicional que asocia a la madrastra con la bruja devoradora de niños. De este modo, el *illustrans* no resulta tan extraño ni sorprendente en este contexto: el *tertium comparationis* entre *mandíbula* (por

bahía) y *madrastra* es precisamente "*que come, devora, muerde*". Lo que la TIERRA traga es, además, uno de los dones otorgados por Prometeo a los hombres: LOS BARCOS Y EL ARTE DE CONSTRUIRLOS (467-468). El ser tragado por la tierra figura también, en la estructura profunda, como anticipación del hundimiento del Titán en el Tártaro.

3.4 FRASE DE SÍNTESIS

Una imagen puede desarrollarse y prolongarse de tal modo que llegue a adquirir un cierto grado de independencia. Suele ocurrir en los casos en que una serie de imágenes se continúan unas a otras, formando una cadena. Cuando esto ocurre, la independencia adquirida hace necesario retomar la conexión con el contexto previo a la introducción del segmento imaginativo. En la mayoría de los casos esa conexión se hace expresamente, a través de una frase o palabra de resumen, que incluye mayoritariamente un PRONOMBRE que recupera la secuencia lógica y la línea de pensamiento interrumpida por la imagen. Los ejemplos siguientes ilustran la utilización de esta técnica en *Pr*:

19-28: ἀκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ,

τοιαύτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου.

115-127: τίς ἀχῶ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής,
 θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη;

πάν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

351-372: τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκῆτορα

τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
 θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπινδου ζάλης,
 καίπερ κεραυνῷ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

688-695: οὔποτ' οὔποτ' ἠύχουν <ὠδε> ξένους
 μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοᾶν ἐμάν,

.....
πέφρικ' εἰσιδοῦσα πράξιν' Ἰοῦς.

723-728: ἐνθ' Ἀμαζόνων στρατὸν
 ἤξεις στυγάνορ',

.....
αὐταί σ' ὀδηγήσουσι καὶ μάλ' ἀσμένως.

920-927: τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
 ἐπ' αὐτὸς αὐτῶ, δυσμαχώτατον τέρας·

.....
 τρίαιναν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.
 πταίσας δὲ τῶδε πρὸς κακῶ μαθήσεται
 ὅσον τό τ' ἄρχειν καὶ τὸ δουλεύειν δίχα.

3.5 HOMONIMIA

Varios filólogos estudiosos del estilo han señalado que Esquilo emplea, en algunas oportunidades, un HOMÓNIMO para tender un puente entre la realidad contextual, la referencia, y la imagen que construye. Este rasgo estilístico puede considerarse como otra manera de desarrollar una imagen a partir del contexto, para crear una conexión entre imagen y contexto. La técnica de la homonimia no presenta una gran número de instancias (ni aun en el trabajo de SMITH, que presenta 6 ejemplos). No obstante, incluimos en este apartado 3 segmentos imaginativos del Prólogo de *Pr*, cuya eficacia estilística radica en el juego semémico de los homónimos.

26-27: αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
 τρύσει σ' ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.

54: καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.

74: χῶρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ.

Analizaremos en detalle el ejemplo de 26-27. El participio sustantivado del verbo λωφάω, núcleo de la imagen, se comporta como triple homónimo, apuntando en cada una de sus valencias semémicas a distintas series de *DOS SUBSISTEMAS PRINCIPALES*. En su primer semema, λωφάω significa "ALIVIAR, ALIGERAR, DESCARGAR" de un PESO. Por tanto, y en vista de su contexto [ἀχθηδών], es utilizado como *illustrans* del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su motivo del PESO/CARGA.

No obstante, λωφάω tiene un segundo semema específico de la terminología médica, donde su valor es "ALIVIAR (DE UN DOLOR O ENFERMEDAD), RELAJARSE, CALMARSE". En este segundo valor, el mismo lexema funciona como *illustrans* del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en su polo de la SALUD. Prometeo, el MÉDICO ENFERMO, necesitará un VERDADERO SANADOR, enviado por Zeus (Heracles), que lo curará de su ENFERMEDAD ESPIRITUAL.

Un tercer semema (el que generalmente se tiene en cuenta para las traducciones a lenguas modernas) consiste en otorgar un sema +abstracto al primero de los sememas especificados: la generalización consiguiente da como resultado el significado "LIBERAR, LIBERTAR". Con esto, la imagen remite al polo de la LIBERTAD del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, dentro de su oposición básica. Por medio de esta técnica el poeta logra, al comienzo mismo de la tragedia, poner en la superficie semémica todo el entramado de su sistema.

3.6 SÍMILES

3.6.1 Símil breve

En el tipo de SÍMIL BREVE, usualmente introducido por un nexa comparativo (ὡς, ὅσπε, δίκη) o por adjetivos que incluyen la idea de semejanza o comparación, se percibe claramente la tendencia estilística a fusionar imagen y contexto. Las

partes del SÍMIL se interfieren de manera tal que resulta muy difícil separar *illustrans* de *illustrandum*.

En el SÍMIL BREVE el movimiento consiste en la transferencia de elementos del *illustrans* dentro del *illustrandum*. Este procedimiento se ve favorecido por la brevedad de los segmentos y la estrecha conexión sintáctica entre sus términos, lo que los lleva a integrarse en un complejo de significación. En los poetas trágicos contemporáneos, Sófocles y Eurípides, lo que se observa según SMITH es, sobre todo, *identidad* entre las partes del símil, no *fusión* de elementos. En Píndaro, en cambio, el procedimiento constructivo es muy semejante al exhibido por Esquilo.

En los siguientes ejemplos se puede apreciar con absoluta claridad que los SÍMILES BREVES de *Pr* presentan la misma técnica atribuida a Esquilo, es decir, el entremezclarse en la figura de *illustrans* e *illustrandum* por medio de la transferencia de rasgos.

452-453: κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι
 μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.
 Y habitaban ocultos bajo tierra, como las ágiles hormigas
 en las profundidades sin sol de sus cavernas.

En este símil el procedimiento de fusión es evidente y se logra a través de dos instancias: 1) κατώρυχες pertenece semánticamente al *illustrans* (μύρμηκες), no obstante lo cual se ubica como predicativo subjetivo del *illustrandum*: es un modificador verbal transferido; 2) el ποῦ -ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις- modifica ἀπὸ κοινοῦ tanto al *illustrans* cuanto al *illustrandum* (ἄνθρωποι). La fusión es tan perfecta que es imposible distinguir si, *in origine*, se trataba de un sintagma perteneciente a uno u otro término de la comparación.

447-450: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,
 κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὄνειράτων
 ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον
 ἔφυρον εἰκῆ πάντα,
 Ellos, al principio, aunque veían, veían en vano,
 oyendo, no oían, sino que semejantes
 a las formas de los sueños, a lo largo de la vida

confundían todo al azar; [...]

En este ejemplo el procedimiento de fusión es aún más complejo. En efecto, el resultado se obtiene separando y transfiriendo los rasgos explicativos del *illustrans* al *illustrandum*. El *illustrans* ὄνειράτων ἀλίγκιοι μορφαῖσι tiene antepuesta su especificación, βλέποντες, ἔβλεπον μάτην, κλύοντες, οὐκ ἤκουον, y éste se traba sintácticamente como predicado del *illustrandum*, οἱ. Por otra parte, el núcleo del *illustrans* se encuentra absolutamente entremezclado en la segunda parte del *illustrandum* (449-450), y esto se logra a través de la fuerte adversación del ἀλλά, que separa ambas secciones de la imagen total. El resultado es, por tanto, una estructura quiástica: *illustrandum* (οἱ) / *illustrans* (βλέποντες...ἤκουον) // *illustrans* (ὄνειράτων...) / *illustrandum* (τὸν μακρὸν ... πάντα), y una fusión de elementos donde el *illustrandum* y el *illustrans* no pueden aislarse como estructuras unitarias. Desde el punto de vista semántico, el *illustrandum* concluye absolutamente teñido por los rasgos del *illustrans*.

3.6. Símil extendido

Hemos realizado el análisis de los SÍMILES EXTENDIDOS de *Pr*, donde el *illustrans* se ve "invadido" por detalles pertenecientes al *illustrandum*, en el muestreo estilístico de la tragedia. Remitimos a dicho análisis para comprobar la homogeneidad con respecto a las afirmaciones de SMITH en lo que toca al *CA*.

4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El ANÁLISIS ESTILÍSTICO efectuado ha conducido nuestra investigación a una importante conclusión parcial: *el modo de construcción de las figuras posee una indudable homogeneidad en el cA y en Pr*. Podemos señalar al respecto los siguientes elementos:

- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la función de las imágenes en sentido estricto es siempre intensiva. Su objetivo es condensar los elementos abstractos diseminados en los campos semántico-conceptuales y ponerlos ante la razón y la emoción del espectador/lector en forma de "unidades discretas".
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, esta apelación se produce por medio de *illustrantia* de alto grado de concretización, pertenecientes a esferas de la realidad muy cercanas al destinatario, y en las que resulta posible reconocer, gracias al proceso de doble visión, los *illustranda* que apuntan a los planos semémico (temas y motivos) e hipersemémico (universo conceptual).
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la altísima proporción de METÁFORAS que revela el estudio estilométrico indica que el autor construye su texto a partir de una "apropiación" de la realidad (la referencia), creando un plano semémico donde lo propio y lo figurado se entremezclan hasta identificarse. Este mecanismo es el que posibilita el planteo de la relación *significante/significado* entre los sistemas poético-significante, temático e ideológico, es decir, es lo que ha posibilitado el desarrollo de la tesis sostenida al comienzo de la investigación.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, la FUSIÓN que se opera sobre el plano semémico es casi siempre **sensible**, y, dentro del campo sensible, predominantemente **visual** y **concreta**.
- ❖ Tanto en cA cuanto en cP, las figuras -las imágenes en sentido estricto- manifiestan un alto grado de creación (*póiesis*) original. EL TRABAJO SOBRE EL

LENGUAJE Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS ES EL FUNDAMENTO SOBRE EL CUAL OPERA LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA.

- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la originalidad estilística -la marca de estilo- se exhibe principalmente en la ARTICULACIÓN INTERNA de las figuras. La construcción imaginativa es *sumamente* trabada y compleja. Los términos de METÁFORAS y SÍMILES -*illustrans* e *illustrandum*- se entremezclan íntimamente hasta lograr una fusión orgánica (la INTERACCIÓN IMAGINATIVA) sólo analizable *a posteriori* del momento de la recepción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el proceso de análisis muestra que el mecanismo interno de FUSIÓN es mayoritariamente sintáctico (elipsis de términos y transferencia de modificadores entre *illustrans* e *illustrandum*).
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la ambigüedad semántica que resulta en el campo de la denotación hace imposible la lectura del texto en sentido recto. No obstante, el plano hipersemémico "aparece" ante el espectador/lector por el mecanismo del palimpsesto: la *impresión* recibida en el momento de la recepción está tan atrevesada por el proceso de doble visión que la acumulación de imágenes significantes provoca indefectiblemente la manifestación de la "estructura profunda", es decir, un sistema hipersemémico (ideológico) que se "lee" en un "código" semémico marcado, connotado y metafórico.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, el despliegue de la ARTICULACIÓN INTERNA de las imágenes exhibe una capacidad de construcción en el plano lingüístico que no siempre debe considerarse producto de una operación consciente. La creación de una imagen es a veces consciente (elección dentro de una tipología) y a veces infraconsciente (su articulación), pero siempre resultado de una visión del mundo que condiciona y matiza su contexto de producción.
- ❖ Tanto en *cA* cuanto en *cP*, la tendencia esquilea a la prolongación de la imagen provoca la apertura en abanico de las posibilidades combinatorias: la gran cantidad de empalmes (entrecruzamiento de imágenes pertenecientes a distintos

subsistemas en una imagen mayor y compleja) es una característica intrínseca del estilo esquileo.

- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la predilección por la METÁFORA es cuantitativamente abrumadora. Se considera que esta elección es intencional en la medida en que refleja una convicción de lo que el arte trágico como modelización -estructura segunda- debe a su materia prima -el lenguaje-, en el que la relación entre denotación y referencia y su resultado significativo se debe a una construcción abstracta que opera sobre sus elementos constituyentes, es decir, un sistema, una estructura primera que posibilita la producción de "sentidos".
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la apelación al proceso intelectual del espectador/lector se produce sobre todo en los SÍMILES. En ellos se verifica la elaboración más racional y consciente del poeta con respecto a sus series imaginativas. A su vez, los SÍMILES funcionan como centros productores de imágenes. En segundo lugar, su utilización apela a la puesta en práctica, por parte del espectador/lector, de una operación de síntesis intelectual. La utilización del SÍMIL constituye un mecanismo lingüístico directo de enviar el "mensaje" al espectador/lector. Por tanto, se trata siempre de segmentos estilísticos de funcionalidad impresiva, no expresiva, cuyo objetivo es que el receptor "reflexione" sobre las implicancias profundas de la semejanza. Esto es posible por el carácter explícito de la ECUACIÓN, sumado a la presencia del NEXO COMPARATIVO, que otorga carácter lógico a un procedimiento analógico. La carga afectiva que los SÍMILES suelen presentar no obstaculiza el proceso de decodificación; por el contrario, son un primer paso indispensable para que la decodificación se verifique.
- ❖ Tanto en \mathcal{A} cuanto en \mathcal{P} , la aplicación de criterios cuantitativos -la estilometría- o cualitativos -la propuesta de SMITH en cuanto a la **interacción imaginativa**- ha resultado de suma utilidad porque nos ha permitido dejar por un momento de lado -metodológicamente- la interpretación del texto y concentrarnos en las llamadas variables "objetivas" que dejan menos espacio para la "intromisión" de

los aprioris del investigador. No obstante, esta aplicación no nos ha eximido del trabajo hermenéutico -semántico en sentido amplio- que ha sido resultado de la armonización de un abordaje "duro" del objeto de estudio con una labor de reflexión propia de la filología como disciplina humanística.

- ❖ Tanto en *LA* cuanto en *LP*, en las imágenes estudiadas hemos aislado elementos del plano semémico que, insertos en la figura, contribuyen a crear una atmósfera de lucha espiritual, de esfuerzo por explicar un estado de cosas y proponer nuevas formas de interacción con la realidad. El análisis semántico del punto siguiente intentará probar que dicha atmósfera obedece no sólo a la concreción dramática de un tema "trágico", sino a una concepción más amplia de la realidad, a una "visión del mundo" que incluye aspectos ideológicos (políticos, filosóficos y religiosos), y que responde en última instancia a un modo de insertarse en la historia por medio de una lectura de los hechos y las ideas que opera por el juego dinámico de los opuestos. Dicha "lectura del mundo" se verifica -consciente o infraconsciente- en el plano del lenguaje y, en este caso, en el de la creación poética.

CAPÍTULO 9 – ANÁLISIS SEMÁNTICO

Síntesis

En este capítulo, con el centro en la imagen como segmento unitario, se aplica un criterio semántico a través de un modelo de *análisis componencial* que permite, por medio de la determinación de las relaciones de metasememias, acceder a la ecuación entre sistema semémico y sistema hipersemémico. Se analizan en esta instancia las oposiciones sémicas fundamentales que aparecen en las estructuras del sistema semémico y del sistema poético-significante, y se determina la configuración de la matriz metafórica alrededor de la cual se organizan *illustrantia* e *illustranda*. Se prueba a continuación que dicha matriz metafórica responde a las “ideas” y “estructuras simbólicas” que constituyen los elementos del sistema hipersemémico que está en la base de la *Weltanschauung* esquilea. Este último criterio se inserta en una interpretación globalizadora de los elementos textuales ya desplegados en los análisis anteriores. Se trata, por lo tanto, de un *análisis semántico* que se incluye en una *hermenéutica del texto*.

1. Aclaraciones previas

A lo largo de nuestra investigación muchas han sido las referencias y las descripciones que incluían elementos de análisis semántico y sémico-componencial. El propósito de esta sección es explicitar este criterio de análisis, sistematizando y completando las observaciones anteriores. Este paso es central para los objetivos de nuestras tesis, pues sustentará la interpretación que se realice de la relación entre los tres sistemas presentados en el Capítulo 2 (poético-significante, semémico e hipersemémico), relación a partir de la cual condujimos la tarea.

El análisis semántico intentará probar si existe una matriz metafórica común, producto del proceso de metasememias que, verificándose en amplias zonas del o los sistemas (es decir, en varios de sus espacios sémicos), se conjugue con el plano hipersemémico, esto es, el mensaje y el universo conceptual que componen la *Weltanschauung* del autor.

Puesto que la *Orestía* puede ser utilizada como paradigma de *póiesis* esquilea, un segundo paso de este análisis consistirá en la comparación de los resultados obtenidos con los correspondientes a *Pr*, de modo de completar el recorrido del camino propuesto para responder la pregunta acerca de la autoría de la obra.

2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LA ORESTÍA. LA MATRIZ METAFÓRICA DEL SISTEMA DE IMÁGENES Y SU RELACIÓN CON EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO

Luego de la descripción e interpretación semántica del sistema de imágenes de la trilogía, que llevamos a cabo en el Capítulo 4, resta considerar cuál ha sido la MATRIZ METAFÓRICA que ha servido de organizadora de dicho sistema y que, por tanto, permitirá establecer la relación entre sistema semémico y sistema hipersemémico, entre temática e ideología.

El análisis efectuado ha conducido a la elección *DEL SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* como ejemplo de nuestro método de trabajo. Esto se debe a que el conjunto de imágenes que se nuclean alrededor de la oposición **JUSTICIA ≠ VENGANZA** actúa como síntesis y punto focal de todo el sistema.

El carácter de síntesis y concentración estructural se debe a varias razones:

- 1) El *SEGUNDO SUBSISTEMA* se ubica en un punto medio entre la marca sémica absolutamente abstracta (*PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*) y la marca absolutamente concreta (*TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*), si se toma en cuenta el eje vertical.
- 2) Si se estudia el eje horizontal, positivo/negativo, se observa que la marcación valorativa del subsistema se da a través de los sememas opuestos y complementarios del mismo lexema, δίκη. Esta situación se verifica de manera paralela en el segundo subsistema secundario, donde el lexema que presenta sememas opuestos por su valoración es τέλος. En ambos casos, la connotación positiva/negativa es siempre dada a través de clasemas, es decir, semas contextuales. Esta apelación al contexto para connotar semánticamente la imagen, esto es, la carencia de rasgos distintivos -semas- que impliquen alguna valoración sustancial, provoca la ambigüedad característica de Esquilo cuando se trata de poner en la superficie su "mensaje" (el sistema hipersemémico que sustenta la creación poética). Es sólo luego de la

comprensión global del mensaje que el espectador/lector puede decodificar la particular configuración de la marca positivo/negativa.

- 3) También el primero y el tercero de los subsistemas secundarios presentan imágenes que carecen de semas diferentes que desambigüen el eje positivo/negativo. Todos los motivos -el SACRIFICIO, el MÉDICO/la ENFERMEDAD, la SANGRE SIEMPRE FLUYENTE, la CADENA/el CORTE- deben ser analizados en su contexto para que sea posible asignarles la valoración correspondiente. Esta circulación de las valoraciones causa que el subsistema presente un alto grado de cohesión semántica y una aparente falta de discriminación, claridad o distintividad.

Esto conlleva una consecuente dificultad para la decodificación de la estructura, que refleja la complejidad general de la organización semántica de la *Or*. En efecto, la valoración de las imágenes del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* es clara y distinta en el eje positivo/negativo, por ejemplo, cuando se describe a Clitemnestra como "Escila" o "anfisbena" (*Ag* 1232-1236) o a las Erinias como "jauría de sabuesos" (*Eu* 131-132), mientras que la comprensión del motivo de Ζεὺς τέλειος (*Ag* 973-974) o de Agamenón como MÉDICO CIRUJANO (*Ag* 848-850) implica un esfuerzo mayor de análisis e interpretación, que debe hacerse a la luz del sistema total.

- 4) el mismo paralelismo que se verifica entre la conformación sémica estructural de δίκη y τέλος (un *SISTEMA PRINCIPAL* se refleja estructuralmente en un sistema secundario) se repite cuando se considera al *SUBSISTEMA PRINCIPAL* en términos de *illustrans* e *illustrandum*. En efecto, así como el sistema global de imágenes actúa como *illustrans* de un *illustrandum* conformado por el sistema hipersémico, dentro del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* el primer subsistema secundario (MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE) actúa como *illustrans* del segundo subsistema secundario (CORTE ≠ CADENA), que funciona como *illustrandum* y el tercer

subsistema secundario (τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE) actúa como *illustrans* de todo el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (*illustrandum*).

Por todo lo expuesto, hemos considerado que la estructura y contenido de los motivos del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* proporcionan los elementos para determinar la matriz metafórica del sistema total de la *Or*. No obstante, en este apartado estudiaremos también una zona acotada del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), la que corresponde al tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y al segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA), porque en ellos se concentra la estructura sémica del resto del subsistema que, en este caso, apunta hipersemémicamente a la explicitación de la cosmovisión religiosa del autor (así como en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se refleja el aspecto filosófico y en el *PRIMER SUBSISTEMA* el aspecto político-institucional).

2.1 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*¹

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se estructura alrededor de la oposición básica **JUSTICIA ≠ VENGANZA**. como ya señalamos reiteradamente, esta oposición se presenta dentro de un solo lexema organizador, δίκη, que se analiza en dos sememas opuestos y complementarios de acuerdo con su contexto: δίκη {"justicia"} y δίκη {"venganza"}. La ambigüedad del término y las diferentes acepciones que adquiere contextualmente a lo largo del desarrollo dramático organizan el sistema semémico. Pero la ambigüedad semántica no se verifica sólo por la valoración positiva o negativa que el discurso otorga al lexema, sino a una *operación metasemémica* que se opera *dentro* de la estructura misma del lexema.

Esta organización del plano semémico es el reflejo exacto del plano hipersemémico, es decir, del mensaje, de la *estructura significativa* de la obra. Esta construcción es paralela a la de *Pr* y a la de *Su*, esto es, a las tragedias cronológicamente más cercanas a la *Or*. se presenta un estado de cosas armónico donde se verifica un quiebre, una desarmonía, una falla que desencadena ὕβρις, culpa, desastre y muerte en todos los planos de la realidad. A esto se le opone una nueva fuerza, en principio visualizada como desconocida, amenazante y sacrílega y cuyo triunfo se logra con violencia, pero que luego prueba su necesidad y su

¹ Todas las referencias a la figura nuclear de los sememas, es decir, su "etimología", se basan en los artículos correspondientes de HOFMANN (1949), FRISK (1954-1972) y CHANTRAINE (1968-1980).

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.

Esta especulación acerca del sentido del acontecer del mundo -plano hipersemémico- se refleja semémicamente en la fórmula CORTE → CADENA → CORTE, ARMONÍA → DESARMONÍA → ARMONÍA, que se concreta en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de tres series simbólicas:

1) En el segundo subsistema secundario, por medio de imágenes que aparecen fundamentalmente como *illustranda* aludiendo al eje bipolar CADENA ≠ CORTE a través de los motivos del πάθος/μάθος, del δράω(-)/εὖ δράω(+) y de δαίμων/δίκη. La inmensa mayoría de las instancias toman la forma de elementos de campos semánticos marcados.

2) En el primer subsistema secundario, por medio de un grupo de imágenes que se presentan como *illustrantia*, ubicándose tipológicamente como figuras y que en conjunto actúan, recursivamente, como *illustrans* del subsistema anterior a través de los motivos MÉDICO/ENFERMEDAD, CIRUGÍA-CAUTERIZACIÓN/INFECCIÓN-CÁNCER, RESTAÑAR/GOTEAR-CHORREAR-REZUMAR.

3) En el tercer subsistema secundario, por medio de una nueva geminación semántica del sistema total, que hace que la ambigüedad de la δίκη se refleje en la ambigüedad del τέλος como *cumplimiento ritual* de esa δίκη. La ambigüedad se concreta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος-SACRIFICIO (-) y τέλος-EXORCISMO/PURIFICACIÓN/INICIACIÓN (+).

2.1.1 El segundo subsistema secundario: CADENA ≠ CORTE

La serie simbólica del segundo subsistema secundario se encarna en un eje bipolar cuya oposición básica consiste en la presentación "figurada" de dos tipos contrarios de acción humana: la acción que responde a una compulsión irracional,

que no se deriva de la reflexión, y la acción producto de la razón, la experiencia y el aprendizaje iluminador. Estos modos de la acción se ubican respectivamente en los ejes negativo y positivo.

Los lexemas correspondientes al eje negativo son los siguientes:

Πάσχω/πάθος	ποινή	δαίμων
Δράω	τίνω	δίκη (-)
Πράττω	ἄρά	μὴ κραίνειν
ἔρδω/ἔργον	ἀλάστωρ	μὴ τελεῖν

Del análisis componencial de los lexemas resultan los siguientes conjuntos de rasgos (semas, clasemas y metasemas):

Πάσχω, δράω, πράττω y ἔρδω (y sus sustantivos derivados) no incluyen semas negativos en su figura nuclear. Esos rasgos negativos son otorgados clasemáticamente por el contexto inmediato o por el uso generalizado en un *corpus* amplio y determinado (por ejemplo, el *CA*). Aunque en primera instancia πάσχω parece oponerse semánticamente al conjunto δράω/πράττω/ἔρδω, el análisis sémico permite concluir que, al margen de su especificidad, se ubican en la misma línea expresiva: el ACTUAR o el PADECER una acción implica un desconocimiento de los fines y los objetivos²; la acción obedece a la compulsión y a la repetición³, dentro de la cual no hay cabida para un *acto libre* que CORTE la CADENA⁴; la CADENA sólo puede ser cortada *desde afuera* del sistema⁵, y el único que puede hacerlo es un dios: Apolo/Atenea por el designio de Zeus⁶. La "PASIÓN", al igual que la ACCIÓN, carece de objetivos, pero, fundamentalmente, carece de motivación o causa

² Οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", *Ch* 1021.

³ ἄντιτον [...] τύμμα τύμματι τεῖσαι, "pagando por tu crimen, habrás de pagar golpe por golpe", *Ag* 1429-1430; πρὶν καταλήξει τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ, "antes de haber cesado la antigua aflicción, [surge] nuevo pus", *Ag* 1480.

⁴ Παθεῖν τὸν ἔρξαντα, "que padezca el que obró", *Ag* 1564; ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, "por tratar de manera inmerecida, inmerecidamente estás padeciendo", *Ag* 1527.

⁵ Por eso no es escuchado el deseo de Clitemnestra: πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει· μηδὲν ἄλλ' ἀτόμεθα, "y ya ha habido suficiente pena: no nos sometamos a otras", *Ag* 1656.

⁶ Μαθεῖν θεσμούς ἐμοῦς... εἰς τὸν αἰωνὴ χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", *Eu* 571; ταῦτα Ορέστην δρώντα μὴ βλάβης ἔχειν, "que Orestes, aun habiendo hecho esto, no iba a sufrir daño", *Eu* 799; χάρματα δ' ἀντιδοῖεν, "que devuelvan gozo por gozo", *Eu* 984.

explícita para el que sufre la experiencia⁷. El πάθος es siempre, desde el punto de vista del que lo vive, *injusto por ininteligible*⁸.

Dentro de la serie del *actuar*, el lexema más utilizado dentro del segundo subsistema secundario es δράω. La elección cobra sentido a la luz de la figura nuclear del semema, que incluye como semas la *responsabilidad del agente* y la de dar origen a un *acto cargado de consecuencias*. El agente (Clitemnestra, Orestes, Erinias) es reemplazado metafóricamente por una serie de entidades +abstractas que se personalizan o no de acuerdo con las necesidades del que a ellas recurre, y son ἄτη, ἄρα, ποινή, ἀλάστωρ, δαίμων⁹ y δίκη. De hecho, el lexema organizador de la serie es ποινή. Sin embargo, y a pesar de que su figura nuclear incluye todos los semas que luego aparecen diseminados en el resto de los lexemas ("pena" → "castigo", "consistente en un precio de sangre", "provocado por un crimen", por lo tanto, "que conlleva una venganza"), no se lo ha elegido como *organizador estructural* de dicha serie. En efecto, obedeciendo al criterio de ambigüedad, el poeta ha derivado la representatividad semémica del eje al par δίκη/δαίμων, lexemas sólo definibles por el contexto, alrededor de los cuales aparecen ἄτη¹⁰, ἄρα y ἀλάστωρ, +/- abstractas, +/- personales, pero siempre negativas en su valoración intrínseca.

Por tanto, dentro del polo negativo del segundo subsistema secundario, se produce un doble desplazamiento semántico: la acción se reemplaza por el agente, y éste, por otro agente cargado de rasgos sémicos de generalidad y ambigüedad que se marcan y especifican sólo por el contexto.

Algo semejante ocurre con el eje positivo de la bimetración, cuyos componentes son los que siguen:

⁷ ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, "me duelen los actos y los sufrimientos y mi estirpe toda", *Ch* 1016.

⁸ ἐπάθομεν, φίλαι./ἢ πολλὰ δὴ πονοῦσα καὶ μάτην ἐγώ./ἐπάθομεν πάθος δυσαικέες, ὦ πόποι./ἄφερτον κακόν, "¡Sufrimos, amigas!, ¡oh, mucho he padecido yo, y en vano! ¡Sufrimos un dolor incurable, al, dioses, un mal insoportable!", *Eu* 143-145.

⁹ Δαίμων... ἄτηρῶς τύχας ἀκόρεστον, "daimon insaciable de una suerte funesta", *Ag* 1484

¹⁰ ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει/μετακοιμισθὸν μένος Ἄτης, "¿Dónde irá a cumplirse, dónde cesará, adormecida, la cólera de Ate?", *Ch* 1075-1076.

Μανθάνω/μάθος	διδάσκω/διδάσκαλος
Οἶδα	πείθομαι/Πειθώ
γιγνώσκω	δίκη (+)
ἐπίσταμαι	εὖ δράω

Los lexemas de este eje apuntan al mismo conjunto de semas significantes: el resultado del ACTUAR y el PADECER (eje negativo) es un cambio cualitativo en el *interior* del sujeto, un movimiento en el plano del intelecto (pero sobre todo del espíritu) que se traduce en *conocimiento, saber, sabiduría*. En este campo específico, que se resume en el famoso πάθει μάθος (Ag 177), el autor ha privilegiado el APRENDIZAJE o el CONOCIMIENTO producto de una EXPERIENCIA CONCRETA, INTERNA y VITAL (μᾶθ-) ¹¹, relacionada a su vez con la raíz que apunta al principio activo espiritual (μεν-), por sobre los lexemas que apuntan al conocimiento de orientación estrictamente práctica que luego derivó a una aplicación al conocimiento científico (ἐπίσταμαι, ἐπί + ἴστημι) ¹², al conocimiento inductivo-deductivo (γιγνώσκω, γν-) ¹³ y, por sobre todo, al conocimiento perceptivo-intelectual (οἶδα, φιδ-) ¹⁴.

Sólo lateralmente aparece el motivo de la ENSEÑANZA, διδάσκω/διδάσκαλος (ῥδα-), relacionada con el planeamiento consciente de la adquisición del conocimiento, ya que el agente de dicha adquisición es la Persuasión (πείθομαι/Πειθώ), *bheid-, que expresa originariamente la noción de "tener confianza, creer en", es decir, el predominio de la moción espiritual por sobre la intelectual.

¹¹ Μαθεῖν θεσμούς ἐμούς...εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον, "conocer mis leyes de una vez para siempre", Eu 571.

¹² ἐγὼ διδάσθεις ἐν κακοῦς ἐπίσταμαι, "yo, enseñado en la desgracia, sé...", Eu 276.

¹³ Γνώση γέρων ὦν ὡς διδάσκεσθαι βαρῦ, "aprenderás, aun siendo viejo, cuán pesado es ser instruido", Ag 1619; γνώση διδάσθεις ὁπὲ γούν τὸ σωφρονεῖν, "habiéndote instruido, aprenderás, aunque tarde, a ser prudentes", Ag 1425; οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

¹⁴ οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, "pues no sé cómo acabará", Ch 1021.

Este proceso cognoscitivo-espiritual da como resultado paralelo un actuar positivo (εὖ δρῶω) que concluye encarnándose en la δίκη de valor positivo, la "Justicia"¹⁵.

Por consiguiente, puede afirmarse que en el segundo subsistema secundario la fórmula CORTE → CADENA → CORTE se encuentra representada en sus estadios segundo y tercero (CADENA → CORTE): no aparecen en la estructura de superficie los motivos y causas de la DESARMONÍA (primer CORTE), sino sus consecuencias y su resolución final¹⁶. Como se verá más adelante, dichas causas aparecen representadas en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

El motivo de la CADENA aparece imaginizado por la *acción compulsiva* y el *sufrimiento inmotivado*, que se reciclan a sí mismos sin detenerse. El motivo del CORTE se simboliza a través del *conocimiento producto de un sufrimiento iluminador*, a causa del cual los rasgos +agente y +agentivo viran de la valoración negativa a la positiva (siempre por medio de los semas contextuales) encarnándose en la Δίκη y, más específicamente, en la **espada de Δίκη**, que provoca un CORTE tanto en el plano referencial cuanto en el plano semémico.

2.1.2 El tercer subsistema secundario: τέλος CONSUMACIÓN ≠ τέλος MUERTE

Como se anticipó, el tercer subsistema secundario gemina la configuración semántica del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* a través de la ambigüedad del lexema τέλος, que refleja la ambigüedad de la δίκη. Esta ambigüedad se manifiesta en el despliegue del lexema en dos sememas: τέλος COMO MUERTE (polo negativo) y τέλος COMO CONSUMACIÓN (polo positivo).

¹⁵ Εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσιν, εὖ τιμωμένην, "haciendo el bien, recibiendo el bien y siendo bien honrada...", Eu 868.

¹⁶ Χρόνος καθαίρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ, "el tiempo purifica todo al ir envejeciendo", Eu 286; σωφρονοῦντες ἐν χρόνω σωφρονοῦντες ἔν χρόνῳ, "por fin sois prudentes", Eu 1000.

El *τέλος* es un *illustrandum* abstracto que imaginiza la idea de FINALIDAD, OBJETIVO y CAUSA ÚLTIMA del plano hipersemémico¹⁷. Se refiere al DESIGNIO DIVINO al que tienden todas las acciones humanas en el plano moral, social e institucional¹⁸. Este *cumplimiento, ejecución, acabamiento, realización* conserva su valor neutro en uno de sus sememas, pero adquiere un valor religioso y cultural en otro de sus sememas, pasando a significar **rito, ritual, cumplimiento o ejecución de un ritual**, donde pasan a comportarse como semas distintivos los rasgos +perfección, +completud, puesto que el ritual representa una serie de acciones referidas al plano divino. Este semema "rito" se bifurca, a su vez, en un semema de valor positivo y otro de valor negativo: el **rito como "muerte"** (negativo) y el **rito como "consumación"** (positivo).

El *τέλος*-consumación aparece en los segmentos imaginativos marcado siempre por el contexto y haciendo alusión a tres consumaciones rituales de distinta especificidad: 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 Persuasión por designio de Zeus). Estas tres consumaciones marcan un CORTE con la situación existencial anterior, el PASAJE a un nuevo estado de cosas en el plano de la esencia humana o divina y, por último, el restablecimiento de la ARMONÍA perdida.

En el polo negativo el ritual que se lleva a cabo es un sacrificio: **BANQUETE RITUAL** → **CANIBALISMO**, **OFRENDA NUPCIAL** (προτέλεια) → **DEGÜELLO**, **INMOLACIÓN** → **ASESINATO**. La relación que se metaforiza es la del SACRILEGIO, el trastrueque de las sagradas leyes del ritual, que actúan como

¹⁷ Cf. HOLWERDA (1963: 337-363).

¹⁸ κύριον μένει τέλος, "señor permanece el cumplimiento", Eu 544.

illustrantia de la Ley del Padre. Esta perversión de los símbolos del orden divino es nuevamente revertida, precisamente, por uno de los aspectos del polo positivo del τέλος: el **EXORCISMO** del espíritu pulsional de las Erinias.

Dentro de la imagen del SACRIFICIO se produce una aparente ambigüedad semántica, si se toma en cuenta la remisión a la serie CORTE → CADENA → CORTE. En efecto, los sememas fundamentales del motivo del sacrificio (θυ-, con 25 apariciones en la *Orestía*) se resuelven, al especificarse, en dos series lexémicas de significado opuesto: 1) σφαγ-, "degüello" (12 apariciones), que imaginiza el CORTE adquiriendo un sema +concreto, y 2) σπένδ-/χε-, "derramamiento, libación" (6 y 15 apariciones), que imaginizan la CADENA.

