

# Arquitectura de la imagen en Esquilo

Luis GUILLÉN

Ante los gigantes de la literatura, la más instintiva reacción es la de esconderse con humildad y respeto. Ceder las armas de la crítica y descorazonarse ante una inabordable bibliografía. Pero la grandeza es golosa. Satisface nuestro Ego y tienta también grandemente. De entrada, uno tiene que hacerse perdonar por caer en la tentación.

Con Esquilo, ese gigante empenachado de vastas palabras y atrevidas metáforas, también quiero hacerme perdonar por tratar un asunto tan obvio y tan trillado como su imaginería. Tanto se ha escrito sobre ella que añadir algo que tenga sentido resulta poco menos que milagroso. A la vista está el escaso rendimiento de un esfuerzo tan tremendo como el de Petrounias (439 páginas dedicadas a *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, de 1976<sup>1</sup>, último y desangelado intento en gran escala).

Por otra parte, no se puede decir que el filón esté agotado. En una reseña al libro de Petrounias, Silk<sup>2</sup> mantiene que, aunque mucho se ha dicho sobre la imaginería esquílea, aún es bastante lo que queda por decir. Esto me consuela, y me anima a ocupar un terreno fronterizo entre la filología clásica y la teoría de la literatura. Mi esperanza es que, si alguna aportación resulta de estas páginas, despierte el interés incluso de aquellos que, sin ser especialistas en griego, se ocupan de las formas literarias en general.

Me motiva también la conciencia —exacerbada por la enseñanza— de que una buena parte de la dificultad que engendra la lectura de Esquilo radica en el entramado de sus relaciones semánticas y en la complejidad de su imaginería. Por lo tanto, todo lo que ayude a entender el trazado y a

---

<sup>1</sup> Hypomnemata XLVIII, Gotinga.

<sup>2</sup> Journal of Hellenic Studies, 1981, pp. 150-151.

descubrir líneas de fuerza ha de ser un paso más hacia la comprensión y valoración total.

Pero estoy hablando de imaginería, y éste es un término de difícil catalogación. Habrá quien prefiera «metáfora», como David Sansone en un trabajo reciente. «Metáfora» está más respaldado por la retórica tradicional y podría someterse a un tratamiento más específico. «Imagen» (a la manera francesa de Dumortier —*Les images dans la poésie d'Eschyle*— o «imaginería» (a la manera inglesa de Fowler o de Silk —*Interaction in poetic Imagery*—)<sup>3</sup> son términos suficientemente amplios como para incluir cualquier tipo de esquemas ornamentales, incluso los de carácter fónico (véase la obra de Silk). Me mantendré fiel a «imagen» y sus derivados por dos razones: Porque dudo que la «metáfora» *stricto sensu* se pueda aplicar a retículas imaginativas complejas y a formas literarias organizadas como la alegoría, el símil, el augurio o el sueño, y porque quisiera liberarme aquí de connotaciones retóricas. Aunque no se puede excluir el formato retórico en la *lexis* esquílea, y hay autores como Rosenmeyer que acentúan legítimamente este aspecto, me interesa hacer constar que el concepto de imagen que trato de analizar es poético, y no retórico. La imagen es un modo de representación, no un instrumento de persuasión. Y pertenece a la función poética más bien que a la función impresiva del lenguaje.

I. ¿Cómo se nos presenta la imagen de Esquilo? Para no divagar, en vez de teorizar sobre el concepto de imagen en Esquilo, vamos a hacer un breve recorrido por las distintas formas en que se ofrece.

En primer lugar se da lo que podría llamarse *Imagen Nuclearizada*, es decir, reducida a sus elementos sintácticos esenciales (Nombre-Complemento; Nombre-Adjetivo; Sujeto-Verbo; Verbo-Objeto; Oración simple, etc.). Y en segundo lugar, la *Imagen Extendida* (esquemas imaginativos complejos; casos de superposición y acumulación; símil; alegoría y demás).

(a) La imagen nuclearizada asume multitud de perfiles en Esquilo. Adviene infinidad de veces como auténtica desviación predicativa: casos de «impertinencia» como los que trata Cohen en su *Estructura del lenguaje poético* (pp. 112 ss.). Así, al principio de los *Persas*, la fuerza militar de Asia se presenta «ladrando» (βαύζει) en torno a su jefe (13). Se da también en forma de desplazamientos calificativos: el dolor «oscuro» que se menciona en el segundo estásimo de los *Persas*, condicionado por el verbo κατακρύπτειν (ocultar, cubrir —536—, como quien pone una losa en una tumba); el dardo «sombrio» de los démones subterráneos (*Coéforos*, 286);

<sup>3</sup> SILK, M. S.: *Interaction in Poetic Imagery, with special reference to early Greek poetry*, Cambridge, 1974.

«los balidos ensangrentados» (*Siete*, 348); o desplazamientos predicativos (la «trompeta que pone todo en llamas» —*Pers.* 395—; las campanas que «no muerden» —*Siete*, 399—). Se dan también sustituciones (el coro se refiere a los dos asesinos como «las dos serpientes» —*Co.* 1.047—). Y fenómenos de disemia, como aquel ἄχος τομαίων (medicina eficaz) en *Co.* 539, donde τομαίων expresa la idea de eficacia al mismo tiempo que retiene, con terrible ironía, una alusión a su sentido original de «cortar» —como el bisturí, o tal vez como el cuchillo vengador...—. En todos estos casos el efecto es pretendido. Hay una decidida manipulación de los términos de la lengua. Como también la hay en un tipo de perífrasis —más cercana a la metalingüística— en que el término no se nombra, y sí se acude sustitutoriamente a una forma de definición o descripción. Así, a la miel se la llama «el goteo de la que trabaja en flores» (*Persas*, 612) y al hierro, «forastero, colono de los Escitas» (*Siete*, 727-8). Esto es lo que los críticos norteeuropeos llamarán *kenning*. Curiosamente, sin embargo, Esquilo rehuye la forma estricta de acertijo y añade a la fórmula *kenning* su solución: «el goteo de la que trabaja en flores, miel lustrosa», «forastero, colono de los Escitas, hierro cruel». Pero la voluntad artística del poeta no está tan clara en el uso del cliché. Silk ha elaborado con penetración el concepto de cliché literario y no lo vamos a repetir aquí. Subrayo no obstante la imprecisión de las fronteras entre lo que en castellano es una metáfora léxica como «desarraigar» (en griego, no tanto. Cf. *Siete*, 72), pasando por el cliché ornamental, «una oleada de dolor» o un «azote de Dios», hasta rozar la creación deliberada de imagen en «rompió sobre ellos un mar de desgracias» (*Persas*, 433). Los tres ejemplos pertenecen al uso común, pero pequeños matices pueden representar una sutil transición del cliché a la literatura. Aquí, por ejemplo, el matiz viene dado por el verbo «romper». Incluso la «oleada de dolor» adquiere en griego tonos literarios gracias a un juego de correspondencias fónicas (κλύδων κακῶν) que haría las delicias del mismísimo Jakobson. Lo que nunca sabremos es cuánto hay de artificio y voluntariedad en este juego, si pensamos en Esquilo y en sus condicionamientos culturales. La comparación breve también está ampliamente representada en su obra. Al contrario que Homero, la prefiere al símil extenso. Por ejemplo, va el ejército persa «como un enjambre» (*Persas*, 128); golpean a los soldados náufragos «como atunes» (*Pers.* 426); Tideo grita «como una serpiente» (*Siete*, 381), etc.

(b) Este repaso global de la imaginería esquilea no puede olvidar lo que hemos llamado Imagen Extendida. El archivo es largo y no fácil de sistematizar. Pero incluye esquemas variados y conocidos, como el *símil extenso* en su forma más pura («el clamor de los Atridas comparado al de los buitres que han perdido a sus polluelos», al principio del *Agamenón*), o en forma mixta (cuando en *Coéforos* —247 ss.— compara a Orestes y Electra a las crías de un águila huérfanas de padre). También está

presente la *alegoría* en forma de parábola o fábula en el *Agamenón* (el hombre que cría en casa un cachorro de león —717 ss.—) o, con menos elaboración, en la visión del barco que navega cargado de riquezas (Ag. 1.005 ss.). Hay representaciones complejas cargadas de *simbolismo*, como la de Jerjes que «con mirada de sierpe asesina» lleva el ejército con multitud de brazos y multitud de remos, dando la impresión de un monstruoso animal en movimiento (*Pers.* 81 s.). También, *sueños* donde la comparación adquiere singular valor dramático (como el de Clitemnestra, donde el niño se metamorfosea en serpiente) y *augurios* como el de las águilas y la liebre preñada en la *Párodos del Agamenón*, donde se juntan en una comparación, drama y destino. Y hay más: hay retablos imaginativos donde las imágenes se superponen, se encadenan, se entrelazan, creando una compleja arquitectura cuyos secretos convendría investigar. Pero no adelantemos acontecimientos. Volvamos al punto de partida.

II. *Algo sobre métodos de análisis.* Ante semejante riqueza, es tentador traer a la memoria cómo se han comportado los estudiosos. Tentador, y arriesgado, por el peligro de simplificación que entraña. Decir que la crítica decimonónica y la de la primera mitad de este siglo ha hecho de todo esto un análisis principalmente retórico es una simplificación, pero cercana a la verdad, puesto que las categorías con que se operaba estaban extraídas de la retórica tradicional. Tocante a Esquilo, rebasados ya los modos tradicionales de valoración vigentes en un Croiset, un Pohlenz, un Murray, etc., se intentó, a partir de los años treinta, sistematizar el mundo complejo de sus imágenes. Obras como las de Mielke y Dumortier han quedado en nuestras bibliotecas como libros de consulta, pero en conjunto bastante superficiales. Se recurre a catálogos y a unidades temáticas, se buscan temas principales y temas secundarios, pero no se pasa de ahí. Incluso Earp<sup>4</sup>, en su enjundioso capítulo dedicado a la metáfora en Esquilo (del año 1948), no llega a superar el escolasticismo de su formación. Más incisivo y penetrante se muestra Stanford, a quien las tendencias críticas de Richards y Stern parecen abrir nuevas perspectivas. Pero aquellas intuiciones que se despiertan en su *Greek Metaphor* (1930) no llegaron a cuajar en una metodología coherente.

En las últimas décadas hemos visto cómo los filólogos siguen buscando en Esquilo *Leitmotivs*, temas unitarios, interdependencia imaginativa, relación lenguaje/imagen, y otros asuntos más relacionados con lo semántico (pienso en trabajos como los de Fowler, Cameron, y Anne Lebeck)<sup>5</sup>. Más recientemente se ha orientado el análisis no al tema *de donde* brota la metáfora o la imagen (el barco, el mar, el hierro, la sangre, etc.), sino a

<sup>4</sup> EARP, F. R.: *The Style of Aeschylus*, Nueva York, 1948.

<sup>5</sup> Cf. como muestra, el de esta última, *The Oresteia: a study in language and structure*, Harvard, 1971.

dónde se dirige un determinado caudal imaginativo. Es el caso de David Sansone<sup>6</sup>, quien con criterio funcionalista muestra cómo se vale Esquilo de imágenes de todo tipo para representar los procesos mentales (conocimiento, presciencia, memoria y otros). Este es un camino abierto que podría aprovecharse para otras cosas (relaciones familiares, actividad guerrera, administración de justicia, práctica religiosa y muchas más).

Pero, como siempre, los filólogos clásicos —con la «querencia» casi arqueológica que nos caracteriza— vamos rezagados con relación a unos modos de análisis que ya son práctica común en otras áreas de literatura. ¿Qué se ha hecho, por ejemplo, del estructuralismo como método de análisis? Aún está por aparecer un trabajo amplio sobre el estilo esquiléo que sustituya al viejo Earp. ¡Y sería tan estimulante meterse por los intrincados vericuetos imaginativos del guerrero de Maratón con un poco de rigor y disciplina! Aún está por ver si los frutos corresponderían a los esfuerzos, pero el esfuerzo no se ha hecho. Ni siquiera se ha sacado partido al movimiento desencadenado por el formalismo ruso ni a las elaboraciones más recientes de la semiología. Teniendo en cuenta que la imagen, sobre todo la Imagen Extendida, es un signo complejo, se podría estudiar la organización de los elementos en el interior de la imagen con resultados muy positivos. Y aún sospecho que pocos autores de la antigüedad griega se prestan tanto como Esquilo a este tipo de análisis, lo que hace más dolorosa su carencia. En el fondo subyace el temor «arqueológico» a despiezar un material casi sagrado.

Y si eso es así, mayor será el miedo a otras aventuras cuyos resultados no son tan visibles. Me refiero en concreto a la posible utilización del método empleado por la GGT en el área de la crítica literaria, tal como lo ha experimentado entre nosotros M. del Carmen Boves en su análisis del *Cántico* de J. Guillén<sup>7</sup>. El estudio de las transformaciones que sufre el lenguaje de Esquilo hasta llegar, en virtud de unas peculiares reglas de selección, a la sorprendente imaginería de las cadenas terminales, es tentador en extremo. El tiempo dirá, sin embargo, si era remunerador el esfuerzo.

Mientras, hay otras posibilidades extrañamente poco explotadas que surgen del terreno de la *estética*. Cualquier acto de creación artística obedece a los condicionamientos culturales y a las leyes estéticas vigentes en un momento histórico determinado. Esto es algo más que una simple dimensión pragmática (como hoy se suele llamar), puesto que incide en la articulación misma de los elementos constituyentes, y es un punto de vista que ha suscitado obras de indudable valor crítico como la muy conocida de Van Groningen sobre la composición literaria arcaica en Grecia<sup>8</sup>. A mi

<sup>6</sup> SANSONE, D.: *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Wiesbaden.

<sup>7</sup> BOVES, M. C.: *Gramática del «Cántico» (Análisis semiológico)*, Madrid, 1975.