Sin embargo, puesto que el τέλος-sacrificio se adscribe al polo negativo de la bimembración, el CORTE ilustrado por el **DEGÜELLO** no se refiere al consumado por δίκη, sino al producto de la ὕβρις humana, es decir, el "pecado original" de la raza, que pervierte la ARMONÍA del mundo, espejo de la ARMONÍA del orden divino. Por tanto, la ambigüedad semántica no es tal: se trata de la ilustración de los dos primeros pasos de la evolución de la comunidad, y dentro de ella, del hombre. El CORTE definitivo, que reinstaurará la JUSTICIA y la ARMONÍA, será imaginizado a través del conjunto de motivos del tercer subsistema secundario.

2.1.3 El primer subsistema secundario: MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE

Las imágenes del primer subsistema secundario cumplen la función de simbolizar, estrictamente como *illustrantia*, el motivo hipersemémico de la CADENA y el CORTE. La CADENA, es decir, la reproducción constante y perpetua de un determinado estado de cosas que no pueden detenerse en su devenir, que se desarrollan en un tiempo cíclico y obedeciendo compulsivamente a la Ley del Talión, se encarna en la imagen de una **ENFERMEDAD INCURABLE**.

De este modo, se produce un oxímoron semántico. En efecto, con el objeto de *reparar* un daño (la muerte violenta de un pariente consanguíneo), de *lavar* una afrenta al γένος, no se logra *curar la herida*, sino *reabrirla indefinidamente*. De allí la elección de lexemas cuyos sememas apuntan a dos tipos de rasgos sémicos: el fluir sin término y la imposibilidad de ser combatido.

El primer conjunto de rasgos están presentes, por su parte, en dos series: el de la *sangre derramada* (αἷμα) y el *pus* (ἰχώρ) que se funden metasemémicamente con el grupo de sememas relacionados con el *verter* y el *libar* -ρέω, χέω, σπένδω, λείβω, στάζω- y el del *veneno* (ἰός), que etimológicamente pertenece a la misma familia - "manar, fluir"- pero que está marcado semémicamente con el rasgo negativo que lo convierte en "fluido nocivo".

El segundo conjunto de rasgos (+imposible de vencer) se encarna sémicamente en la familia de ματ- ("inútil, vano") y en los preverbios negativos que se adjudican al campo semántico del *remedio* (ἄκος, φάρμακον, ποτόν) y la imposibilidad de detener las acciones que tienen que ver con el campo semántico del *dolor* (πόνος, πῆμα, βλάβη, ἄλγος, ἄχος, τραῦμα), que se resumen en la imagen de la *sangre de la herida imposible de restañar* (ἀσύστατος -Ag 1467- < σύστασις < συνίστημι).

Esta *enfermedad insaciable* (ἀκόρεστος, Ag 1117, 1143) sólo puede remitir sus efectos, paradójicamente, por la violencia, dando un golpe definitivo que cambie cualitativamente la condición cíclica de las acciones compulsivas e irracionales que responden al aspecto oscuro de la condición humana. Este golpe se encarna, en el primer subsistema secundario, en la imagen del *médico que cortará la tumoración y cauterizará las heridas*. Este médico, ἰατρός, forma una unidad semántica con παιάν ("curador, sanador"). Cada una de las unidades se relaciona semémicamente con las dos acciones que se realizarán. En efecto, ἰατρός es el médico que QUEMARÁ (καίω) o CAUTERIZARÁ la herida (< ἰάομαι, "curar, asistir", proveniente de ἰαίνω, "calentar"), mientras que παιάν es el "curador", el "sanador" que rechazará, que HARÁ CESAR (παύω) la enfermedad con su *golpe mágico* (παίω), siendo ambos temas

provenientes de la misma raíz (παφ-). Ese GOLPE RITUAL con el que Apolo sanador (Παιόν) *separará* la ENFERMEDAD (νόσος) de la SALUD (ὑγιεία) se ilustra textualmente por medio de la imagen del *corte* (τέμνω) *del cirujano* en la imagen central del subsistema (Ag 848-850), y se alinea con el CORTE de la espada de Δίκη (Ag 1535, Ch 639-641, 647-648).

De este modo, el primer subsistema secundario es el único conjunto simbólico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* que funciona como *illustrans* del plano hipersemémico en su totalidad, sin ambigüedad semántica que radique en la existencia de varios sememas correspondientes a un mismo lexema.

2.1.3.1 LA ΔΙΚΗ COMO ORGANIZADORA DEL SUBSISTEMA

Resta considerar en este punto cuál es la función del lexema ΔΙΚΗ en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Puesto que es alrededor de este lexema que se desarrolla la estructura imaginativa, debemos analizar si existe un conjunto de rasgos significantes que, encontrándose presentes en la figura nuclear o entre los semas o metasemas de los distintos sememas de los subsistemas, funcione como *tertium comparationis*, es decir, como *matrix metafórica organizadora del plano semémico*.

Retomaremos, por consiguiente, el análisis semántico del lexema. Δίκη es un sustantivo relacionado etimológicamente con el verbo δείκνυμι¹⁹, "mostrar, designar, señalar, enseñar, indicar, marcar; dirigir, fijar, apuntar, ajustar, enderezar", y que incluye tres sememas principales:

¹⁹ El problema de la etimología probable de δίκη ha sido ampliamente tratado por la filología. Dentro de una bibliografía relativamente extensa, véanse principalmente HIRZEL (1907: I, 381); GONDA, (1929); PALMER (1945: 149ss); LATTE (1946: 63-76); KRETSCHMER (1952-1953: 2). Nuestra toma de posición etimológica *se basa* en las hipótesis de GONDA y PALMER, consideradas "probables" por CHANTRAINE. La afinación del concepto etimológico y la propuesta hermenéutica que de él se deriva son nuestras.

- 1) δίκη: {"regla, uso, costumbre"}
- 2) δίκη: {"manera, forma"}
- 3) δίκη: {"justicia"}

El lexema es utilizado alternativamente con sus tres sememas (y los que de ellos se derivan por metasememia) a lo largo de todo el *corpus* de la *Orestía*. Interesa centrarse en el tercer semema, {"justicia"}, que se deriva, lógicamente, del semema 1), {"regla, uso, costumbre"}.

La *justicia* implicada en δίκη 3 es *la que señala* (agente) y también *la señal, la orden, la instrucción* (producto de la acción), *lo derecho, lo recto, lo correcto*. δίκη es *una línea que marca una dirección*, un derrotero, un objetivo, y también *una línea marcada* como consecuencia de esa acción. δίκη, por tanto, es *una marca, el señalamiento de la división de lo que corresponde por convención*. Es *una línea convencional que divide y reparte*, es *el rasero que mide lo que corresponde a cada uno desde el punto de vista humano*. Es *una línea recta, ajustada, justa*, es decir, no es torcida, no desdibuja el límite. Es *el señalamiento de aquello que se ha obtenido*.

Este uso general y profano generó diacrónicamente una diversidad de sentidos particulares que, utilizados sincrónicamente y en el mismo texto, provocan la ambigüedad semántica y la estructura imaginativa de la trilogía. Los sememas derivados de δίκη 3 son los siguientes:

a) δίκη 3 {"justicia"}: + +concreto → δίκη 4 →
 +efecto por la causa
 (metasema por
 metonimia)

δίκη 4 {"justicia pronunciada",
 juicio"}

b) δίκη 4 {"juicio"}: + [+institucionalización] → δίκη 5 →

δίκη 5 {"proceso judicial"}

c) δίκη 5 {"proceso judicial"}: + + efecto por → δίκη 6 →
 la causa
 (metasema
 por

metonimia)

δίκη 6 {"castigo, condena"}

d) δίκη 3 {"justicia"}: + +animado → δίκη 7 →
 +personificación
 (metasema)
 +entidad suprahuma

Δίκη 7 {"la Justicia"}

e) Δίκη 7 {"Justicia"}: + +divinización → Δίκη 8 →
 (metasema por
 metáfora)

Δίκη 8 {"Justicia hija de Zeus"}

f) Δίκη 8	→	entra en competencia con	δαίμων
+divino			+divino
+señalador o			+poder distri
marcador de			buidor de lo
lo que a ca			que a cada uno
da uno co-			corresponde
rresponde			
δεικ-δικ			δαίωμα
			("partir, divi
			dir, distribuir)

δίκη
 +divino
 +señalador de
 lo que a cada uno corresponde → Δίκη 9
 +agente

Δίκη 9 {"Justicia distributiva"} → en sinonimia con
 Δαίμων
 νέμεσις

g) Δίκη 9 + +retribución → Δίκη 10
 [+neutro] del mal causado

Δίκη 10 {"Venganza, Daimon vengador"} → en sinonimia con
 ἄλᾶστωρ
 ^ Ἀλᾶστωρ

h) Δίκη 6 {"castigo"} + +concretización → Δίκη 11
 +retribución
 +efecto por la
 causa (metase-
 ma por metonimia)

Δίκη 11 {"precio, reparación, expiación"} → en sinonimia con
 ποινή

i) Δίκη 11 + Δίκη 10 = +abstracto → δίκη 12
 Se neutralizan (pier-
 den distintividad)
 los semas +divino y
 +concreto
 +retribución del
 mal causado
 +efecto por la
 causa (metasema
 por metonimia)

j) Δίκη 12 {"venganza"}

Este análisis sémico prueba que una serie de procesos metasémicos (metafóricos y metonímicos) posibilitan la concurrencia de varios sememas que, a pesar de su utilización contextual, provocan una casi constante ambigüedad semántica entre la marca positiva y la negativa, es decir, entre δίκη-justicia y δίκη-venganza. Esta ambigüedad da como resultado que cada personaje o cada contexto discursivo adopten uno u otro semema de acuerdo con: 1) el objetivo del creador de poner en evidencia la existencia de un plano hipersemémico donde δίκη *es esencialmente doble y ambigua*, por no provenir de un fundamento divino o supradivino (como θέμις), sino por depender para su marcación de criterios exclusivamente humanos.

Esta neutralidad de δίκη, esta esencia doble y ambigua, es producto, por una parte, de su figura nuclear (que no incluye la idea de que lo que se separa es "lo bueno de lo malo") y, por otra, del interés del poeta en utilizar un término lo suficientemente amplio como para posibilitar distintos grados de metaforización

y que se represente semémicamente un concepto que sintetiza uno de los temas nucleares de su *Weltanschauung*.

En lo que toca a su figura nuclear, ya se ha apuntado que δίκη proviene de δείκνυμι, "mostrar, designar, señalar". Vale recalcar que la δίκη es entonces *aquello que se designa, aquello que se muestra o señala, una dirección* y, al mismo tiempo, *aquello con lo cual se hace una señal, una línea marcada, una línea divisoria*. La δίκη es la línea convencional que determina lo que a cada uno corresponde desde el punto de vista humano. Por tanto, la *línea separadora*, en esencia objetiva y neutra, se vuelve subjetiva y marcada positiva o negativamente, de acuerdo con el criterio del hombre que la traza.

En base a esta definición derivada de la figura nuclear del lexema, el poeta hace alusión a un estado de cosas en el plano ideológico, en este caso, un sistema referencial de ideas acerca de lo que es la "justicia" en el mundo.

Puesto que por esencia la δίκη no puede señalar con objetividad aquello que es justo, se hace necesaria la intervención de otro plano de la realidad que restituya la objetividad de la demarcación, la neutralidad de la medida. La intervención de ese otro plano se realiza por medio de un *salto cualitativo*, pues Esquilo hace intervenir como árbitro el *designio de Zeus*. Este designio de Zeus es, precisamente, su τέλος. Ζεὺς τέλειος, todopoderoso, se apropia de δίκη y repara su contingencia (que se deriva de la propia falibilidad de la naturaleza humana, incapaz de distinguir lo injusto de lo justo) con otra demarcación, otro CORTE que destruye esa contingencia y restituye el designio armonioso originario, el τέλος al que tiende la realidad toda.

La intervención del τέλος divino hace que esa realidad vire en su dirección para tender a ese *punto de llegada*, a ese *cumplimiento* o *realización*. La δίκη es adoptada por Zeus como manifestación de *su propia esencia justa* ("hija de Zeus"), donde no será influida por la subjetividad humana, que puede convertirse en ἀμαρτία y ὕβρις. La δίκη orientada hacia el τέλος de Zeus pierde la ambigüedad semántica. No puede interpretarse como *venganza* (incluso puede

dejar de lado la reparación de la culpa heredada), porque ella hace cambiar la cualidad esencial de las entidades (humanas o divinas) que la reclaman.

La δίκη que tiende al τέλος incluye dentro de sí el *equilibrio* de los opuestos en un nuevo orden, que rechaza el *exceso* de la ὕβρις. La ὕβρις humana resulta entonces la máxima manifestación de la in-justicia en el plano hipersemémico, puesto que la *falta de balance* implica la pérdida de la simetría, el desdibujamiento de la línea divisoria de lo que a cada uno es debido, es decir, la DESARMONÍA de los ámbitos de la realidad. Explicitaremos esta relación entre δίκη, ARMONÍA y EQUILIBRIO en el punto siguiente.

2.2 SEMEMIA E HIPERSEMEMIA EN EL TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL

En este punto analizaremos las relaciones existentes entre plano semémico y plano hipersemémico en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, de manera de completar el estudio de los lazos que unen el sistema de imágenes, la temática y el universo conceptual de la trilogía. Puesto que el *TERCER SUBSISTEMA* es el más extenso del *corpus*, hemos elegido los dos subsistemas secundarios que presentan rasgos sémicos claramente empalmados con los del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, para así dar cuenta del proceso de metasememia que ha permitido el desarrollo de la estructura total.

Como adelantamos al comienzo de este apartado, en las imágenes del tercer subsistema secundario (EQUILIBRIO ≠ EXCESO) y del segundo subsistema secundario (PASO ≠ PISADA) se concentra la estructura sémica de todo el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PERSUASIÓN ≠ VIOLENCIA), que apunta a reflejar, dentro del universo conceptual, la cosmovisión teológica del autor. En el plano semémico el subsistema expresa con máxima connotación y refuerzo 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 humana da origen a los diferentes subsistemas secundarios, y se expresa por medio de *illustrantia* de altísimo grado de **concretización**.

El espacio sémico de la trilogía ocupado por la realidad subcósmica, esto es, por el hombre, se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han perdido (han cercenado) dos de sus atributos esenciales: la racionalidad y el reconocimiento de la existencia de un orden que los excede y cuyas leyes deben obedecer. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales (nucleares o contextuales) **+animal, +irracional**.

Dentro del tercer subsistema secundario, EQUILIBRIO ≠ EXCESO, la serie que concentra la carga sémica más importante es el motivo del PESO dentro del polo negativo del EXCESO que ocupa, por otra parte, una extensión notable dentro de la trilogía.

El hombre, sus acciones y sentimientos son imaginizados, a raíz de su ὕβρις, como *esencias materiales y concretas*. Esto es producto de la degradación de su naturaleza, lo que, sumado a los rasgos +animal, +irracional, provoca la anulación de todo rasgo sémico que apunte a lo abstracto-espiritual. Todo lo que compete al hombre dominado por la ὕβρις y propulsor de una violencia "estructural" incluye la metaforización que lo transforma en **GRAVOSO, PESADO, AGOBIANTE**. La corporalidad se transforma en una **CARGA INSOPORTABLE**. La consecuencia de este estado de cosas es el *sometimiento a la "ley de la gravedad"*: el hombre *cae y se hunde*, alejado del EQUILIBRIO entre cuerpo y espíritu, la σωφροσύνη y de la posibilidad de sublimar sus pasiones.

Esta perversión de lo humano provoca la **exarcebación de su condición material y concreta** que, sin límite ni τέλος, incide agresivamente sobre la realidad, pervirtiéndola. Se engendra entonces una CADENA de acontecimientos negativos que provoca la multiplicación de la materia, el peso, la

perversión y la muerte (que se metaforiza en la imagen de la *sangre siempre fluyente*). Esta multiplicación de una **materia perversa, ilimitada**, se imaginiza por su parte en la metáfora de la *riqueza/opulencia*, que causa finalmente la ruina de sus poseedores. Por último, esta materialidad sin *λόγος* (irracional) ni *τέλος* busca compulsivamente su propia satisfacción, lo cual se simboliza por medio de las imágenes del *chupar, morder, devorar y saciarse*. Lo que el autor recalca una y otra vez es que se trata de una *materia insaciable*, puesto que está sujeta a la ley de la repetición.

Sin embargo, este estado de cosas responde a una causalidad: la CADENA de la materia perversa se ha originado en un CORTE previo (ya presentado en la estructura del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*): el quiebre de un orden preexistente aunque desconocido para el hombre. Ese orden anterior al estadio conocido (la CADENA) ha sido quebrado por una actitud connatural a lo humano: una tendencia al desborde y a la falta de reconocimiento del límite. Este “pecado original”, este CORTE con una naturaleza equilibrada en sus potencias (plano hipersemémico, cosmovisión religiosa) se imaginiza semémicamente en el segundo subsistema secundario a través de la bipolaridad **PASO ≠ PISADA**, cuyo núcleo sémico fundamental es el **pie** y las acciones que éste realiza.

En efecto, el **pie** es un semema que, en la simbología tradicional, representa, por oposición topológica, la *cabeza*, es decir, el *espíritu*. Las acciones del **pie** imaginizan, por tanto, la actividad de la potencia espiritual, tanto divina cuanto humana. El *pie divino* es descrito en imágenes como opuesto a todas las características intrínsecas del hombre: la divinidad *camina*, su paso es *leve, recto, constante, invisible e infatigable*, todo lo cual metaforiza su *esencia sublime y espiritual*, y su *acción segura, recta y permanente*.

El equilibrio fundamental de la naturaleza divina contrasta con gran fuerza con la **pisada** humana, caracterizada por la *pesadez*, la *tosquedad* y la *violencia*. El **pie del hombre** lleva a cabo *acciones violentas* que simbolizan la *rebelión contra la ley y el límite*, es decir, contra el *orden sagrado*. Por tanto, el **pie humano** es un **pie**

violador, un espíritu que violenta los designios de lo trascendente. La consecuencia es la *impiedad*, la ἀσέβεια, que se manifiesta en la *pisada sacrílega* y la *patada contra el altar de Dike*. Se trata, de manera casi equivalente, de la estructura simbólica básica del sistema de imaginería de *Persas*, en que estudiamos la oposición simbólica básica entre el **PUENTE** y el **SALTO**, ejecutados, respectivamente, por el *pesado y torpe pie del hombre* y el *pie ligero pero mortífero de la divinidad*.

Volviendo a esta imagen en el texto de la *Orestía* (*Ag* 383-384, 789; *Ch* 640-642; *Eu* 537-540) representa, precisamente, el rechazo de *aquello que a cada cual le corresponde por designio de Zeus* (δίκη) y, en consecuencia, la pérdida del temor reverencial hacia *lo otro*, la divinidad. Si δίκη es una línea que marca la separación de lo que corresponde al hombre por ser hombre (someterse a la ley y la justicia que proviene del plano "trascendente"), *patear su altar* es **CRUZAR EL LÍMITE**. Lo mismo significa *caminar sobre la alfombra purpúrea*. No obstante, ese cruce -*pecado original, perversión del espíritu*- no provoca la libertad ni el crecimiento interior del hombre sino, por el contrario, lo sumerge en la "ley" del caos, el desorden, la repetición y la compulsión a la satisfacción de pasiones ya traspasadas por la perversión: poder, venganza, lujuria, odio, asesinato: la **CADENA** del δρῶν sin τέλος.

Este "nuevo orden" -más bien un desorden- está imaginizado semémicamente en el polo negativo del **PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL**. Es el **CAOS**, lo **PRIVADO**, los **DIOSES CTÓNICOS**, la **TIERRA** y lo **FEMENINO**, que está representado por medio de semas -espiritual, -racional. Sobre todo en la caracterización de lo **FEMENINO** y lo **MASCULINO** se encarna una concepción dicotómica donde los pares opuestos señalan el *VIEJO ORDEN* (la representación semémica de la **CADENA**) y el *NUEVO ORDEN* (en rigor, la armonía esencial y originaria que deberá ser restablecida):

NATURALEZA/CULTURA
 OBJETO/SUJETO
 MATERIA/ESPIRITU
 CAOS/ORDEN
 PRIVADO/PÚBLICO
 DESARMONÍA/ARMONÍA
 CADENA/CORTE
 PAR [acción-reacción]/IMPAR [dialéctica]
 PULSION/LEY
 IIMITACIÓN/LÍMITE
 FERTILIDAD/CREATIVIDAD
 REPRODUCCIÓN/PRODUCCIÓN
 INSTINTO/RAZON
 COERCIÓN/LIBERTAD

Esa armonía esencial, ese orden quebrado que instaurará nuevamente la divinidad por medio de un nuevo CORTE (violento en principio) y respondiendo a la piedad por el destino del hombre y a su intrínseca justicia, es la explicitación más clara de la cosmovisión teológico-filosófica de Esquilo. Sus causas -la ὄβρις- y consecuencias -el agobio de la materia- constituyen el punto focal alrededor del que se estructura la imaginería y el plano semémico del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

3. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE *PROMETEO ENCADENADO*

Para posibilitar el ANÁLISIS SEMÁNTICO de Pr, las imágenes pertenecientes a los *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* fueron clasificadas para su estudio mediante un criterio de división sémica. Luego de analizarse la configuración general de los espacios semánticos en los que se dividía el sistema completo, se arribó a la elección de los rasgos subcategoriales de marca positiva o negativa ± humano, ± animado, y dentro de ellos, el espacio sémico -humano + animado. Intentaremos probar si la figura nuclear registrada por medio del proceso metasemémico o producto de marcas semánticas denotativas y distintivas (que, como se comprobará, da como resultado un haz de rasgos +concreto, +animado, + animal, -humano) se conjuga con la figura nuclear correspondiente al núcleo sémico *ἀνάγκη*, y puede remitir por tanto a una relación causa-consecuencia entre los planos semémico e hipersemémico, entre temas y universo conceptual.

Presentamos a continuación el *corpus* completo sobre el cual aplicamos el análisis componencial: es el conjunto de imágenes que se han considerado fundamentales para la sistematización semántica y que incluyen los motivos del *yugo*, el *arnés*, la *caza*, la *picadura*, la *carrera*, la *prisión*, la *navegación*, la *movilidad* y el *vagabundeo*, todos dependientes de la ya mencionada oposición **COERCIÓN/LIBERTAD**.

En todos los casos relevamos la aparición del motivo de la *ἀνάγκη*. Los motivos derivados de la estructura *fuerza-violencia* y sus opuestos, la *dureza* y sus opuestos, sólo se consignan en esta sistematización cuando se empalman con la imagen preponderante. No registramos sus apariciones libres, que son de vital importancia, por ejemplo, en el Episodio I.

El relevamiento componencial se ha efectuado sobre los siguientes segmentos del Pr:

4-6, 13, 14-15, 16, 19-20, 50, 52, 54, 55-56, 58, 60, 61, 64-65, 71, 72, 74, 76, 81, 87, 93-95, 96-97, 100, 103-105, 108, 112-113, 119, 135, 141-142, 148, 154-155, 163-

165, 168-169, 175, 178-180, 182-184, 235-236, 256, 257, 262, 263-265, 275-276, 278-279, 284-285, 286-287, 316, 322-323, 326, 339, 344, 365, 425-428, 462-465, 465-466, 470-471, 508-510, 512-513, 514, 515-516, 517-518, 524-525, 547-550, 562-563, 565, 566, 571-573, 577, 578-579, 580-581, 585-587, 589, 591-592, 597-598, 600-601, 618, 622-623, 655-656, 666, 670-672, 674-675, 681-682, 690-693, 701-702, 706, 737-738, 749-750, 752-754, 755-756, 769, 770, 771, 773, 780-781, 784-785, 788, 819-821, 823, 828, 836-838, 855-856, 858-859, 872-873, 880, 881, 884, 898-900, 902-903, 906, 926-927, 931, 934, 936, 964-965, 991, 1006, 1009-1010, 1015-1016, 1019, 1021-1025 1026, 1050-1051, 1072, 1078-1079: εἰς ἄπέραντον...ἀνοία²⁰.

3.1 Estructura y sistematización del espacio estudiado

El relevamiento semántico de las imágenes correspondientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* nos ha permitido reconocer la utilización funcional de las categorías semánticas y los semas subcategoriales a lo largo del desarrollo agencial.

En efecto, la preponderancia absoluta del *agentivo* en la primera parte de la tragedia (Prólogo, Kommós, Párodos) se desplaza hasta focalizarse en el *objeto*, el *agente* y el *paciente* a partir de la segunda parte (Episodio III en adelante). Esta preponderancia es debida al efecto de "mostración" de la imagen, en el cual se presentan en escena *illustranda* verbalizados como *illustrantia*. El resultado es un haz

²⁰ Por razones de espacio, omitimos el análisis extensivo de cada uno de los lexemas. Las categorías semánticas atribuidas a los lexemas analizados han sido: *agente, paciente, objeto y agentivo*. Los semas subcategoriales que resultaron del análisis fueron los siguientes (se incluyen los metasemas transformados en semas por transferencia metafórica): ANIMADO, ANIMAL, HUMANO, DIVINO, SUPRADIVINO, PERSONAL, RACIONAL, ANIMIZADO, ANIMALIZADO, OBJETUALIZADO, MASCULINO, TODOPODEROSO, LIBRE, LIBERADOR, OBSTINADO, EXCESIVO, ESFORZADO, DOMESTICADO, SUFRIENTE, VIOLENTO, INERME, ULTRAJANTE, ÁGIL, FUERTE, INMOVILIZADO, AGRESIVO, ESENCIALIZADOR, SIN RUMBO, CONCRETO, DEFINIDO, LIMITANTE, DURO, METÁLICO, TRABA, CONSTRICTIVO, CONSTREÑIDO, FORMA CIRCULAR, MOVIMIENTO CIRCULAR, HIRIENTE, DESTRUCTIVO, MÓVIL, AGUDO, FUSIFORME, PUNZANTE, PENETRANTE, AMENAZANTE, PERSECUTORIO, INEVITABLE, LIMITADO, PERSEGUIDO, DOLOROSO, PUNZADO, POSITIVO

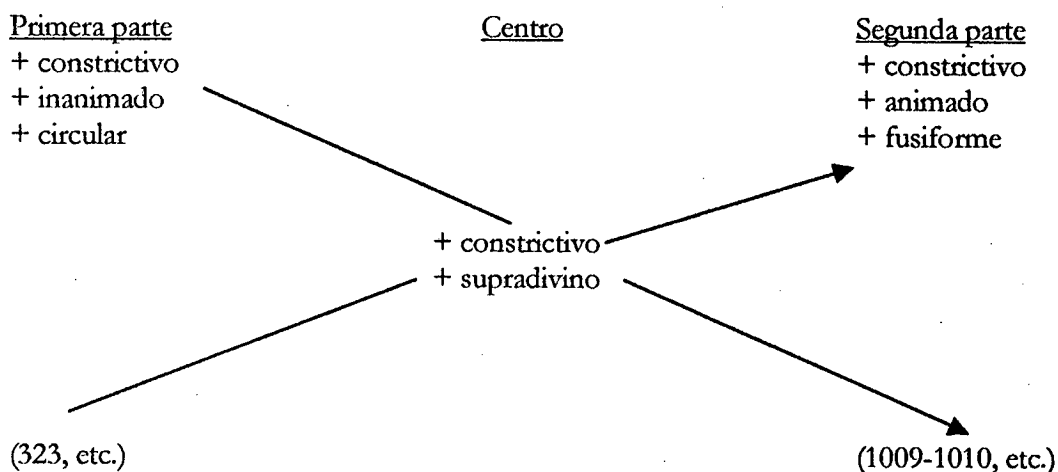
semémico de alto grado de *concretización*, que se complementa con rasgos de *constreñimiento* y *movimiento o conformación circular*, unido a la *dureza* y a la *fuerza/violencia* que se advierte como rasgo clasémico en cuanto a la circunstancia modal de la acción. En esta primera parte del *corpus*, el *paciente* es siempre Prometeo. Por transferencia metasémica, en la mayoría de los casos metafórica, el paciente adquiere rasgos de *animalización* y *objetualización*.

Hacia el centro de la pieza se hace evidente la incidencia de imágenes centradas en el motivo de la *necesidad*. Los semas preponderantes se repiten, pero comienza a aparecer el carácter *supradivino* como fundamental para la interpretación semántica general.

En la segunda parte de la obra, ante la aparición de Ío, el motivo *concreto* del *constreñimiento duro y circular* vira hacia semas que configuran un haz de rasgos centrados en la *persecución*, la *penetración* y la *conformación fusiforme*. La imagen del *yugo/arnés* ha sido reemplazada por la imagen del *tábano/aguijón*. Así como el motivo del *tábano/aguijón* es presentado en la primera parte y alcanza su máximo desarrollo en la segunda, el motivo preponderante de la primera se va dispersando y debilitando en la segunda. En efecto, el *constreñimiento circular* ocupa la primera mitad de la pieza y el *constreñimiento punzante* abarca toda la última parte.

Sin embargo, las imágenes centrales de cada uno de estos motivos se encuentran cruzadas en el desarrollo agencial: la metáfora del κέντρον (323) anticipa en la primera sección el desarrollo de la segunda; la imagen del POTRO RECIÉN ENJAEZADO (1009-1010) retoma semánticamente el motivo de la primera parte, dando cierre al tema ampliamente documentado en ella. De esta manera se produce un cruce de rasgos semánticos a lo largo del desarrollo dramático.

En el centro, el denominador común de ambos sememas, el *constreñimiento*, está dado por el sema adicional otorgado por el motivo de la *necesidad*.



Del mismo modo se comportan otros dos rasgos sémicos que acompañan a los anteriores. Nos referimos al motivo de la *limitación* y la *inmovilidad*, aportado desde el comienzo de la pieza por el lexema δεσμός, y su contrario, el de la *ilimitación* y la *movilidad sin rumbo*, aportado por el lexema πλάνη (ambos con sus variantes lexemáticas). En efecto, la anticipación del tema del *vagabundeo* se verifica en la primera parte (275-276) y se despliega en la segunda; por el contrario, el tema de las *cadenas* se concentra en la primera parte y se difumina en la segunda. Allí se registran expresiones sintagmáticas cada vez menos connotadas del motivo ("liberarse de las cadenas"). La misma difuminación se registra en la primera parte con respecto al motivo del *vagabundeo*.

El rasgo sémico +constrictivo, central de todo el subsistema, se manifiesta además a través de otros dos sememas o motivos, el de la *red* (asociado a la *caza*) y el de los *pies trabados* (también asociado a la *caza*, y además a la *prisión*). Ambos apuntan al tema de la *persecución* y de la *trampa* y, en última instancia, al de la inmovilidad esencial de la condición humana.

Acompañando a los rasgos +constrictivo +concreto y +limitado, el haz sémico del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* presenta otro rasgo de suma importancia: el que consiste en la *animalización* del sujeto +humano o +divino. La aparición del rasgo se verifica a lo largo del desarrollo agencial de la misma manera que los analizados anteriormente. La *animalización* comienza insinuándose metasemémicamente por medio de la transferencia metafórica que se opera en los

agentivos de la escena del encadenamiento. El Titán se muestra en la estructura de superficie como un criminal empalado, pero, en la estructura profunda, como un animal sometido al yugo y al arnés.

En la segunda parte de la pieza, ante la irrupción de Ío, la *animalización* del sujeto personal (+humano en este caso) se efectúa por medio de la mostración escénica (naturaleza biforme), subrayada por las imágenes engarzadas en el discurso y sus semas fuertemente connotados.

La importancia del proceso de *animalización* se verifica por último en el símil del potro, que apela, como ya indicamos, a la captación racional del motivo por parte del espectador/lector.

La preponderancia del motivo y su haz sémico se verifica en la imagen de la *caza*. Se insinúa en el Prólogo (81 y 87) por medio del sema +constrictivo presente en el lexema *red*. Se desarrolla en el episodio de Ío, perseguida doblemente por Argos y por el tábano. En el Episodio IV, ya sobre la conclusión de la tragedia, se pondrá en evidencia que la verdadera *cazadora* que lanza su *red* sobre la presa es la ἄτη (1072-1073 y 1078-1079), al igual que sucedía en *Persas*.

El espacio sémico de la pieza ocupado por el hombre se ve alterado en sus rasgos fundamentales. Los seres animados y racionales han sido cercenados en uno de sus atributos esenciales. La operación semántica por la cual el autor muestra en escena ese proceso de *desencialización* es el otorgamiento, por medio de la metasememia, de rasgos subcategoriales +animal, +irracional. En el plan divino no estaba contemplada la perduración en la existencia del "hombre" (231-233). Ío y Prometeo pierden seméricamente sus rasgos +humanos. Ambos, además, fluctúan entre la clarividencia (la comprensión del τέλος) y la ceguera proporcionada por la ἄτη (que conduce a una acción irracional). En Ío esto se manifiesta por el ataque de su νόσος; en Prometeo, por el crecimiento de su αὐθαδία.

3.2 La matriz metafórica y la figura nuclear del espacio

Luego del estudio de los rasgos subcategoriales de los sememas que forman parte del espacio sémico +animado -humano (imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*), corresponde analizar la *figura nuclear* de los lexemas involucrados en esas imágenes, incluyan éstos rasgos distintivos y denotativos o marcas connotativas compartidas con los componentes de su campo -sentido propio-, e incluso si dicha figura nuclear se conforma como tal a través de la transferencia metafórica (metasémica).

La *figura nuclear* de un semema, su "núcleo semántico irreductible", y tal como definimos en el Capítulo 2, consiste en aquellas características intrínsecas y distintivas que constituyen su "definición". Dentro de esta "definición" es posible aislar ciertos *semas comunes* a diferentes sememas ubicados en un plano más esencial o sustancial que el de la subcategorización. A partir del registro de dichos semas comunes es posible acceder a la *matriz metafórica*, es decir, el conjunto de rasgos que, como fuerza centrípeta, ha funcionado como núcleo de atracción de los *illustrantia* del *corpus* estudiado. La *matriz metafórica* es el *tertium comparationis*, aquel elemento que se observa como rasgo común de *illustrans* e *illustrandum*.

Los lexemas que se analizarán a continuación²¹ pertenecen, dentro de la oposición básica del subsistema, al polo de la **COERCIÓN** en su estructura secundaria del *yugo*, el *arnés* y la *caza*.

* δεσμός (6, 52, 97, 113, 141, 155, 176, 509, 513, 525, 770, 991, 1006).

Sustantivo deverbativo proveniente de δέω, al que se suma el sufijo denominativo -σμός, que otorga un clasema +concreto. Significa, en principio, "cualquier instrumento que sirve para atar", por tanto, "lazo, atadura". Adquiere, de

²¹ Para la determinación de la figura nuclear de los sememas se hace indispensable acudir a la etimología. El análisis toma como base, nuevamente, los estudios de HOFMANN (1949), FRISK (1959-1972) y CHANTRAINE (1968-1980). La interpretación de los datos es, por supuesto, nuestra.

acuerdo con sus diferentes contextos, significados más acotados o restringidos. A partir del primer semema registrado se deriva un haz semémico que incluye las posibilidades de "cable", "amarra" y "correa". No obstante, en la mayoría de sus apariciones el contexto hace surgir el significado de "cadenas", sobre todo cuando el lexema se presenta en plural. Esto puede verificarse sintagmáticamente por las menciones de cualidades o rasgos +metal en el contexto inmediato. Por último, el haz semémico incluye, por un proceso metasémico de transferencia metonímica, el significado de "prisión".

El lexema presenta un importante grupo de formas alargadas en -ω, como por ejemplo:

* δεσμώτης (119)

Este adjetivo es la única aparición de las formas mencionadas en el *corpus*. Ambos lexemas provienen de:

* δέω (15)

Verbo que proporciona la raíz del campo semántico estudiado, proveniente del indoeuropeo $de\partial_1-$ / $d\partial_1$, que se manifiesta en griego con la alternancia $\delta\eta-$ / $\delta\epsilon-$. La instancia con vocal alargada da lugar a $\delta\acute{\iota}\delta\eta\mu\iota$, en presente atemático con reduplicación que CHANTRAINE considera creado a partir de una posible analogía con $\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$. Semánticamente se remite al indoeuropeo * $de-y\bar{o}$, donde el semema significa "ligar, atar, encadenar", presentando el mismo haz registrado en el caso de su sustantivo derivado.