<sup>8</sup> VAN GRONINGEN, B. A.: *La Composition Littéraire Archaïque Grecque*, Amsterdam, 1960.

entender, esta consideración puede perfectamente combinarse con otras, y, más que nada, tomar el relevo cuando, por la complejidad del material, otros puntos de vista resulten insuficientes. Será aquí donde se producirá ese contacto imprescindible con la retórica y poética perennes que, como en los flujos y reflujos de la marea, hoy vuelven a ser actualidad, como lo prueba el libro de López Eire sobre los orígenes de la Poética<sup>9</sup>.

Una observación previa ha de añadirse antes de abordar el análisis teórico de la imaginería esquílea, y es que lo que se diga en teoría literaria sobre la metáfora o imagen necesita de tres factores de corrección cuando se aplican a la poesía griega en general y a Esquilo en particular. El primero radica en la capacidad de mitificación «mágica» de que da pruebas la mentalidad griega hasta el siglo V a.C. Si Tales de Mileto veía el mundo «lleno de dioses», nada tiene de particular que Estesícoro (185 P) viera al sol viajando en una copa de oro y que Esquilo pensara que la Noche se acercaba deprisa en un carro sombrío (Co. 660-1). La capacidad de fabulación de los griegos pone muy difícil el distinguir realidad y ficción imaginativa. De ahí que convenga estar en guardia a la hora de las etiquetas. Cohen observa muy certeramente que un «árbol que cuchichea» constituye una desviación metafórica en la comunicación normal, pero no lo es si la comunicación se establece en otra clave, como es el cuento de hadas. Así, en la forma de relato mítico que nos ofrece la tragedia griega ¿quién puede asegurar que la «tierra que bebe» o «llora», o el «éter que enloquece» (*Siete*, 155) no son sino predicaciones con un determinado modo de fabulación?

El segundo factor se parece al anterior, y tiene que ver con la facilidad para la personificación y animación. En consecuencia, las reglas de selección hacen posible que uno pueda ser «rey del remo» (*Pers.* 378) o que la noche tenga ojos (*Pers.* 428) o que las flores sean «hijas de la tierra» (*Pers.* 618). Más aún, cuando se habla de realidades espirituales como *Phobos* —el miedo— o *Ate* —la infatuación—, o Eros. El tercer factor es, en este estadio de la poesía griega, la tendencia a la expresión ornamental. Esto forma parte de la estética vigente y a ello aludiré más tarde; pero adelantemos lo que ya apuntó Aristófanes en las *Ranas* y enfatizó el autor anónimo de su *Vida* sobre el afán de Esquilo por lo decorativo, por lo que pudiera impresionar tanto la vista como el oído. Así en expresiones como βλασπάνει βουλευματα (*Siete*, 594), aparte de su pertenencia a una imagen de recolección de frutos, no se puede olvidar su pompa, su valor ornamental, los ecos sonoros que produce. Siempre quedará sin responder la pregunta sobre qué primaba en la voluntad literaria del autor, si el efecto producido por la desviación semántica o el valor decorativo de los términos.

<sup>9</sup> LÓPEZ EIRE, A.: *Orígenes de la Poética*, Salamanca, 1980.

III. *Arquitectura de la imagen en Esquilo*. Ya es el momento de pasar el análisis de la imagen esquílea. Para él me he permitido hacer recortes en el uso del material —la cantera es tan copiosa que su misma abundancia podría entorpecer el flujo de la exposición—. Para los núcleos imaginativos simples —reducibles a sintagmas de dos a cuatro palabras— me valgo de los *Persas*, *Siete contra Tebas* y *Coéforos*, que representan un abanico extenso en el tiempo y diversificado en cuanto a procedimientos dramáticos. En cambio, para las estructuras imaginativas complejas acudo también a un drama tan cargado de fuerza y riqueza imaginativa como el *Agamenón*.

1. El tratamiento que doy a los *núcleos imaginativos simples* se apoya en parámetros simples y reconocidos: la presencia en toda imagen de un *vehículo* o término marcado y un *tenor* o término(s) de la comunicación normal; la reducción de la sentencia a los constitutivos esenciales (FN; FV); la distinción entre sujeto y predicado; entre predicado verbal y predicado nominal; entre género y especie. El comportamiento de estos núcleos simples lo he tipificado en forma de reglas, que no tienen más pretensión que ser indicadores. Convertirlas en leyes sería pecado de *hybris*.

A) Empezando por la frase nominal, podríamos formular las siguientes reglas:

Regla (1): *En el sintagma Nombre-Complemento del nombre (genitivo en el sintagma griego), el NOMBRE es el elemento marcado*. Para este elemento marcado Silk toma de Richards el término «vehículo» (vehicle)<sup>10</sup> y lo define precisamente como *peak of prominence*, es decir, como lugar especialmente destacado en la frase donde se produce lo que los teóricos en general suelen llamar «impertinencia», «desviación», «superposición», etc. Así pues, podemos rephrasear la regla diciendo que el Nombre es el *vehículo*, y su complemento (genitivo), el *tenor*. Para esta regla nuestro Corpus no permite ver excepciones apreciables, lo cual nos da un mayor margen de confianza.

Veamos sintagmas como ἀργύρου πηγῆ (manantial de plata), πλοῦτου λιμῆν (puerto de riqueza), τέμενος αἰθέρος (recinto sagrado del éter), νυκτὸς ὄμμα (ojo de la noche), κακῶν πέλαγος (mar de las desgracias), etc., todos ellos en la primera mitad de los *Persas*. Está claro que en ἀργύρου πηγῆ (*Pers.* 238) el genitivo ἀργύρου representa el tenor de la comunicación. Se ha hecho una pregunta sobre si los atenienses tienen suficientes medios materiales (πλοῦτος ἔξαρκής), y la respuesta continúa el tenor de la pregunta en cuanto que ἄργυρον representa literalmente esa riqueza (los atenienses explotaban un estupendo filón de plata en Laurion). La desviación imaginativa ocurre en el Nombre πηγῆ (fuente o manantial). Llamar

<sup>10</sup> SILK, op. cit., pp. 8-15.

manantial a una mina es prevaricar contra las reglas seleccionales (+ compacto, + sólido, + pesado, + opaco, - fluido, etc.) y solamente se justifica por la contigüidad metonímica de los semas + *inagotable*, + *necesario para la vida*.

Parecida reflexión puede hacerse con la luna como «ojo de la noche» o con el «mar de desgracias», donde los semas sobre los que se ejerce la contigüidad metonímica son + *abundante* o + *abrumador*. La pregunta en este y otros casos es por qué precisamente el Nombre, y no su complemento, es el que carga con la desviación semántica. Y la respuesta viene en una doble dirección. De una parte está el hecho de que, como dice Stanford<sup>11</sup>, toda metáfora es una forma de Nominación. Se trata en ella de dar a las cosas un *nombre* que no tenían antes. Ejemplificando con  $\nu\upsilon\kappa\tau\acute{o}\varsigma\ \delta\acute{o}\mu\mu\alpha$ , podemos decir que el poeta busca entre la oscuridad de la noche (el complemento en genitivo) un nombre para la luna. Y es claro que no busca un sinónimo o un simple sustitutivo lexical. Lo que quiere es poner nombre a una realidad completamente nueva; porque dicho sea de paso, el referente ya no es la luna: es un símbolo de luz, es destello de esperanza, es principio de inteligibilidad para una realidad oscura. Ni es noche ni es ojo. Es el ojo de la noche.

Esta explicación se completa con otra de carácter lógico. El Nombre, frente a su complemento, representa una concreción, una parcelación conceptual. Decir, por ejemplo, «el cetro del rey» es marcar una de las muchas cosas que puede tener un rey. En términos de la lógica tradicional, puede afirmarse que el complemento del Nombre *latius patet quam nomen ipsum* al que complementa. O dicho de otro modo, el genitivo ofrece el contenido genérico y el Nombre la diferencia específica: entre el magma genérico que es «la desgracia» emerge una precisión conceptual, la del mar, marejada u oleada opuesta a otras precisiones conceptuales posibles. Así, no es lo mismo «mar de desgracias» que «abismo de males o desgracias» (*Pers.* 712). Pero sucede, como López Eire ha puesto muy bien de relieve, que ésta es precisamente la estructura de la definición según Aristóteles: *per genus et differentiam*. Estamos, pues, tratando un concepto de metáfora que bordea la función metalingüística del lenguaje. Con el sintagma «manantial de plata» no estamos representando un objeto real: una mina excavable, sino que estamos aludiendo a un «objeto de lenguaje», o mejor, a un objeto de imaginación lingüística donde se funden semas irreconciliables. Volviendo a la explicación anterior, estamos poniendo nombres a las cosas; y éste, como el de Adán en el Paraíso, es el gran privilegio del poeta.

Regla (2): *En el sintagma Sustantivo-Adjetivo el adjetivo tiende a ser el término marcado*. No es posible, ni creo necesaria, una enumeración

<sup>11</sup> STANFORD, op. cit., p. 87.



amplia de ejemplos esquiléos. El paradigma típico podría ser μελαγχίτων φρήν (espíritu enlutado), o πένθει δνοφερώ (un dolor oscuro) o μέλαινα ἀρά (negra maldición) o ὀμόφρων σίδαρος (hierro cruel). En estos ejemplos el tenor de la comunicación directa tiene como referente al sustantivo: el espíritu, la maldición, el dolor, el arma de hierro pertenecen a la sustancia del mensaje, mientras que el adjetivo representa la desviación (no es término propio del espíritu el ir enlutado, ni de una maldición tener color negro, ni del hierro tener sentimientos de ninguna clase).

En el fondo, esta regla (2) no representa más que una transformación de los sintagmas previstos en la regla (1) y opera por las mismas razones. Por ejemplo, en estructura profunda afirmar o representar un «dolor oscuro» (Sustantivo-Adjetivo) equivale a afirmar o representar la «oscuridad del dolor». Decir «hierro cruel» es dar otra forma sintáctica a la «crueldad del hierro». Así pues, el sustantivo de ahora (el hierro) y el genitivo de antes (del hierro) coinciden en representar el elemento no marcado, el tenor de la comunicación. Mientras que el adjetivo de ahora («cruel») y el Nombre Sustantivo del esquema anterior («crueldad») ofrecen el vehículo o pico de prominencia, el momento sintético en que se crea un nuevo objeto.

Desde el punto de vista de la predicación lógica, los mecanismos son idénticos a los de antes. El adjetivo calificativo (no entran aquí los determinativos) modifica el sustantivo restringiendo o parcelando su ámbito de significación. Es, pues, perfectamente idóneo para relacionarse por contigüidad con alguno de los semas que integran el contenido global del objeto. El adjetivo es aquí como una varita mágica que transforma por contacto. Incluso, si nos parece, podríamos volver a Aristóteles y ver en el sintagma metafórico Sustantivo-Adjetivo lo genérico en el primero y lo diferencial-específico en el segundo. Por eso surgen en Esquilo fantásticas «definiciones»: el polvo es ἄναυδος ἄγγελος (mensajero sin voz); el hierro es «amargo componedor de querellas» (πικρός λυτήρ νεικέων, *Siete*, 941). ἄναυδος contradice a ἄγγελος, como πικρός contradice a λυτήρ νεικέων; pero ἄναυδος define el tipo de «anuncio» que supone una nube de polvo mejor que cualquier otra especificación. Lo mismo se diga de la terrible ironía que destila πικρός como «componedor de rencillas».

Al formular esta regla (2), decía que el adjetivo *tiende a ser* el término marcado. Porque hay excepciones. En los *Persas* (111) dice el coro que el pueblo persa aprendió a contemplar el «bosque marino» (πόντιον ἄλσος) —la desviación está en el sustantivo, mientras que πόντιον continúa el tenor del contexto (θαλάσσης)—. En otros casos son los dos, sustantivo y adjetivo, los que parecen términos marcados (el polvo como ἄναυδος ἄγγελος, o aquellos llantos de niños que se describen como «balidos ensangrentados» (*Siete*, 348-9). No hay espacio aquí para desarrollar una explicación. Baste decir que en la arquitectura imaginativa hay grados. ἄγγελος, como «signo» o «señal», supone una desviación menor que

ἀναυδος. Y en βλαχαί δ' αἱματόεσαι τῶν ἐπιμασιδίων, βλαχαί llega a trivializarse hasta casi perder su carácter metafórico y significar sencillamente «vagidos». En cambio, el adjetivo αἱματόεσαι conserva frente a βλαχαί toda su fortísima carga de desviación semántica. Por otra parte la gradación arquitectural que hemos reseñado permite que se cumplan a la vez la regla (2) y la (1). Comparemos estos dos sintagmas complejos:

τὸ σκοτεινὸν βέλος τῶν ἐνεπτέρων (Co. 286, con el orden alterado para mayor claridad): «el sombrío dardo de los seres subterráneos.»

αἱματόεσαι βλαχαί τῶν ἐπιμασιδίων: «los ensangrentados balidos de los niños de pecho.»

Bέλος y βλαχαί son —con posibles trivializaciones— vehículos imaginativos frente a ἐνεπτέρων y ἐπιμασιδίων; pero a su vez se «neutralizan» para recibir el impacto predicativo que suponen σκοτεινόν y αἱματόεσαι.