Es evidente que en la acción de "atar" el *movimiento circular* es un rasgo intrínseco indispensable para la conformación de la figura nuclear. En el caso de que, dentro del haz semémico presentado, la opción ofrecida por el contexto sea la de "cadenas" o "encadenar", los rasgos que se añaden son +dureza, +metal.

* ἀδαμαντόδετος (148)

Adjetivo compuesto de δέω + ἀδάμας,-αντος, "metal muy duro", "acero". En este lexema se reúnen todos los rasgos de la figura nuclear considerada. A esto se suma el hecho de que ἀδάμας se relaciona etimológicamente con δάμνημι, indicando, primero como término mágico y luego como término técnico, "aquello que no se puede domar", "aquello que no se puede doblegar" (α privativa + δάμασ-).

* δάμνημι (164)

Verbo de raíz indoeuropea *dm-, que se manifiesta en griego como δάμα-. Lleva infijo nasal en el presente y sobre el tema de aoristo (δάμασ-) se forma δαμάζω. El verbo significa "someter por un acto de coerción", de donde se aplica en general al contexto animal con el sentido de "domar". El haz semémico se amplía con matices más generales y abstractos, como "dominar", y más concretos, como "domesticar".

En este caso, el verbo suministra a la figura nuclear el sema +coercitivo y el clasema +paciente animal.

* ὀχμάζω (4, 618)

Se trata de un verbo denominativo proveniente de -οχος, sufijo adjetivante que significa "que tiene, que mantiene". De allí que el verbo signifique "fijar, aprehender". Por su parte, el sufijo proviene de ἔχω, de raíz √σχ-, "mantener, sostener", pero con el sentido originario de "tener, poseer, retener".

Además del sentido de *constricción* que aporta a la figura nuclear, debe tenerse en cuenta que la raíz √σχ- es la misma que se encuentra presente en ἰσχύς, indicando la "fuerza física", el "poder de retener o someter por medios concretos". Este rasgo se suma (la constricción es física y por medios violentos) a la figura nuclear.

* ζυγόν (462)

El sustantivo está ampliamente documentado en las lenguas indoeuropeas, de raíz *iug-. Es un antiguo término técnico que aparece ya en hitita. El *yugo* consiste en una pieza de madera transversal, en cada uno de cuyos extremos se ubica otra *pieza en forma de arco, curvada*, donde se apoya la cabeza del animal.

* ζεύγλη (462)

Es precisamente la parte del yugo antes mencionada, que rodea el cuello del buey o caballo, por lo cual suele traducirse por "lazada, vuelta o collar" del yugo.

* ἐνζεύγνυμι (108, 462, 579)

Verbo denominativo proveniente de ζυγόν, que aparece en el *corpus* con el preverbio ἐν. Se traduce por "uncir", "enganchar al yugo". El haz semémico del lexema incluye también los significados menos concretos de "unir sólidamente", "juntar". El rasgo +constrictivo se da a través de la variante "someter".

* νεοζυγής (1009)

Adjetivo compuesto de νέος y ζυγ-, atribuido al "potro" (Prometeo) en el símil más importante del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Añade a los rasgos ya mencionados el factor "situación desconocida y amenazante", que provoca la reacción violenta e irracional producto de la coacción física y el dolor.

Es evidente que la raíz ζυγ- y sus variantes lexémicas contribuyen a la figura nuclear con los rasgos de *constricción* y *conformación circular*, además de rasgos secundarios de *dureza* y un cierto grado de *violencia física*.

* κίρκω (74)

Verbo denominativo proveniente de κρίκος. La metátesis consonántica se registra en fecha bastante temprana. Significa "fijar con una anilla o argolla". El sustantivo κρίκος, que no se registra en el *corpus*, se refiere a una *anilla, argolla o eslabón* de una cadena. Es un término técnico que, de acuerdo con los contextos mínimos en los que aparece, forma parte de un yugo, una cadena o una cortina. Etimológicamente se remonta al indoeuropeo *(s)qer-, "curvar, encorvar, doblar", que aparece en el latín *curvus*.

Nuevamente el haz semémico aporta los rasgos de *dureza, constreñimiento y conformación curva o circular*.

* πέδη (6, 76)

Sustantivo derivado del vocalismo *e* de πούς-ποδός (√πεδ- ποδ-), que significa "lazo, traba" para las piernas o los brazos, pero especialmente para las piernas o tobillos. Se utiliza generalmente en plural, y se traduce por "grillos o grilletes".

* ἐμποδίζω (550)

Verbo denominativo de la raíz antes señalada, que se refleja exactamente en el latín *impedire*, es decir, "imposibilitar el movimiento trabando los pies", "inmovilizar los pies".

* ἐμποδόν (13)

Adverbio de idéntica formación a la del verbo anterior, que indica la "falta de impedimento", el "no tener nada que impida el movimiento de los pies", es decir, *ante pedes*.

* ἐκποδών (344)

Adverbio de construcción morfológica idéntica a la del anterior, pero de circunstancia espacial opuesta. Señala el impedimento de situar los pies en un determinado lugar, es decir, ubicar los pies *fuera del* espacio de referencia.

* ἀπέδιλος (135)

El significado de este adjetivo ha sido estudiado en dos interesantes artículos, así como la importancia de los lexemas derivados de πεδ-/ποδ- para la configuración general del *SUBSISTEMA*²². En principio, las dos posibilidades que se presentan en el haz semémico no se excluyen, sino que se complementan y enriquecen una a la otra. La polisemia se aplica al texto del *corpus* sin dificultad:

- (a) α privativa + τὸ πέδιλον, "calzado en general", "sandalia". El significado sería entonces "sin sandalias", "sin calzado", "descalzo".
- (b) Puesto que las πέδιλα se *atan alrededor de los pies con correas*, es evidente que derivan lexemáticamente de πέδη y no de πούς. De allí que se proponga, como sentido primero y más concreto del lexema, la significación "sin atarse las correas de las sandalias".

* πούς (263, 279, 712)

Sustantivo de antigua raíz indoeuropea con apofonía e/o (πεδ-/ποδ-) y una amplia gama de lexemas derivados. Importa su mención en este apartado por el carácter de las construcciones atributivas que lo modifican en el *corpus*. En efecto, el pie, cuando aparece en su forma de sustantivo simple, va siempre acompañado de sintagmas que lo connoten como *libre, ágil y en movimiento*.

La función del lexema es clara en cuanto a su contribución a la oposición MOVILIDAD/INMOVILIDAD. Los derivados aportan a la figura nuclear los rasgos de *traba, coerción, inmovilidad* (o su opuesto), *movimiento o conformación circular* y, secundariamente, el de *dureza* (πέδη).

²² TARDITI (1976: 21-25); FINEBERG (1986: 95-98).

* γυιοπέδη (168)

Sustantivo compuesto de πέδη + γυῖον, "grillos para los miembros". A la matriz presentada con anterioridad, este lexema añade la significación adicional de la raíz √γυι-: "redondeado, curvo, cóncavo", específica de la *conformación circular*.

* ψάλιον (54)

Se trata de un término técnico que alude a la anilla del freno o cabezón, abierta en forma de u. No es el freno entero, sino la anilla que sostiene las fosas nasales del caballo. Se traduce entonces por "anilla" o "barbada". Es un sustantivo derivado de ψαλόν, que también significa "anilla" del χαλινός, lexema que define propiamente al "freno". En cuanto a su etimología, se ha propuesto remitirla a σπαλ-, raíz que por metátesis de las consonantes líquidas está relacionada con σπεῖρα, "pliegue, vuelta, rosca", sustantivo que se aplica a los objetos "torcidos" o "redondeados". Por su parte, σπεῖρα proviene de una raíz verbal indoeuropea que significa "plegar, doblar, rodear, envolver".

Es evidente que este sustantivo se ubica en el mismo plano del haz de rasgos estudiados: *conformación curva, constricción y dureza*.

* στόμιον (1009)

Sustantivo denominativo derivado de στόμα, que alude al "bocado" del freno. Evidentemente, su significado se relaciona con el de στόμα, "boca", término de probada procedencia indoeuropea.

Aporta a la figura nuclear los mismos rasgos señalados una y otra vez: *carácter circular, constricción y dureza*.

* **μασχαλιστήρ** (71)

Es el nombre de un instrumento que designa una correa que, formando parte del arnés del caballo, pasa bajo sus axilas, ciñéndolo. Se traduce habitualmente por "cincha" o "barriguera". Proviene del sustantivo **μασχάλη**, "sobaco, axila", de donde "ángulo" u "objeto cóncavo o curvo".

Se registran nuevamente los rasgos antes apuntados.

* **ήνία** (1010)

Sustantivo que designa la "brida", parte del arnés que consiste en el freno más las riendas y correa que de él se desprenden. El término se utiliza también por sinécdoque para designar solamente las "riendas". Es un lexema de uso técnico que se remonta a ***άνσία**, y tiene diversos equivalentes en las lenguas indoeuropeas, todos relacionados con las distintas formas que adquiere el sustantivo "nariz" y que remite, por ejemplo, al latín *ansa*, "asa".

Aunque en tercera instancia, el lexema suministra una vez más el sema +*conformación circular*, +*concauidad*. Pueden desprenderse de su uso concreto los rasgos de +*constricción* y +*dureza*.

* **φιλήνιος** (465)

Adjetivo compuesto de **φίλος** + **ήνία**, atribuido al caballo y que significa "amigo de o que ama la brida", es decir, "dócil a las riendas". El sentido apunta al sometimiento. La violencia que éste implica en principio (que se verifica en el símil del potro de 1009-1010) sólo puede detectarse en el contexto de esta aparición en su estructura profunda.

* **άμφίβληστρον** (81)

Se trata de un sustantivo compuesto de **άμφί** + **βάλλω**, con un sufijo nominal que se aplica a los términos que indican instrumentos: -τρον. Significa

"red" para cazar o pescar, y deviene de la raíz βάλ-, "lanzar, arrojar, poner" y ἀμφί, "alrededor". ἀμφιβάλλω se traduce, por consiguiente, por "poner alrededor, rodear". De aquí los semas de *movimiento circular o envolvente*, sumados a la situación de *constreñimiento* que deviene como consecuencia, unida a la *violencia física* concomitante.

Luego del análisis precedente, podemos afirmarse sin lugar a dudas que la figura nuclear que funciona como denominador común de los lexemas que conforman las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL - COERCIÓN/LIBERTAD-* está compuesta por un haz de rasgos consistente en las subcategorías sémicas +concreto, +coercitivo, +circular (en su movimiento) y/o *curvo-redondeado* (en su conformación material), +duro, +*agente de violencia o fuerza física*.

Resta verificar si existe dentro del *corpus* un *illustrandum* que comparta los rasgos señalados, que se ubique en el espacio sémico estudiado pero cuyas implicancias semémicas e hipersemémicas le permitan funcionar como organizador de la estructura general de las imágenes del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

De acuerdo con la hipótesis anteriormente señalada, tomaremos el lexema ἀνάγκη y sus lexemas derivados, puesto que se ubica en un nivel intermedio entre lo abstracto y lo concreto (al menos en una lectura de superficie), se registra en el *corpus* generalmente como *illustrandum* y su carga hipersemémica (sobre todo en los niveles filosófico y religioso) ocupa un lugar remarcable en la concepción de los autores trágicos.

* ἀνάγκη (16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052)

* ἐσαναγκάζω (290)

* ἐπαναγκάζω (671)

El lexema ἀνάγκη es un sustantivo que comporta un haz semémico complejo, el cual, partiendo de un significado concreto, se extiende con pasos

intermedios hasta la máxima abstracción. El semema primero es "constricción", "coerción", "constreñimiento" producto de una *fuerza material*. De allí se pasa al sentido de "obligación", al de "necesidad" (en el plano lógico) y, finalmente, al de "fatalidad", muchas veces personificada. Este último sentido se desarrolla en forma secundaria, al igual que el de "(lazos de) parentesco".

Se han propuesto una serie de etimologías posibles para el lexema:

1) Préstamo semítico²³. Se trataría de una derivación de la raíz semítica *h nk*, que debería sonar en semítico antiguo más o menos como **chananke* ("atar, ligar, encadenar"), y que está atestiguada en numerosas lenguas y dialectos derivados: árabe *hanaqa* ("ahogar"), acadio *hanaqu* ("apretar, estrechar, estrangular"), y ya modernamente en árabe *iznāke*, sirio *hnāka* y egipcio *mūhnāka*, todas significando "yugo" o "atadura".

Es evidente que desde el punto de vista puramente semántico la teoría de SCHRECKENBERG es muy atractiva, puesto que no sólo confirma plenamente la hipótesis sustentada en este trabajo en cuanto al haz de rasgos sémicos que constituyen la figura nuclear del campo estudiado al proponer dicho haz como matriz metafórica de ἀνάγκη, sino que también postula que la operación metafórica (yugo = ἀνάγκη) no sería más que una tautología que, aunque no en la sincronía, donde el semema "atadura curva y estrecha, yugo" se habría difuminado, en la diacronía sí remitiría a un semema de valor *+material, +concreto*. La equivalencia semántica entre el *illustrans* y el *illustrandum* del SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL SERÍA COMPLETA.

Sin embargo, se levantan algunas objeciones serias desde el punto de vista fonético. Puesto que carecemos de conocimientos de filología semítica, en este caso sólo podemos presentar las objeciones. La principal consiste en que resulta sumamente dificultoso explicar, a partir de la raíz semítica mencionada, la estructura fonética del término griego, con γ (nasal gutural) ante κ. Del mismo

²³ Es la hipótesis sustentada SCHRECKENBERG (1964: cap. 6°, "Das semitische Etymon", 165-176).

modo se pone en duda el origen del segmento $\acute{\alpha}\nu$ inicial, que algunos postulan como "reduplicación temática".

Sin duda, la afinidad semántica entre $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$ y la raíz semítica es llamativa. Se postula, entonces, la posibilidad de un cruzamiento (favorecido por la similitud de formas) entre un término indoeuropeo heredado (ver punto 2) y el término semítico²⁴. CHANTRAINE descarta de plano la posible etimología semítica, calificándola terminantemente de "imposible".

2) Término indoeuropeo que presenta derivaciones en las lenguas hijas, a partir de una raíz $*H_2en-k-/H_2n-ek-$, "im-pedir, obstaculizar; dañar, perjudicar". Aparece atestiguado en irlandés *ēcen*, galés *angen*, "necesidad, destino"; en hitita *henk-an*, "muerte fatal"; en sánscrito *naś-*; en latín *nex, noxa, necare*; en griego $\nu\epsilon\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma$.

Esta posición, sustentada por BENVENISTE²⁵ y KURYLOWICZ²⁶, manifiesta las virtudes del comparativismo, pero la significación otorgada a la raíz difiere de la que le es atribuida en el punto 5, por lo cual no puede hablarse de hipótesis etimológica segura.

3) Relación con la forma verbal $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\gamma\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu$ ²⁷, compuesta por un elemento vocálico seguido de la raíz *nk-/nek-*, "alcanzar", con lo cual podría suponerse un significado "el/la que alcanza".

4) Forma compuesta a partir de $\acute{\alpha}\nu$ - privativo + $\acute{\alpha}\gamma\kappa\acute{\omega}\nu$, "brazo". Sería el estado de "aquel que no puede usar sus brazos". CHANTRAINE considera "inverosímil" esta posibilidad, a pesar del apoyo obtenido entre los filólogos²⁸.

5) Derivado del verbo $\acute{\alpha}\gamma\chi\omega$. Se trata de una hipótesis interesante desde el punto de vista semántico, aunque presenta problemas en el aspecto fonético²⁹. En efecto,

²⁴ Se trata de la hipótesis de LEROY, explicitada en su reseña al libro de SCHRECKENBERG (1968: 88-89).

²⁵ BENVENISTE (1948).

²⁶ KURYLOWICZ (1927:95-104).

²⁷ Hipótesis de GÜNTERT (1923: 185).

²⁸ Hipótesis sostenida por GRÉGOIRE (1937:353-354) y (1937:185-186, apoyada por DENY (1937: 295).

²⁹ Etimología propuesta por ROHLFS (1930, s.v. $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$, sostenida asimismo por ONIANS (1952:332).

ἄγχω proviene de una raíz indoeuropea *H₂em-gh-/H_{2m}-gh- que se encuentra en hitita *hamenke-*, "atar"; en latín *ango*, "estrechar, estrangular, angustiar" y *angor*, "opresión, angustia; tormento"; en sánscrito *ambas-*, "angustia"; en armenio *anju-k* y en gótico *aggwis*, "estrecho". En griego significa, precisamente, "apretar el cuello, ahogar, estrangular", y, en sentido más general, "estrechar, oprimir".

La relación semántica con ἀνάγκη es evidente, y es reconocida incluso por el propio SCHRECKENBERG. Sin embargo, sus partidarios no explican (ni como preverbo, ni como reduplicación) la función de ἀν-, ni por qué la velar sorda aspirada χ (proveniente del indoeuropeo *gh, velar sonora aspirada) presente en la raíz verbal muta a κ, velar sorda sin aspiración (proveniente del indoeuropeo *κ) en su derivado nominal. Si la derivación fuera segura, no habría ninguna razón fonotáctica que obligara a *ἀνάγγη a convertirse en ἀνάγκη. De todos modos, resulta curioso que una hipótesis con cierto consenso no sea mencionada por CHANTRAINE.

6) Derivado postverbal o regresivo de ἀναγκάζω, "constreñir, forzar", proveniente de ἀνά (ἀν-) + ἀγκών, con lo cual el significado originario del verbo sería "apretar, tomar en los brazos, abrazar". La preposición ἀνά indicaría en este caso el modo ("completamente, en toda su extensión") y el esfuerzo por poner en marcha o concluir la acción. A esto se suma el sustantivo que proporciona la raíz fundamental, la figura nuclear del semema.

En efecto, el lexema ἀγκών hace referencia a la articulación de una extremidad, vista desde dentro ("ángulo o pliegue interno entre brazo y antebrazo") o desde fuera ("codo"). De allí, por metonimia, pasa a designar el *brazo* entero. A partir de este punto los diccionarios registran un amplio haz semémico que incluye para ἀγκών sememas tales como "esquina", "rincón", "ángulo", "recodo", "meandro", "brazo o soporte" de un objeto, etc.

El vocablo proviene de una raíz ἀγκ-, indoeuropeo *ank- < *H₂o/enk-, que indica la noción de "curva, curvatura". De esta raíz proviene una serie de lexemas

detectables en las lenguas de la familia, como el hitita *henke-*, "doblar", y *hink-*, "inclinarse"; el latín *uncus*, "curvo", encorvado, ganchudo" y *ancus*, "encorvado" y sánscrito *añkati* y *añkaś*, "curvo, curvado". En griego la raíz aparece, con varios alargamientos y apofonías, en los lexemas ἄγκος, "valle", ἄγκάλη, "ángulo interior del brazo, seno, abrazo"; ἄγκυλος, "arqueado, curvo, ganchudo", "retorcido"; ἄγκυρα, "ancla, garfio"; ἄγκάζομαι, "tomar en brazos, abrazar"; ἄγκάς (adverbio), "en brazos"; ἄγκαθεν, "en brazos".

Esta última hipótesis es la sostenida por SCHWYZER³⁰ y es la que compartimos en nuestra investigación.

El lexema estudiado reúne todos los rasgos descriptos como pertenecientes a la figura nuclear del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Más aún: de este lexema parece provenir la estructura imaginativa y la matriz metafórica central de ese subsistema.

La ἀνάγκη (se mayuscule o no el lexema) es una *entidad supradivina* que incide sobre todos los niveles de la realidad: divina, cósmica y humana. Esta entidad supradivina se manifiesta, por medio del proceso de metasememia, como un semema que incluye un sema ±concreto. Es decir: se trata por esencia de una realidad abstracta, pero sus efectos se hacen sentir en el plano impresivo, en lo subjetivo del *paciente*, como una *realidad concreta*.

Con respecto a su configuración, la ἀνάγκη es una entidad que presenta una figura nuclear que incluye un sema central de *curva o forma circular*, al que se suma otro sema de "movimiento en pinzas", de *movimiento circular* cuando adquiere carácter dinámico. Este movimiento que realiza la ἀνάγκη consiste en un *estrechamiento* que produce un efecto de *coerción, constricción o constreñimiento*. Dicho movimiento y su efecto se llevan a cabo involucrando una acción violenta, o que, al menos, pone en juego un sema de *fuerza física*.

³⁰ SCHWYZER (1939-1950: I, 734, n° 8).

En conclusión, la ἀνάγκη, la "necesidad", es aquella entidad supradivina que *aprieta*, que *fuertza* a un sujeto paciente, obligándolo a encaminarse en una determinada dirección o constriñéndolo hasta no permitirle el más mínimo movimiento voluntario. Todas estas modalidades de la acción, que se ubican en un plano +abstracto, se basan en una figura nuclear (una "etimología") que remite a una "imagen" de alto grado de concretización (y personalización): la ἀνάγκη, de acuerdo con la hipótesis desplegada en el punto 6, es "*la que aprieta entre sus brazos*", "*la que abraza hasta el abogo*".

En esta instancia debemos retomar la funcionalidad de la ἀνάγκη como imagen central de la COERCIÓN en la relación que se establece entre ésta (que actúa en el plano de lo concreto y por medio de los objetos) y los otros planos involucrados en el análisis semántico.

En primer lugar la ἀνάγκη, además de manifestarse en el plano de la mostración de la imagen como *cadena*, *grillos*, *argollas*, *cinchas*, *anillas*, *redes*, *etc.*, tiene también su equivalente metafórico en el espacio -humano -animado, donde los sememas fundamentales son *naturaleza/elementos*. Dentro del mismo, el semema que actúa como *illustrans* de la ἀνάγκη es la δίνη, el "torbellino" (1052).

La δίνη es un sustantivo que indica "rotación", "cosa que da vueltas", "movimiento circular rápido". La aplicación concreta de este movimiento de rotación se da en el espacio de la naturaleza. En éste, el semema equivale a "remolino" (de agua) o "torbellino" (de viento); "vórtice". Del lexema se desprende el verbo denominativo δινέω, "hacer rodar", "hacer girar", "lanzar haciendo dar vueltas" y, por metasememia, "ir tras de algo", "perseguir", "atormentar".

Ambos lexemas provienen del doblete δίεμαι/δίω, sobre el cual se añade un infijo nasal en el tema de presente y un alargamiento en F (digamma). Este verbo tiene varios equivalentes indoeuropeos, y reposa sobre una raíz *dwi-. Curiosamente, los sememas posibles que presenta el verbo fuente son de algún modo equivalentes a los que marcamos en el verbo derivado como producto de la

metasememia. En efecto, δῖω significa "dejarse perseguir", por tanto, "huir"; "asustarse, temer"; "poner en fuga", "perseguir"; "repeler".

Por consiguiente, el *tertium comparationis* de la metáfora de 1052 puede definirse: "*movimiento circular espiralado, en cuyo centro se encuentra, constreñido, el paciente*" (en este caso, el cuerpo de Prometeo). El rasgo +*violencia física* se infiere igualmente como parte de la misma matriz metafórica.

Al comparar la figura nuclear de ἀνάγκη con la configuración sémica de δῖνη, se puede percibir un rasgo adicional presente en el haz semémico del lexema ἀνάγκη: su condición de *cazadora*. Este rasgo, que en la ἀνάγκη presenta un carácter secundario, la relaciona con otra de las entidades presentes y actuantes en el plano de la imaginería de la pieza: ἄτη.

La ἄτη posee como sema distintivo (en todas sus incidencias como imagen) lo que en la ἀνάγκη es un rasgo connotativo. Este sema distintivo (la ἄτη como poseedora de una RED DE CAZA, o RED DE CAZA ella misma) se presenta siempre como resultado de un proceso de transferencia metafórica proveniente del contexto, en el cual se registran lexemas relacionados con la *red*, la *traba*, la *persecución* y la *condición inerme de la víctima*. A esto se suma la *violencia física y espiritual* que se ejerce sobre el sujeto paciente (885-886, 1072 y 1078.1079).

Con respecto a la conformación de su figura nuclear, ἄτη es un sustantivo deverbativo derivado de ἄάω ($\sqrt{*}\acute{\alpha}\text{-}\acute{\alpha}\omega$), que significa "*engañar, inducir a error, trastornar, producir momentánea enajenación*", "*dañar o herir el espíritu con vértigo o locura*". Esta forma verbal reposa sobre una raíz indoeuropea, * $\partial\partial_3t$ -, que significa "*herir*". El sustantivo, cuya forma originaria es también * $\acute{\alpha}\text{-}\alpha\tau\alpha$ < * $\partial\partial_3t$ -, comprende habitualmente el haz semémico "*falta o error producidos por la enajenación*", "*ceguera transitoria de la mente que induce un daño*". Sin embargo, el significado originario conlleva un grado mayor de simpleza y concretización: "*herida (producida por un golpe)*".

illustrandum. Dicha matriz metafórica consiste en un haz de rasgos sémicos (distintivo-denotativos o adquiridos por la operación metasémica) describable como +concreto, +definido, +constrictivo, +movimiento o conformación circular, +fuerza o violencia física.

2) El semema *ἀνάγκη* funciona como centro de atracción del resto de los sememas adscribibles a la oposición binaria *COERCIÓN/LIBERTAD*, puesto que su figura nuclear reúne como haz de rasgos distintivos los anteriormente nombrados, que se encuentran presentes en diferentes grados de intensidad cualitativa y cuantitativa en los sememas señalados.

3) La configuración particular de este haz de rasgos produce una transferencia metafórica por la cual los sememas descriptibles en principio con rasgos +personales (humanos o divinos) pierden dicho rasgo y adquieren metasemas connotativos ubicables en una dimensión +animal (+irracional), +paciente.

4) La *ἀνάγκη*, en su carácter de *entidad supradivina* forma parte de un sistema significante junto con la *ἄτη* y la *μοῖρα*. En efecto, *ἀνάγκη* y *ἄτη* operan como fuerzas agentivas sobre los seres, los elementos y el cosmos. Ambas representan la "necesidad" (en sentido lógico) de que la realidad del mundo responda en última instancia al plan establecido (*πεπρωμένον*, 104-105, 518-519) por la divinidad. La *ἀνάγκη* es la entidad que fuerza a la realidad a adaptarse a lo ya determinado. La *ἄτη* es quien, por otros medios, contribuye a dar el "golpe" de gracia. La *ἀνάγκη* funciona en el *corpus* principalmente como agente que opera sobre el cosmos, los elementos y los seres divinos (Prometeo); la *ἄτη* lo hace sobre los seres humanos (Ío) y sobre las Oceánides, lo cual se justifica porque, en los segmentos en que se registra su actuación, las ninfas están funcionando en la estructura profunda como símbolo de la humanidad que ha atado su destino al de Prometeo (el de recorrer el camino del *πάθει μάθος*).

5) No obstante, la *ἀνάγκη* funciona también, en el plano hipersemémico, como el punto en el cual se cruzan los caminos del *τέλος* divino y la voluntad del hombre. El "hombre" (Prometeo) se encuentra sumido en el *πάθος* como consecuencia de

sus propias acciones (265-267). El instrumento por medio del cual la divinidad pone al hombre (Prometeo) en el rumbo del τέλος es la ἀνάγκη, la fuerza constrictiva, la imposibilidad de sustraerse al abrazo del destino, que rodea al hombre y lo violenta hasta convertirlo en una presa/animal que se revuelve contra una sujeción amenazante e incomprensible. Y la ἀνάγκη, que es más fuerte que la τέχνη (514), coloca al hombre ante el espectáculo de su propia naturaleza: le muestra el límite (la muerte) y lo pone en el camino de comprender el sentido de ese límite.

6) La temática filosófica implicada en el semema ἀνάγκη se inscribe en el problema de la oposición *destino/libre albedrío*. En un mundo concebido en términos teológicos, este problema es central para la comprensión de las categorías que se presentan como núcleos de la cosmovisión ético-política del poeta, cosmovisión que se organiza en el plano humano como espejo del orden perfecto del plano divino.

En efecto, en la concepción teológica de Esquilo el sujeto humano es libre en tanto *conoce* y *acepta* la existencia de un orden que lo trasciende, un orden que prueba su poder y su justicia y cuyas leyes perfectas debe obedecer si no quiere verse aniquilado como individuo y como especie. La ἀνάγκη, por su parte, es signo de un estadio en la evolución del hombre y del mundo donde el hombre se ha rebelado contra el orden supremo y donde, por tanto, priman la ἀμαρτία, la ὕβρις y la ἀσέβεια. La armonía originaria (incomprensible en su τέλος) se ha quebrado; se ha producido un primer *corte* metafísico producto de la libertad, pero también de la ignorancia.

Luego de este primer corte, la realidad es concebida e imaginizada como una *cadena* de acontecimientos imposibles de detener (*Orestía*), donde la libertad humana, malograda por la ἀμαρτία, "elige" siempre el camino de la destrucción. La ἀνάγκη es una constrictión que fuerza a reproducir *ad infinitum* los eslabones de esa *cadena*, una pulsión que proviene tanto del designio trascendente (divino y supradivino) cuanto del propio "lado oscuro" del sujeto humano, que se simboliza y objetiviza en la reconceptualización esquilea de lo divino-ctónico.

No obstante, un *nuevo corte* es necesario para restituir la ἀρμονία perdida.

Nuevamente, ese corte asumirá un doble carácter: *externo y simbólico* (la liberación de Prometeo, el juicio de Orestes en el Areópago) y al mismo tiempo *interno y existencial*: un cambio cualitativo que lleve al sujeto humano (paradigmáticamente, Prometeo) a la comprensión de los designios de aquello que lo trasciende y del lugar que ocupa en el nuevo orden armonioso, templado en la fragua del πάθει μάθος.

7) Este proceso no se verifica en el *corpus* conservado. *Prometeo Encadenado* señala el momento de máxima desarmonía. La recuperación del equilibrio, el restablecimiento del plan armonioso (551), la reconciliación de Zeus y Prometeo (de divinidad y hombre) que se dará por medio de un salvador (Heracles) y el pacto que se sella entre ambos órdenes del mundo (el establecimiento de un ritual y la institución de un culto) son externos a la escena, y con toda probabilidad tenían lugar en las restantes tragedias de la trilogía. No obstante, el autor ha insertado en el texto una serie de marcas semánticas, una y otra vez señaladas, que permiten inferir que la MÁXIMA DESARMONÍA conducirá a la MÁXIMA ARMONÍA, la que, gobernada por Zeus a través de δίκη, posibilitará que el τέλος se cumpla, custodiado por la Μοῖρα en su curso inexorable.

4. COTEJO ENTRE EL CA Y EL CP. CONCLUSIONES ACERCA DE LA CONFORMACION SEMÁNTICA Y ESTRUCTURAL DE LOS SISTEMAS DE IMÁGENES

Al cotejar la descripción de los sistemas de imágenes del *cA* y del *cP*, por la otra, la primera observación que puede hacerse es que existe una coherencia y similitud estructural y de contenido que no deja lugar a dudas u objeciones de relevancia. La semejanza general de los siete sistemas de imaginaria es indiscutible. Esto confirma que la propuesta del método comparativo en su aspecto cualitativo y sistemático es sin duda fundamental e indesechable para obtener conclusiones seguras acerca de la autoría de *Pr*.

Presentamos a continuación los resultados de la comparación de los sistemas en su **aspecto estructural** y en su **aspecto temático**, es decir, en su configuración formal y en el contenido de los motivos de sus imágenes.

En el **aspecto estructural** es evidente la existencia de una *oposición semántica básica* que se expresa en *términos abstractos*, alrededor o a partir de la cual se generan una serie de *subsistemas* que hemos denominado *principales*, los que constituyen las metáforas funcionales de cada una de las piezas. Dichos subsistemas principales, que consisten a su vez en una oposición semántica que se expresa en *términos pertenecientes a un eje sémico abstracto/concreto*, generan uno o varios *subsistemas secundarios*. Estos subsistemas secundarios se expresan por medio de series opuestas constituidas por *términos mayoritariamente concretos*, los que se unen entre sí a través de *relaciones de sinonimia/semisinonimia, agente/paciente o causa/consecuencia*.

Es importante señalar que las oposiciones semánticas que se ubican en los extremos de los ejes bipolares son el rasgo estructural más evidente de los sistemas. Este rasgo no resulta llamativo, puesto que la concepción de la realidad como un juego de opuestos dialécticamente relacionados es típica de la mente griega y específica de la filosofía presocrática, contemporánea del autor. Esta manera de aprehender el mundo se plasma naturalmente en la estructura de la obra poética.

Dentro de los subsistemas principales, los motivos generadores son determinantes para el análisis del plano hipersemémico. A partir de ellos puede establecerse la relación significante/significado entre sistema poético-significante, sistema temático y universo conceptual. Estos motivos generadores, también expresados en oposiciones, son por su parte la condensación metasemémica de dos o más campos semánticos marcados que aparecen en el *corpus* extensivamente y que suelen estar compuestos por elementos utilizados en sentido propio, aunque esto último no es obligatorio. Los motivos pueden también formalizarse exclusiva o preponderantemente en imágenes en sentido estricto, es decir, figuras, las que, como probó el análisis estilístico, se estructuran casi siempre como metáforas. Los *illustrantia* de esas figuras pueden o no ser simultáneos en su aparición segmental con los *illustranda* correspondientes, pero esta correspondencia es siempre detectable en el texto global.

Por otra parte, y como rasgo típicamente esquileo, se verifica que un determinado *illustrans* puede ir aplicándose a diferentes *illustranda* a lo largo del *corpus*, de acuerdo con las necesidades del desarrollo dramático. Este rasgo contribuye a la impresión general que brindan los sistemas de *ambigüedad semántica*, ambigüedad que siempre se salva cuando el entramado profundo se hace explícito para el espectador/lector. Los constituyentes semémicos que se han descrito como "*illustrans*" o "*illustrandum*" pueden, por último, ser utilizados en sentido propio en un contexto y en sentido figurado en otro, es decir, la ambigüedad semántica se acentúa. El hecho de que *illustrans* e *illustrandum* no sean fijos sino móviles y puedan intercambiar sus valencias refuerza la idea de entramado y estructura.

También se establecen relaciones *entre* los subsistemas principales y/o secundarios. Estas relaciones pueden darse entre elementos aislados o entre conjuntos considerados en sí como unidades. Los tipos de relación se repiten (oposición semántica, semisinonimia, agente/paciente, causa/consecuencia) o puede darse el caso de que un subsistema íntegro funcione como *illustrans* de otro

subsistema que actúa como *illustrandum*. También pueden aparecer relaciones de oposición entre las series constituyentes de subsistemas secundarios.

El segundo tipo de relación entre los subsistemas es el *empalme*, que puede darse por *cruce, sucesión o fusión de dos o más elementos constituyentes*, pertenezcan éstos a subsistemas principales o secundarios. Todas estas características relacionales se hallan tanto en las obras de autenticidad indudable cuanto en *Pr*, y aparecen en los respectivos sistemas de manera absolutamente semejante.

Tanto en el *LA* cuanto en el *cP* se detectan imágenes que no forman parte de ningún subsistema, sino que son *libres*. En este caso, establecen vínculos relacionales con la oposición básica o con el centro del sistema respectivo. Igualmente han sido aisladas, en todas las tragedias del *corpus*, imágenes *no funcionales*, es decir, imágenes no relacionadas estructuralmente con el sistema, pero que el poeta utiliza como *ornatus* o como *refuerzo estilístico* de las imágenes funcionales.

En cuanto a la proporción cuantitativa de los subsistemas, podemos afirmar que los subsistemas que absorben la mayor cantidad de imágenes del sistema son los que resultan centrales para el análisis del plano hipersemémico. La preponderancia numérica refuerza la importancia cualitativa, a semejanza de lo que sucede en *Pr*.

En lo que respecta a la simultánea o sucesiva aparición de los subsistemas a lo largo del desarrollo agencial, se observa un equilibrio sinfónico entre los grupos de imágenes. En efecto, a través de las distintas escenas, expresadas en las diferentes estructuras compositivas, se percibe el sucesivo predominio de los diferentes subsistemas, sin que ese predominio resulte absoluto. Cada uno de los subsistemas ocupa un lugar principal o secundario, como si se tratara de un sistema de luces: en cada instancia un sector del escenario es iluminado a pleno, mientras que los demás se mantienen en una media luz o en la penumbra. Esta situación relativa va variando de acuerdo con las exigencias del desarrollo dramático, los personajes que pronuncian las imágenes y la importancia que van adquiriendo en el contexto las alusiones y remisiones al plano hipersemémico.

Hasta aquí las referencias conciernen a las **relaciones estructurales** entre y dentro de los sistemas de imágenes. Resta considerar lo que sucede con el **contenido** de los sistemas, es decir, con la condición semántica de la imaginaria presente en las tragedias.