B) Pasando a la Sentencia, trataré de formular la regla (3): *En relación con el sujeto gramatical, el Verbo es el elemento marcado*. Sólo en los *Persas*, y en unos pocos versos, encontramos abundancia de ejemplos: «La mente desgarrá (el corazón)», «la riqueza derriba a patadas (la prosperidad)», «la mujer se erguía como torre (ἐπυροῦτο)», «la trompeta incendiaba (todo)», y así muchos más. Aun contando con algunas excepciones explicables, la regla tiene valor e importancia estructurales fundados en los mismos esquemas lógicos que avalaban las reglas anteriores. El predicado restringe la amplitud semántica del sujeto, y esta restricción permite contactos y connotaciones que activan la magia de la creatividad imaginativa. En Esquilo el procedimiento es triple: (a) un referente abstracto recibe una predicación «concreta». Así al principio de los *Siete contra Tebas* se piden especiales actos de culto para que los honores de los dioses no *queden borrados* (μη τιμὰς ἐξαλειφθῆναι). Ahí la contigüidad semántica que permite la metáfora se apoya en el arco polisémico de τιμή, que va desde lo más abstracto hasta los presentes y ofrendas materiales que se ponen en el altar (cf. *Pers.* 622). (b) Otro procedimiento consiste en que un referente inanimado reciba una predicación animada. Las lámparas del palacio de Clitemnestra se presentan «cegadas» (ἐκτυφλωθέντες tiene más fuerza) por la oscuridad de la noche (Co. 536-7). En este caso, la contigüidad semántica es obvia. (c) El tercer procedimiento hace que un referente «inmóvil» reciba una predicación «móvil». Así Etéocles imagina una lengua que fluye y se desliza por debajo de las puertas de Tebas (γλῶσσαν εἴσω πυλῶν ῥέουσαν, *Siete*, 556-7); y el coro de *Coéforos*, un corazón que baila (ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ, 167). En los tres casos se da un fenómeno de intensificación semántica.

Regla (4): *En relación con el objeto gramatical, el Verbo tiende a ser elemento marcado*. Así, «desgarrá el corazón» (161), «dar caza a la ciudad»

(233) y «derrame la riqueza» (826) son tres ejemplos, entre muchos, sacados de los *Persas*. También aquí vemos reflejados los procedimientos anteriores. Por ejemplo, cuando en los *Siete contra Tebas* (554) se dice que la mano contempla la acción» (ὄρῳ τὸ δράσιμον), se está aplicando una acción «concreta» a un objeto abstracto. «Arrancar de raíz la ciudad», *Siete*, 72) supone tratar la *Polis* como ser viviente. «Derramar la riqueza» es dar naturaleza móvil a las cosas más estables.

Pero si esta regla se formula más como *tendencia* debido a los numerosos pasajes que presentan verbo y objeto juntamente como elementos marcados, también es cierto que no pocas veces el hecho se debe a que el Objeto *continúa* la noción expresada por el Verbo, resultando así casi un acusativo interno, como puede verse en *Persas*: ἐκάρπωσεν σταχὺν ἄτης (recobió el fruto de...), ποιμανόριον... ἐλάυνει (pastorea el rebaño); y en *Siete contra Tebas*: οἰακα νομῶν (manejando el gobernalle), ἐρέσσει' ἄμφι κρατί... πίτυλον (remad con el remo en torno a la cabeza —i.e. daos golpes rituales en la cabeza—).

Regla (5): Con frecuencia, el Verbo (elemento marcado) «puentea» el Objeto (normal o neutro) para continuar la imagen con otras formas de determinación (instrumental... adverbio, etc.). Así, la reina Atosa teme que la riqueza «derribe a patadas» la prosperidad (ἀντρέψη ποδί ὄλβον), donde ποδί continúa la imagen iniciada con ἀντρέψη. Y Etéocles afirma (414) que Ares decidirá la acción (κρινεῖ) con los dados de la suerte (ἐν κύβοις). En ambos casos se pasa por encima de objetos de predicación normal como son ὄλβον y ἔργον para completar la imagen iniciada con el verbo. Otras veces ni siquiera se plantea la cuestión por tratarse de un verbo no transitivo. Por ejemplo, en χθῶν ἐπὶ γόνυ κέκλιται («la tierra se pone de rodillas», *Pers.* 929-31), verbo y complemento circunstancial se integran en un solo contenido. Lo mismo, cuando en los *Siete* (468) un tal Etéoclo «da gritos —verbo intransitivo— con sílabas de signos escritos».

C) Si la Sentencia o Frase es nominal, el comportamiento de las estructuras imaginativas se puede esquematizar así:

Regla (6): *En Esquilo es excepcional la estructura metafórica A es B (donde B sea término marcado)*. Sólo un caso he encontrado en el Corpus propuesto: cuando en *Siete contra Tebas* (224) Etéocles afirma que la obediencia a la autoridad es madre del éxito (πειθαρχία γὰρ ἐστὶ τῆς εὐπραξίας/μήτηρ...). Y aun ahí parece que refleja un refrán o dicho popular (ὧδ' ἔχει λόγος). La misma estructura aparece excepcionalmente con elipsis de εἶναι: En *Co.* 929: ἢ κάττα μάντις οὕξονειράτων φόβος (resultó adivino el terror de tus sueños), con el agravante de que la afirmación no es de tipo general sino particular y que se refiere al pasado y no al presente. Más claramente se descubre la estructura imaginativa nominal (A es B) en expresiones (raras también) en que se emplean sinónimos de

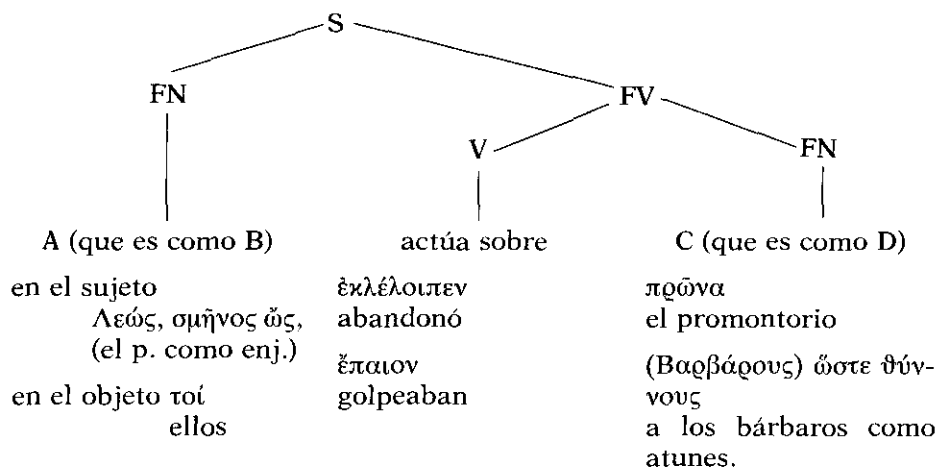
εἶναι: Co. 994, μύραινα γ' εἶτ' ἔχιδν' ἔφν (ya fuera —mi madre— una murena o una víbora). Cf. —fuera de nuestro Corpus— Supl. 779: μέλας γενοίμαι καπνός (conviértame yo en humo negro).

Regla (7): *La construcción nominal se comprime y atenúa en forma de comparación.* Con las siguientes peculiaridades:

—Se evita la forma *A es como B*, donde la comparación formaría parte del predicado nominal.

—La comparación se sitúa, bien en el círculo del sujeto (λεώς, σμῆνος ὤς, ἐκλέλοιπεν... πρῶνα, *Pers.* 126 ss. —«el pueblo, como enjambre, dejó atrás el promontorio»—; Τιδεύς... ὡς δράκων, βοᾶ, *Siete*, 380-1, «Tideo, como serpiente, grita»), bien en el círculo del objeto (ἐπαιον —βαρβάρους— ὥστε θύννους, «golpeaban a los bárbaros como atunes»), siempre dentro del esquema sintáctico S V O.

—Así pues, la estructura transformacional sería:



Regla (8): *La construcción nominal de la imagen puede «ocultarse» en una aposición marcada.* Veamos una frase de *Coéforos* que sirve de esquema típico:

Afirmo que con justicia maté a mi madre,  
mancha asesina de mi padre y objeto de divino horror.

El sintagma πατροκτόνον μίασμα cumple la regla (2) en cuanto que el valor desviacional de *miasma* queda muy atenuado por su forma abstracta, y en cambio es el adjetivo πατροκτόνον el que, frente a μίασμα, está marcado como verdaderamente «impertinente» en sentido técnico. En cualquier caso, πατροκτόνον μίασμα es, todo él, un sintagma *marcado* en

aposición a μητέρα, que pertenece al tenor de la frase. Y no sólo eso, sino que, en estructura profunda, tal aposición oculta una construcción nominal de carácter metafórico:

- (a) «Afirmo que con justicia maté a mi madre».  
 (b) «Afirmo que mi madre era una mancha asesina...».

En términos generativistas, la estructura (b) se incrusta en la estructura global perdiendo la marca específica de oración nominal, pero conservando su valor funcional. Queda así un esquema de abundante aplicación en Esquilo, puesto que abundantes son estas *aposiciones marcadas*.

2. Es éste el momento de prestar atención a las ESTRUCTURAS IMAGINATIVAS COMPLEJAS, estructuras inmensamente más atractivas que las que acabamos de ver, pero mucho menos doblegables al rigor y disciplina del análisis. Las anteriores podíamos, con un ribete de abuso, someterlas a reglas, sencillamente porque se ahombaban en moldes sintácticos. Juntas trabajaban imaginación y sintaxis. Por contra, estas estructuras complejas pertenecen más al área del *estilo* y obedecen a procedimientos variados de diversa filiación. Nuestro análisis aspira sólo a reconocer ciertas líneas maestras y a mostrar muy sumariamente los procedimientos.

(A) Hay, en primer lugar, procedimientos sintácticos, cuyo efecto radica en las tensiones creadas por la misma sintaxis.

(a) Uno de ellos es la *coordinación*, que se presenta en variedades muy analizadas en los estudios de estilo:

—La *expansión copulativa* produce un efecto rotundo de plenitud. Así en *Pers.* 300-1: ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα/καὶ λευκὸν ἦμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου: «Anuncias a mi casa una gran luz y un día brillante que brota de la noche negra».

Aquí el resultado es acumulativo, por repetición de dos imágenes de contenido semejante.

Pero en *Coéforos*, 183:

κάμοι προσέστη καρδίᾳ κλυδώνιον/χολῆς, ἐπαίσθη δ' ὥς διανταίῳ βέλει.

«Ha invadido mi corazón una oleada de emoción, y he sido herida como por un dardo penetrante».

También aquí el resultado es acumulativo, pero los contenidos son heterogéneos. Esto es frecuente en Esquilo y explica en parte la perplejidad que se siente a veces ante su lectura.

—La *oposición* del tipo οὐκ... ἀλλά... es otra manera —excepcional— de coordinación, heredada de la poesía arcaica. Un ejemplo en *Pers.* 814-15: ...κοῦδέπω κακῶν/κρηνὶς ἀπέσβηκ' ἀλλ' ἔτ' ἐκπιδύεται: «Aún no se ha

secado la fuente de los males, sino que continúa manando.» Aunque hay que decir que el texto es conjetural, debido a insolubles problemas textuales, este esquema morfo-imaginativo resulta válido como paradigma.

Más frecuente es la variante οὐ... δέ..., con el mismo valor opositivo. Véase en *Siete contra Tebas*, 287 ss.: φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ γείτονες δὲ καρδίας/μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος...: «de miedo, el corazón no duerme, sino que mis desvelos —vecinos del corazón— ponen fuego a mi terror»...

—El *asíndeton* pertenece a la misma búsqueda de efecto acumulativo. La misma falta de conexión formal contribuye a acentuar el efecto; como en *Siete contra Tebas*, 727-30:

ξένος δέ κλήρους ἐπινωμῶ/ ,Χάλυβος Σκυθῶν ἄποικος,/ κτεάνων χρηματοδαίτας/πικρός, ὠμόφρων σίδαρος...

«Es un extraño el que maneja las suertes, Cálipo que ha emigrado de la Escitia, amargo distribuidor de la riqueza, el hierro cruel...».

Y el más famoso asíndeton de todos, en el *Agamenón*, 741-3, cuando el coro describe poéticamente la llegada de Helena a la ciudad de Ilión. Después de decir que era como «la impresión de una calma marina y una suave imagen de riqueza», termina con un doble asíndeton):

μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος: «dulce dardo en unos ojos, flor de amor que muerde el ánimo.»

En el fondo, este procedimiento sintáctico no es sino la transposición al terreno de las imágenes de un típico estilema esquileo que consiste en el encadenamiento de adjetivos sin marcas formales de unión.

En *Coéforos*, 55, por poner un solo ejemplo, tenemos: σέβας... ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρῖν. Y ¿quién no recuerda aquella terrible, y asíndetica, descripción de Helena en el *Agamenón*, 689: ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις?

(b) Otro procedimiento sintáctico de organización de la imagen es la *subordinación*. Aunque parezca mentira, no es la subordinación lo que más problemas crea en la lectura de Esquilo. En él, como en Píndaro, las formas de subordinación son escasas y reducibles a pocos esquemas. Apuntaré sólo como más pertinente para nuestro análisis:

—Los *encasillados participiales*. En su forma más simple pueden observarse en los *Persas* (163-4): μὴ μέγας πλοῦτος κονίσσας οὐδας ἀντρέψη ποδὶ ὄλβον: «No sea que el gran ocoipio de riquezas, *reduciendo a polvo el pavimento*, derribe con el pie la prosperidad.»

Y otro, también sencillo (821-2):

ῦβρις γὰρ ἐξανθοῦσα ἐκάρπωσεν σταχὺν ἄτης: «La *hybris*, *al florecer*, produce espigas de infatuación.»

En ambos casos se observará que la desviación imaginativa enlaza el participio con el término marcado o vehículo, que es el verbo de la oración principal.

Puede ocurrir que sea el encasillado participial el único elemento portador de imagen, como en *Siete contra Tebas* (228-9): «El poder divino levanta al desgraciado, *incluso cuando sobre sus ojos hay nubes suspendidas*» (κρημναμενῶν νεφελῶν). En todo caso, se puede afirmar que, en la arquitectura imaginativa esquiléa, el participio *tiende a ser* portador de imagen.

A veces —y es un dato curioso— donde se esperaría un participio, surge un sintagma encabezado por una preposición. Por ejemplo, en *Siete contra Tebas* (854-6): ἀλλὰ γόων... κατ' οὐρον/ερέσσει' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χερσὶν/πίτυλον...: ...«*con viento próspero de llantos, moved el remo con las manos en torno a la cabeza...*», frase de Adrados, significativamente, traduce: «*Siguiendo... el soplo de los llantos...*» como si fuera participial.