Acerca de los rasgos sémicos o subcategoriales que se infieren de la estructura componencial de los constituyentes, podemos mencionar en términos generales lo mismo que afirmamos con respecto al *cP*: tanto en las tragedias tempranas cuanto en la *Orestía* las imágenes en sentido estricto presentan rasgos semánticos ubicables en el orden de lo *material-concreto*, y, dentro de éstos, se destacan los rasgos subcategoriales que apuntan a lo *animado* y *animal*. Por el contrario, en las imágenes que consisten en la aparición estructural de campos semánticos marcados, se observa una preponderancia de rasgos que apuntan a lo *abstracto*, lo *espiritual* y lo *animado divino, supradivino o humano*.

Se trata ahora de verificar cuáles son los contenidos semémicos de los lexemas que constituyen los sistemas y subsistemas de imágenes. Esto es lo que la estilística denomina las *fuentes productoras de imágenes*, centros a partir de los cuales el autor extrae sus analogías, es decir, los *illustrantia*. Repetimos la lista de los *illustrantia* que se repiten en más de una tragedia, pertenecientes al sistema de la pieza o fuera del sistema: LUZ/OSCURIDAD, FUEGO, YUGO/ARNÉS Y ELEMENTOS DERIVADOS, DÍA/NOCHE, VARÓN/MUJER, ANCLAJE/NAVEGACIÓN, PILOTO/TORMENTA/TIMÓN, BARCO/PUERTO, LÁTIGO/AGUIJÓN/TÁBANO, VER/SABER/CONOCER/PENSAR, VIEJO/NUEVO-JOVEN, MÚSICA/VOZ/SONIDO/RUIDO, VISTA/OÍDO, VUELO/PÁJAROS, PASTOR/REBAÑO,

TIERRA MADRE, CAZA/TRAMPA, LAZO/RED/URDIR/TRAMAR, MÉDICO/ENFERMEDAD/SALUD, DOLOR INMOTIVADO/DOLOR ILUMINADOR, AGRICULTURA/FERTILIDAD, ORO/RIQUEZA, PIE/PATADA/SALTO, CAÍDA/PESO, CARRERA/META, COMPETENCIA ATLÉTICA/LUCHA EN PALESTRA, ESPADA/ESCUDO, LANZA/ARCO/FLECHA, LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO, PRISIÓN Y ELEMENTOS DERIVADOS/ESCLAVO/TORTURA, MATRIMONIO/RITUAL, ANIMALES: ÁGUILA, HALCÓN, CABALLO/POTRO, PALOMA, SERPIENTE, TORO/VACA/BUEY, PERRO/PERRA, LEONA/LEÓN, LOBO, CUERVO, ARAÑA, OVEJAS/GANADO MENOR, RUIÑOR/GOLONDRINA/CISNE.

Como ya mencionamos, de los 92 *illustrantia* que constituyen este *corpus*, el 50% se encuentran en el texto de *Pr*. EL PUNTO CENTRAL ES LA CONSTATAción DE QUE EXISTE, TANTO EN EL *CA* CUANTO EN EL *CP*, UNA SERIE DE *ILLUSTRANTIA* QUE CONFORMAN LO QUE PODRÍA DENOMINARSE UN **REPERTORIO DE IMÁGENES** CONSTANTE, QUE ES FRUTO DE UNA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA. ESTA PREDILECCIÓN ESTÉTICO-AFECTIVA ES EL MATERIAL CONCRETO POR MEDIO DEL CUAL SE "VISUALIZAN" Y CONSTRUYEN LOS GRANDES TEMAS DE SU PRODUCCIÓN (LOS SISTEMAS SEMÉMICOS), QUE SE CORRESPONDEN CON LOS TÓPICOS DE SU PENSAMIENTO (EL SISTEMA HIPERSEMÉMICO).

Estos *illustrantia*, tomados en conjunto, presentan una organización jerárquica que describe el sistema del mundo en tres planos principales: LA NATURALEZA/EL COSMOS, EL HOMBRE, LA DIVINIDAD.

Los distintos *illustrantia* no ocupan la misma posición jerárquica en todos los sistemas. El poeta acude a su repertorio y organiza en cada ocasión una estructura diferente, cuya distintividad no consiste en el cambio de los elementos del sistema sino en la variación de su posición relativa, jerarquía y modos de conexión que entre ellos se establece (oposición semántica, eje bipolar, causa/consecuencia, semisinonimia). Lo que en un sistema es el núcleo de un subsistema principal de fundamental relevancia temática, puede pasar a ser en

otro sistema semémico el núcleo de un subsistema secundario y en otra apenas una metáfora ornamental que funciona como refuerzo estilístico.

Sería redundante enunciar todos los cambios de posición en las distintas estructuras y sus modos de articulación jerárquica y semántica.

Esta condición de repertorio con diferentes organizaciones internas que para el autor poseen los *illustrantia* es uno de los factores claves para afirmar la autoría esquilea de *Prometeo Encadenado*.

Una organización y configuración sistemática similar a la de los *illustrantia* utilizados en la imaginería presentan los *illustranda*, es decir, los sememas que son objeto de la metaforización. El análisis de su presentación en el *corpus*, así como el vínculo que establece la imagen (*illustrans + illustrandum*) con el tema de las obras y su universo conceptual, es decir, con el plano hipersemémico, se incluirá dentro del desarrollo de las conclusiones de nuestra tesis.

CONCLUSIONES

El estudio emprendido con respecto a las imágenes de *Prometeo Encadenado* y de las obras esquileas de autenticidad indudable ha permitido arribar a conclusiones abarcadoras en torno de las relaciones que es posible establecer entre sistema de imaginaria y universo conceptual, teniendo en cuenta los resultados de las distintas variables de análisis aplicadas al *corpus*. De allí se derivan una serie de reflexiones que determinan en qué medida el *corpus* estudiado permite -en conjunto- acceder a postulados ubicables en el plano hipersemémico, es decir, a la detección de unidades referenciales relacionadas con el contexto de producción de la obra de arte: las convicciones filosófico-religiosas del autor y su ideología y su particular "visión del mundo", es decir, su universo conceptual.

Las conclusiones presentadas a continuación están organizadas con un criterio semántico en sentido amplio. Por tanto, incluyen consideraciones acerca de la estructura, el significado y la referencia del *corpus* esquileo.

1) Así como se especificó para el caso de los *illustrantia*, los *illustranda* (los sememas nucleares que son objeto de la metasememia) de las tragedias estudiadas (incluido *Pr*) configuran en todos los casos un REPERTORIO FIJO, que se organiza de acuerdo con las necesidades dramáticas en sendos sistemas significativos. Estos *sistemas o motivos temáticos*, que en el repertorio se suman simplemente unos a otros, en los sistemas aparecen jerarquizados y relacionados bipolar o multipolarmente y conformando estructuras diversas.

2) Los *illustranda* que conforman sistemas significativos constituyen aproximadamente el siguiente repertorio: coerción ≠ libertad, necesidad ≠ forzamiento, astucia ≠ engaño, equilibrio ≠ exceso, conocimiento ≠ ignorancia, consciencia ≠ inconsciencia del límite, amor ≠ odio, estructuras sociales, políticas y religiosas nuevas ≠ viejas, orden público ≠ orden privado, simpatía ≠ acechanza del contexto material y sensible, avance ≠ impedimento, progreso ≠

estancamiento, evolución ≠ repetición, conducción/conductor en situación de peligro, manejo correcto ≠ incorrecto en las dificultades, persecución ≠ huida, fundamento/basamento de la estructura de la realidad, varón ≠ mujer, misoginia ≠ misandria, matrimonio/procreación y conservación de la especie, madre ≠ hijo, padre ≠ hija, padre ≠ hijo, institución religiosa/ritual, divinidad ≠ hombre, destino ≠ libre albedrío, elección-decisión ≠ dilema trágico, sufrimiento iluminador, agresión de la guerra, problematización de la concepción del héroe épico-guerrero, τιμή individual ≠ defensa de lo colectivo, justicia ≠ venganza, creación ≠ destrucción, paz ≠ guerra, persuasión ≠ violencia, ganancia justa ≠ opulencia, racionalidad ≠ irracionalidad, propio ≠ extraño, uno ≠ múltiple, calidad ≠ cantidad, voluntad ≠ intelecto, espíritu ≠ cuerpo, arte ≠ poder, armonía ≠ desarmonía.

- 3) De los 44 *illustranda* que conforman el repertorio, 26 se encuentran presentes en *Pr. Es*, junto con la trilogía de *Ag, Ch* y *Eu* (32), el *corpus* que más *illustranda* presenta si se los compara con los del repertorio total.
- 4) Desde el punto de vista sémico, estos *illustranda* presentan mayoritariamente la configuración de ejes de opuestos bipolares que pueden o no generar series secundarias que obedecen al mecanismo de derivación/especificación.
- 5) Esta configuración de los *illustranda* es *forzosa*, puesto que se ubican en una relación simétrica con los *illustrantia*.
- 6) De acuerdo con lo señalado, podemos sostener que los sistemas de imágenes de las obras esquileas de autenticidad indudable son semejantes al sistema imaginativo de *Pr* puesto que ambos se conforman en base a una relación simétrica entre grupos de *illustrantia* y grupos de *illustranda* -entre significantes y significados- organizados en torno de las mismas variables estructurales y semánticas.
- 7) Más aun, la conformación estructural y semántica de los sistemas de imágenes de *Pr* y del *corpus* "auténtico" es no sólo *semejante* sino, sin lugar a dudas, *homogénea*.
- 8) Esta homogeneidad responde a la homogeneidad del plano hipersemémico que dichos sistemas "representan" o "significan".
- 9) La oposición básica alrededor de la que giran los sistemas de imágenes es siempre tal que refleja un planteo de las causas del estado de cosas del cosmos y su reflejo en la *polis* y en el espíritu humano. La respuesta a ese planteo se ubica en un eje vertical: divinidad/sociedad/hombre.
- 10) Las polaridades semémicas (ARMONIA \neq DESARMONIA, LIMITE \neq FALTA DE LIMITE, JUSTICIA \neq VENGANZA, etc.) responden, consiguientemente, a referencias hipersemémicas de orden ideológico en sentido amplio y ético-religioso, filosófico y político en sentido estricto.

- 11) Las polaridades se despliegan generalmente en tres subejos o subsistemas principales que responden a una jerarquía ascendente/descendente: abstracto/concreto.
- 12) Las polaridades se marcan semánticamente, en todos los casos, con la connotación positivo/negativo. Este eje se refiere tanto al plano subjetivo (el hombre) cuanto objetivo (el mundo).
- 13) Los subsistemas principales encarnan semánticamente los ámbitos de actuación del hombre: a) el hombre en sí mismo, como esencia, como pregunta y como destino; b) el hombre en relación con otros hombres y con la sociedad; c) el hombre en su relación con lo divino.
- 14) Los subsistemas son, paralelamente, significantes de los planos esenciales del hombre: cuerpo, intelecto y “espíritu”. Los significantes básicos de cada ámbito se corresponden, coherentemente, de la siguiente manera: a) el hombre - naturaleza biforme- adquiere significantes que incluyen rasgos sémicos de PESADEZ, COERCIÓN, CONCRETIZACIÓN, ANIMALIZACIÓN, FORZAMIENTO como producto de una ἀμαρτία originaria; b) el hombre incide sobre la realidad a través de *estructuras* y convenciones: arte, ciencia y sistemas de organización social, es decir, instituciones. La lucha nuclear de este ámbito es la de RACIONALIDAD ≠ IRRACIONALIDAD, y se encarna en la serie de oposiciones LUZ ≠ OSCURIDAD, CONOCIMIENTO ≠ IGNORANCIA, NUEVO ≠ VIEJO, GRIEGO ≠ BÁRBARO, VARÓN ≠ MUJER, OLÍMPICOS ≠ CTÓNICOS, etc.; c) en el espíritu humano se desarrolla una lucha dolorosa entre ὕβρις y σωφροσύνη, entre ἀσέβεια y σέβας. Es una lucha desigual de resultado negativo para el hombre: el πάθος que deriva en una νόσος sintomática que *debe ser curada* desde fuera.
- 15) Por tanto, desde el punto de vista hipersemémico, se verifica en todo el *corpus* analizado (lo que incluye, por cierto, *Prometeo Encadenado*) el intento de actualizar por medio de un texto dramático y su puesta en escena la lucha entre dos principios. Esos dos principios se *oponen dialécticamente* en un juego de *tesis* y *antítesis* que se vuelca en una estructura semántica de mayor o menor grado de

conflicto, oposición, peripecias, sufrimientos y acciones concretas, pero que siempre está tendiendo a la *síntesis*, es decir, a la *conciliación* y la *armonía* de los opuestos en una nueva esencia, en una nueva estructura.

16) Esta conciliación no implica, como sería dable afirmar en una primera lectura, la victoria de un polo y la derrota del otro, sino su coexistencia en una unidad mayor. Las polaridades siguen existiendo, aunque una de ellas *deba ser neutralizada*, por medios violentos o pacíficos. El resultado será una conciliación dinámica, un "equilibrio inestable" donde hay una cierta tensión permanente.

17) Esta nueva estructura, esta nueva esencia responde, siempre, como mecanismo especular, a un designio, esquema o configuración que actúa como fundamento y *τέλος* de la realidad. La puesta en acto de esta configuración obedece a un fundamento cósmico, un orden que funciona como causa y que tiene un fin al que aspira inexorablemente: es el designio de Zeus.

18) Este basamento hipersemémico (que luego se actualiza en los sememas/*illustranda*) es verificable en el análisis global, más allá de que la conciliación deseada, la armonía última, se alcance o no en la estructura de superficie de los textos tal como la tradición los ha conservado. Mucho lamentamos en este punto la relativa escasez de piezas finales de trilogía.

19) Podemos proponer entonces que la temática que se vuelca en las imágenes en una relación perfecta *significante/significado* es *el problema de la imperfección* aparentemente incausada del género humano, el quiebre de una armonía añorada a la cual se tiende con optimismo y esperanza, a pesar de los padecimientos ingentes que implica el devenir en el mundo de un *γένοϋ* que permanentemente *ἀμαρτάνει*.

20) La consideración de los avatares de este *γένοϋ* trae como consecuencia la permanente comparación y remisión a aquello que es perfecto y a cuya concepción se arriba como consecuencia forzosa de la estructuración de la realidad como reino de los opuestos.

21) Sin duda es sumamente dificultoso afirmar que la postulación de esta referencia hipersemémica -detectable en todas las zonas del *corpus*- haya sido un objetivo consciente en el contexto de producción del texto artístico, es decir, que el autor se haya propuesto la mostración de un estado de cosas -en el orden de la historia del pensamiento religioso y en el orden de la historia de la humanidad- dada la escasez o carencia completa de datos acerca de su formación filosófica y de su compromiso religioso que no provengan de los textos mismos. Es más prudente postular que este universo conceptual ha formado parte de su imaginario poético, de la estructura profunda de una *Weltanschauung* configurada por la influencia ideológica (político-filosófica) del contexto histórico-cultural y por las convicciones ético-religiosas que están en la base de su ποιεῖν.

22) Las imágenes -los significantes- de esta *Weltanschauung* mantienen una relación de simetría estructural -y por tanto racional-, pero se alejan del dilema forma ≠ contenido, estilo ≠ mensaje, ya que conforman en sí mismas otro mensaje unitario por el poder de su efecto impresivo sobre el espectador/lector.

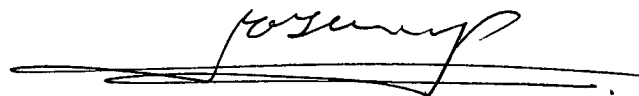
23) Este mensaje "suplementario" que constituyen los sistemas de imágenes tienen que ver con el *valor fundante* que el autor -de manera consciente o inconsciente- otorga a la lengua como código significativo capaz de transferir sus mecanismos (la doble articulación) a una estructura segunda: el lenguaje poético.

Nuestras conclusiones no se basan en una impresión general fácilmente refutable con nuevas aportaciones de datos y estadísticas aparentemente incontestables. Se basan, por el contrario, en la comprobación de la existencia de un modo intransferible de construcción textual que se verifica en la organización semémica de una *Weltanschauung*. Esta construcción textual responde, por un lado, a una estructuración elaborada y consciente y, paralelamente, a una forma específica de concebir como existentes una serie de entidades extradiscursivas y de volcarlas en el código de las imágenes -estructura segunda-, que reproduce el mecanismo de doble articulación de la lengua -estructura primera.

Esta "forma específica" -que es al mismo tiempo la expresión de una cosmovisión y una marca de estilo- es la que hemos detectado, con todos sus elementos, en el *corpus* del *Prometeo Encadenado*, y ha probado con creces ser la misma que surge del análisis de las seis tragedias esquileas de autenticidad indudable.

Las conclusiones de nuestra tesis no pretenden arrogarse el derecho a la irrefutabilidad, pero confiamos en haber presentado argumentos de una solidez capaz de sugerir una nueva respuesta al problema de la autoría de *Prometeo Encadenado*. Nos preguntamos en que medida un determinado universo conceptual, con sus sistemas complejos de significantes, significados y simbolizaciones, puede ser reproducido por otro autor, dada la relación necesaria que se establece entre esos elementos en la cadena sintagmática, relación que constituye el ESTILO.

La tarea continúa en otras instancias, con la seguridad de no haber agotado el análisis de una creación artística de conmovedora fuerza dramática y poética. Habiendo arribado a este punto, nos permitimos albergar la convicción de que nuestra perspectiva de estudio no ha oscurecido la comprensión estética y espiritual de la tragedia de Esquilo, comprensión que merece ser el resultado del acercamiento a su extraordinaria potencia creadora.



MARÍA INÉS CRESPO

MARZO DE 2004

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. ESQUILO

1.A. OBRAS COMPLETAS, EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

- HOGAN, James C. (1984), *A commentary on the Complete Greek tragedies, Aeschylus*, Chicago, University of Chicago Press
- MAZON, Paul (1920 y 1925), *Eschyle*, texte établi et traduit par ---, 2 vol., Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"
- MURRAY, Gilbert (1955²), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- PAGE, Denys (1972), *Aeschylī Septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii, e Typographero Clarendoniano
- PISANI, Vittore & UNTERSTEINER, Mario (1946), Eschilo, *Le Tragedie*, collana diretta da ---, 2 vol., Milano, Istituto Editoriale Italiano
- ROSE, Herbert Jennings (1957-1958), *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, 2 vol., Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg. Mij.
- SMYTH, Herbert Weir (1922, 1926), *Aeschylus*, with an English translation by ---, 2 vol.), London, William Heynemann Ltd., Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, (2a. ed.: with the Appendix containing the more considerable fragments published since 1930 and a new text of Fr. 50, edited by Hugh LLOYD-JONES, 1957)
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Aeschylī Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1013, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von (1958), *Aeschylī Tragoediae*, editio altera ex editione anni MCMXIV lucis ope expressa, Berolini apud Weidmannos

1.B OBRAS PARTICULARES. EDICIONES CRÍTICAS Y COMENTADAS, COMENTARIOS

Persae

- BROADHEAD, Henry Dan (1960), *The Persae of Aeschylus*, edited with introduction, critical notes and commentary by ---, Cambridge, Cambridge University Press
- DE ROMILLY, Jacqueline (1974), Eschyle. *Les Perses*. Éd., intrd. Et commentaire par ---, Paris, Presses Universitaires de France [Érasme, Textes grecs; 16]

- INAMA, V. (1927³), Eschilo. *I Persiani*, commento di ---, Torino, Chiantore (Collezione di classici greci e latini)
- PONTANI, Filippo Maria (1951), Eschilo, *I Persiani*. Introduzione, commento e analisi metrica di ---, Roma, Vittorio Bonacci Editore
- VÍLCHEZ, Mercedes (1997), Esquilo, *Tragedias, I. Los Persas*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Septem contra Thebas

- HUTCHINSON, G.O. (1985), *Aeschylus, The Seven against Thebes*. Edited with introduction and commentary by ----, Oxford, Clarendon Press
- LUPAS, Liana & PETRE, Zoe (1981), *Commentaire aux Sept contre Thebes d'Eschyle*, Bucarest et Paris, Les Belles Lettres
- VÍLCHEZ, Mercedes (ed.), (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Supplices

- FRIIS JOHANSEN, H., & WHITTLE, Edward W. (1980), Aeschylus. *The Suppliants*, edited by ----, Copenhagen, Gyldendal. Vol. 1: Bibliography, Introduction, Text, Apparatus; vol. 2: Commentary 1-629; vol. 3: Commentary, 630-1073, Indices
- VÜRTHEIM, J. (1967²) (1928), Aischylos' *Schutzflebende*. Mit ausführlicher Einleitung / Text, Kommentar / Exkursen und Sachregister, von ----, Gröningen, Verlag Bouma's Boekhuis N.V.
- VÍLCHEZ, Mercedes (1999) Esquilo, *Tragedias, II. Los Siete contra Tebas. Las Suplicantes*. Texto revisado y traducido por ---, (Alma Mater - Colección de Autores Griegos y Latinos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Oresteia

- ALSINA, José (1979), Esquilo, *La Orestía*, introducción, texto, traducción y notas de ----, Erasmo Textos Bilingües, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1979
- BOLLACK, Jean et JUDET de la COMBE, Pierre (1981-1982), *L'AGAMEMNON d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Lille, Presses Universitaires de Lille; Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1ère partie, 2ème partie
- DENNISTON, John Dewar & PAGE, Denys (1957), Aeschylus, *Agamemnon*, edited by ----, Oxford, at the Clarendon Press
- FRAENKEL, Eduard (1950), Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by ----, 3 vol., Oxford, at the Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (1987), Aeschylus. *Choephoroi*, with introd., and commentary by --, Oxford, Clarendon Press
- JUDET de la COMBE, Pierre (2002),), *L' AGAMEMNON d' Eschyle. Commentaire des dialogues*, 2 tomes, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- PODLECKI, Anthony J. (1989), Aeschylus, *Eumenides*, ed. with introd., transl., and comm. by ----, Warminster, Aris & Phillips, (Classical texts)
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989). Aeschylus. *Eumenides*, edited by ---, Cambridge, University Press
- THOMSON, George (1966²), *The Oresteia of Aeschylus*, edited with an introduction and commentary, in which included the work of the late Walter HEADLAM by ---, 2 vol., vol.: 1 Introduction, text, scholia; vol. 2: Commentary, Amsterdam-Prague, Adolf M. Hakkert-Academia

Prometheus Vincitus

- BREMER, Dieter (1988), Aischylos. *Prometheus in Fesseln*. Zweisprachige Ausgabe. Mit dem griechischen Text hrsg. und übers. von ---, Frankfurt am Main
- GRIFFITH, Mark (1983), Aeschylus, *Prometheus Bound*, Cambridge - London - New York, University Press, (Cambridge Greek & Latin Classics)
- GROENEBOOM, Petrus (1966) [Groningen, J.B. Wolters, 1928], *Aeschylus' Prometheus; met inleiding, critische noten en commentaar*, Amsterdam, A.M.Hakkert
- HARRY, Joseph Edward (1905), Aeschylus, *Prometheus*, with introduction, notes & critical appendix by ---, New York, American Book Co.
- HEADLAM, Walter (1908), *The Eumenides & The Prometheus Bound*, translated from a revised text by ---, Londol, Bell
- MEINECKE, August (1853), *Aeschyli Prometheus vincitus: cum scholiis mediceis*, Berolini, F. Nicolai
- PELLING, Christopher (2003), Aeschylus, *Prometheus*, edited by ---, with Introduction by Anthony J. PODLECKI, Warminster, Aris & Phillips. (Classical Texts)
- RAPISARDA, Emanuele (1936), Eschilo, *Il Prometio legato*, con commento di---, Turin, Società Editrice Internazionale
- SIKES, E.E. & WYNNE WILLSON St, J.B. (1898), *The Prometheus Vincitus*, edited with introduction and critical notes by ---, London, Macmillan
- THOMSON, George Derwent (1979) (Cambridge, 1932), Aeschylus, *The Prometheus bound*. Edited with introduction, commentary and translation by ---, New York, Arno Press. (Greek texts and commentaries)
- WECKLEIN, Nicolaus (1893), *Äschylos Prometheus, nebst den Bruchstücken des Prometheus luomenos*, Leipzig, B.G.Teubner

Fragmentos

- METTE, Hans Joachim (1959), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, Akademie-Verlag

- NAUCK, August (1856¹/1889²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, recensuit ---, Lipsiae, B.G. Teubneri. Reedición (1964): *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres respecta, adiecit Bruno Snell*, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung
- RADT, Stefan (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

2. OTROS AUTORES GRIEGOS

2.A ÉPICA

2.A.1 HOMERO

- MONRO, David B. & ALLEN, Thomas W. (1920³), *Homeri Ilias*, recognoverunt ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano
- ALLEN, Thomas W. (1917²), *Odyssea*, recognovit ---, 2 vol., Oxonii, e typographeo Clarendoniano

2.A.2 HESÍODO

- WEST, Martin L. (1966), *Hesiod, Theogony*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- WEST, Martin L. (1978), *Hesiod, Works & Days*, edited with Prolegomena and Commentary by ---, Oxford, at the Clarendon Press
- MERKELBACH, F. & WEST, Martin L. (1967) *Fragmenta Hesiodica*, edited by ---, Oxford, Oxford University Press

2.B LÍRICA

- DIEHL, Ernest (1954-1955³), *Anthologia Lyrica Graeca*, 3 vol., Leipzig, B.G. Teubner
- PAGE, Denys L. (1967²), *Poetae Melici Graeci*, Oxford
- WEST, Martin L. (1971-1972), *Iambi et Elegi Graeci*, 2 vol., Oxford
- SNELL, Bruno (1955²), *Pindarus*, 4 vol., Leipzig, B.G. Teubner

2.C TRAGEDIA

2.C.1 SÓFOCLES

- DAVIES, Malcolm (ed.) (1991), *Sophocles. Trachiniai*, with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press

- GARVIE, A.F. (ed.) (1998), *Sophocles: Ajax*, Warminster, Aris & Phillips
- GRIFFITH, Mark (ed.) (1999), *Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. (eds.) (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxford University Press
- LLOYD-JONES, H. (ed.) (1996), *Sophocles Fragments*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press

2.C.2 EURÍPIDES

- DALE, A.M.(ed.) (1954), Euripides. *Alcestis*, Oxford, Clarendon Press
- DIGGLE, J. (ed.) (1994), Euripidis *Fabulae*, 3 vol., Oxonii, e Typographeo Clarendoniano
- ELLIOT, Alan (ed.) (1969), Euripides: *Medea*, London, Oxford University Press

2.D COMEDIA

- DOVER, Kenneth J. (ed.) (1993), Aristophanes' *Frogs*, edition with introduction and commentary by ---, Oxford, Clarendon Press
- HALL, F. W. & GELDART, W.M. (ed.), Aristophanis *Comoediae*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, Oxford 1906-1907²
- KASSEL, R. & AUSTIN, C. (1983-), *Poetae Comici Graeci*, Berlin & New York
- SOMMERSTEIN, Alan H. (ed.) (1997), Aristophanes' *Knights*, ed. with translation and notes by ---, Warminster, Aris & Phillips

2.E FILOSOFÍA

- BURNET, J. (ed.) (), *Platonis Opera*, 6 vol., Oxford, Oxford University Press

3. AUTORES LATINOS

- POHLENZ, M. (ed.) (1965 [1957]), *CICERONIS Tusculanorum Disputationum Libri quinque*, Amsterdam, Hakkert

6) BIBLIOGRAFÍA

I. INSTRUMENTA STUDIORUM

I. A GRAMÁTICAS

- ADRADOS, Francisco R. (1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos

- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1964), *Lingüística griega*, Madrid, Gredos
- BRANDENSTEIN, Wilhelm (1966), *Griechische Sprachwissenschaft, III: Syntax I, Einleitung - Die Flexibilien*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- CHANTRAINE, Pierre (1961²), *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck
- GOODWIN, William Watson (1992) [1890], *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*, Philadelphia, William H. Allen
- HUMBERT, Jean (1960³), *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck
- KÜHNER, Raphael & BLASS, F. (1890-92), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Erster Teil: Elementar- und Formenlehre*, Hannover, Hahnschen Buchhandlung
- KÜHNER, R. & GERTH, B., (1955²) (1898-1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*, Leverkusen, Gottschalksche Verlagsbuchhandlung
- SCHWYZER, Eduard, (1939, 1950), *Griechische Grammatik, I-II*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- SMYTH, Herbert Weir (1984²) [1920], *Greek grammar*, revised by Gordon M. MESSING, Cambridge [Mass.], Harvard University Press

I. B DICCIONARIOS

- ADRADOS, Francisco R. et al. (1980--), *Diccionario Griego-Español* (6 vol.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC
- BAILLY, A. (1950¹⁶), *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Librairie Hachette
- CHANTRAINE, Pierre (1990²), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (2 vol.), Paris, Klincksieck
- FRISK, H. (1954-1972), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Heidelberg, Winter
- HOFMANN, J.B. (1949), *Etymologisches Wörterbuch des griechischen*, München, Verlag von R. Oldenbourg
- LIDDEL, Henry George, & SCOTT, Robert (1968⁹), *A Greek-English Lexicon*, compiled by ----, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, Oxford, Clarendon Press

I. C LÉXICOS, ÍNDICES, CONCORDANCIAS

- EDINGER, Harry G. (1981), *Index Analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim, G. Olms
- HOLMBOE, Henrik (1971), *Concordance to Aeschylus' Prometheus vincetus*, Copenhagen, Aarhus, Akademisk Boghandel
- HOLMBOE, Henrik (1974), *Concordance to the tragedies of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- ITALIE, Gabriel (1955), *Index Aeschyleum*, Leiden, A.J. Brill

1.D ESCOLIOS

- DINDORF, W. (1962), *Aeschylus, Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, ex recensione ----, tomus III, Scholia graeca ex Codicibus Aucta et Emendata*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung
- HERINGTON, C. John, (1972), *The older scholia on the Prometheus Bound, (Mnemosyne, Supplementum 19)*, Leiden, E.J. Brill
- SMITH, Ole Langwitz (1974), "A new Source for Triclinius' Commentary on Aeschylus, *Prometheus Vincitus*", *Rheinisches Museum* 117, 176-180
- SMITH, Ole Langwitz (1982), "The So-Called "Sch. Rec." in Editions of the Scholia in Aeschylus", *Philologus* 126, 138-140
- SMITH, Ole Langwitz (1976), *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Leipzig, B.G. Teubner
- SMITH, Ole Langwitz (1975), *Studies in the Scholia on Aeschylus*, vol. 1: *The recensions of Demetrius Triclinius*, Leiden, J. Brill
- SMYTH, Herbert W. (1921), "The commentary on Aeschylus' *Prometheus* in the Codex Neapolitanus", *HSCP* 32, 1-98

1. E ESTUDIOS DE MÉTRICA

- DALE, A.M. (1968²), *The lyric metres of greek drama*, Cambridge, Cambridge University Press
- DALE, A.M. (1971), "Metrical Analyses of Tragic Choruses. Fasc. 1: Dactylo-Epitríte", *BICS Suppl.* 21, 1, London
- HALPORN, James W.; OSTWALD, Martin & ROSENMEYER, Thomas G. (1980²), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company
- JENS, Walter (1955), *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, ZEMATA. Monographien zur Klassisches Altertumswissenschaft, vol. 11, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- KOSTER, Willem John Wolff (1953²), *Traité de métrique grecque*, Leyden, A.W. Sijthoff
- LUQUE MORENO, Jesús (1995), *De Pedibus, de Metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada, Universidad de Granada
- MAAS, Paul (1962) [1927], *Greek Metre*, trad. H. Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press)
- RAVEN, D. S. (1968²), *Greek Metre*, London, Bristol Classical Press
- SCHEIN, Seth L. (1979), *The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles. A study in metrical form* (Columbia Studies in the Classical Tradition, 6), Leiden, Brill
- SNELL, Bruno (1955), *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- WEST, Martin L. (1996²), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

1.F HISTORIA Y ESTABLECIMIENTO DEL TEXTO

- DAWE, Roger D. (1964), *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, University Press
- DAWE, Roger D. (1965), *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden, E.J. Brill
- GRUYS, J.A., *The early printed editions of Aeschylus (1518-1664): a chapter in the history of classical scholarship*, Nieuwkoop, Coronet Books, 1981
- TURYN, Alexander (1967) [New York, 1943], *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus*, Hildesheim, Georg Olms
- WARTELLÉ, A. (1971), *Histoire du texte d' Eschyle dans l' antiquité*, Paris, Les Belles Lettres

1.G FIJACIÓN DEL TEXTO

Persae

- BROADHEAD, H.D. (1947), "Aeschylus, *Persae* 321", *CR* 61, 49
- BROADHEAD, H.D. (1946), "Aeschylus, *Persae* 320-322", *CR* 60, 4-5
- FLINTOFF, Everard (1974), "Διπλόκεσσω at Aeschylus' *Persians* 277", *Mnemosyne*, IV, 231-237
- GOW (1928), "Notes on the *Persae* of Aeschylus", *JHS* 48, 133-159
- HENRY, Alan S. (1971), "Aeschylus *Persae* 683", *RM* 114, 286-287
- SANSONE, David (1979), "Aeschylus, *Persae* 163", *Hermes* 107, 115-116
- SCHENKER, D. (1997), "Aeschylus, *Pers.* 13", *RM* 140, 8-16
- VIKETOS, Emmanuel (1988), "Aeschylus, *Persae* 249-252", *Hermes* 116, 483

Septem contra Thebas

- NOVELLI, Stefano (2003), "Aesch. *Sept.* 233-239", *QUCC* 73, 1, 85-91
- ANGIÒ, Francesca (1991), "Aesch. *Sept.*, 363-364", *Dioniso* LXI, 1, 9-12
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Notes on Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 117, 432- 448

Supplices

- BOOTH, N.B. (1974), "Westphal's transposition in Aeschylus, *Supplices* 86-95", *CQ* 24, 207-210
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Contributi al testo delle *Supplici* di Eschilo", *RFIC* 121, 2, 129-152
- GEORGANTZGLOU, N. (1995), "The proper meaning of χῶμα at Aeschylus, *Supplices* 870", *CQ* 46, 1, 286-289
- GRIFFITH, Mark (1986), "A new edition of Aeschylus' *Suppliants*", *Phoenix* 40, 3, 323-340
- WHITTLE, E.W. (1961), "Aeschylus, *Supplices* 249", *CQ* 55, 9
- WHITTLE, Edward (1964), "Two notes on Aeschylus *Supplices*", *CQ* 14, 24-31

Agamemnon

- BEATTIE, A.J. (1956), "Aeschylus, *Agamemnon* 555-62", *CQ* 6, 26-28
- BEZANTAKOS, Nicolas (1995), "Aeschylus' *Agamemnon* 819", *Hermes* 123, 4, 504
- BOLLACK, Jean (1982), "Un désir de dieu. Les effets d' une interversion de vers (*Agamemnon*, 1202-1206)", *Revue de Philologie* LVI, 2, 191-197
- CUNNINGHAM, I.C. (1966), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-6", *JHS* 86, 166-167
- DYSON, Michael (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 355-8", *CR* 85, 170
- GANNON, J.F. (1990), "Aeschylus, *Agamemnon* 984-986, 998", *CQ* 40, 46-53
- GANNON, J.F. (1989), "Aeschylus, *Agamemnon* 72-5, *CQ* 39, 254-257
- GOLDHILL, Simon D. (1989), "The sense of ἐκπᾶτιος at Aeschylus *Agamemnon* 49", *Erano*s 87, 1, 65-69
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1996), "Aeschylus, *Agamemnon* 1045", *RM* 139, 96
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1992), "Aeschylus, *Agamemnon* 1056-1057", *Mnemosyne* 45, 525-526
- KELLS, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 926-7", *Philologus* 107, 3/4, 311-312.
- KONIARIS, George Leonidas (1980), "An obscene word in Aeschylus (On ἰστοτριβῆς *Ag.* 1443)", *AJP* 101, 1, 42-44
- MACLEOD, C.W. (1982), "Aeschylus, *Agamemnon* 1285-1289", *CQ* 32, 231-232
- MOLYNEUX, J.H. (1963), "Aeschylus, *Agamemnon* 562", *Hermes*, 91, 492-494
- MORGAN, Kathleen (1992), "*Agamemnon* 1391-1392: Clytemnestra's defense foreshadowed", *QUCC* 42, 3, 25-27
- NEITZEL, Heinz (1984), "ἰστοτριβῆς (Aischylos *Agamemnon* 1443)", *Glotta* LXII, 157-161
- NEITZEL, Heinz (1987), "Aischylos *Agamemnon* 1521-1529", *Hermes* 115, 2, 241-247
- NEITZEL, Heinz (1987), "Zur Interpretation von Aischylos, *Agamemnon* 1227-1232", *Hermes*, 115, 1, 119-124
- PORTER, David H. (1988), "A note on Aeschylus' *Agamemnon* 332", *CP* 83, 4, 307-308
- REED, Nicholas (1975), "Aeschylus *Agamemnon* 513-14", *CP* 70, 4, 275-276
- REES, D.A. (1947), "Aeschylus, *Agam.* 1630", *CR* 61, 74
- RENEHAN, Robert (1970), "*Agamemnon* and ἀγκάθεν", *CR* XX, 2, 125-127
- SANSONE, David (1984), "Notes on the *Oresteia*", *Hermes*, 112, 1-9
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1971), "Aeschylus, *Agamemnon* 126-30", *CR* 85, 1-3
- Van ERP TAALMAN KIP, A.M. (1986), "Aeschylus *Agamemnon* 153: ΝΕΙΚΕΩΝ ΤΕΚΤΟΝΑ ΣΥΜΦΥΤΟΝ", *Mnemosyne* XXXIX, 1-2, 74-81
- VARA, José (1987), "Esquilo, *Agamenón*, líneas 489-502: su atribución ¿al coro o a Clitemnestra?", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 53-55