B) Entrar en la *semántica* es entrar en aguas profundas, donde la presunción podría echar a pique cualquier intento de análisis. Por eso, con modestia y brevedad, cumplo mi deber de aludir a algunos procedimientos semánticos que configuran la complejidad de la imagen esquiléa.

(a) El más llamativo y efectista es la *intrusión*. Es como un latigazo semántico en la continuidad de la comunicación. En *Co.* 529 está describiendo el coro el sueño de Clitemnestra: Esta daba a luz a una serpiente y la *hacia fondear* en los pañales, como un niño. Ὀρμίζω es un verbo extraído del lenguaje marítimo: «fondear, poner en puerto». Su presencia en la frase no es totalmente inmotivada, puesto que los pañales pueden «acoger» a un niño; pero carece de preparación. No hay nada que nos haga esperar semejante «impertinencia».

El efecto «sorpresa», sin embargo, suele estar algo más suavizado con lo que Silk llamaría «base neutra». En los *Siete* (71-2) se pide a los dioses que no desarraiguen la ciudad desde la popa (πρυμνόθεν). He aquí dos términos marcados: ἐκθαμνίζω (arrancar de raíz) y πρυμνόθεν (desde la popa). Los dos son «impertinentes» con respecto a la ciudad (πόλις). Pero, aparte de que hay una gradación entre ellos, puesto que πρυμνόθεν se ha trivializado hasta significar «desde el fondo» simplemente, la sorpresa de la imagen queda atenuada por un adjetivo (πανώλεθρον) que actúa de base neutra y puede predicarse con propiedad de una ciudad, una nave o un arbusto.

(b) La *superposición* es otro de los procedimientos favoritos en Esquilo. Ya nos encontramos antes con estas imágenes compuestas que presentan como dos estratos heterogéneos. Era el corazón invadido por una oleada de emoción y golpeado por un dardo penetrante (*Co.* 183-4). Añadiré ahora otro ejemplo sacado del *Agamenón* —más largo y más elaborado— (355 ss.): Se imagina el coro a la ciudad de Troya, donde la noche ha lanzado una red que a nadie permita escaparse de la esclavitud, y acto seguido es Zeus el que tensa el arco contra París.

En la primera cita la base en que los dos componentes se apoyan es *semántica* y está *fuera del texto*. El espíritu se ve agredido por impresiones nuevas y el lenguaje busca un microsistema de imágenes que dé cuenta de esa agresión. En la segunda cita, la conexión es doble. Hay primero una base semántica también extratextual: es la idea de apropiación predatoria del objeto, bien por medio de una red, que representa la pesca, bien por arco y flechas que representan la caza. Pero a esa base extratextual también le ayuda un modelo sintáctico común, y es esa oración final («para que nadie escape»... «para que no falle el blanco») que cierra como broche los dos elementos de la imagen.

(c) Avanzando en los procedimientos, nos encontramos con la *transposición*. Aquí nos eternizaríamos, puesto que se trata de uno de los procedimientos mejor estudiados en la poesía universal. Baste un ejemplo, que ya nos salió al paso en otro apartado: «Los balidos ensangrentados de los niños de pecho» (*Siete*, 348-9). En la frase completa, que termina en ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται («claman recién alimentados») el juego de transposiciones es sumamente complejo: a βλαχαί (balidos o vagidos) se desplazan dos calificativos que propiamente pertenecen a ἐπιμαστιδίων (niños de pecho), pero con distintos grados de contigüidad: «ensangrentados» representa el horror de la ciudad sitiada donde se *anticipa* la visión de cuerpos infantiles destrozados. El llanto y el destrozo van juntos en un mismo sema de dolor impotente. En cambio, ἀρτιτρεφεῖς (recién alimentados) aparece a mayor distancia semántica. Un toque de racionalismo nos llevaría a pensar que no es el niño recién alimentado el que más llora. Pero aquí la conexión no se opera a ese nivel, porque ἀρτιτρεφεῖς lo que verdaderamente expresa es la novedad, lo reciente, la vida que se abre. De ahí, el patetismo de unos cuerpos nuevos —esperanza de vida— entregados a la destrucción.

(d) Por último, la *convergencia*. Silk<sup>12</sup> la somete a un análisis que no podemos reproducir aquí, ni siquiera insistir en sus marcas formales. Para lo que interesa, baste decir que dos líneas imaginativas enfáticamente destacadas coinciden en un término neutro que se coloca detrás del primer portador de imagen. Así en *Siete contra Tebas* (692-3):

ὠμοδακῆς σ' ἄγαν ἕμερος ἔξοτρύνει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν: un deseo devorador en exceso te impulsa a realizar un homicidio de amargos frutos.

El término neutro es ἔξοτρύνει, que recoge por una parte la imagen de la fiera carnífera llevada por su instinto. El componente -δακῆς (de δάκνω, morder) revela todo el proceso *activo*, la horrible *dinámica* de un

<sup>12</sup> SILK, op. cit., p. 103.



clan llevado imparablemente a su destrucción. Por otra parte, está *πικρό-καρπον*, término marcado apoyado semánticamente también en *ἐξοτρώ-ναι*. Sus componentes revelan el estadio resultante, *pasivo*, del proceso anterior: Todo el impulso carnicero y cruel se resuelve en cosecha amarga, en la más espantosa decepción.

C) *Procedimientos estéticos*. Damos fin a este análisis estructural, un poco contra reloj, enumerando algunos procedimientos *estéticos* de construcción de imagen en Esquilo. En verdad, nada resume mejor este apartado que la palabra «arquitectura» con que titulábamos la presente intervención. Como en la arquitectura «real», uno necesita apoyarse en la técnica, en la disciplina, en la resistencia de materiales y en la funcionalidad de las pequeñas estructuras. Pero, sentado todo ello, lo que en realidad da sentido al conjunto es la disposición global, la organización del espacio, el impacto visual, etc. Lo mismo ocurre en las estructuras imaginativas complejas que venimos estudiando. Esquilo era un artista, hijo de su tiempo y vinculado a una determinada estética. Sus trazos no se mueven al azar ni el resultado es un caleidoscópico producto de la fantasía. Hay una razón, un sentido, un hacer consciente. Lo que puede suceder es que los mecanismos de ese hacer consciente estén condicionados por resortes que se incrustan en estratos de naturaleza no estética (semántica, o incluso sintáctica), por lo que sospecho que la imagen, como realidad estética pura y simple, podría resultar algo falseada. Pero mejor es ser un poco falsario que no decir nada.

(a) Levin<sup>13</sup> popularizó la teoría, ya presente en Jakobson, de que el lenguaje poético se articulaba sobre la *repetición*. Así es también la imagen esquílea. En buena parte descansa sobre esquemas repetitivos. A veces la repetición derivará a formas de paralelismo a que aludiré después. Otras veces el efecto imaginativo se logra por repetición indefinida de lexemas y semantemas homogéneos. Quizás el caso más notable en toda la obra esquílea sea un pasaje coral del *Agamenón* (750 ss.). Ahí el concepto de «engendrar» se repite como una tecla obsesiva hasta seis veces («la prosperidad, al hacerse mayor, *engendra* hijos... de la buena fortuna *nace* la desgracia... la acción impía *engendra* hijos semejantes... porque el destino de las familias rectas es *tener hijos* hermosos. La *Hybris* tiende a *engendrar hybris*... según venga el día fijado para el *parto*...»).