- VIKETOS, E. Aeschylus (1992), "Agamemnon 1269-1272", *Hermes* 120, 238
- WOOLLEY, Alan (1974), "Aeschylus, Agamemnon 126-30", *CR* 88, 1-2

Choephorae

- BLANK, David (1981), "Aeschylus, *Choephoroi* 225-230", *RM* 124, 97-101
- BOOTH, N.B. (1957), "Aeschylus, *Choephoroi*, 61-65", *CQ* 7, 143-145
- BURKERT, Walter (1963), "A Note on Aeschylus *Choephoroi* 205ff.", *CQ* 57, 177
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1993), "Aesch. *Choep.* 1ss., 243-245", *Hermes* 121, 1, 29-34
- GRIFFITH, Mark (1987), "Aeschylus, *Choephoroi* 3A-3B (or 9A-9B)", *AJP* 108, 377-382
- HENRY, Françoise E. (1974), "Texte obscur ou mal compris? (Esch., *Cho.* 390-392)", *Revue de Philologie* XLVIII, 1, 75-80
- OWTRAM, T.C. (1978), "Aeschylus, *Choephoroi* 275", *CQ* 28, 475-476
- QUINCEY, J.H. (1977), "Textual Notes on Aeschylus, *Choephoroi*", *RM* 120, 138-145
- SEAFORD, Richard (1989), "The attribution of Aeschylus, *Choephoroi* 691-9", *CQ* 39, 2, 302-306
- TIERNEY, M. (1936), "Three notes on the *Choephoroi*", *CQ* 30, 100-103
- VIKETOS, E. (1992), "Aeschylus, *Choephoroi* 1055-1058", *Hermes* 120, 376-377

Eumenides

- BAKEWELL, Geoffrey (1997), "Eumenides 267-75: μέγας Αἰδης εὐθυνος", *CQ* XLVII, 1, 298-299
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1990), "Aeschylus, *Eum.* 825". *Hermes* 118, 4, 501-502
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos, (1996), "Aeschylus, *Eumenides* 174-8", *CQ* 46, 1, 288-289
- GEORGANTZOGLOU, Nikolaos (1991), "Aeschylus, *Eum.* 119", *RM* 134, 1, 111-112
- HADJISTEPHANOU, Costas E. (1993), "Aeschylus, *Eumenides* 825", *Hermes* 121, 2
- HARVEY, Jesse (1994), "A note on *Eumenides* 292-97", *CP* 89, 1, 60-62
- HENDRY, M. (1998), "Aeschylus, *Eumenides* 188", *Hermes* 126, 380-382
- JOHANSEN, Holger Friis (1988), "Aeschylus *Eu.*566-75: a diagnosis", *C&M* XXXIX, 5-14

Prometheus vincetus

- CAVALLINI, E. (1989), "Aesch. *Prom.* 48 ss.", *Annali dell' Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico, sez. filologico-letteraria*, 7-8, 1985-1986, 67-68

- DAITZ, Stephen G. (1985), "A re-interpretation of *Prometheus Bound* 514", *TAPA* 115, 13-17
- DONOVAN, B. (1973), "*Prometheus Bound* 114-117 reconsidered", *HSCP* 77, 125-127
- FLINTOFF, Everard (1984), "Athetos at *Prometheus Vincitus* 150", *Hermes*, 112, 3, 367-372
- GARCÍA ROMERO, F. (1998), "*Prometio Encadenado* 425-435", *Eikasmos* 9, 27-35
- GIRARD, Paul (1899), "Sur un passage interpolé du *Prométhée* d' Eschyle", *RÉG* 12, 149-168
- HADJISTEPHANOU, C.E. (1995), "Aeschylus, *Prometheus* 275", *RM* 138, 1, 93
- HARRY, J.E. (1908), "Emendations, with a new interpretation of Aeschylus, *Prometheus*, 791-792", *TAPA* XXXIX, 48-49
- HARRY, J.E. (1906-1908), "Note on ὡς ἀπλῶ λόγῳ Aeschylus *Prometheus* 46", *CP*, 1-3, 468-469
- HENRY, Alan S. (1973), "Aeschylus *Prometheus Vincitus* 425-435", *RM* 116, 3-4, 209-214
- HUXLEY, G. (1986), "*Prometheus Desmotes* 354", *JHS* CVI, 190-191
- LONG, H. (1961), "Aeschylus, *P.V.* 284-396 (Murray)", *CW* 54, 6, 176
- PERILLI, (1988-1989), "[Aesch.] *Prom.* 287 (γνώμη εὐθύνων)", *Museum criticum* 23-24, 109-116
- PLATNAUER, M. (1954), "Aeschylus, *Prom. Vinc.*, 263-265", *CR* IV, 3-4, 207-208
- POST, L. (1940), "Note on Aeschylus (*PV* 332-334)", *CP* XXXV, 2, 182-183
- POST, L.A. (1937), "Note on *Prometheus* 52", *AJP* LVIII, 3, 342-343
- PYLARINOS, C. (1928), "Αἰσχύλου Προμηθεὺς δεσμώτης στίχ. 88 ss.", *Philologische Wochenschrift*, XLVIII, 942-944
- SKARD, E. (1949), "ᾠφελεῖν τὸν κοινὸν βίον: A remark on *Prom.* 613", *SO* 27, 11-18
- SEVERYNS, A. (1952), "Eschyle, *Prométhée*, 128-135", *Dioniso* XV, 1-4, 296-301
- TRACY, S. (1971), "*Prometheus Bound* 114-117", *HSCP* 75, 59-62
- VAN NES, D. (1970), "Zu Aischylos *Prometheus* 100", *Mnemosyne* XXIII 1, 1-16
- VERDENIUS, W.J. (1976), "Notes on the *Prometheus Bound*", J.M. et al. (edd.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 451-470

I.I BIBLIOGRAFÍAS ESQUILEAS

- DEFRADAS, J. (1964), "Eschyle", *Actes VII Congrès Association Budé*, Paris, 310-326
- McKAY, A.G. (1955), "A Survey of Recent Work on Aeschylus", *CW* 48, 145-159
- McKAY, A.G. (1965), "Aeschylean Studies 1955-1964", *CW* 59, 65-75

- METTE, H. J. (1955), "Literaturbericht über Aischylos für die Jahre 1950-1954", *Gymnasium* 62, 393-407
- UNTERSTEINER, Mario (1947), *Guida bibliografica ad Eschilo*, Arona, Paideia
- WARTELLE, André (1978), *Bibliographie Historique et Critique d' Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres"

1.J OBRAS GENERALES DE CONSULTA

- BENVENISTE, Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Les Éditions de Minuit
- BIEDERMANN, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1996), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, bajo la dirección de ---, 2 vol. Volumen 2: *Grecia*, Barcelona, Destino
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1993⁴), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder
- DAREMBERG, M.-SAGLIO, E. (1877-1919), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris
- GRIMAL, Pierre (1981) [1965], *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona – Buenos Aires, Ediciones Paidós
- HORNBLLOWER, Simon & SPAWFORTH, Antony (eds.) (1996³), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press
- LEMPRIÈRE, J. (1951) [1788], *Classical dictionary of proper names mentioned in ancient authors*, a new edition by F.A. Wright, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- PAULY, A. - WISSOWA, G. (edd.) (1893-ss.) *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart
- POLLARD, John (1977), *Birds in Greek life and myth*, London, Thames and Hudson
- ROSCHER, W.H. (1884-1937), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 vol., Leipzig
- SEYFFERT, Oskar (1882) [1995], *The dictionary of classical mythology, religion, literature and art*, New York, Gramercy Books

II. BIBIOGRAFÍA GENERAL

II.A MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

II.A.1 Cuestiones generales de poética

- DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick (1994), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill
- DE TORO, Fernando (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna

- DELAS, Daniel y FILLIOLET, Jacques (1981) [1973], *Lingüística y Poética*, Buenos Aires, Hachette
- DUCROT, Oswald (1994) [1984], *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial
- DUCROT, Oswald y TODOROV, T. (1972) [1995], *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, Siglo XXI
- GRODEN, Michael & KREISWIRTH, Martin (edd.) (1994), *The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press
- LOTMAN, Yuri M. (1978) [1970], *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo
- MARCHESCOU, Mircea (1979) [1974], *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus
- PAGNINI, Marcello (1978), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette
- SEGRE, Cesare (1988) [1985], *Introduction to the Analysis of the Literary Text*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press
- TINIANOV, Iuri (1972) [1923], *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI
- TYSON, Lois (1999), *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York & London, Garland Publishing Inc.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1993⁴), *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos

II.A.1 Estructuras simbólicas

- BACHELARD, Gastón (1965) [1957], *La poética del espacio*, México, FCE
- CORNFORD, F.M. (1974) [1950], *The unwritten philosophy and other essays*, Barcelona, Ariel, 1974
- CORNFORD, F.M. (1988) [1952], *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor
- DURAND, Gilbert (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France
- DURAND, Gilbert (1971) [1964], *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu
- DURAND, Gilbert (2000), *Lo imaginario*, Madrid, Ediciones del Bronce
- FONTAINE, P. F. M. (1986), *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. I: Dualism in the archaic and early classical periods of Greek history*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1987) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. II: Dualism in the political and social history of Greece in the fifth and fourth century B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben
- FONTAINE, P. F. M. (1988) *The light and the dark. A cultural history of dualism. Vol. III: Dualism in Greek literature and philosophy in the fifth and fourth centuries B.C.*, Amsterdam, J.C. Geiben

- GIGON, Olof (1968) [1945] *El origen de la filosofía griega*, Madrid, Gredos
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier (1991), *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela
- GOODY, Jack (1985) [1977], *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal
- HAVELOCK, Eric A. (1986), *The Muse learns to write. Reflexions on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven & London, Yale University Press
- HAVELOCK, Eric A. (1994) [Cambridge, Mass., 1963], *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor
- HÉRITIER, Françoise (1996) [1996], *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona, Ariel
- LERNER, Gerda (1990) [1986], *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) [1962], *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977) [1958], *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979) [1973], *Antropología Estructural Dos*, México, Siglo XXI
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1972) [1922], *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade
- LLOYD, Geoffrey Edward Richard (1987) [1966], *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- ONG, Walter J. (1987) [1982], *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, at the University Press
- RICOEUR, Paul (1975) [1969], *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires
- RONCHI, Rocco (1996), *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, Akal
- SANTA CRUZ, María Isabel et al. (1992), "Teoría de género y filosofía", *Feminaria* 9, 24-26
- SORKIN RABINOWITZ, N., & RICHLIN, A. (ed.) (1993), *Feminist theory and the classics*, New York & London, Routedge, 102-121
- STOKES, M.C. (1972), *One and many in Presocratic philosophy*, Washington D.C.: Center for Hellenic Studies; London: Oxford University Press

II.A.2 Semántica

- ADRADOS, Francisco R. (1975), *Estudios de Semántica y Sintaxis*, Barcelona, Planeta
- COSERIU, Eugenio (1991) [1977] *Principios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos

- GREIMAS, A. J. (1987) [1966], *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos
- KERBRAT-ORECCHIONI (1983), *La connotación*, Buenos Aires, Hachette
- LEECH, G. (1985²), *Semántica*, Alianza Editorial, Madrid
- LEWANDOWSKI, Theodor (1995), *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Cátedra
- LYONS, John (1980) [1977], *Semántica*, Barcelona, Teide
- LYONS, John (1983) [1981], *Lenguaje, significado y contexto*, Buenos Aires, Paidós
- LYONS, John (1997) [1995], *Semántica lingüística. Una introducción*, Barcelona, Paidós
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1977 y 1978), “El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural funcional”, I^a parte, *Cuadernos de Filología Clásica*, XIII, 33-112; II^a parte, *Ibidem*, XIV, 121-169
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1997), *Semántica del griego antiguo*, Madrid, Ediciones Clásicas
- SCHAFF, Adam (1962) [1969], *Introducción a la semántica*, México, FCE
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945) [1916], *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada
- TRUJILLO, (1979), *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, Cátedra
- ULLMANN, Stephen (1986) [1962], *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar
- USABIAGA, Mario (1969), “Campo semántico y análisis de estilo”, *Cuadernos del Sur* 10, 54-62
- VAN DIJK, Teun (1975), “Formal Semantics of Metaphorical Discourse”, *Poetics* 14/15, special issue: VAN DIJK, Teun & PETÖLFI, János (eds.), *Theory of Metaphor*, pp. 173-198
- VAN DIJK, Teun (1984) [1977] *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra

II.A.3 Retórica y estilística

- AHL, Frederick (1985) *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca and London, Cornell University Press
- BARTHES, Roland (1982) [1966], *Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- BERISTÁIN, Helena (1988), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BRADFORD, Richard (1997), *Stylistics*, London, Routledge
- BRANDWOOD, Leonard (1990), *The chronology of Plato's DIALOGUES*, Cambridge, Cambridge University Press
- BRANDWOOD, Leonard (1992), “Stylometry and chronology”, en KRAUT, Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMPBELL, Lewis (1867), *The SOPHISTES and POLITICUS of Plato*, Oxford

- CLAYMAN, D.L. (1992), "Trends and Issues in Quantitative Stylistics", *TAPA* 122, 385-430
- COHEN, Jean (1984) [1970], *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos
- COOK, Albert (1992), "Particles, Qualification, Ordering, Style, Irony and Meaning in Plato's Dialogues" *QUCC* 40, 111-126
- DÍAZ TEJERA, A. (1961), "Ensayo de un método lingüístico para la cronología de Platón", *Emerita* 29, 241-286
- DITTENBERGER, W. (1881), "Sprachliche Kriterien für die Chronologie der platonischen Dialoge", *Hermes* 16, 321-345
- DOVER, Kenneth J. (1994), "Style, Genre and Author" *ICS* 19, 83-87
- ELLIS, J.M. (1970), "Linguistics, literature and the concept of style", *Word* 26, 1, 65-87
- ENKVIST, SPENCER y GREGORY (1976) [1964], *Lingüística y Estilo*, Madrid, Cátedra
- FLORESCU, Vasile (1982), *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, évolution, perspectives*, Paris, Les Belles Lettres
- FORSYTH, R.S. (1999), "Stylometry with substrings or a poet young and old", *Literary and Linguistic Computing* 14 (4), 1-11
- GARAVELLI, B. (1988²) *Manual de retórica*, Barcelona
- GENETTE, Gérard (1970) [1966], "Figuras" en ---, *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 229-246
- GENETTE, Gérard (1982) [1970], "La retórica restringida", en *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 203-222; originariamente en *Recherches Rhétoriques, Communications N° 16*, Paris, Éditions de Seuil, 158-171
- GRUPO μ (1987) [1982], *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós
- HOLMES, D.I. (1998), "The evolution of stylometry in humanities scholarship", *Literary and Linguistic Computing* 13 (3), 111-117
- JAKOBSON, Roman (1967) [1956], "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 69-102
- KELLOGG, Ronald T. (1994), *The psychology of writing*, Oxford, Oxford University Press
- KEYSER, P. (1992), "Stylometric method and the chronology of Plato's works" (review article), *Bryn Mawr Classical Review* 3 (1), 58-74
- LAAN, N.M. (1995), "Stylometry and method: the case of Euripides", *Literary and Linguistic Computing* 10 (4), 271-278
- LAUSBERG, Heinrich (1983) [1966], *Manual de Retórica Literaria*, 3 vol., Madrid, Gredos
- LEDGER, G.R. (1989), *Re-counting Plato: a computer analysis of Plato's style*, Oxford, Oxford University Press
- LUTOSLAWSKI, W. (1897), *Origin and growth of Plato's logic*, London
- LUTOSLAWSKI, W. (1898), "Principes de stylométrie", *REG* 61-81

- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis
- MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France
- PERELMAN, Charles y OLBRECHTS TYTECA, L. (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos
- ROMO, Manuela (1997), *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Paidós
- SCHANZ, M. (1886), “Zur Entwicklung des platonischen Stils”, *Hermes* 21, 439-459
- STAMOU, Constantina & FORSYTH, Richard S. (2000), “Dating Dickinson: an experimental approach to stylochrology”, en *The Joint International Conference of the ALLC (Association for literary and linguistic computing) & the ACH (Association for computers and the humanities)*, University of Glasgow, July 21-25th 2000, www.arts.gla.ac.uk/allcach2k
- THESLEFF, H. (1967) *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa
- THESLEFF, H. (1982), *Studies in Platonic Chronology*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica
- TOOLAN, Michael (1996), *Language in literature. An introduction to Stylistics*, London – New York, Arnold
- ULLMANN, Stephen (1977) [1964], *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar
- ULLMANN, Stephen (1978) [1973], *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar
- Van PEER, W. (1989), “Quantitative studies of literature. A critique and an outlook”, *Proceedings of the Eighth International Conference on Computers and the Humanities*, *Chum* 23, 4-5, 301-307
- VVAA. (1982) [1970], *Investigaciones Retóricas II*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires
- YOUNG, Charles M. (1994), “Plato and Computer Dating”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 12, 227-250

II.A.4 Estudios particulares sobre imagen y metáfora

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela
- ANTOINE, Gérald (1961), “Pour une méthode d'analyse stylistique des images”, *Langue et Littérature. Actes du VIII Congrès de la FILLM*, 151-164
- BREDIN, Hugh (1984), “Metonymy”, *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BETHLEHEM, Louise Shabat (1996), “Simile and figurative language”, *Poetics Today* 17, 203-240
- BLACK, Max (1962), “Metaphor”, *Models and metaphors: studies in language and philosophy*, Ithaca, New York & London, Cornell University Press, 25-47
- BLACK, Max (1993), “More about metaphor”, ORTONY, Andrew, *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-41

- BOMPAIRE, Jacques (1977), "Image, métaphore, imagination, dans la théorie littéraire grecque", *BAGB* 3, 355-359
- BREDIN, Hugh (1984), "Metonymy", *Poetics Today* 5, 1, 45-58
- BROOK-ROSE, Christine (1958), *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warburg
- CAMBRONNE, Patrice y POQUE, Suzanne (1977), "Fonction et valeur de l'image", en *BAGB* 3, 377-390
- CAMERON, Lynn & LOW, Graham (eds.) (1999), *Researching and applying metaphor*, Cambridge, Cambridge University Press
- CAMINADE, Pierre (1970), *Image et Métaphore: un problème de poésie contemporaine*, Nancy, Bordas
- COLLINS, Christopher (1991), *The poetics of mind's eye: literature and the psychology of imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- COLLINS, Christopher (1992), *Reading the written image: verbal play, interpretation and the roots of iconophobia*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press
- DAEMMRICH, Horst S. & DAEMMRICH, Ingrid G. (1995), *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag
- EUBANKS, Philip (1999), "The story of conceptual metaphor: what motivates metaphoric mappings?", *Poetics Today* 20, 3, 419-442
- FISHELOW, David (1993), "Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric", *Poetics Today* 14, 1, 1-23
- FLUDERNIK, Monica, FREEMAN, Donald & FREEMAN, Margaret (1999), "Metaphor and beyond: an introduction", *Poetics Today* 20, 3, 383-396
- FONTAINE, Jacques (1977a), "Image, imagination, imaginaire", *BAGB* fasc. 3, 341-343
- FONTAINE, Jacques (1977b), "Image, imagination, imaginaire. Conclusion", *BAGB*, fasc. 3, 397-398
- FREEMAN, Donald (1999), "«The rack dislimns»: Schema and metaphorical pattern in *Antony and Cleopatra*", *Poetics Today* 20, 3, 443-460
- FRIEDMAN, Norman (1953), "Imagery: from sensation to symbol", *Journal of Aesthetics* XII, 24-37
- FURBANK, P. N. (1970), *Reflections on the word "image"*, London, Secker & Warburg
- GIBBS Jr., Raymond W. (1992), "When is metaphor? The idea of understanding in theories of metaphor", *Poetics Today* 13, 4, 575-606
- GLICKSOHN, Joseph & GOODBLATT, Chanita (1993), "Metaphor and Gestalt: Interaction Theory Revisited", *Poetics Today* 14, 1, 83-97
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980

- HALEY, Michael Cabot, (1998), *The Semeiosis of Poetic Metaphor* (Peirce Studies, N° 4), Berghahn Books
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HARDT, Manfred (1966), *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreichen in der Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag [Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Band 9]
- HORNSTEIN, Lilian (1942), "Analysis of Imagery: a critique of literary method", *PMLA* LVII, 638-653
- IIRUSHOVSKI, Benjamin (1984), "Poetic metaphor and frames of reference", *Poetics Today* 5, 1, 5-43
- KITTAY, E.E. (1987), *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*, Oxford, Oxford University Press
- KURZ, Gerhard (1997), *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- LAKOFF, George (1993), "The contemporary theory of metaphor", ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 202-251
- LE GUERN, Michel (1978) [1973], *La métáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra
- LODGE, David (1977), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold
- LOUIS, P. (1945), *Les métaphores de Platon*, Paris
- MICHEL, Albin (1977), "Questions de rhétorique, 2: image, imagination, imaginaire dans la rhétorique latine et sa tradition", *BAGB* 3, 360-367
- NIERAAD, Jürgen (1977), *Bildgesegnet und Bildverflucht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- ORTONY, Andrew (ed.) (1993) [1979¹], *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press
- PASINI, P. (1972), "Dalla comparazione alla metafora", *Lingua e Stile* 7, 441-469
- RICOEUR, Paul (1978), "The metaphorical process as cognition, imagination and feeling", *Critical Inquiry* 5, 143-159
- RICOEUR, Paul (1980) [1975], *La métáfora viva*, Madrid, Cristiandad
- SACKS, Sheldon (ed.) (1978), *On metaphor*, Chicago, University of Chicago Press
- SHABAT BETHLEHEM, Louise (1996), "Simile and Figurative Language", *Poetics Today* 17, 2, 203-240
- SHANON, Benny (1992), "Metaphor: from fixedness and selection to differentiation and creation", *Poetics Today* 13, 4, 659-686
- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1992), *Aspects of Metaphor Comprehension*. Special issue, *Poetics Today* 13, 4, 567-574

- SHEN, Yeshayahu (ed.) (1993), *Metaphor 2*. Special issue, *Poetics Today* 14, 1
- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SOVRAN, Tamar (1993), "Metaphor as Reconciliation: the Logic-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition", *Poetics Today* 14, 1, 25-48
- STAMBOVSKY, Phillip (1988), *The depictive image: metaphor and literary experience*, Amherst, University of Massachusetts Press
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1939), *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, B. Blackwell
- STEEN, Gerard (1994), *Understanding metaphor in literature: an empirical approach*. (Studies in Language and Linguistics), London, Longman
- STEEN, Gerard (1999), "Analyzing metaphor in literature: with examples from William Wordsworth's «I wandered lonely as a cloud»", *Poetics Today* 20, 3, 499-522
- STEEN, Gerard (1997), "Du style et de la science littéraire empirique: vers une stylistique de la métaphore en prose littéraire", van BUUREN, M.B. (ed.), *Actualités de la stylistique*, Amsterdam, Rodopi, 97-122
- STEINER, Deborah (1986), *The crown of song. Metaphor in Pindar*, London, Duckworth
- TAILLARDAT, Jean (1977), "Images et matrices métaphoriques", *BAGB* 3, 344-354
- VIANU, Tudor (1967) [1957], *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba.
- VIARRE, Simone (1977), "L'étude des images dans les textes littéraires: problèmes de méthode", *BAGB* 3, 368-376
- WHEELWRIGHT, Philip (1979), *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe
- WERTH, Paul (1994), "Extended metaphor: a text-world account", *Linguistics and Literature* 3, 79-103

II. B CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

- ALLEN, Danielle S. (2000), *The Woeld of Prometheus. The Politics of Punishing in democratic Athens*, Princeton, Princeton University Press
- ANSART, P. (1989), "Ideología, conflictos y poder", en *El imaginario social*, compilación de E. Colombo, Montevideo, Norden
- CANTARELLA, Eva (1985), "Dangling virgins: Myths, ritual and the place of women in ancient Greece", *Poetics Today*, 6
- CANTARELLA, Eva (1991), *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones Clásicas
- CANTARELLA, Eva (1996) [1991], *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal

- CARSON, A. (1990), "Putting her in her place: woman, dirt and desire", HALPERIN, D.M., WINKLER J.J. & ZEITLIN, F.I. (edd.), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient greek world*, Princeton, University Press, 135-169
- CHEJTER, S. (1992), "Suicidas de la sociedad", en FERNÁNDEZ, A.M. (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 130-135
- CITTI, Vittorio (1996), *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, Liguori Editore
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard
- DETIENNE, Marcel (1981) [1967], "La ambigüedad de la palabra", *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid, Taurus, 59-85
- DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean-Pierre (1988) [Paris, 1974], *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus
- DETIENNE, Marcel (1985) [1981], *La invención de la mitología*, Barcelona, Península
- DETIENNE, Marcel (1986), *Dioniso a cielo abierto*, Buenos Aires, Gedisa
- D'IPPOLITO, Gennaro (1983), "La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale", *Dioniso* LIV, 155-172
- FANTHAM, E. et al. (edd.) (1995), *Women in the Classical World. Image and Text*, New York
- FRANCIS, E.D. (1990), *Image and Idea in Fifth-century Greece: art and literature after the Persian Wars*, London & New York, Routledge
- GALLEGO, Julián (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Niño y Dávila
- GEORGOUDI, S. (1993), "Bachofen, el matriarcado y el mundo antiguo: reflexiones sobre la creación de un mito", *Historia de las mujeres en occidente*, bajo la dirección de G. DUBY y M. PERROT, tomo 2, *La Antigüedad. Rituales colectivos y prácticas de mujeres*, bajo la dirección de P. Schmitt Pantel, Madrid, Taurus, 277-295
- GERNET, Louis (1980) [1968], "Algunas relaciones entre la penalidad y la religión en la Grecia antigua", *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 251-262
- GOULD, J. (1986), "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *JHS* C, 38-59
- HOPE, Valerie M. & MARSHALL, Eireann (2000), *Death and Disease in the Ancient City*, London and New York, Routledge
- IRIARTE, Ana (1990), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- LONGO, Oddone (1978), "Il teatro della città", *Dioniso* XLIX, 5-13

- LONGO, Oddone (1988), "Teatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca", *Dioniso* LVIII, 7-33
- LORAUX, Nicole (1990) [1981], *Les enfants d' Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Éditions La Découverte
- LORAUX, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- LORAUX, Nicole (2000) [1996], *Born of the Earth. Myth and Politics in Athens*, Ithaca & London, Cornell University Press
- MADRID, Mercedes(1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra
- MEIER, Christian (1985) [1984], *Introducción a la antropología política de la Antigüedad clásica*, México, Fondo de Cultura Económica
- MEIER, C. (1988), *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bolonia. (*The Greek Discovery of Politics*)
- MEIER, C. (1996), *Atene*, Bolonia
- MUSTI, D. (2000), *Demokratía. Orígenes de una idea*, Madrid
- OBER, J. (1989), *Mass and elite in democratic Athens. Rhetoric, ideology, and the power of the people*, Princeton
- OSBORNE, Robin (1993), "Women and sacrifice in classical Greece", *CQ* 43, 2, 392-405
- PELLING, Christopher (ed.) (1997), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press
- PERADOTTO, John & SULLIVAN, J.P. (1984), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany, State University of New York
- PLÁCIDO, Domingo (1995), *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*, Madrid, Síntesis
- POMEROY, Sarah B. (1987), *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SINCLAIR, R.K. (1988), *Democracy and participation in Athens*, Cambridge
- SNELL, Bruno (1965) [1948²], *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe
- WISE, Jennifer (1998), *Dionysus writes. The invention of theatre in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press

II.C LA TRAGEDIA GRIEGA

- ADRADOS, Francisco R. (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial
- ALAUX, Jean (1995), *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve. Siècle av. J.-C.*, Paris, Belin

- ALEGRE, A. (1988), "Los goznes de la tragedia griega: religión, mito, pero política", *Faventia* 10, 1-2, 7-19
- ALONI, Antonio (1983), "Testo e rappresentazione nell' Atene dei Pisistratidi", *Dioniso* LIV, 127-134
- ARNOTT, Peter (1962), *Greek scenic conventions in the fifth century BC*, Oxford
- ARNOTT, Peter (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-N. York, Routledge
- BERNAND, André (1985), *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, CNRS
- Des BOUVRIE, Synnve (1990), *Women in Greek Tragedy: an anthropological approach*, Oslo, Norwegian University Press (Symbolae Osloenses, Fasc. Supplet. 27)
- BUXTON, R.G.A. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: a study of "peitho"*, Cambridge, University Press
- CALAME, Claude (1995), "From choral poetry to tragic stasimon: the enactment of women's song", *Arion* 3, 1, 136-154
- CORSINI, Eugenio (ed.) (1986-1988), *La polis e il suo teatro*, Padova, Ed. Programma, 2 vol.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1995), *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *La ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi
- DUCHEMIN, Jacqueline (1967), "Le déroulement du temps et ton erpression théâtrale dans quelques ttragédies d' Eschyle", *Dioniso* 41, 197-218
- EASTERLING, P.E. (1985), "Anachronism in Greek tragedy", *JHS* CV, 1-10
- EASTERLING, Pat E. (ed.) (1997), *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GENTILI, Bruno (1984-1985), "Il coro tragico nella teoria degli antichi", *Dioniso* LV, 17-35
- GILL, Christopher (1996), "Mind and Madness In Greek Tragedy", *Apeiron* XXIX 3, 249-267
- GUARDI, Tomasso (1980), "L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I", *Dioniso* LI, 25-47
- HARRISON, E. (1931), "Notes on the vocabulary of greek tragedy", *Cambridge University Reporter*, 863-864, resumido en *PCPhS* 148-150, 4
- HEATH, Malcolm (1987), *The poetics of greek tragedy*, Stanford, Stanford University Press
- HENRICHS, Albert (1995), "'Why should I dance?': choral self-referentiality in greek tragedy", *Arion* 3,1, 56-111
- IRIARTE, Ana (1996), *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal
- KITTO, H.D.F. (1966), *Poiesis. Structure and Thought*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press

- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co.
- LANZA, Diego (1995), "I tempi dell'emozione tragica", *Elenchos XVI* 1, 5-22
- LEFKOWITZ, Mary R. (1981), "L' héroïsme de la femme", *BAGB* 3, 284-292
- LEFKOWITZ, Mary R. (1993), "Influential women", CAMERON, A. & KUHRT, A. (edd.), *Images of women in antiquity*, London, Routledge, 49-64
- LENTZ, Lutz (1986), "Zu Dramaturgie und Tragik in den 'Persern'", *Gymnasium* 93, 2, 141-163
- LLOYD-JONES, Hugh (1989), "Les Erinyes dans la tragédie grecque", *RÉG CII*, n° 485-486, 1-9
- LORAUX, Nicole (1985), *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette
- LORAUX, Nicole (1995) [1989], *Madres en duelo*, Buenos Aires, Ediciones de la Equis
- MARITAN, Claude (1996), *Pulsion de mort et tragiques grecs*, Paris, L'Harmattan
- McCLURE, Laura (1999), *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*, Princeton, Princeton University Press
- MEIER, Christian (1988) [1993], *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- NUSSBAUM, Martha (1986), *The fragility of goodness: luck and ethics in greek tragedy and philosophy*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press
- PADEL, Ruth (1997) [1995], *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial
- PAGE, Denys L. (1934), *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford
- PARRY, Hugh (1978), *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto and Sarasota, Samuel Stevens
- PETERSMAN, Hubert (1983), "Die pragmatische Dimension in der Sprache des Chores bei den griechischen Tragikern", *AA XXXIX*, 2, 95-106
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. (1968), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press
- RIDGEWAY, William (1910), *The origin of tragedy, with special referencie to the Greek tragedians*, Cambridge, Cambridge University Press
- ROBERTSON, D.S. (1944), "Four notes on Aeschylus", *CR* 58, 34-35
- ROESLER (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Beitr. zur klass. Philol., XXXVII, Meisenheim Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1968), *Time in Greek Tragedy*, Ithaca & New York, Cornell University Press
- SAÏD, Suzanne (1978), *La Faute tragique (Textes à l' appui)*, Paris, François Maspero
- SEGAL, Charles (1986), *Interpreting greek tragedy. Myth, poetry, text*, Ithaca & London, Cornell University Press
- SHAW, Martin (1975), "The female intruder: women in fifth-century drama", *CP LXX*, 4, 255-266

- SILK, M.S. (ed.) (1998), *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and Beyond*, Oxford, Oxford University Press
- STINTON, T.C.W. (1990), *Collected papers on Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1987), “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol I, Madrid, Taurus, 43-76
- WOHL, Victoria (1998), *Intimate commerce: exchange, gender and subjectivity in Greek tragedy*, Austin, University of Texas Press
- ZEITLIN, Froma I. (1995), *Playing the Other. Gender and society in classical Greek literature*, Chicago, The University of Chicago Press

II. D ESQUILO Y SU OBRA

II.D.1 Obras generales

- ADRADOS, Francisco R. (1964), “El tema del águila, de la épica acadia a Esquilo”, *Emerita* XXXII, 267-282
- ALBINI, Umberto (1993), “Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo”, *PP* XLVIII, 3, 176-185
- AMEDURI, Orlando (1964), “Sull' accusa di Asebeia rivolta ad Eschilo”, *Dioniso* XXXVIII, 1-2, 23-36
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1991), *La Polis en el teatro de Esquilo: una interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores
- BARTHOUIL, Georges (1984-1985), “Hommes et femmes dans le chœur d' Eschyle”, *Dioniso* LV, 193-220
- BECK, Robert Holmes (1975), *Aeschylus: playwright, educator*, The Hague, Nijhoff
- BÖHME, Robert (1977), *Aeschylus correctus. Grundriß eines Problems der archaischen Tragödie*, Bern, A. Francke
- BÖHME, Robert (1985), *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem “Aeschylus Correctus”*, Bern, Francke
- BROWN, A.D. Fitton (1960), “Aeschylea”, *CQ* 54, 79-83
- CALDWELL, Richard S. (1970), “The pattern of Aeschylean tragedy”, *TAPA* CI, 77-94
- CAMPBELL, A.Y. (1956), “Aeschylea”, *Hermes* 84, 117-121
- CAPIZZI, Antonio (1982), “Eschilo e Parmenide. Del circolo poetico siracusano e anche dei compartimenti stagni tra generi letterari”, *QUCC* 12, 117-133
- CASTELLI, Carla (1990), “Eschilo, Sofocle, Euripide nella tradizione tecnico-retorica greca. I. Eschilo”, *Aevum* LXIV 1, 33-45
- CONACHER, Desmond J. (1992), “Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragedies d' Eschyle”, *Pallas* XXXVIII, 153-160