(b) La *repetición* —permítaseme el juego— «engendra» como producto estético elaborado el *paralelismo*. Y en ningún terreno tanto como en el imaginativo. Lo difícil es reducir los paralelismos a uno o pocos esquemas.

<sup>13</sup> LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, 1974.

—Por ejemplo, hay paralelismos que engloban una doble comparación: Así en *Supl.* 760 s.

«Es fama que los lobos son más fuertes que los perros  
y el fruto del papiro no supera a la espiga (de trigo)».  
(Implícito: los griegos son mejores que los egipcios).

He aquí dos imágenes expuestas en forma paralelística, afirmativo el primer miembro y negativo el segundo.

—Más elaborado es otro paralelismo del *Agamenón* (1.001 ss.): Lo expondré en esquema:

- La salud —insaciable en sus aspiraciones— se ve asediada por su vecina la enfermedad.
- El destino demasiado favorable del hombre tropieza en su navegación con un oculto escollo.

El paralelo aquí equivale a una comparación de las llamadas copulativas, con un primer término normal y neutro y un segundo término portador de imagen.

—Otras veces se paralelizan dos líneas imaginativas donde la segunda subraya el contenido de la primera, pero en forma negativa. Así en *Ag.* 975 ss. aparece una estructura compleja que se apoya en un pivote neutro:

1.<sup>a</sup> parte (en esquema): ¿Por qué —mal agorero— el miedo *revolotea* en torno de mi pecho?

Pivote (en esquema): Mi canción es un oráculo.

2.<sup>a</sup> parte (en esquema): ¿Por qué —para inspirar confianza— el valor no *se sienta* en el trono de mi mente?

—El paralelismo puede extenderse hasta formas bastante completas. Es el caso de los sueños. Entre la información sobre el sueño de Clitemnestra que da el coro a Orestes y la interpretación que hace el propio Orestes hay un paralelismo bastante crudo, pero completo y puntual. En cambio, en el sueño de Atosa, en vez de presentar sueño e interpretación en fases separadas (*Pers.* 181 ss.), Esquilo lo hace en fases entrelazadas. Es la estética del friso corrido, con motivos interdependientes, frente a la estética de las metopas aisladas. Así surgen dos mujeres, y la voz interpretativa anuncia: dos países, Grecia y Persia. Con dos formas de ser y representar la belleza (otra vez dos países). Con dos maneras de comportarse ante el carro bélico al que van uncidas (de nuevo, dos pueblos, el griego y el bárbaro); y con dos resultados específicos (la esclavitud de Asia y la libertad de Grecia).

(c) La *antítesis*, tan común en la estética griega, podría concebirse como un paralelismo invertido. Si una imagen genera otra imagen parecida, también puede generar su contraria. El efecto resulta estremecedor en ejemplos como éste:

«Viven las tormentas de Ate (se entiende, en la Troya recién tomada)  
y *al morir* la ceniza, desprende densos efluvios de riqueza» (Ag. 719-20).

Otras veces, la *antítesis* responde al sintagma οὐκ... ἀλλά... Así en Ag. 388 ss.:

«La culpa no se esconde  
*sino que* brilla con fulgor siniestro».

Y esta misma *antítesis* breve se incorpora a otra *antítesis* más amplia:

«La culpa... *brilla* con fulgor siniestro  
.....  
pero, como un mal bronce, tras la sentencia, *queda ennegrecida*».

Como sucede en las formas complejas, un recurso estético no suele hallarse en estado puro. Por eso, en este mismo ejemplo, *antítesis* y *estructura en anillo coexisten, resultando un efecto decorativo de gran belleza*. Esquilo anticipa la *antítesis* sobre el brillo de la culpa con la expresión παῖς ἄφεργος (hijo insufrible) referida a la Persuasión personificada. Pues bien, después de la *antítesis*, ha una misteriosa alusión a un παῖς (niño) que persigue un pájaro alado, trayendo a casa una ἄφεργον (insufrible) desgracia. Y también a un τρίβω (desgaste) en el principio corresponde πρόστριμμα al final.

En otra ocasión (Ag. 433 ss.), *antítesis* y *circularidad* se superponen con luminosa nitidez:

«Cada cual sabe a los que *envió* (a la guerra)  
pero en vez de *hombres*  
*urnas y ceniza*  
es lo que a cada casa *vuelve*».

El contraste entre los hombres que se fueron y las cenizas que vuelven queda artísticamente enmarcado en un anillo que abarca los extremos ἐπεμψεν (*envió*) y ἀφικνεῖται (*vuelven*).

(d) Y ya que hablamos de *composición en anillo*, me detendré un momento para contemplar una imagen de destrucción que presenta esta estructura anular muy elaborada y en estado puro. Está el Heraldo preparando la llegada de Agamenón y con poético lenguaje nos lo presenta

como ejecutor del castigo de Zeus (en sus manos, la azada de Zeus) sobre Troya. Pues bien, en torno a μακέλλη Διός (azada o pico de Zeus), fabrica una estructura anular de exactas correspondencias, que en síntesis es (522 ss.):

«Ha llegado al rey Agamenón (saludadlo)  
 el que arrasó Troya  
 por el que fue removida la tierra  
 con el pico de Zeus.  
 Ha perecido la semilla de la tierra.  
 El que echó el yugo sobre Troya,  
 el rey Agamenón ha llegado (dignísimo es de que se le honre).

No voy a teorizar ahora sobre la estética de la composición en anillo; sólo quiero subrayar el hecho de que sea una constante imaginativa, casi como un pulso interno que se transmite a cualquier tipo de materiales. Por ejemplo, el léxico y la fonética se aúnan en *Siete contra Tebas* (855 ss.) para crear un diseño decorativo de tipo anular:

πόμπιμον χεροῖν (855)	se corresponde con	πάνδοκον... χέρσον (860)
πίτυλον (856)	se corresponde con	ἀνάλιον (859)
Αχέροντα (856)	se corresponde con	Ἄπολλωνι (859)
ἄστονον (857)	se corresponde con	ἄστιβῆ (859)

y en el centro, ναυστόλον, que, como la piedra en el lago, provoca toda clase de círculos concéntricos, semánticos unos (el remo del dolor... la nave del misterio); léxicos, otros (Aqueronte... Apolo...); fónicos, muchos.

Todo lo que acabo de decir no es más que una muy esquemática aproximación al mundo de la imaginería esquílea, y no en todos sus aspectos —como es bien patente—, sino sólo en el de su armazón o articulación formal. Si como decía Ezra Pound, la producción de una imagen bien vale una vida, el análisis y mejor comprensión de unas cuantas en personalidad tan rica como Esquilo bien vale el esfuerzo.