- CONACHER, Desmond J. (1996), *Aeschylus: The earlier plays and related studies*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press
- COURT, Barbara (1994), *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart, B. G. Teubner (Beiträge zur Altertumskunde, Band 53)
- CROISET, M. (1965), *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre*, 3ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- DE STEFANI, Claudio (1996), "Una nota eschilea", *Maia* 48, 1, 35-36
- DEFORGE, Bernard (1986), *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Collection d'Études mythologiques
- DEFORGE, Bernard (1987), "Eschyle et la légende des Argonautes", *RÉG* 100, 30-44
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Piccola Biblioteca Einaudi, 355), Torino, G. Einaudi
- DIGGLE, James (1995-96), "Notes on fragments of Aeschylus", *Museum criticum* 30-31, 99-104
- DOYLE, Richard E. (1972), "The objective use of ἄτη in Aeschylean Tragedy", *Traditio* XXVIII, 1-28
- DUCHEMIN, Jacqueline (1980), "Le Zeus d'Eschyle et ses sources proche-orientales", *Revue d'Histoire des Religions* 197, 27-44, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales. Textes réunis par Bernard Deforge*, Paris, Les Belles Lettres, 173-186
- EASTERLING, Pat E. (1973), "Presentation of Character in Aeschylus", *G & R* 20, 3-19
- EDGEWORTH, R.J. (1988), "Saffron-colored terms in Aeschylus", *Glotta* 66, 179-182
- FINK, Adalbert (1957), *Die Funktion der Gnomik in den Tragödien des Aischylos*. Heidelberg, Diss. phil.
- FINLEY, John Huston (1955), *Pindar and Aeschylus*, (Martin classical lectures, 14), Cambridge, Harvard University Press
- FISCHER, Ulrich (1965), *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos. Ende, Ziel, Erfüllung, Machtvollkommenheit*, (Spudasmata VI), Hildesheim, G. Olms
- GAGARIN, Michael (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley, University of California Press
- GANTZ, Timothy Nolan (1980), "The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups", *AJP* 101, 2, 133-164
- GANTZ, Timothy Nolan (1981), "Divine guilt in Aischylos", *CQ* XXXI,1, 18-32
- GARSON, R.W. (1985), "Aspects of Aeschylus' Homeric Usages", *Phoenix* 39, 1-5
- GARZYA, Antonio (1987), "Sur la Niobè d'Eschyle", *RÉG* C, n° 477-479, 185-202

- GLADIGOW, B. (1962), "Aischylos und Heraklit. Ein Vergleich religiöser Denkformen", *Archiv für Geschichte der Philosophie*, XLIV, 225-239
- GOLDEN, Leon (1966), *In praise of Prometheus. Humanism and Rationalism in Aeschylean thought*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- GOLDHILL, S. (1986), *Reading greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- HEADLAM, Walter (1900), "Upon Aeschylus", *CR* 14, 106-119
- HELMREICH, F. (1915-1916 y 1916-1917), *Der Chor im Drama des Aeschylus I y II*, Progr., Kempten
- HERB, I. (1966), *Le théâtre d' Eschyle et la pensée présocratique*, Thèse Fac. des Lettres de Paris
- HERINGTON, Cecil J. (1986), *Aeschylus*, Hermes Books, New Haven, Yale University Press
- HOZ, J. de (1966), "Ranas 992-1007 y la representación de las emociones en la tragedia de Esquilo", *Emerita*, XXXIV, 2, 295-304
- HOZ, Javier de (1979), *On Aeschylean composition*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Theses et studia philologica Salmanticensia, 18)
- HOZ, Javier de (1987), "La 'nueva' rthesis de Esquilo", MOROCHO GAYO, Gaspar (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, 205-216
- IRELAND, Stanley (1974), "The noun participle in Aeschylus", *CR* 24, 2-3
- IRELAND, Stanley (1974), "Stichomythia in Aeschylus: The Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles", *Hermes* 102, 509-524
- IRELAND, Stanley (1986), *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press
- JAEKEL (1975), "Φόβος und σέβας, πάθος und μᾶθος im Drama des Aischylos", *Eirene*, XIII, 43-76
- JARCHO, V.N. (1970), "Zum Problem des Wissens in der Sophokleischen Tragödie", *Das Altertum* 16, 2, 89-96
- JARCHO, V.N. (1972), "Zum Menschbild der Aischyleischen Tragödie", *Philologus*, 116, 2, 167-200
- KIEFNER, W. (1959), *Der religiöse Allbegriff bei Aischylos. Untersuchungen zur Verwendung von πᾶν, πάντα, πάντες usw. als Ausdrucksmittel religiöser Sprache*, Dissertation Tübingen
- KITTO, H.D.F. (1954), "The Idea of God in Aeschylus and Sophocles", *La notion du divin depuis Homère jusqu' à Platon (Entretiens sur l' antiquité classique*, Tome I), Fondation Hardt, Vanoeuvres - Genève, 169-201
- KITTO, H.D.F. (1969), "Political thought in Aeschylus", *Dioniso* 43, 159-167
- KNIGHT, W.F.J.(1935), "The Tragic Vision of Aeschylus", *G & R* 5, 29-40
- KNIGHT, W.F.J.(1943), "The Aeschylean Universe", *JHS* 63, 15-20
- KNOX, Bernard M. (1972), "Aeschylus and the third Actor", *AJP* 93, 104-124

- KOUREMENOS, Th. (1993), "Parmenidean influences in the 'Agamemnon' of Aeschylus", *Hermes* CXXI, 259-265
- LAMPUGNANI NIGRI, (1972), "Καιρός e libertà in Eschilo", *Acme* XXV, 229-262
- LESKY, Albin (1966), "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *JHS* 86, 78-85
- LEVIN, Donald Norman (1957), *Ethical Implications of the πέρας - άπειρον Dichotomy as seen particularly in the Works of Aeschylus*, Degree in Classical Philology, Harvard University
- LLOYD-JONES, Hugh (1956), "Zeus in Aeschylus", *JHS* 76, 55-67
- LLOYD-JONES, Hugh (1971), *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- LOSSAU, Manfred (1998), *Aischylos*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms
- MAGRIS, A. (1981), "La colpa e la grazia. Eschilo e il pensiero etico-religioso arcaico", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 17, 17-44
- MAGINI, Donatella (1993), "La profondità della mente e del pensiero nelle tragedie superstiti di Eschilo", *Dioniso* LXIII, 1, 9-24
- MAGINI, Donatella (1995), "La riflessione su un dubbio: la funzione della φροντίς nella psicologia eschilea", *Dioniso* LXV, 1, 35-54
- McCALL, Marshall H. (ed.) (1972), *Aeschylus. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall
- MICHELINI, Ann Norris (1984), "Aeschylean Stagecraft and the third actor", *Eranos*, 82, 2, 135-147
- MIRALLES, Carlos (1968), *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel
- MOREAU, Alain (1979), "L' attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l' oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 98-115
- MOREAU, Alain (1985), *Eschyle. La violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres
- MURRAY, Gilbert (1955 [1940]), *Esquilo. El creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina
- NEITZEL, Heinz (1980), "πάθει μάθος, Leitwort der aischyleischen Tragödie?", *Gymnasium*, LXXXVII, 283-293
- OLIVEIRA-PULQUERIO, M. de (1965-1966), "Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo", *Humanitas* XVII-XVIII, (*Prometeo*: 1-7, 20-40 y 128-138)
- OTIS, Brooks (1981), *Cosmos and Tragedy. An essay on the meaning of Aeschylus*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- OWEN, Eric Trevor (1952), *The harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke, Irwin & Co.
- PODLECKI, Anthony J. (1983), "Aeschylus women", *Helios*, X, 1, 23-47

- PODLECKI, Anthony J. (1998), *The political Background of Aeschylean Tragedy* (Bristol Classical Paperbacks), Bristol Classical Press. (1^a. Ed.: University of Michigan Press, 1966)
- REINHARDT, Karl (1949 y 1960) [1972], *Eschyle. Euripide*, Paris, Les Editions de Minuit
- RICHTER, Paul (1892), *Zur Dramaturgie des Aeschylus*, Leipzig, Teubner
- ROBERTSON, H.G. (1967), "The hybristes in Aeschylus", *TAPA* 98, 373-382
- RÖSLER, W. (1970), *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Beiträge zur Klassischen Philologie, Heft 37), Meisenheim am Glan, Anton Hain
- ROMILLY, Jacqueline de (1971), *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 2ème tirage, Paris, Les Belles Lettres
- ROSENMEYER, Thomas (1955), "Gorgias, Aeschylus and Apaté", *AJP* 76, 225-260
- ROSENMEYER, Thomas (1982), *The art of Aeschylus*, Berkeley, Univ. of California Press
- RUDBERG, G. (1937), "Aeschylea", *Symbolae Osloenses*, XVII, 1-8
- SCHINKEL, Klaus (1973), *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Tübingen, Diss. phil.
- SCHMIDT, Ernst Günther (ed.) (1981), *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von ---- ; Schr. zur Gesch. & Kultur der Antike, XIX, Berlin Akademie-Verl.
- SCHWEIZER-KELLER, R. (1972), *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache. Interpretationem zu seinem Namensdeutung*, Dissertation Zürich, Aaran Sauerländer
- SCOTT, William C. (1984), *Musical design in Aeschylean theater*, University Press of New England, Hanover & London, University Press of New England
- SEECK, Gustav Adolf (1984), *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München, Verlag C.H. Beck
- SMITH, Peter M. (1971), "The shape of becoming. Psychological determinants in the articulation of pre-Socratic and Aeschylean cosmology", resumé of a dissertation, *Harvard Studies in Classical Philology* LXXV, 219-221
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), "Aeschylus", HORNBLLOWER, Simon and SPAWFORTH, Anthony, *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed., Oxford & New York: Oxford University Press, 26-28
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1996), *Aeschylean tragedy*, Bari, Levante
- SREBNY, S. (1964), *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wrockau, Ossolineum
- STOESSL, Franz (1952), "Aeschylus as a political thinker", *AJP* 73, 2, 113-139
- STOESSL, Franz (1984-1985), "Der Chor bei Aischylos", *Dioniso* LV, 37-59
- TAPLIN, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- THALMANN, William G. (1986), "Aeschylus's physiology of the emotions", *American Journal of Philology* 107, 4, 489-511

- THEÂTRE, Chr. et DELATTE, L. (1991), "Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres", *Les Études Classiques* LIX, 2, 109-121
- THOMSON, George Derwent (1949), *Eschilo e Atene*, Torino, Giulio Einaudi Editore
- THOMSON, George Derwent (1969), *La filosofia de Esquilo*, Madrid, Ayuso
- UNTERSTEINER, Mario (1955), *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino, Giulio Einaudi editore
- UNTERSTEINER, Mario (1960), "Il mondo di Eschilo", *Dioniso* 34, 10-37
- UNTERSTEINER, Mario, "Interprétation philosophique d' Eschyle", *Actes VIIe. Congrès Assoc. Budé*
- WARTELLE, A. (1971), "La pensée théologique d' Eschyle", *BAGB* 535-580
- WEST, Martin Lichtfield (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner
- WILAMOWITZ - MOELLENDORFF, Ulrich von (1914), *Aischylos: Interpretationen*, Berlin, Weidmann
- WILKENS, Karsten (1974), *Die Interdependenz zwischen Tragödien Struktur und Theologie bei Aischylos*, Bochumer Arbeiten zur Sprach. und Literaturwiss., XI, München, W. Fink
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press
- YOUNG, Douglas (1972), "Readings in Aeschylus' Byzantine Triad", *GRBS* 13, 5-38

II.C.2 Estudios particulares (*corpus Aeschyleum* excepto *Prometheus vincetus*)

PERSAE

- ALEXANDERSON, Bengt (1967), "Darius in *The Persians*", *Eranos* LXV, 1-2, 1-11
- AVERY, H.C. (1964), "Dramatic devices in Aeschylus' *Persians*", *AJP* LXXXV, 173-184
- BARRETT, James (1995), "Narrative and the messenger in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 116, 539-557
- BURZACCHINI, Gabriele (1980), "Note sui Persiani di Eschilo", *Dioniso* LI, 133-155
- CENTANNI, Monica (1989), "Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo", *QUCC* 32, 2, 39-46
- CITTI, Vittorio (1984-1985), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 1-154)", *Dioniso* LV, 61-73
- CLIFTON, G. (1963), "The mood of the *Persai* of Aeschylus", *Ge'R* X 2, 111-117
- DUMORTIER, Jean (1963), "La retraite de Xerxès après Salamine (*Perses*, 480-514)", *REG* LXXVI, 358-360

- FLINTOFF, Everard (1992), "The unity of the *Persians* trilogy", *QUCC* 40, 1, 68-80
- GOLDHILL, Simon D. (1988), "Battle narrative and politics in Aeschylus' *Persae*", *JHS* CVIII, 189-193
- GHIRON-BISTAQUE, Paulette; MOREAU, Alain & TURPIN, Jean-Claude (eds.) (1992-1993), *Les Perses d' Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 7)
- HALL, Edith (1989), *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press
- HOLTSMARK, E.B. (1970), "Ring composition and the *Persae* of Aeschylus", *SO* XLV, 5-23
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *GR* XX, 2, 162-168
- KAKRIDIS, J. Th. (1975), "Licht und Finsternis in dem Botenbericht der *Perser* des Aischylos", *Grazer Beiträge*, IV, 145-154
- KELLEY, K.A. (1979), "Variable repetition. Word patterns in the *Persae*", *CJ* LXXIV, 213-219
- MICHELINI, Ann Norris (1971), *Resis and dialogue. Evidence in the PERSIANS for the form of early tragedy* (Diss.), Harvard University
- MICHELINI, Ann Norris (1982), *Tradition and dramatic form in the PERSIANS of Aeschylus* (Cincinnati classical studies, n.s.4), Leiden, Brill
- PADUANO, Guido (1978), *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma, Ateneo & Bizzarri (Filologia e critica 27)
- PÉRON, Jacques (1982), "Réalité et au-delà dans les *Perses* d' Eschyle", *BAGB* 1, 3-40
- POLACCO, Luigi (1984-1985), "L' ingresso del coro nei *Persiani* di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici", *Dioniso* LV, 75-88
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1973), "Zeus in the *Persae*", *JHS* 93, 210-219

SEPTEM CONTRA THEBAS

- ADKINS, A.W.H. (1982), "Divine and human values in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *AA* XXVIII, 1, 32-68
- ALBINI, Umberto (1972), "Aspetti dei *Sette a Tebe*", *PP* CXLVI, 289-300
- BACON, H.H. (1964), "The shield of Eteocles", *Arion* III, 3, 27-38
- BENARDETE, Seth (1967), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, I", *WS* LXXX, 22-30
- BENARDETE, Seth (1968), "Two notes on Aeschylus' *Septem*, II", *WS* W.F.II, 5-17
- BERGK, T. (1857), *Philologus* 12, 579

- BERGK, T. (1884), *Griechische Literaturgeschichte*, Berlin, vol. III, 302-304
- BORECKY, Bruno (1983), "La decisione di Eteocle", *Dioniso* LIV, 241-246
- BROWN, A.L. (1976), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 26, 209-219
- BROWN, A.L. (1977), "Eteocles and the chorus in the *Seven against Thebes*", *Phoenix* 31, 300-318
- BURNETT, A.P. (1973), "Curse and dream in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* XIV, 343-368
- CALDWELL, Richard S. (1973), "The misogyny of Eteocles", *Arethusa* VI, 197-231
- CAMERON, Howard Donald (1964), "The debt to the earth in the *Seven against Thebes*", *TAPA* 95, 1-8
- CAMERON, Howard Donald (1968), "Epigoni and the law of inheritance in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* 9, 247-257
- CAMERON, Howard Donald (1970), "The power of words in the *Seven against Thebes*", *TAPA* CI, 95-118
- CAMERON, Howard Donald (1971), *Studies in the Seven against Thebes of Aeschylus*, The Hague, Mouton (Studies in Classical Literature, 8)
- CENTANNI, Monica (1994), "Eschilo, *Sette contro Tebe* 699-700: melanaigis (...) Erinys", *QUCC* 46, 129-134
- CORSSSEN, P. (1898), *Die Antigone des Sophokles*, Prinz Heinrichs-Gymnasium, Berlin, 29ss.
- DAWE, R.D. (1967), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* XVII 1, 16-28
- DAWE, R.D. (1978), "The end of *Seven against Thebes* yet again", *Dionysiaca. Nine Studies in Greek poetry presentd to Sir Denys Page*, Cambridge, University Library, 87-103
- DE VITO, Ann (1999), "Eteocles, Amphiarus and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Hermes* 127, 2 (1999), 165-171
- DEMONT, Paul (2000/2), "Lots héroïques: remarques sur le tirage au sort de l'*Iliade* aux *Sept contre Thèbes* d' Eschyle", *REG* 113, 299-325
- ERBSTE, H. (1964), "Interpretationsprobleme in dem *Septem* des Aischylos", *Hermes*, 92, 1, 1-22
- ERBSTE, H. (1974), "Zur Exodos der *Sieben* (Aisch. *Sept.* 1005-1078)", en HELLER, J. & NEWMAN, J.K. (edd.), *Serta Turyniana, Studies in Greek Literature and Paleography in honor of Alexander Turyn*, Urbana, University of Illinois Press, 169-198
- FERRARI, Franco (1970-1971), "La scelta dei difensori nei *Sette contro Tebe* di Eschilo", *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX, 140-145
- FERRARI, Franco (1972), "La decisione di Eteocle e il tragico dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* II, 1, 141-172
- FERRARI, Franco (1978), "Ancora sulla cronologia interna dei *Sette contro Tebe*", *QUCC* 29, 39-48

- FERRARI, Franco (1983), "Per il testo dei *Sette contro Tebe*", *ASNP* XIII 4, 971-995
- FLINTOFF, Everard (1980), "The ending of the *Seven against Thebes*", *Mnemosyne*, XXXIII, 3-4, 244-271
- FRAENKEL, E. (1964), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *MH* 21, 1, 58-64
- FROIDEFOND, C. (1977), "La double fraternité d'Étéocle et de Polynice (*Les Septs contre Thèbes*, vv. 576-579)", *RÉG* XC, n° 430-431, 211-222
- GOLDEN, Leon (1964), "The character of Eteocles and the meaning of the *Septem*", *CP* LIX, 2, 79-89
- JUDET DE LA COMBE, Pierre (1987), "Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle", *Études de Littérature Ancienne* 3, 57-79
- KATSOURIS, A. (1996), "Aeschylus, *Seven against Thebes*", *ΔΩΔΩNH* 25, 27-61
- LLOYD-JONES, Hugh (1959), "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 114-115
- MALTOMINI, Franco (1974), "La 'necessità' nella decisione di Eteocle", *ASNP* IV, 4, 1265-1279
- MALTOMINI, Franco (1976), "La scelta dei difensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo", *QUCC* 21, 65-80
- MANTON, G.R. (1961), "The second stasimon of the *Seven against Thebes*", *BICS* VIII, 77-84
- MOREAU, Alain (1976), "Fonction du personnage d'Amphiaraos dans *Les sept contre Thèbes*: Le 'Blason en abyme'", *BAGB* 158-181
- NAGY, Gregory (2000), "Dream of a shade': refractions of epic vision in Pindar's *Pythian 8* and Aeschylus' *Seven against Thebes*", *HSCP* 100, 97-118
- NEITZEL, Heinz (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes* 115, 1, 116-124
- NICOLAUS, P. (1967), *Die Frage nach der Echtheit der Schusszene von Aischylos' Sieben gegen Theben*, Diss. Tübingen
- OBERDICK, J. (1877), *De exitu fabulae Aeschyleae quae Septem adversus Thebas inscribitur*, Progr., Arnsberg, 1-16
- ORWIN, Clifford (1980), "Feminine justice: the end of the *Seven against Thebes*", *CP* 75, 3, 187-196
- OTIS, Brooks (1960), "The unity of *Seven against Thebes*", *GRBS* III, 145-174
- PATZER, H. (1958), "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*", *HSCP* 63, 97-119
- PETRE, Z. (1971), "Thèmes dominants et attitudes politiques dans les *Septs contre Thèbes* d'Eschyle", *Studii Clasice*, XIII, 15-28
- PODLECKI, Anthony J. (1964), "The character of Eteocles in Aeschylus' *Septem*", *TAPA* XCV, 283-299

- PÖTSCHER, Walter (1958), "Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*", *Eranos*, 56, 3-4, 140-154
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Oedipus' Curse in Aeschylus' *Septem*", *Eranos* 86, 2, 77-84
- RYZMAN, M. (1983), "The authenticity of the final scene of Aeschylus' *Seven against Thebes*. A psychological perspective", *RBPH* 61, 1, 87-115
- RYZMAN, Marlene (1987), "The departure of the champions in Aeschylus' *Septem*", *Hermes*, 115, 116-119
- SCHNEIDEWIN, F.W. (1848), "Die Didaskalie der *Sieben gegen Theben*", *Philologus* 3, 348-371
- SCHÖLL, A. (1848), "Beiträge zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen"; *Hallische allgemeine Literaturzeitung*, n° 193, 397
- SMITH, Ole Langwitz (1969), "The father's curse. Some thoughts on the *Seven against Thebes*", *C&M* 30, 27-43
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1995-1996), "The seniority of Polyneikes in Aeschylus' *Seven*", *Museum criticum* 30-31, 105-110
- VALAKAS, K. (1993), "The first stasimon and the chorus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Stud. It.* 3^a. Serie 11, 55-86
- VELLACOTT, Philip (1980), "Aeschylus' *Seven against Thebes*", *CW* 73, 4, 211-219
- VIAN, Francis (1963), *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1989), "Los escudos de los héroes", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Madrid, Taurus, 123-157 Previamente: "Les boucliers des héros. Essais sur la scène centrale des *Septis contre Thèbes*", *AION* (archeol.) I (1979), 95-118
- WEIL, H. (1888), "Des traces de remaniement dans les drames d' Eschyle", *REG* I, 7-26
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich Von (1903), "Drei Schlusscenen griechischer Dramen. I: Der Schluss der *Sieben gegen Theben*", *SPAW* 21, 436-450
- WILLINK, C.W. (1968), "A Problem in Aeschylus' *Septem*", *CQ* 18, 4-10
- WUNDT, M. (1906), "Die Schlusscene der *Sieben*", *Philologus* LXV, 357-381
- ZEITLIN, Froma I. (1981), "Language, structure and the son of Oedipus in Aeschylus' *Seven against Thebes*", *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts*, Ottawa, Ed. de l' Univ., 235-252
- ZEITLIN, Froma T. (1982), *Under the sign of the shield. Semiotics and Aeschylus' SEVEN AGAINST THEBES*, Roma, Edizioni dell' Ateneo (Filologia e critica 44)

SUPPLICES

- BURIAN, Peter (1974), "Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", *WS* 8, 5-14

- CALDWELL, Richard S. (1974), "The psychology of Aeschylus' *Suppliques*", *Arethusa* VII, 45-70
- CALDWELL, Richard S. (1994), "Aeschylus' *Suppliantes*: a Psychoanalytic Study", en DE JONG, Irene J.F. & SULLIVAN, John Patrick, *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, E.J. Brill, 75-101
- CRESPO, María Inés (1993), "Sujeto mujer y conflicto trágico en las *Suppliantes* de Esquilo". VIII REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDIOS CLÁSSICOS (Niterói, Universidade Federal Fluminense, septiembre de 1993)
- DETIENNE, Marcel (1990) [1989], "Las Danaides entre ellas. Una violencia fundadora de matrimonio", *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Ediciones Península, 32-44 y 157-160
- DIAMONTOPOULOS, A. (1957), "The Danaid Trilogy of Aeschylus", *JHS* 77, 220-229
- DOBIAS-LALOU, Catherine (2001/2), "ΑΦΙΚΤΩΡ, ESCHYLE, *Suppliantes* 1 et 241", *REG* 114, 614-625
- EARP, Frank Russell (1953), "The date of the *Suppliques* of Aeschylus", *G&R* 22, 118-123
- FERRARI, Franco (1974), "Il dilemma di Pelasgo", *ASNP*, IV, 2, 375-385
- FERRARI, Franco (1977), "La misandria delle Danaidi", *ASNP* VII 4, 1303-1321
- FOCKE, Friedrich (1922), "Aeschylus' *Hiketiden*", *NGG*, 165-188
- GANTZ, Timothy Nolan (1978), "Love and death in the *Suppliantes* of Aeschylus", *The Phoenix*, XXXII, 279-287
- GARVIE, A.F. (1969), *Aeschylus' Suppliques: play and trilogy*, Cambridge, University Press
- IRELAND, Stanley (1974), "The Problem of Motivation in the *Suppliques* of Aeschylus", *RM* 117, 14-29
- JARKHO, V.N. (1971), "Zeus nelle *Supplici* di Eschilo", *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Pubbl. della Fac. di giurisprud. dell' Univ. di Roma, Milano, Giuffrè, III, 785-800
- JOHANSEN, Holger Friis (1954), "Some features of sentence-structure in Aeschylus' *Suppliantes*", *C&M* XV, 1-2, 1-59
- KOURETAS, D. (1957), "Application de la psychanalyse à la mythologie: la névrose sexuelle des Danaïdes d' après les 'Suppliantes' d' Eschyle", *Revue française de Psychanalyse* 21, 597-602
- KRAUS, Walther (1984), "Aeschylus' Danaidentrilogie", *Aus allem eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 85-137
- LINDSAY, J. (1965), *The clashing rocks*, London
- LLOYD-JONES, Hugh (1964), "The *Suppliques* of Aeschylus: the new date and old problems", *L'Antiquité Classique* 33, 356-374

- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACKINNON, J.K. (1978), "The reason for the Danaids' flight", *CQ* 28, 74-82
- MACURDY, Grace H. (1944), "Had the Danaid trilogy a social problem?", *CP* 39, 95-100
- NEUHAUSEN, K.A. (1969), "Tereus und die Danaiden bei Aischylos", *Hermes*, 97, 2, 167-186
- NORWOOD, Gilbert (1942), Reseña de *Aeschylus and Athens*, *CP* 37, 437-441
- ORSIELLI, M. (1990), "La 'storia sacra' di Io. Per una interpretazione delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LX, 15-30
- PESTALOZZA, Uberto (1956), "Il crimine delle Danaidi", *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Casa Editrice Ceschina, vol. I, 1-13
- ROBERTSON, D.S. (1924), "The end of the *Supplikes* trilogy of Aeschylus", *CR* 38, 51-53
- ROBERTSON, H.G. (1936), Δίκη and ὕβρις in Aeschylus' *Suppliants*", *CR* 50, 104-109
- RÖSLER, Wolfgang (1992), "Danaos a propos des dangers de l' amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991-1013)", *Pallas* XXXVIII, 173-178
- RÖSLER, Wolfgang (1993), "Der Schluß der *Hiketiden* und die Danaiden-Trilogie des Aischylos", *RM* 136,1, 1-22
- RYZMAN, Marlene (1989), "The psychological role of Danaus in Aeschylus' *Supplikes*", *Eranos*, 87, 1, 1-6
- SEAFORD, Richard (1984-1985), "L' ultima canzone corale delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* LV, 221-229
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di dike nella tragedia eschilea (*Agamennone – Supplici*); *Dioniso* LXII, 2, 69-81
- SHEPPARD, T. (1911), "The first scene of the *Suppliants* of Aeschylus", *CQ* 5, 220-229
- SISSA, Giulia (1990), "Neither virgins nor mothers", en ---, *Greek Virginity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 125-164
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1997), "The theatre audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus", PELLING, Christopher (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press, 63-79
- SPIER, H. (1962), "The motive for the Suppliants' flight", *CJ* 57, 315-317
- VASUNIA, Phiroze (2001), *The gift of the Nile: hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*, Los Angeles, University of California Press
- VON FRITZ, Kurt (1936), "Die Danaiden Trilogie des Aischylos", *Philologus* 91, 121-136
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1961), "The Danaid trilogy of Aeschylus", *JHS* 81, 131-152

- WOLFF, Emily A. (1958 y 1959), "The date of Aeschylus' Danaid tetralogy", *Eranos* 56, 3-4, 119-139 y 57, 1-2, 6-34
- ZEITLIN, Froma (1988), "La politique d' Eros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d' Eschyle", *Métis* 3, 231-259

ORESTEA

- *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sul drama antico: Eschilo e l' ORESTEA* (19-22 maggio 1977), *Dioniso* XLVIII, 1977
- ADRADOS, Francisco R. (1965), "El tema del León en el *Agamenón* de Esquilo (717-49)", *Emerita* XXXIII, 1-5
- ALEXANDERSON, Bengt (1969), "Forebodings in the *Agamemnon*", *Eranos* LXVII, 1-3, 1-23
- ALSINA, José (1959), "Observaciones sobre la figura de Clitemnestra", *Emerita* XXVII, 2, 297-321
- AMERASINGHE, C.W. (1964), "A note on form and meaning in the *Oresteia*", *G&R* XI, 2, 179-184
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1929), "The character of Clytemnestra in the *Agamemnon* of Aeschylus", *TAPA* 60, 136-154
- ANDERSON, Florence Mary Bennett (1932), "The character of Clytemnestra in the *Choephoroe* and *Eumenides*", *AJP* 53, 4, 301-319
- ARMSTRONG, D. & RATCHFORD, E.A. (1985), "Iphigenia's veil: Aeschylus, *Agamemnon*, 228-248", *BICS* 32, 1-12
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The eagle portent in the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 7-8
- ARNOTT, W. Geoffrey (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1, 1-6
- BARONE, Caterina (1991), "Tecnica teatrale nelle *Eumenide* di Eschilo", *Dioniso* LXI, 1, 33-40
- BELFIORE, E. (1983), "The eagles' feast and the Trojan horse. Corrupted fertility in the *Agamemnon*", *Maia* XXXV, 3-12
- BERGSON, Leif (1967), "The Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos* LXV, 1-2, 12-24
- BOLLACK, Jean (1981), "Le thrène de Cassandre (*Agamemnon*, 1322-1330)", *RÉG* XCIV, 1-13
- BOLLACK, Jean (1983), "Le masque de l' amitié et le miroir du prince (*Agamemnon*, 832-844)", *Hermes*, 111, 2, 180-190
- BORTHWICK, E.K. (1976), "The 'flower of the Argives' and a neglected meaning of *ἄνθος*", *JHS* XCVI, 1-7
- BOWIE, A.M. (1993), "Religion and politics in Aeschylus' *Oresteia*", *CQ* 43, 1, 10-31
- BROWN, A.L. (1982), "Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus", *JHS* CII, 26-32

- BROWN, A.L. (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage", *JHS* CIII, 13-34
- BULLER, J.L. (1979), "Pempo and anagke in the *Oresteia*", *CB* LV, 69-73
- BURIAN, Peter (1986), "Zeus ΣΩΤΗΡ ΤΡΙΤΟΣ and some triads in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* CVII, 332-342
- CARRIÈRE, J. (1972), "Sur deux chants lyriques des *Choéphores*. Harmonie interne et expression orchestrale", *Festschrift für K.J. Merentitis*, Athènes, 67-74
- CAVALLINI, E. (1981), "Il carro di Atena (Aesch. *Eum.* 397 ss.)", *Giornale filologico ferrarese*, IV, 79-81
- CHIASSON, Charles C. (1988), "Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus' *Oresteia*", *The Phoenix* 42, 1-21
- CITTI, Vittorio (1986), "Unicismi e neoformazioni nella parodos dell' *Agamemnone*", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, 1, 11-30
- CHAPLIN, William H. (1986), *Aeschylus, the Oresteia, and psychoanalysis*, Amherst (Mass.), Diss. phil.
- CLAY, Diskin (1969), "Aeschylus' Trigeron Mythos", *Hermes* 97, 1-9
- CLINTON, K. (1979), "The Hymn to Zeus. πάθει μάθος, and the end of the parodos of *Agamemnon*", *Traditio* XXXV, 1-19
- COHEN, David (1986), "The theodicy of Aeschylus. Justice and tyranny in the *Oresteia*", *G&R* XXXIII, 129-141
- CONACHER, Desmond J. (1987), *Aeschylus' ORESTEA: a literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- COOK, Albert (1997), "Condensation and expansion in the *Oresteia*", *QUCC* 57, 3, 7-31
- COPPOLLA, Alessandra (1997), "Eschilo e il leone", *Athenaeum* 85, 1, 227-233
- CRANE, Gregory (1993), "Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the *Agamemnon*", *CP* 88, 117-136
- CRESPO, María Inés (1997), "Δόμων ἀγαλμα. La desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del Agamenón", *AFC* XV, 94-106
- CRESPO (2000), "Ανδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la *Orestía*". CABALLERO, E., HUBER, E. y RABAZA (comp.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario y Homo Sapiens, 67-108
- CUNNINGHAM, M. (1994), "Thoughts on Aeschylus: the satyr play *Proteus* - the ending of the *Oresteia*", *Liverpool Classical Monthly* 19, 67-68
- DAVIES, Malcolm (1987), "Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?", *CQ* 37, 1, 65-71
- DAVIES, Y. (1969), "Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos", *Bulletin de correspondance hellénique* 93, 214-260

- DAVREUX, Juliette (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d' après les textes et les monuments*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres
- DAWE, R.D. (1966), "The place of the Hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos*, 64, 1-21
- DEFOREST, Mary (1993), "Clytemnestra's breast and the evil eye", *Woman's power, man's game. Essays on Classical Antiquity in honor of Joy K.King*, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 129-148
- DETIENNE, Marcel (1986), "L' Apollon meurtrier et les crimes de sang", *QUCC* 22, 7-17
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1984), "La casa, il demone e la struttura dell' *Orestea*", *Rivista di filologia* 112, 385-406
- DOPCHIE, Monique (1968), "A propos de κόρος dans l' *Agamemnon* d' Eschyle: mise au point préliminaire", *Recherches de philologie et de linguistique*, 2ème. série, Louvain, Bibliothèque de l' Université, 125-138
- DOVER, Kenneth J. (1973), "Some neglected aspects of Agamemnon's dilemma", *JHS* 93, 58-69
- DREW GRIFFITH, R. (1991), "ΠΩΣ ΛΙΠΙΟΝΑΥΣ ΓΕΝΩΜΑΙ... (Aeschylus, *Agamemnon* 212)", *AJP* 112, 2, 173-177
- DREW GRIFFITH, R. (1995), "Stage-business at Aeschylus *Choephoroi* 896-897", *QUCC* 51, 3, 87-92
- DUCHEMIN, Jacqueline (1977), "Aspects religieux de l' *Orestie*: Eschyle et les sources orientales", *Dioniso* 48, 255-288, reimpresso en ----- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 127-150
- DÜRING, Ingemar (1943), "KLUTAIMESTRA. νηλής γυνά. A study of the development of a literary motif", *Eranos* 41, 91-123
- EDWARDS, Mark W. (1977), "Agamemnon's Decision: Freedom and Folly in Aeschylus", *CSCA* 10, 17-38
- EGAN, Rory B. (1979), "The Calchas quotation and the hymn to Zeus", *Eranos* 77, 1, 1-9
- EWANS, M. (1975), "Agamemnon at Aulis. A study in the *Oresteia*", *Ramus* IV, 17-32
- EWANS, M. (1982), "The dramatical structure of *Agamemnon*", *Ramus* 11, 1-15
- FARAONE, Christopher A. (1985), "Aeschylus ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets", *JHS* CV, 150-154
- FEHLING, D. (1968), "Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, Aesch. *Eum.* 1034 und das sogenannte Oxymoron in der Tragödie", *Hermes*, 96, 2, 142-154
- FERRARI, Waltere (1938), "L' *Orestea* di Stesicoro", *Athenaeum*, N.S. XVI, 1-37
- FERRARI, Waltere (1977), "La parodos dell' *Agamemnone*", *ASNP* VII 4, 1938
- FOGELMARK, Staffan (1975), "Two cases of ἀδύνατον: *Ag.* 612 and Theodoridas *AP* XIII.21", *HSCP* 79, 149-163

- FONTENROSE, J. (1971), "Gods and men in the *Oresteia*", *TAPA* CII, 71-109
- FRAENKEL, Eduard (1949), "Alcuni problemi nell' *Agamemnone* di Eschilo", *Dioniso* 12, 3-16
- GANTZ, Timothy Nolan (1977), "The fires of the *Oresteia*", *JHS* 97, 28-38
- GARVIE, A.F. (1970), "The opening of the *Choephoroi*", *BICS* XVII, 79-91
- GARVIE, A.F. (1996), "The tragedy of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 139-148
- GOHEEN, R.F. (1955), "Aspects of Dramatic symbolism in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-126
- GOHEEN, R.F. (1955), "Three studies in the *Oresteia*", *AJP* 76, 113-137
- GOLDEN, Leon (1961), "Zeus, whoever he is...", *TAPA* XCII, 156-167
- GOLDEN, Leon (1962), "Zeus the protector and Zeus the destroyer", *CP* LVII, 20-26
- GOLDHILL, Simon (1984), "Two notes on τέλος and related words in the *Oresteia*", *JHS* CIV, 169-176
- GOLDHILL, Simon (1984), *Language, sexuality, narrative: THE ORESTEA*, New York, Cambridge University Press
- GOLDHILL, Simon (1992), *Aeschylus: The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press
- GREENHALGH, P.A.L. (1969), "Cassandra and the Chorus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Rivista di Studi Classici*, An. XVII, 50, III, 253-258
- GRIDFFITH, Mark (1995), "Brilliant dynasts: power and politics in the *Oresteia*", *CLAnt* 14,1, 62-129
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GUILLON, P. (1965), "Le crime de Clytemnestre et la *Pythique XI* de Pindare", en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d' Aix*, 39, 5-51
- HAMMOND, N.G.L. (1965), "Personal freedom and its limitations in the *Oresteia*", *JHS* 85, 42-55
- HARRIOT, R.M. (1982), "The Argive elders, the discerning shepherd and the fawning dog: misleading communication in the *Agamemnon*", *CQ* 32, 1, 9-17
- HEIRMAN, L.J. (1975), "Kassandra's Glossolalia", *Mnemosyne* XXVIII, 3, 257-267
- HENRICHS, Albert (1981), "Human sacrifice in greek religion: three case studies", *Le sacrifice dans l' Antiquité (Entretiens, tome XXVII, Fondation Hardt)*, Genève, 195-242
- HIGGINS, W.E. (1976), "Wolf-god Apollo in the *Oresteia*", *PP* 31, 201-205
- HOFFMANN, G. (1983), "L' enlèvement et le vol d' Hélène dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *Quaderni di Storia Antica ed Epigrafia*, IX 17, 47-67

- HUGHES FOWLER, Barbara (1991), "The creatures and the blood", *ICS* XVI, 1-2, 85-100
- JARKHO, V.N. (1997), "The technique of Leitmotifs in the *Oresteia* of Aeschylus", *Philologus* 141, 184-199
- JOUAN, F. (1984), "Autour du sacrifice d' Iphigénie", *Text et image*, Centre de Recherches de L' Université de Paris X, Paris, 61-74
- KNOX, Bernard M.W. (1952), "The lion in the house (*Agamemnon* 717-36 [Murray])", *CP* 47, 17-25
- KONISHI, Haruo (1989), "Agamemnon's reasons for yielding", *AJP* 110, 2, 210-222
- KONISHI, Haruo (1990), *The plot of Aeschylus' "Oresteia". A literary commentary*. Amsterdam, Hakkert, (Classical & Byzantine monographs; 19)
- KOVACS, David (1987), "The way of a God with a maid in Aeschylus' *Agamemnon*", *CP* 82, 4, 326-334
- KUHNS, R. (1962), *The house, the city and the judges. The growth of moral awareness in the ORESTEIA*, Indianapolis, Bobbs-Merrill
- LEAHY, Desmond Maurice (1969), "The rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus", *Bulletin of the John Rylands Library* 52, 1, 144-177
- LEAHY, Desmond Maurice (1973), "The authority of the elders: a note", *CP* 68, 3, 202-203
- LEAHY, Desmond Maurice (1974), "The representation of the Trojan war in Aeschylus *Agamemnon*", *AJP* XCV, 1-23
- LEBECK, Anne (1965), "The Robe of Iphigenia in *Agamemnon*", *GRBS* V, 1, 39-40
- LEBECK, Anne (1967), "The first stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: myth and mirror image", *CP* 62, 3, 182-184
- LEÓN, Nilda A. (1997), "Consideraciones acerca del género en el *Agamenón* de Esquilo", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, vol. II, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 209-215
- LESKY, Albin (1967), "Die Schuld der Klutaimestra", *WS* 80 (NF 1), 5-21
- LLOYD-JONES, Hugh (1952), "The robes of Iphigenia", *CR* 66, 132-135
- LLOYD-JONES, Hugh (1962), "The guilt of Agamemnon", *CQ* 12, 187-199
- LLOYD-JONES, Hugh (1983), "Artemis and Iphigeneia", *JHS* CIII, 87-102
- LORAUX, Nicole (1988), "Alors apparaîtront les Erinyes", *L' Écrit du Temps* 17, 93-107
- LYNN-GEORGE, M. (1993), "A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus, *Agamemnon*", *CQ* 43, 1, 1-9
- MACLEOD, C.W. (1982), "Politics and the *Oresteia*", *JHS* CII, 124-144
- MASON, (1959), "Kassandra", *JHS* LXXIX, 80-93

- McCLURE (1999), “*Logos gunaikós*: speech and gender in Aeschylus’ *Oresteia*”, en *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*, Princeton, Princeton University Press, 70-11
- MÉAUTIS, Georges (1936), *Eschyle et la trilogie*, Paris, Éditions Bernard Grasset
- MERIDOR, Ra’anana (1987), “Aeschylus *Agamemnon* 944-57: Why does Agamemnon give in?”, *CP* 82, 1, 38-43
- MICHELINI, Ann Norris (1980), “Characters and character change in Aeschylus: Klytimestra and the Furies”, *Ramus* 8, 153-164
- MOREAU, Alain (1990), “La Clytemnestre d’ Eschyle”, *Connaissance Hellenique* 44, 65-79
- MOREAU, Alain (1990), “Les sources d’ Eschyle dans l’ *Agamemnon*: silences, choix, innovations”, *REG* CIII, 30-53
- MOREAU, Alain (1992), “Clytemnestre et le heraut: un discours specieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614)”, *Pallas* XXXVIII, 161-171
- MOREAU, Alain y SAUZEAU, Pierre (eds.), *Les Choéphores d’ Eschyle*. Textes réunis par ---, Montpellier, Université Paul Valéry (Cahiers du GITA – Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique N° 10)
- NEITZEL, Heinz (1979), “κυνὸς δίκην, der Wächter und der Hund”, *Glotta* 57, 191-209
- NEITZEL, Heinz (1993), “Zu den auftritten Athenes und Apollons in den ‘Eumenides’ des Aischylos (397-414, 566-584)”, *Hermes* 121, 2, 139-158
- NERI, Camillo (1997), “Il ‘mathos’ di Oreste (Aesch. *Eum.* 276-278)”, *Eikasmos* 8, 17-23
- NEUBURG, Matthew (1986) *An Aeschylean universe. The ethical and metaphysical background of Aeschylus’ Oresteia: responsibility, inevitability, precognition, persuasion, causality*, Ithaca, NY, Cornell University Dissertation, 1981
- NEUBURG, Matthew (1991), “Clytemnestra and the Alastor (Aeschylus, *Agamemnon* 1497ff)”, *QUCC* 38, 2, 37-68
- NORTH, Helen F. (1977), “The yoke of necessity: Aulis and beyond”, *CW* 71,1, 33-45
- OLIVEIRA-PULQUÉRIO, M. de (1969-1970), “O problema do sacrificio de Ifigénia no *Agamémnon* de Ésquilo”, *Humanitas* XXI-XXII, 365-377
- OLIVER, James H. (1960), “On the “Agamemnon” of Aeschylus”, *AJP* 81, 311-314
- OUELLETTE, G.-P. (1971), “La mort à la guerre dans l’ *Agamemnon* d’ Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, LXXXIV, 297-313
- PELLICCIA, Hayden (1993), “Aeschylus, *Eumenides* 64-88 and the ex cathedra Language of Apollo”, *HSCP* 95, 65-105
- POLIAKOFF, Michael (1980), “The third fall in the *Oresteia*”, *AJP* 101, 3, 251-259

- POOL, E.H. (1983), "Clytemnestra's first entrance in Aeschylus' *Agamemnon*: analysis of a controversy", *Mnemosyne* XXXVI, 1-2, 71-116
- POPE, M.W.M. (1974), "Merciful heavens ? A question in Aeschylus' *Agamemnon*", *JHS* 94, 100-113
- PRINS, Yopie (1991), "The power of the speech act: Aeschylus' Furies and their binding song", *Arethusa* 24, 2, 177-195
- PUCCI, Pietro (1994), "Peitho nell' *Oresteia* di Eschilo", *Museum Criticum* 29, 75-138
- RABEL, Robert J. (1979), "*Pathei mathos*: a dramatic ambiguity in the *Oresteia*", *Rivista di studi classici*, anno XXVII, II-III, n° 79-80, 181-184
- RABEL, Robert J. (1982), "Apollo in the vulture simile of the *Oresteia*", *Mnemosyne* XXXV, 3-4, 324-326
- RABEL, Robert J. (1984), "The lost children of the *Oresteia*", *Eranos* 82, 2, 211-215
- RABINOWITZ, Nancy S. (1981), "From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as a cosmogonic myth", *Ramus* 10, 159-191
- RABINOWITZ, Nancy S. (1984), "Paths of song in Aeschylus' *Oresteia*", *CB* LX, 20-28
- REEVES, C.H. (1960), "The parodos of the *Agamemnon*", *CJ* 55, 165-171
- REHM, Rush (1994), "The bride unveiled: marriage to death in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituas in greek tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 43-58
- ROBERTS, Deborah (1984), *Apollo and his oracle in the Oresteia*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- ROBERTS, Deborah H.(1985), "Orestes as fulfillment, *teraskopos* and *teras* in the *Oresteia*", *AJP* 106, 283-297
- ROCCO, Christopher (2000), "Democracia y disciplina en la *Orestíada* de Esquilo", en *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona-Buenos Aires-Santiago de Chile, Andrés Bello (California, 1996), 177-216
- ROISMAN, Hanna M. (1988), "Dry tearless eyes", *Mnemosyne*, 41, 27-38
- ROISMAN, Hanna M. (1989), "The opening of the second stasimon in Aeschylus' *Eumenides*", *Eranos* 87, 7-11
- ROMILLY, Jacqueline de (1967), "L' evocation du passé dans l' *Agamemnon* d' Eschyle", *RÉG* LXXX, 93-100
- ROSE, Peter W. (1992), *Sons of the Gods, Children of Earth: ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca & London, Cornell University Press
- ROTH, Paul (1993), "The theme of corrupted xenia in Aeschylus' *Oresteia*", *Mnemosyne* 46, 1, 1-17
- ROUX, G. (19), "Clytemnestre et le chemin de poupre. Sur un jeu de scène incompris de l' *Agamemnon* (980 ss)", *Hommage à Marie Delcourt*, Bruxelles, 70-78

- RUTHERFORD, Ian (1995), "Apollo in ivy: the tragic paeon", *Arion* 3, 1, 112-135
- SCHEIN, Seth (1982), "The Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*", *G&R* XXIX, 1, 11-16
- SCODEL, Ruth (1996), "Δόμων ἄγαλμα: virgin sacrifice and aesthetic object", *TAPA* 126, 111-128
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SCOTT, William C. (1984), "The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' *Oresteia*", *AJP* 105, 150-165
- SEAFORD, Richard (1984), "The last bath of Agamemnon", *CQ* XXXIV, 247-254
- SÉCHAN, Louis (1931), "Le sacrifice d' Iphigénie", *RÉG* 44, 368-426
- SENZASONO, L. (1976), "Il primo verso delle *Coefore* e la concezione religiosa di Eschilo", *Rassegna di Scienze filosofiche*, XXIX, 251-283
- SIDER, David (1978), "Stagecraft in the *Oresteia*", *AJP* 99, 1, 12-27
- SIDWELL, Keith (1996), "Purification and pollution in Aeschylus' *Eumenides*", *CQ* 46, 1, 44-57
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1980), "Circles, confusion and the chorus of *Agamemnon*", *Eranos* LXXVIII, 133-142
- SIMPSON, Michael (1971), "Why does Agamemnon yield?", *PP* 137, 94-101
- SMETHURST, Mae J. (1972), "The authority of the elders (The *Agamemnon* of Aeschylus)", *CP* LXVII, 2, 89-93
- SMITH, Ole Langwitz (1973), "Once again: the guilt of *Agamemnon*", *Eranos* 71, 1-2, 1-11
- SMITH, Peter M. (1980), *On the hymn to Zeus in Aeschylus AGAMEMNON*, Chico, American Philological Association, California Scholars Press
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1989), "Against Klytaimestra's weapon", *CQ* 39, 2, 296-301
- STEINER, Deborah (1995), "Eyeless in Argos: a reading of *Agamemnon* 416-419", *JHS* 105, 175-182
- STEPHENS, J.C. (1971), "Odysseus in *Agamemnon* 841-842", *Mnemosyne* XXIV, 4, 358-361
- STINTON, T.C.W. (1979), "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*", *CQ* 29, 252-262
- THALMANN, William G. (1985), "Speech and silence in the *Oresteia*", II, *The Phoenix*, XXXIX, 221-237
- TYRRELL, William Blake (1976), "Zeus and Agamemnon at Aulis", *CJ* 71, 4, 328-334
- TYRRELL, William Blake (1980), "An obscene word in Aeschylus", *AJP* 101, 1, 44-46

- VAN ERP TAALMAN KIP, A. Maria (1996), "The unity of the *Oresteia*", en SILK, M.S., *Tragedy and the tragedy. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 119-138
- VAUGHN, J.W. (1976), "The watchman of the *Agamemnon*", *CJ* LXXI, 335-338
- VELLACOTT, Philip (1977), "Has good prevailed? A further study of the *Oresteia*", *HSCP* 81, 113-122
- VELLACOTT, Philip (1984), *The logic of tragedy. Morals and integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, NC, Duke University Press
- VERNANT, Jean-Pierre (1988), "Artémis et le sacrifice préliminaires au combat" *RÉG* CI, n° 482-484, 221-239
- VETTA, M. (1976), "La prima apparizione di Clitemestra nell' *Agamemnone* di Eschilo. Problemi di scena tragica", *Maia* 2, 109-119
- WEAVER, Benjamin H. (1996), "A further allusion in the *Eumenides* to the Panathenaia", *CQ* 46, 2, 559-561
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The parodos of the *Agamemnon*", *CQ* 29, 1-6
- WHALLON, W. (1964), "Maenadism in the *Oresteia*", *HSCP* 68, 317-327
- WHALLON, William (1995), "Doors and perspective in *Choe*.", *CQ* 45, 1, 233-236
- WHALLON, William (1995), "The Furies in *Choe*. and *Ag*.", *CQ* 45, 1, 231-232
- WHALLON, William (1997), *The Oresteia: Apollo and Bacchus*, Cambridge & New York, The Oleander Press
- WILSON, Peter & TAPLIN, Oliver (1993), "The 'aetiology' of tragedy in the *Oresteia*", *PCPA* 39, 169-180
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1983), "Clytemnestra and the vote of Athena", *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press, 101-131
- WOHL, Victoria (1998), "The violence of *kharis* in Aeschylus' *Agamemnon*", en *Intimate Commerce. Exchange, gender and subjectivity in greek tragedy*, Austin, University of Texas Press, 57-118
- YOUNG, Douglas (1971), "Readings in Aeschylus' *Choephoroe* and *Eumenides*", *GRBS* 12, 303-330
- ZAK, William F. (1995), *The Polis and the Divine Order: the Oresteia, Sophocles, and the defense of democracy*, Lewisburg, Bucknell University Press
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, F. (1984), "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*", J. PERADOTTO & J.P. SULLIVAN edd., *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers* New York, State University of New York Press, 159-191. Previamente: *Arethusa*, XI (1978), 149-184

III. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

III.A PROMETHEUS VINCTUS: BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADAMS, S.M. (1933), "The four elements in the *Prometheus Vincetus*", *CP* 28, 97-103
- ADÁN, Oscar (1999), "Prometeo, pensador de la 'necesidad' en Esquilo", *Estudios Clásicos* 115, 7-27
- ALBINI, Umberto (1975), "La funzione di Io nel *Prometeo*", *PP* 30, 278-284
- ALBINI, Umberto (1985), "I tre volte del potere nel *Prometeo*", *PP* 40, 414-418
- ARIAS, Irene (1950), "Dioses y hombres en el mito de Prometeo", *AFC* IV, 5-18
- BACHELARD, Gastón (1973) [1965], *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor
- BEAZLEY, J.D. (1939), "Prometheus Fire-Lighter", *AJA* 43, 618-639
- BENARDETE, Seth (1964), "The crimes and arts of Prometheus", *RM* CVII 2, 126-139
- BINGEN, J. (1978), "L' ethnologie du *Prométhée enchaîné*", *D' Eschyle à nos jours. Leçons d' archéologie, de littérature et de philologie classiques*, éd. par G. Cambier, Faculté de Philosophie et Lettres, Section de philologie classique, Bruxelles, Université Libre, 9-23
- BOITTIN, J.F. (1976), "Figures du mythe et de la tragédie. Io dans le *Prométhée Enchaîné*", *Ecriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris, Presse de l'Ecole Normale Supérieure, 40-56
- BONNAFÉ, Annie (1991), "Texte, Carte et Territoire: Autour de l'Itinéraire d'Io dans le *Prométhée (Ire Partie)*", *Journal des Savants*, 133-193
- BOOTH, N.B. (1985), "The Chorus of *Prometheus Pyrphoros* and Hesiod *Th.* 563", *JHS* CV, 149-150
- BOUVRIE, Synnove des (1993), "Aiskhulos, *Prometheus*: an anthropological approach", *Métis* 8, 1-2, 187-216
- BRACCESI, L. (1972), "Implicazioni politiche in Eschilo (*Prom.* 829-841)", *Rendiconti dell' Istituto Lombardo CVI*, 3-16
- BURNS, A. (1966) [1969], "The meaning of the *Prometheus Vincetus*", *C&M* XXVII, 65-78
- CABRERO, María del Carmen (1988), "Aspectos interpretativos en el prólogo de *Prometeo Encadenado* de Esquilo", Cabrero, M. del C. et al., *Análisis de temas trágicos griegos y latinos*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 5-29
- CERRI, Giovanni (1976), *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, (Filologia e critica, 17)
- CIANI, Maria Grazia (1978), "Prometheus tyrannos", *Dioniso* 49, 189-199
- CONACHER, Desmond J. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND. A literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press
- DAHLE, David W. (1980), *The succession myth in Aeschylus' "Prometheia"*, Princeton, NJ, Univ., Diss. (Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982, VI, 245)

- DAHLE, David W. (1989), "A note on the characterization of Okeanos in the *Prometheus Bound*", *Échos du monde classique* 33, n.s. 8, 341-346
- DAVIDSON, John (1994), "*Prometheus Vincetus* on the Athenian Stage", *G & R* 41, 1, 33-40
- DAWSON, Ch. (1951), "Notes on the final scene of *Prometheus Vincetus*", *CP* XLVI, 4, 237-238
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1995), "Tifone in Pindaro e in Eschilo", *RFIC* 123, 129-139
- DI MONTEGNACCO, Tere (1961), *Esencia y símbolo de Fausto y Prometeo*, Buenos Aires, Claridad
- DOLFI, Ezio (1988), "L' intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo", *Prometheus* 14, 25-38
- DORTER, Kenneth (1991-1992), "Freedom and constraint in *Prometheus Bound*", *Interpretation* 19, 117-135
- DUCHEMIN, Jacqueline (1952), "Le mythe de Prométhée à travers les ages", *BAGB* 3 (1952), 39-72
- DUCHEMIN, Jacqueline (1972), "Le captif de l'Etna: Typhée, «frère» de Prométhée", *Studi in Onore di Quintino Cataudella*, Catane, vol. I, 149-172, reimpresso en --- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 49-67
- DUCHEMIN, Jacqueline (1979), "La justice de Zeus et le destin d' Io: regard sur les sources proche-orientales d' un mythe eschyléen", *Revue des Études Grecques* 92 1-54, reimpresso en ---- (1995), *Mythes grecs et sources orientales*. Textes réunis par Bernard Deforge, Paris, Les Belles Lettres, 187-230
- DUFOUR, Jacques (1993), "*Prométhée Enchaîné* d' Eschyle ou le destin tragique du fils de la mère", *Kentron* 9, 137-145
- DUSINX, F. (1965), "Les passages lyriques dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", *L' Antiquité Classique* 34, 47-83
- EBENER, Dieter (1974), "Bemerkungen zum *Prometheus* des Aischylus", *Eirene* 12, 69-73
- EITREM, S. (1946), "De Prometheo", *Eranos* 44, 14-19
- FARNELL, L. (1933), "The paradox of the *Prometheus Vincetus*", *JHS* LIII, 40-50
- FERRINI, M.F. (1981), "Prometeo", *Quaderni linguistici e filologici*, 27-52
- FINEBERG, Stephen C. (1975), *The PROMETHEUS BOUND. An interpretative study*, Dissertations University of Texas, Austin. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat. 1982]
- FINEBERG, Stephen C. (1986), "The unshod maiden at *Prometheus* 135", *AJP* 107, 1, 95-98
- FINKELBERG, M. (1998), "*The geography of the Prometheus Vincetus*", *RM* 141, 119-141
- FITTON-BROWN, A. (1959), "Prometheia", *JHS* LXXIX, 52-60

- FLINTOFF, Everard (1995), "Prometheus Purphoros", en Luigi BELLONI, Guido MILANESE e Antonietta PORRO (eds.), *Studia Classica Johanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e Pensiero, 2 vol. (Bibliotheca di Aevum Antiquum, 7), 857-867
- FRAENKEL, Eduard (1954), "Der Einzug des Chors im *Prometheus*", *ASNP* 23, III-IV, 269-284
- FRIEDRICH, Wolf-Hartmut (1965), "Die Sonderstellung des aischyaischen "Prometheus""", reimpresso en HOMMEL, Hildebrecht (1974), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band: Die einzelnen Dramen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. (Wege der Forschung), 331-332
- GADAMER, Hans Georg (1947-1949), "Prometheus und die Tragödie der Kultur", *Anales de Filología Clásica* IV, 329-344
- GARCIA GUAL, Carlos (1979), *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Libros Hiperión
- GARCÍA-RAMÓN, José-Luis (1992), "Étymologie historique et synchronie homérique: $\delta\iota\epsilon/\omicron\mu\alpha\iota$, $\delta\iota\epsilon\rho\acute{o}\varsigma$, $\delta\iota\upsilon\pi\epsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$, $\delta\iota\alpha\acute{\iota}\nu\omega$, $\delta\iota\nu\acute{\epsilon}\omega$ et I.E. * dih_1 -/* dih_1 - «se hâter»", *Etymologie diachronique et etymologie synchronique en grec ancien. Actes du colloque de Rouen des 21 et 22 novembre 1991*. Revue de Philologie, Paris, Klincksieck, 105-117
- GARGIULO, T. (1979), "Il *Prometeo* eschileo di Ossirinco: P. Oxy. 2245", *Bollettino del Comitato* 27, 79-103
- GARZYA, Antonio (1965), "Le tragique du *Prométhée Enchaîné* d' Eschyle", *Mnemosyne*, XVIII 2, 113-125
- GIRAUD, Ch. (1963), "Une particularité syntaxique dans le *Prométhée enchaîné* d' Eschyle", comunicación resumida *RÉG LXXVI*, 12
- GRENE, D. (1940), "*Prometheus Bound*", *CP* XXXV, 1, 22-38
- GROSSMANN, Gustav (1958), "Contributo alla storia de un' idea europea. Il *Prometeo* di Eschilo ed il concetto della dignità umana", *Studi Urbinati* 32, 65-89
- GROSSMANN, Gustav (1970), *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, XXXI), Heidelberg, C. Winter
- GRUBE, G.M.A. (1970), "Zeus in Aeschylus", *AJP* XCI, 43-51
- GUIRAUD, M. Ch. (1963), "Une particularité syntaxique das le 'Prométhée enchaîné' d' Eschyle", *RÉG LXXVI*, XII
- HAMILTON, C. (1993), "Dido, Tityos and Prometheus", *CQ* 43, 1, 249ss.
- HAVELOCK, Eric A. (1969), *Prometheus, with a translation of Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Seattle, Washington University Press
- HOPPIN, J.H. (1901), "Argos, Io and the *Prometheia* of Aeschylus", *HSCP* 12, 335-345
- ILIEVSKI, Petar Hr. (1993), "The origin and semantic development of the term *harmony*", *ICS* XVIII, 19-29

- INOUE Eva, y COHEN D. (1978), "Verbal patterns in the *Prometheus Bound*", *CJ* LXXIV, 26-33
- INOUE, Eva (1977), "Prometheus as Teacher and the chorus's descent, P.V. 278ff.", *CQ* 27, 256-260
- IRELAND, Stanley (1973), "Dramatic structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus", *G&R* XX, 2, 162-168
- IRIGOIN, Jean (1974), "Les stasima du *Prométhée Enchaîné*", *Studies in honor of A. Turyn*, University of Illinois Press, 199-213
- IRIGOIN, Jean (1984-1985), "Les choeurs et autres parties chantées du *Prométhée Enchaîné*", *Dioniso* LV, 89-108
- JOUAN, F. (1980), "Harmonia", DUCHEMIN Jacqueline (ed.), *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 113-121
- KERÉNYI, KARL (1959), *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Hamburg, Rowohlt
- KITTO, H.D.F. (1970), *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen & Co., ("The *Prometheus Vincit*": 55-63)
- KITTO, H.D.F. (1934), "The *Prometheus*", *JHS* LIV, 14-20
- KNIGHT, W. E. (1938), "Zeus in the *Prometheia*", *JHS* 58, 51-54
- KONSTAN, David (1977), "The Ocean episode in the *Prometheus Bound*", *History of Religions* XVII, 61-72
- KRAUS, Walther (1984), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *Aus allem eines*, Heidelberg, 184-218
- KRAUS, Walther (1981), "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *WS* 15, 95-133
- LENZ, (1980), "Feuer in der *Promethie*", *Grazer Beiträge* 9, 23-56
- LETOUBLON, F. (1986), "Les paradoxes du *Prométhée*", *Sileno*, XII, 11-39
- LÉTOUBLON, F. (1988), "La parole déchainée et le dénouement du *Prométhée* d'Eschyle", *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*. 6. (Aussois, 27 août - 1er sept. 1984). Présentations de Jean Lallot. Paris: Service de publications, Univ. de la Sorbonne, Nouvelle Paris III, 249-259
- LLOYD-JONES, Hugh (1969), "Il *Prometeo incatenato* di Eschilo", *Dioniso* 43, 211-218
- LONG, H. (1958), "Notes on Aeschylus' *Prometheus Bound*", *PAPS* CII, 3, 229-280
- LONGO, Oddone (1961-1962), "Il significato politico del 'Prometeo' di Eschilo", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti* 120, 243-273
- MASARACCHIA, A. (1985), "Per l'interpretazione del PROMETEO", *QUCC* I, n° 20, 43-59; II, n° 21, 15-26
- Mc.NAMEE, K. (1985), "Guile in Aeschylus' *Prometheus*", *PP* XL, 401-413
- MORANI, Moreno (1983), "Il nome di Prometeo", *Aevum* LVII, 1, 33-43

- MOREL, W. (1973), "Aeschylus, Prometheus luomenos fr. 192", *CR* 87, 121
- MYRES, J.L. (1946), "The Wanderings of Io: Aeschylus, Prometheus 707-869", *CR* 60, 2-4
- NESCHKE-HENTSCHKE, Ada (1983), "Geschichten und Geschichte. Zum Beispiel Prometheus bei Hesiod und Aischylos", *Hermes*, III, 4, 385-402
- O'BRIEN, Michael (1985), "Xenophanes, Aeschylus, and the Doctrine of Primeval Brutishness", *CQ* 35, 264-277
- OAKLEY, J.M. (1988), "Perseus, the Graiai and Aeschylus' Phorcides", *AJA* 92, 383-393
- PADILLA, Mark William (ed.) (1999), *Rites of passage in ancient Greece. Representations of young adulthood in Literature, Religion and Society* (Bucknell Review 43, 1), Lewisburg & London, Bucknell University Press
- PADUANO, G. (1968), "L'umanità nella tragedia del cosmo: Lettura del 'Prometeo' di Eschilo", *Dioniso* 42, 143-199
- PALMER, D.W. (1993), "The curse of Kronos, *Prometheus Bound* 910-911", Kevin Lee, Chris Mackie, & Harold Tarrant (edd.), *Multarum artium scientia. A »chose« for R. Godfrey Tanner. Contributed by his allies upon rumours of his retirement*, Auckland, New Zealand, University of Auckland, Dept. of Classics and Ancient History. (Prudentia. Suppl.), 145-152
- PERETTI, A. (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike*, 1-39
- PERETTI, A. (1951), "Religiosità eschilea nel 'Prometeo'", *Maia* 4, 14-42
- PETTERLINI, Arnaldo (19), "Prometeo e il mito della colpa", *Aufidus* 21-30
- PODLECKI, Anthony J. (1969), "Reciprocity in *Prometheus Bound*", *GRBS* 10, 287-292
- PONTANI Jr., Filippo Maria (1995), "Prometeo, vv. 115-151", *A&R* 40, 1, 38-39
- PROSEN S.J., Anthony J. (1964), "Suffering in Aeschylus and Hopkins", *CB* 41, 1, 11-13
- RATH, Ingo W. (1997), "Prométhée et la conscience grecque de soi. La mise en scène d'une recherche d'identité culturelle chez Eschyle", *QUCC* 57, 3, 33-49
- REINHARDT, Karl (1956), "Prometheia", *Eranos-Jahrbuch* 25, 241-283
- ROBERTSON, D. (1951), "Prometheus and Chiron", *JHS* LXXI, 150-155
- SAÏD, Suzanne (19), "Eschyle, Hesiodé et les combats de Zeus ou comment se reecrit le mythe", *Études de Littérature Ancienne*, 2, 81-91
- SAÏD, Suzanne (1984), "Le Prométhée Enchaîné. un hymne au progrès? Les arts et les images", *L'information grammaticale* 23, 33-37
- SCARAMELLA, Dora G. (1994), "Función del prólogo en el *Prometeo Encadenado*", *Revista de estudios clásicos* 25 (1994) 163-179
- SCOTT, William C. (1980), *Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Bryn Mawr Comm. Dept. of Greek, Bryn Mawr Coll., Bryn Mawr, Pa.

- SCOTT, William C. (1987), "The development of the chorus in *Prometheus bound*", *TAPA* 117, 85-96
- SEAFORD, Richard (1986), "Immortality, salvation and the elements", *HSCP* XC, 1-26
- SECHAN, Louis (1960) [1951], *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba
- SIENKEWICZ, Thomas J. (1984), "The chorus of *Prometheus Bound*: harmony of suffering", *Ramus* 13, 60-73
- SOARES, Carmen I.L. (1995), "*Prometheus Desmotes*: um "olhar" no Tita", *Humanitas* 47, 1, 81-95
- SORO, Maria Maslanska (1989-1990), "La legge del *pathei mathos* nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Sandalion* XII-XIII, 5-25
- STOESSL, Franz (1988), *Der »Prometheus« des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Weiesbaden
- SUGG, A. (1971), *The dramatic action of Aeschylus PROMETHEUS BOUND*, Diss. Cornell University, Ithaca
- SWANSON, Judith (1994-1995), "The political philosophy of Aeschylus' *Prometheus bound*: justice as seen by Prometheus, Zeus and Io", *Interpretation* 22, 2, 215-245
- TAPLIN, Oliver (1972), "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSCP* 76, 57-97
- TAPLIN, Oliver (1975), "The title of *Prometheus Desmotes*", *JHS* XCV, 184-186
- TARDITI, G. (1976), "Sul significato originario dell' aggettivo (Aesch., *Prom.*, 135; Alcman, 1, 15, PMG)", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 104, 1, 21-25
- THOMSON, George Derwent (1929), "Notes on *Prometheus Vincitus*", *CQ* 155-163
- THOMSON, George Derwent (1929), "Zeus tyrannos", *CR* 43, 3-5
- THOMSON, James Alexander Kerr (1920), "The religious background of the *Prometheus Vincitus*", *HSCP* XXXI, 1-37
- TODD, O.J. (1925), "The character of Zeus in Aeschylus' *Prometheus Bound*", *CQ* 19, 61-68
- TRIOMPHE, Robert (1992), *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Strasbourg, Presses Universitaires
- TROUSSON, R. (1961), "L'élément dramatique dans le *Prométhée Enchaîné*", *RÉG* LXXIV, 20-24
- Van der WAERDT (1982), "Post-Promethean man and the justice of Zeus", *Ramus* 11, 26-47
- VIAN, F. (1942), "Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle", *REG* 55, 190-216
- WELCKER, F.G. (1824), *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweibe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt
- WEST, Stephanie (1994), "Prometheus orientalized", *MH* 51, 3, 129-149

- WEST, Stephanie (1997), "Alternative Arabia: a note on *Prometheus vincetus* 420-4", *Hermes* 125, 374-379
- WILL, Frederic (1962), "Prometheus and the question of selfawareness in Greek literature", *AJP* LXXXIII, 1, 72-85
- YU, A.C. (1971), "New gods and old. Tragic theology in the *Prometheus Bound*", *Journal of the American Academy of Religion* XXXIX, 19-42

III.B PROMETHEUS VINCTUS: AUTORÍA Y DATACIÓN

- BAGLIO, G. (1952), *Il 'Prometeo' di Eschilo alla luce delle storie ellenica di Erodoto*, Roma, Signorelli
- BAGLIO, G. (1959), *Il 'Prometeo' di Eschilo e la storia ellenica e persiana fino all' invasione persiana di Atene*, Roma, Viale Mazzini
- BEES, Robert (1993), *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart, B.G. Teubner, (Beiträge zur Altertumskunde, 38)
- BERGK, Theodor (1884), *Griechische Literaturgeschichte, vol III*, Berlin
- BETHE, E. (1896), *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas*, Leipzig, Hirzel
- BOCK, M. (1958), "Aischylos und Akragas", *Gymnasium* 65, 402-450
- BROWN, S.G. (1977), "A contextual analysis of tragic meter: the anapest", en J. H. D'ARMS & J. W. EADIE (eds.), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor
- BROWN, A.L. (1990), "Prometheus Pyrphoros", *BICS* 37, 50-56
- CATAUDELLA, Quintino (1963), "Eschilo in Sicilia", *Dioniso* 37, 5-24
- CHANTRAINE, Pierre (1927), *Histoire du parfait grec*, Paris
- CHURCH, A. (1900), "Dactyls, anapests and tribrachys in Aeschylus, Sophocles and Euripides", *CR* 14, 438
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Osservazioni linguistiche sul *Prometheus Vincetus*", *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXII, 329-357
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Aeschylus, *Prom.* 247-251", *MCr* 8-9, 170-176
- CITTI, Vittorio (1973-1974), "Il termine σοφιστής nella lingua di Eschilo", *RAIB* 62, 1-11
- CITTI, Vittorio (1987), "Aristofane e il *Prometheus Vincetus*", *Itaca* 3, 93-97
- COMAN, Jean (1943), *L' authenticité du Prométhée Enchaîné*, Bucharest, Impr. Cartea Româneasca
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del 'Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento – CONICET]
- CROISSET, A. (1883), *Eschyle. Morceaux choisis, expliqués par --- et F. De Parnajon*, Paris, Hachette
- DAVIDSON, John A. (1949), "The date of the Prometheia", *TAPA* 80, 66-93

- DAVIDSON, John A. (1966), "Aeschylus and Athenian Politics, 472-456 a.C.", *Ancient Society Institutions: Studies presented to V. Ehrenberg*, Oxford, Blackwell, 93-107
- DAVIES, Malcolm (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en CR 29, 5-7
- DENNISTON, J.D. (1936), "Pauses in the Tragic Senarius" *CQ* 30, 73-79
- DENNISTON, J.D. (1959), *The Greek particles*, Oxford, Clarendon Press
- DEUBNER, L. (1941), *Olohyge und Verwandtes*, Berlin, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften
- DIANO, C. (1972), "La data di pubblicazione della syngraphè di Anassagora", *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, LI, 499-515
- DODDS, E.R. (1973), "The *Prometheus Vincitus* and the progress of scholarship", *The ancient concept of progress*, Oxford, Clarendon Press, 26-44
- DROYSEN, Johann Gustav (1832), *Aischylos: Werke. Die Tragödien und Fragmente*, uebersetzung von ---, Berlin, Fincke, 2 Bde.
- DWORACKI, Sylvester (1983), "Notes on the staging of the *Prometheus*", *Eos* LXX, 159-165
- DWORACKI, Sylvester (1989), "Die dramatische Struktur des 'Gefesselten Prometheus'", *Eos* LXXVII. 5-15
- DYSON, Michael (1994), "Prometheus and the wedge: text and staging at Aeschylus, PV 54-81", *JHS* 114, 154-156
- ELSE, Gerald F. (1965), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press
- ENGELMANN, R. (1868), "Zu Aeschylus", *Philologus* 27, 736
- FARRINGTON, B. (1939), *Science and Politics in the Ancient World*, London
- FICKER, W. (1935), *Vers und Satz im Dialog des Aischylos*, Diss. Leipzig
- FILIPPO, A y GUIDO, R. (1977-1980), "Aspetti dell' enjambement nel trimetro recitativo di Eschilo", *AFLI* VIII-X, 83-131
- FLINTOFF, Everard (1983), "Aristophanes and the *Prometheus Bound*", *CQ* 33, 1, 1-5
- FLINTOFF, Everard (1986), "The date of the *Prometheus Bound*", *Mnemosyne* 39, 1-2, 82-91
- FOCKE, Friedrich (1930), "Aischylos' Prometheus", *Hermes* 65, 259-304
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis Aeschyleo usu*, Diss. Breslau, Berlin, Calvary
- GERCKE, A. (1911), "Über die Prometheus Trilogie", *ZG* 65, 164-174
- GRIFFITH, Mark (1977), *The authenticity of PROMETHEUS BOUND*, Cambridge, University Press
- GRIFFITH, Mark (1978), "Aeschylus, Sicily and Prometheus", DAWE, Roger David et al. (edd.), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry. Presented to Sir Denys Page*, Cambridge, The Editors, 105-139

- GRIFFITH, Mark (1984), "The Vocabulary of *Prometheus Bound*", *CQ* 34, 282-291, Part I
- GROENEBOOM, P. (1927), "De Aeschyli Prometeo", *Mnemosyne* 55, 88-100
- GULICK, C.B. (1899), "The attic Prometheus", *HSPb* 10, 103-114
- HAINES, C.R. (1915), "Note on the paralellism between the *PV* and the *Antigone* of Sophocles", *CR* 29, 8-10
- HAMMOND, N.G.L. (1972), "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 13, 387-450
- HAMMOND, N.G.L. (1988), "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 29, 5-33
- HARMAN, E.G. (1920), *The Prometheus Bound of Aeschylus. Represented in English and Explained by ---*, London, Arnold
- HARRISON, E. (1921), "Aeschylus Sophokleizon" *PCPS*, 14-15
- HARRISON, E. (1941), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters", *CR* 55, 22-25
- HARRISON, E. (1943), "Interlinear hiatus in Greek tragic trimeters, II", *CR* 57, 61-63
- HEIDLER, Th. (1884), *De compositione metrica Promethei fabulae aeschyleae*, Diss. Brelau
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- HERINGTON, Cecil John (1961), "Aeschylus, *Prometheus Unbound*, Fr. 193 (Titanum suboles ...)", *TAPA* 92, 239-250
- HERINGTON, Cecil John (1963) "The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies", *TAPA* 94, 113-125
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A study in the *Prometheia*: I. The elements of the trilogy; II. Birds and *Prometheia*", *The Phoenix*, XVII, 180-197 y 236-246
- HERINGTON, Cecil John (1963), "A unique technical feature of the *Prometheus Bound*", *CR* XIII, 1, 5-7
- HERINGTON, Cecil John (1964), "Some evidence for a late dating of the *Prometheus Vincetus*", *CR* XIV 3, 239-240
- HERINGTON, Cecil John (1965), "Aeschylus, the last phase", *Arion* IV, 387-403
- HERINGTON, Cecil John (1967), "Aeschylus in Sicily", *JHS* 87, 74-85
- HERINGTON, Cecil John (1970), *The author of the PROMETHEUS BOUND*, Texas, University of Texas Press
- HERINGTON, Cecil John (1979), reseña de Mark GRIFFITH, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, en *AJP* 100, 3, 420-426
- HÖLZLE, R. (1934), *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Dissertation Freiburg

- HUBBARD, Thomas K. (1991), "Recitative anapests and the authenticity of *Prometheus Bound*", *AJP* 112, 439-460
- IRELAND, Stanley (1971), *Structure, especially of sentences in the plays of Aeschylus, with special reference to the Prometheus Vincetus*, Dissertation Cambridge, unpublished
- IRELAND, Stanley (1977), "Sentence structure in Aeschylus and the position of the *Prometheus* in the corpus Aeschyleum", *Philologus* 121, 2, 189-210
- KNOX, Bernard M.W. (1964), *The heroic temper. Studies in sophoclean tragedy*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press
- KÖRTE, A. (1920), "Das Prometheus-Problem", *NJA* 23 [45], 201-213
- KRAMER, H. (1878), *Prometheus Vincetus esse fabulam correctam*, Dissertation Freiburg
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann
- KUSSMAHL, A. F. (1888), "Beobachtungen zum Prometheus des Äschylus", *Programm des Sophien-Realgymnasiums* 95, Berlin, Gärtner
- LATTANZI, G.M. (1934), "La questione dell' autenticità del Prometeo legato", *MC* 4, 239-245
- LEFÈVRE, Eckard (1967), "Studien zur Athetese des *Prometheus Desmotes*", Habilitation für klassische Philologie, Universität Kiel, *Gnomon* 39 (1967), 640
- LEFÈVRE, Eckard (1987), "È di un poeta siciliano il *Prometheus Desmotes*?", *Orpheus* 8, 1-13
- LIBERMAN, Gauthier (1996), "Le *Prométhée délivré* attribue à Eschyle, un passage de Valerius Flaccus et un vase d' Apulie", *REA* 98, 273-280
- LLOYD-JONES, Hugh (1993), reseña de M.L.WEST (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990 y M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1990, en *Gnomon* 65, 1, pp. 1-11
- LLOYD-JONES, Hugh (2003), "Zeus, Prometheus, and Greek ethics", *HSCP* 101, pp. 49-72
- LONGO, O. (1961-1962), "Il significato politico del *Prometeo* di Eschilo", *AIV* 120, 243-274
- LUPPINO, E. (1967), "L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee", *Aegyptus*, XLVII, 3-4, 197-212
- MACCIOTTA, I. (1947), "L' autenticità del Prometeo eschileo", *Dioniso* 10, 83-101
- MACRAE, D.A. (1909), "The date of the extant *Prometheus*", *AJP* 30, 405-415
- MAMELI-LATTANZI, G. (1934), "La questione dell' autenticità del 'Prometeo legato'", *Il mondo classico* 4, 239-245
- MARCOVICH, M. (1984), *Three-Word Trimeter in Greek Tragedy*, Meisenheim
- MARZULLO, Benedetto (1993), *I sofismi di Prometeo*, Scandicci, Firenze, La nuova Italia editrice

- MARZULLO, Benedetto (1995), "La 'tragedia' di Prometeo", *QUCC* 50, 2, 49-58
- MASTRONARDE, Donald J. (1990), "Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9 (1990), 247-293
- MÉAUTIS, G. (1960), *L'authenticité et la date du PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ d' Eschyle*, Rec. de Trav. Fac. des Lettres de Neuchâtel, Fac. des Lettres
- MOELLER, Heinz (1936), *Untersuchungen zum »Desmotes« des Aischylos*, Dissertation Greifswald
- MULLENS, H. G. (1939), "Date and Stage Arrangements of the »Prometheia«", *G & R* 8, 160-171
- MÜLLER, C.F. (1871), *Die scenische Darstellung des äschyleischen Prometheus*, Gymn.-Progr., Stade
- MUSURILLO, Herbert (1970), "Particles in the *Prometheus Bound*", *CP* 65, 175-177
- NESTLE, Walter (1930), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübingen Beiträge zur Altertumswissenschaft, 10)
- NESTLE, Walter (1939), *Aischylos. Die Tragödien und Fragmente*, übertragen von J.G. DROYSEN, durchgesehen und eingeleitet von ---, Stuttgart, Kröner
- NIEDZBALLA, Franz (1913), *De copia verborum et elocutione Promethei Vincti quae fertur Aeschyleae* (Breslau, Phil. Dissertation), Vratislaviae, Typis Schlesische Volkszeitung
- OBERDICK, J. (1876), *Jenaer Litteraturzeitung*, art. 380
- OBERDICK, J. (1888), reseña de Franz KUSSMAHL, *Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus*, Programm des Sophien-Realgymnasiums, Berlin, Gärtner, 1888, en *WKPh* 5, 1305-1312
- OBERDICK, J. (1890), "Zum Prometheus des Aeschylus", *WKPh* 7, 445-446
- OLCOTT, M.D. (1974), *Metrical Variations in the Iambic Trimeter as a Function of Dramatic Technique in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, Dissertation Stanford
- ORSELLI, Marina (1992), "Il dolore di Zeus. Per una interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo", *Dioniso* LXII 1, 29-45
- ORSINI, P. (1935), "Observations sur la mise en scène du *Prométhée enchaîné*", *Mélanges O. Navarre*, Toulouse, Provat, 495-510
- PATTONI, Maria Pia (1987), *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore
- PERETTI, Aurelio (1927), "Osservazioni sulla lingua del 'Prometeo' eschileo", *SIFC* V, 165-231
- PERETTI, Aurelio (1927), *La cronologia del 'Prometeo' di Eschilo*, Ravenna, Ravennate e Mutilati
- PERETTI, Aurelio (1944), "Zeus und Prometheus bei Aischylos", *Antike* 20, 1-39
- PERETTI, Aurelio (1951), "Religiosità eschilea nel *Prometeo*", *Maia* 4, 14-42
- PERROTTA, Gennaro (1931), *I tragici greci: Eschilo, Sofocle, Euripide*, Bari, Laterza

- PHILIPPIDES, Dia M.L. (1981), *The Iambic Trimeter of Euripides: Selected Plays*, New York
- PODLECKI, Anthony J. (1975), "Reconstructing an Aeschylean trilogy", *BICS* XXII, 1-19
- POLI-PALLADINI, Letizia (2001), "Some reflections on Aeschylus' *AETNAE(AE)*", *RhM* 144, 3-4, 287-325
- PORZIG, W. (1926), *Aischylos. Die Attische Tragödie*, Leipzig, Ernst Wiegrandt
- RIBBECK, Otto (1860) [Berne, 1859], "Qua Aeschylus Arte in Prometheo Fabula Diverbia Composuerit", *Litteratur über den symmetrischen Bau des Recitativs bei Aischylos*, Aus N. Jahrb. F. Phil. U. Paed. LXXXI, Leipzig
- ROBERT, C. (1896), "Die Scenerie des *Aias*, der *Eirene* und des *Prometheus*", *Hermes* 31, 530-577
- ROBERTSON, D.S. (1938), "On the cronology of Aechylus", *PCPS* 169/171, 9-10
- RÖHLECKE, A. (1882), *Septem adversus Thebas et Prometheus Vincit esse fabulas post Aeschylum correctas*, Dissertation Berlin
- ROSSBACH, A. – WESTPHAL, Rudolph, (1856), *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, Leipzig, Teubner
- SAÏD, Suzanne (1985), *Sophiste et tyran. Ou le problème du PROMETHÉE ENCHAÎNÉ*, Paris, Klincksieck
- SCHADEWALT, Wolfgang (1974), "Ursprung und führe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos", en HOMMEL, H. (1974), *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, vol. I, 104-147
- SCHEIDWEILER, F. (1961), "Zum Προμηθεὺς Δεσμώτης", *Helikon* 1, 295-301
- SCHMID, Wilhelm (1929), *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, 9)
- SCHMID, Wilhelm (1931), "Epikritisches zum *Gef. Prom.*", *PhW*, 218-223
- SCHMID, Wilhelm & Stählin, O. (1940), *Geschichte der griechischen Literatur* I, 3, München, C.H. Beck, 281-308
- SCHMIDT, E. G. (1971), *Die Sieben Tragödien*, Leipzig, Philipp Reclam Jun.
- SCHMIDT, M. (1869), *Pindar's Siegesgesänge mit Prolegomenis über pindarische Kolometrie und Textkritik, I: Pindar's Olympische Siegesgesängen*, Griechisch und Deutsch, Jena
- SCHÖMANN, G.F. (1843), *Aeschylus. Gefesselter Prometheus*, Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1846), *Vindiciae Jovis Aeschylei*, Ind. Lect., Greifswald, Koch
- SCHÖMANN, G.F. (1859), *Noch ein Wort über Aeschylos Prometheus*, Greifswald, Koch
- SEYMOUR, T.D. (1879), "On the date of the Prometheus of Aeschylus", *TAPA* 10, 111-124
- STANFORD, William B. (1940), "Three-Word Iambic Trimeters in Greek Tragedy", *CR* 54, 8-10

- STEFFEN, W. (1983), "De Aeschyli Promethea trilogia tragica", *Meander* 38, 5-15
- STEUSLOFF, B. (1867), *Zeus und die Gottheit bei Aischylus*, Gymn.-Progr., Lissa
- STINTON, Thomas Charles Warren (1961), reseña de G. Méautis, *L'Authenticité et la date du Prométhée Enchaîné d'Eschyle*, *Gnomon* 33, 541-544, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1-4
- STINTON, Thomas Charles Warren (1977), "Interlinear hiatus in trimeters", *CQ* 27, 67-72, reproducido en --- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 362-368
- SUTTON, Dana Ferrin (1983), "The date of the *Prometheus Bound*", *GRBS* 24, 289-294.
- THOMSON, George Derwent (1983), "Prometheia", SEGAL, Erich (ed.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford, University Press, 104-122
- TOWNSEND, Rhys F. (1986), "The fourth-century skene of the theater of Dionysos at Athens", *Hesperia* 55, 4, 421-438
- UHLMANN, N. (1919), "Zum Prometheusproblem", *Zeitschrift für das Gymnasialwesen*, 329-332
- UNTERBERGER, Rose (1968), *DER GEFESSELTE PROMETHEUS des Aischylos. Eine Interpretation*, Tübingen, Beitr. zum Altertumswissenschaft, XLV, Stuttgart, Kohlhammer
- UNTERBERGER, Rose (1974), "Der "Gefesselte Prometheus" des Aischylos", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos. Zwei Bände. Zweiter Band. Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Wege der Forschung), 352-368
- van LOOY, H. (1986), "Some general reflections on the problem of the authenticity of *Prometheus bound*", *Museum philologum Londinense* 7, 129-140
- WACKERNAGEL, J. (1901), "Über die sprachliche Eigenarten des *Prometheus*", *VDPb* 46, 65
- WACKERNAGEL, J. (1904), *Studien zum griechischen Perfektum*, Göttingen
- WEBSTER, T.B.L. (1941), "A study of Greek sentence construction", *AJP* 62, 385-415
- WENDEL, T. (1929), *Die Gesprächsanrede im griechischen Epos und Drama der Blütezeit* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 6), Stuttgart, Kohlhammer
- WEST, Martin Lichtfield (1979), "The Prometheus trilogy", *JHS* 99, 130-148
- WEST, Martin Lichtfield (1990), "The authorship of the Prometheus trilogy", en ---, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, B.G. Teubner, 51-72
- WEST, Martin Lichtfield (1996), "A Fragment of *Prometheus Lyomenos*?" *ZPE*, 113, 21
- WEST, Stephanie (1997), "The date of the *PV*", reseña de R. Bees, *Zur Datierung des PROMETHEUS DESMOTES*, en *CR* n.s. 47, 1, 17-18
- WESTPHAL, Rudolph (1869), *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig, Teubner

- WIESELER, Friedrich (1843), *Adversaria in Aeschyli Prometheum vinctum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica*, Gottingae, Libraria Dieterichiana
- YORKE, E.C. (1936a), "The date of the Prometheus Vinctus", *CQ* 30, 153-154
- YORKE, E.C. (1936b), "Trisyllabic feet in the dialogue of Aeschylus", *CQ* 30, 116-119
- YOUNG, Douglas (1959), "Miltonic light on Professor Denys Page's Homeric theory", *GR* 6, 96-108
- ZAWADZKA, Irena (1974), "Die Echtheit des *Gefesselten Prometheus* - Geschichte und gegenwärtiger Stand der Forschung", HOMMEL, Hildebrecht (ed.), *Wege zu Aischylos*, II, *Die einzelnen Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (Wege der Forschung), 333-351. Previamente: *Das Altertum* 12, 4 (1966), 210-223
- ZUM FELDE, Johannes (1914), *De Aeschyli Prometheo quaestiones*, Göttingen, Phil. Diss.
- ZUNTZ, Günther (1983), "Αἰσχύλου Προμηθεύς", *Hermes* 111, 4, 498-499
- ZUNTZ, Günther (1984), *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- ZUNTZ, Günther (1993), "Aeschyli Prometheus", *HSCP* 95, 107-111

III.C LINGUAJE EN ESQUILO: ESTILO E IMAGINERÍA

III.C.1 General

III.C.1.1 Anterior a 1920

- ALTUM, Bernard (1855), *Similitudines Homeri cum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis comparantur*, Diss. Berolini
- BORK, Arnold Hermann (1919), *De Aeschyli metaphoris et comparationibus*, Berlin, Diss. Phil.
- BRIEGLEB, Hermann (1888), *De comparationibus traslationibusque ex agrorum pastorumque rebus ab Aeschylo et Euripide desumptis*, Diss. Inaug., Gissae
- COENEN, Wilhelm F.H. (1875), *Dissertatio literaria de comparationibus et metaphoris apud Atticos praesertim poetas*, Diss. Traiecti ad Rhenum (Utrecht)
- DAHLGREN, Sven (1875), *De Aeschyli metaphoris et similitudinibus a re navali deductis commentatio*, Diss. Inaug., Uppasala
- DAHLGREN, Sven (1877), *De imaginibus Aeschyli*, Holmiae, P. A. Norstedt et Filii
- FISCHER, Friedrich (1900), *Über technische Metaphern im Griechischen, mit besonderer Berücksichtigung des Seewesens und der Baukunst*, Diss. Erlangen 1899, Straubing
- FÖRSTER, R. (1866), *De attractionis in Graeca lingua usu quaestionum particula, I. De attractionis usu Aeschyleo*, diss. Vratislaviae, Berlin, Calvary
- FREY, Karl (1879), "Die Vergleichen des Aeschylus", en *Aeschylus-Studien*, Bern, Jent & Reinert, 15-57

- GORTER, Hermann (1889), *De interpretatione Aeschyli metaphorarum*, Diss. Litter. Inaug. Amstelod., Lugduni-Batavorum, E.J. Brill
- HARRIES, Hermann (1891), *Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania*, diss. Kiel
- HEADLAM, W. (1902), "Metaphor, with a Note on Transference of Epithets", *CR* 16, 434-442
- HERZER, J. (1884), *Metaphorische Studien zu griechische Dichtern. I: Die auf "Unglück und Verwandtes" bzügl. Metaphern und Bilder den Tragikern*, Progr. der Studienanstalt, Zweibrücken
- HOPPE (1859), *De comparationum et metaphorarum apud tragicos Graecos usu*, Gymn.-Progr. Berlin
- KEITH, A.L. (1914), *Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Aeschylus*, Diss. Chicago, Menasha, Wis., George Banta publishing Co.
- LEES, J.T. (1902), "The metaphor in Aeschylus", en *Studies in Honor of Basil L. Gildersleeve*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 483-496
- MÜLLER, Josef (1906), *Das Bild in der Dichtung. Philosophie und Geschichte der Metapher. Bd. II: Die griechische Metapher*, München
- PECZ, Wilhelm (1886), *Beiträge zur Darstellung der Tropik der Poesie. Erster Theil: Systematische Darstellung der Tropen des Aeschylus, Sophocles und Euripides*, Berliner Studien 3,3, Berlin
- PICKHARDT, E.W.S. (1904), *De Aeschyli imaginibus*, Diss. Columbia
- RADTKE, Gustav (1865), *De tropis apud tragicos Graecos*, Dis. Berolini
- RADTKE, Gustav (1867), *De tragicorum Graecorum tropis. Partic. II: De metaphoris ex verbis nauticis et ex venactis petitis*, progr. Krotoschin
- RAPPOLD, J. (1876-1878), *Die Gleichnisse bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Progr. des Gymn., Klagenfurt
- RUETER, h. (1877), *De metonymia abstractae notionis pro concreta apud Aeschylum*, Diss. Inaug., Halle
- SCHULZE, F.G.L. (1854), *De imaginibus et figurata Aeschyli elocutione*, Gymn., Progr., Halberstadt, typis C.H.F. Doelle
- TUCH, (1869), *De Aeschyli figurata elocutione*, Gymn. –Progr., Wittenberg
- WECKLEIN, N. (1872), "Das Gleichnis bei Aeschylus", *Studien zu Aeschylus*, Berlin, 1-10
- WERNER, H. (1915), *Metaphern und Gleichnisse aus dem griechischen Theaterwesen*, Diss. Aarau
- WHEELER, J.R. (1885), *De comparationibus et traslationibus quas e mari et re navali mutuati sunt Aeschylus et Sophocles*, Diss. Harvard

III.C.1.2 Posterior a 1920

- BARLOW, Shirley A. (1986²) [1971], *The imagery of Euripides*, Bristol, Bristol Classical Press

- BERGSON, Leif (1956), *L' épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Diss. Upsala
- CALAME, Claude (1995) [Paris, 1986], *The craft of poetic speech in ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press
- CERRI, Giovanni (1993), "La poesia orale come incunabolo della tragedia", *QUCC* 43,1, 133-138
- CRESPO, María Inés (1990), *Las imágenes en el Prometeo Encadenado. Análisis semántico y función dramática*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Iniciación para Graduados – SeCyT – UBA]
- CRESPO, María Inés (1991), "Imagen y conflicto en el *Edipo Rey*", *Actas – VI Jornadas de Estudios Clásicos (27-29 de junio de 1991)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 67-78
- CRESPO, María Inés (1992), *La autoría del Prometeo Encadenado: imaginaria y evidencia interna*, Buenos Aires [Informe Final – Beca de Perfeccionamiento para Graduados – CONICET]
- CITTI, Vittorio (1994), *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, A.M. Hakkert editore
- DUTOIS, E. (1936) *Le thème de l' adynaton dans la poésie antique*, Paris
- DUMORTIER, Jean (1935a), *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, Les Belles Lettres
- DUMORTIER, Jean (1935b), *Les images dans la poésie d' Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres
- EARP, Frank R. (1948), *The style of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press
- FRANGINI, Gabriella (1980), "Osservazioni sull' uso dell' immagine in Eschilo", *Dioniso* LI, 97-117
- FREYMUTH, Günther (1939) *Tautologie und Abundanz bei Aeschylus*, Berlin, Phil. Diss.
- GOHEEN, R.F. (1951), *The imagery of Sophocles' ANTIGONE. A study of poetic language & structure*, Princeton, N.J., Princeton University Press
- GOLDEN, Leon (1958), *Aeschylus and Ares: a study in the use of military imagery by Aeschylus*, Diss. Chicago, University of Chicago
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (1980), *La imagen en la poesía de Virgilio* (tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada
- GUILLÉN, Luis (1989), "Arquitectura de la imagen en Esquilo", *Cuadernos de Filología Clásica* 22, 313-332
- HALDANE, J. A. (1965), "Musical themes and imagery in Aeschylus", *JHS* LXXXV, 33-41
- HALPORN, James W. (1989), "Genre, expectation and dramatic criticism", *AJP* 110, 4, 628-634
- HANSEN, J.G. (1955), *Bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Dissertation Kiel

- HILTBRUNNER, Otto (1946), *Wiederholungs und Motivtechnik bei Aischylos*, Strasbourg, P.H. Heitz (Göttingen, Diss. phil., 1943)
- HOLWERDA, D. (1963), "TEΛΟΣ", *Mnemosyne* IV 16, 337-363
- HUGHES FOWLER, Barbara (1967), "Aeschylus' imagery", *C&M* 28, 1-2, 1-74
- JARKHO, V.N. (1963), "Le vocabulaire des drames satyriques d'Eschyle (sur la question des critères de style du genre)", *Izvestija Akad. Nauk SSSR, Ser. Literatoury i Jazyka* 22, 6, 499-511
- KELLEY, Kathleen A. (1982), *Aeschylus' use of compound adjectives*, Madison (Wis.), Diss., 1975. [Ann Arbor, Mich : Univ. Microfilms Internat.]
- KUMANIECKI, Kazimierz Feliks (1935), *De elocutionis Aeschyleae natura*, Cracoviae, Sumptibus Academiae Polonae Litterarum
- MATINO, Giuseppina (1998), *La sintassi di Eschilo*, Napoli, M. D' Auria.
- MIELKE, Hans (1934), *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau Diss. phil.
- MOREAU, Alain, "L'attelage et le navire: la rencontre des deux thèmes dans l'oeuvre d' Eschyle", *Revue de Philologie*, LIII, 1979, 187-213
- MORITZ, Helen E. (1979), "Refrain in Aeschylus: literary adaptation of traditional form", *CP* 74, 3, 187-213
- MOUTSOPOULOS, E. (1959), "Une philosophie de la musique chez Eschyle", *RÉG* LXXII, 18-56
- NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner (BzA Band 101)
- O'CONNOR, J.F. (1974), *Disease imagery in Aeschylus and Sophocles*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- PETROUNIAS, Evangelos (1976), *Funktion uns Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- POLLARD, J.R.T. (1948), "Birds in Aeschylus", *G & R* 17, 116-127
- RACE, W.H. (1982) *The Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, E.J.Brill
- REINBERG, C. (1981), "Etimologia in Eschilo; modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico", *Sandalion* IV, 31-57
- RIVAS BARROS, Ana Isabel (1989), "Notas al genitivo absoluto en Esquilo", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-29 de abril de 1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 267-271
- SANSONE, David (1975), *Aeschylean metaphors for intellectual activity* (Hermes - Eizelschriften, 35), Wiesbaden, Franz Steiner
- SAAYMAN, F.A. (1982), *Textual analysis of ring compositions in Aeschylus' choral odes. An investigation into the pattern of thought development against the semiotic background of symbolism and ethics* [en africaans], D. litt.-thesis Stellenbosch University
- SIEGEL, Charles Park (1971), *Divine epithet and character in tragedies of Aeschylus: a study of the poet's usage in relation to the traditional and tragic language*, Diss. University of Pennsylvania, Philadelphia.

- SILK, M.S. (1974), *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, New York & London, Cambridge University Press
- SMITH, Ole (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- SPATAFORA, Giuseppe (1996), "Il campo semantico di μάτη e dei suoi derivati", *Emerita* LXIV 2, 261-263
- STANFORD, William Bedell (1972) [1936], *Greek Metaphor: studies in theory and practice*, Oxford, B. Blackwell
- STANFORD, William Bedell (1938), "Traces of Sicilian Influence in Aeschylus", *Proceedings of the Irish Academy* 44, 229-240, Dublin, Hodges, Figgis and Co.
- STANFORD, William Bedell (1942), *Aeschylus in his style. A study in language and personality*, Dublin, The University Press
- TARRANT, D. (1960), "Greek metaphors of light", *CQ* X, 181-187
- THEODOROPOULOU, Hélène (1997), *Sens et formation des sens chez Eschyle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- TOVAR, Antonio (1972), "Esquilo en la historia de la lengua griega", *Revista de Estudios Clásicos*, XIV, 91ss
- VAN NES, D. (1963), *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen, Wolters
- VAN NES, Dirk (1973), "Imagery' en de structuur van de Griekse tragedie", *Lampas*, VI, 98-125
- VAN OTTERLO, Willem Anton Adolf (1937), *Beschouwingen over het archaische element in den stijl van Aeschylus*, Utrecht, Drukkerij Broekhoff

III.C.2 En el corpus Aeschyleum

- ANDERSON, Michael (1972), "The imagery of *The Persians*", *G&R* XIX 2, 166-174
- CRESPO, María Inés (1997), "La oposición ΓΕΝΟΣ-ΟΙΚΟΣ vs ΠΟΛΙΣ como organizador semántico de la imagería en *Siete contra Tebas*", *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, La Plata*, Universidad de La Plata, vol. II, 285-294
- CRESPO, María Inés (2002), "La tierra y el túmulo. Una contribución al problema de la autenticidad del final de *Siete contra Tebas*", *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos – "La cultura clásica en América Latina" – 28-29 de junio de 2001*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 95-100
- EDINGER, H.G. (1961), *Vocabulary and imagery in Aeschylus' PERSIANS*, Dissertations of Princeton University
- FERRARI, Gloria (1977), "Figures in the text: metaphors and riddles in the *Agamemnon*", *CP* 92, 1, 1-45
- GARSON, R.W. (1983), "Observations on some recurrent metaphors in Aeschylus' *Oresteia*", *L'Antiquité Classique*, XXVI, 33-39

- GOSTOLI, Antonietta (1985), "L' uso metaforico del termine αἰχμή (Terp. fr.6 Bgk⁴ = [4] D.²; Pind. fr. 199, 2 Sn.-Maehl.; Aesch. *Ag.* 483; *Ch.* 630)", *QUCC* 19, 1, 185-188
- HEATH, John (1999), "Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*", *JHS* 119, 17-47
- HOLOKA, James P. (1985), "The point of the simile in Aeschylus, *Agamemnon* 241", *CP* 80, 2, 228-229
- HOLTSMARK, E.B. (1963), *Some aspects of style and theme in the PERSAE of Aeschylus*, Dissertation of the University of California, Berkeley
- HUGHES-FOWLER, Barbara (1970), "The Imagery of the *Seven against Thebes*", *SO* 45, 24-37
- KIRKWOOD, G.M. (1969), "Eteocles oiakostrophos", *The Phoenix* 33, 9-25
- LEBECK, Anne (1963), *Image and idea in the AGAMEMNON of Aeschylus*, Dissertation of the Columbia University of New York
- LEBECK, Anne (1971), *The ORESTELA. A study in language and structure*. Public. of the Center for Hellenic Studies, Washington, (distributed by Harvard Univ. Press & Oxford Univ. Press)
- MURRAY, Robert Duff (1958), *The motif of Io in Aeschylus' "Suppliants"*, Princeton & Oxford, University Presses
- PERADOTTO Jr., J.J. (1964), "Some patterns of nature imagery in the *Oresteia*", *AJP* LXXXV, 378-393
- PERADOTTO, J.J. (1969), "The omen of the eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon", *Phoenix* 23 (1969) 237-263
- RASH, James Nicholas (1981), *Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, New York, Arno Press (Monographs in classical studies)
- R. ADRADOS, Francisco (1955), "Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquíloco", *Aegyptus* 35, 206-210
- RUSSO, N.M. (1974), *The imagery of light and darkness in the ORESTELA*, Dissertation Ohio State University of Columbus
- SCOTT, William C. (1966), "Wind imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, 459-471
- SEVIERI, Roberta (1991), "Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell' *Agamennone* di Eschilo", *Dioniso* LXI 1, 13-31
- SMITH, Ole Langwitz (1965), "Some observations on the structure of imagery in Aeschylus", *C & M* XXVI, 10-72
- TARKOW, Theodor A. (1970) [1976], "The dilemma of Pelasgus and the nautical imagery of Aeschylus' *Suppliants*", *C & M* XXXI, 1-2, 1-13
- TARKOW, Theodor A. (1980), "Thematic implications of costuming in the *Oresteia*", *Maia* XXXII, 153-165
- TEVES COSTA, M.H. de (1968), "O processo da repetição en Esquilo. Um caso d' Os PERSAS, vv. 908-1077", *Euphrosyne*, N.S.II, 39-57

- THALMANN, William G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus's SEVEN AGAINST THEBES* (Yale Classical Monographs 1), New Haven & London, Yale University Press
- THALMANN, William G. (1980), "Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' *Persians*", *AJP* 101, 3, 260-282
- TRACY, S.V. (1986), "Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*", *CQ* 36, 257-260
- VASSIA, V. (1986), "Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo. Struttura e forma linguistica", CORSINI, Eugenio (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, Editoriale Programma, vol. 1, 49-73
- VEDA, Y. (1970), "The image of hunting in the *Oresteia*", *JCS* XVIII, 30-39
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre (1987) [1972], "Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo", *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, vol. 1, 135-159. Previamente: VIDAL-NAQUET, Pierre (1969), "Chase et sacrifice dans l' *Orestie* d' Eschyle", *PP* XXIV, 401-425
- WHALLON, W. (1958), "The Serpent at the Breast", *TAPA* 89, 271-175
- YOUNG, D.C.C. (1964), "Gentler medicines in the *Agamemnon*", *CQ* 14, 1-23
- ZEITLIN, Froma I. (1965), "The motive of corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, 463-508
- ZEITLIN, Froma T. (1966), "Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*, Ag. 1235-1237", *TAPA* XCVII, 645-653

III.C.3 En *Prometheus vincetus*

- CANTILENA, Monica (1976), "Una metafora fraintesa: Aesch. *Prom.*, 950-951", *QUCC* 21, 81-95
- CRESPO, María Inés (1995), "El concepto de *ananke* como organizador semántico de la imaginaria en el *Prometeo encadenado*", *AFC* XIII, 52-83
- HUGHES FOWLER, Barbara (1957), "The imagery of the *Prometheus Bound*", *AJP* 78, 173-184
- LARMOUR, David H.J. (1992), "Eyes, knowledge and power in the *Prometheus Bound*", *Scholía* 1, 28 ss
- MOSSMAN, J.M. (1996), "Chains of imagery in *Prometheus Bound*", *CQ* 46, 1, 58-67
- PANDIRI, Thalia Alexandra (1971), *Imagery and theme in Aeschylus' PROMETHEUS BOUND*, Dissertation Columbia University, New York
- SALVANESCHI, Enrica (1972), "Il problema espressivo del *Prometeo* di Eschilo", *Maia*, XXIX, 216-246
- TARKOW, Theodore A. (1986), "Sight and seeing in the *Prometheus*", *Eranos* 84, 87-99
- THOMSON, George Derwent (1935), "Two notes on greek poetry, II: An aeschylean image", *CQ* 29, 37-38

III.D CONCEPTOS CENTRALES DE LA WELTANSCHAUUNG ESQUILEA

- BOSCO, N. (1967), "Themis e Dike", "Dike contro Themis", "Nè Themis nè Dike", *Filosofia* XVIII, 131-179, 309-346, 469-510
- CORSANO, M. (1988), *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce, Congedo Editore
- DOYLE, Richard E. (1984), *Ἄτη: its use and meaning*, New York, Fordham University Press
- FRISK, H. (1950), "Die Stammbildung von θέμις", en *Eranos* 48, 1-13
- GUNDEL, Wilhelm (1914), *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Begriffe Ananke und Heimarmene*, Gießen, Ludwigs-Universität
- HARRISON, Jane (1927²), *Themis. A study of the social origins of greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press
- HAVELOCK, E.A. (1978), *The Greek Concept of Justice, from its Shadows in Homer to its Substance in Plato*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- HEINIMANN, F. (1945), *Nomos und Physis*, Basel
- KAUFMANN-BÜHLER, D. (1955), *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, Bonn, Röhrscheid
- LATTE, K. (1946), "Der Rechtsgedanke im archaischen Griechentum", en *AA* 2, 63-76
- LLOYD-JONES, Hugh (1983²) [1971], *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- ONIANS, Richard Broxton (1954), *The origins of european thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge, University Press
- OSTWALD, M. (1969), *Nomos and the beginnings of the Athens democracy*, Oxford, University Press
- PALMER, L.R. (1950), "The indo-european origins of greek justice", *Transactions of the Philological Society*, pp. 149-168
- RIVIER, André (1968), "Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle", *RÉG* LXXXI, 5-39
- ROBERTSON, H.G. (1939), "Legal expressions and ideas of justice in Aeschylus", *CP* 209-219
- RODGERS, V.A. (1971), "Some thoughts on *dike*", en *CQ* 21, 289-301
- ROWE, C. (1976), "One and many in Greek religion", *Eranos - JB*, XLV, 37-67
- RUDHARDT, Jean (1999), *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Librairie Droz
- SCHRECKENBERG, Heinz (1964), *Ananke. Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs*, München, C.h. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Zetemata, 36)
- SEVIERI, Roberta (1992), "La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di Dike nella tragedia eschilea", *Dioniso* LXII 2, 69-81
- SNELL, Bruno (1965), *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe

- SULLIVAN, Shirley Darcus (1997), *Aeschylus' use of psychological terminology: traditional and new*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press
- TZITZIS, Stamatios (1982), "To dikaion metabainei: réflexions sur la conception de la justice chez Eschyle", *Dioniso* LIII, 65-75
- VERNIÈRE, Y. (1980), "La famille d' Ananké", *Mythe et Personnification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 Mai, 1977*, publiés par Jacqueline DUCHEMIN, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 61-67
- WAANDERS, F.M.J. (1976), "Τέλος in greek tragedy. Some remarks", en BREMER, J.M., RADT, S.L. y RUIJGH, C.J. (eds.), *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, Adolf Hakkert, 475-482
- ZAWADZKA, I. (1964), "De notionis τόλμα in Sophoclis arte tragica vi et usu", *Eos* 54, 1, 46-47

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