

**DE LA MANIFESTACIÓN DE LA *PERIPECIA* ARISTOTÉLICA EN LA
TRAGEDIA ESQUILEANA**

DIANA CAROLINA ROJAS JAIMES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2014**

**DE LA MANIFESTACIÓN DE LA *PERIPECIA* ARISTOTÉLICA EN LA
TRAGEDIA ESQUILEANA**

DIANA CAROLINA ROJAS JAIMES

Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de filósofa.

Director:

**MARIO AUGUSTO PALENCIA SILVA
Magíster en literatura hispanoamericana**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2014**

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. LA <i>PERIPECIA</i> EN ARISTÓTELES	8
1.1 EL ARTE POÉTICO	9
1.2 EL ARTE CÓMICO	11
1.3 EL ARTE ÉPICO	12
1.4 EL ARTE TRÁGICO	13
1.5 EL CONCEPTO DE <i>PERIPECIA</i> EN ARISTÓTELES	21
2. IDENTIFICACIÓN, DISTINCIÓN Y TIPOLOGIZACIÓN DE LA <i>PERIPECIA</i> EN LA OBRA DE ESQUILO	26
2.1. LOS PERSAS	29
2.2. LOS SIETE CONTRA TEBAS	32
2.3. LAS SUPLICANTES	35
2.4. PROMETEO ENCADENADO	38
2.5. LA ORESTÍA	39
3. A MANERA DE CONCLUSIÓN	46
BIBLIOGRAFÍA	50
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	51

RESUMEN

TÍTULO: DE LA MANIFESTACIÓN DE LA *PERIPECIA* ARISTOTÉLICA EN LA TRAGEDIA ESQUILEANA*

AUTOR: Diana Carolina Rojas Jaimes**

PALABRAS CLAVES: *Peripecia*, argumento, *reconocimiento*, tragedia, Aristóteles, Esquilo.

Rara vez se mira más allá de lo plasmado en las hojas de los libros; muchos leen, otros interpreta pero son pocos los que ponen en práctica lo leído. Se habla, pues, de la tragedia, el lector se lamenta de las acciones vividas en ella, pero cuántos se han preguntado el valor real de estas letras; ya Esquilo pretendía, a través de sus representaciones, mostrar a sus espectadores las desgracias que pueden generar las acciones; siendo estas la causa de las dichas y las desdichas vividas a lo largo de la vida. Lo mismo sucede con la *Poética*. Para algunos es un simple tratado de literatura para otros es la viva representación de las acciones, en otras palabras, los términos que el estagirita usa en el libro son parte de las pasiones, emociones y acciones de la vida; además, permite ver que la vida misma, desde su principio hasta su final está llena de coherencias.

Con base en los elementos propuestos en la *Poética* aristotélica y, haciendo énfasis en la *peripecia*, se abordan las tragedias esquileanas con el fin de rastrear ¿cuál es la tragedia mejor lograda?, en cuanto al uso de dichos elementos dramáticos en Esquilo. Para alcanzar este objetivo, en primer lugar, se da a conocer los conceptos aristotélicos mencionados en la *Poética*; luego de esta primera aproximación, se halla la *peripecia* aristotélica en la tragedia esquileana; y así, en un tercer capítulo, llega a la conclusión y elección de la tragedia esquileana mejor lograda. Siendo esta *Las Coéforas*; dado que es la pieza que más se acerca a los elementos aristotélicos tratados en la *Poética*.

* Proyecto de Grado

** Escuela de Filosofía, Facultad de Ciencias Humanas. UIS. Director: MARIO AUGUSTO PALENCIA SILVA

ABSTRACT

TITLE: OF THE REPRESENTATION OF ARISTOTELIAN *PERIPETIA* IN THE AESCHYLUS TRAGEDY.*

AUTHOR: Diana Carolina Rojas Jaimes.**

KEY WORD: *Peripetia*, argument, recognition, tragedy, Aristotle, Aeschylus.

Rarely beyond of things that are reflected in the book's pages is viewed many people read, others interpreted but few put into practice what they read. They talk about the tragedy, readers lament the actions lived in it, but how many have questioned the real value of these letters; Aeschylus attempted through its representations show his viewers the misfortunes that can generate this actions; these actions are the cause of the joys and sorrows experienced throughout life. The same applies to the poetic, for some people it is a simple literary treaty but for others it is the living representation of actions, in other words, the terms that Aristotle used in the book are part of passions, emotions and actions of life, also, this allows you to see that life itself is full of coherences from its beginning to its end.

Based on the elements proposed in Aristotle's Poetics, and emphasizing the peripetia, the Aeschylus' tragedies are addressed to track which is the best tragedy achieved in the use of these dramatic elements. To achieve this goal, first, the Aristotelian concepts mentioned in the poetic are disclosed; after this first approach, the Aristotelian peripetia is found in the Aeschylus' tragedy; and finally, the third chapter concludes and choosing the best Aeschylus' tragedy achieved, this is The Libation Bearers because it is the nearest piece to Aristotelian elements addressed in the poetic.

* Graduation Project

** School of Philosophy, Faculty of Humanities. UIS. Directed Palencia AUGUSTO SILVA MARIO

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo, más que letras escritas en el papel, es la catarsis que el escritor experimentó en su realización, quien, vio en la tragedia la representación de la vida misma. Así, pues, Aristóteles, reflexiona en su *Poética* las acciones humanas que son la base del argumento trágico; los personajes sólo cumplen la función de imitar estas acciones y llevarlas a los espectadores como la proyección de las consecuencias que recaen en la misma ejecución de la acción.

Las palabras de Ingemar Düring, contrastan lo mencionado anteriormente:

Es un supuesto fundamental de la ética aristotélica, que exclusivamente el saber no convierte a ningún hombre en un hombre bueno. Buena o mala es la acción que se basa en la decisión de la voluntad. Sólo quien obra siempre con premeditación y con el Bien como meta, es un buen hombre, *anēr spoudaios*. Siendo así, la tarea de la poesía épica y de la tragedia es reproducir acciones. Por ello es necesario valorar éticamente a las personas o los papeles y sus acciones, aun cuando sean ficticias¹.

La tragedia es un encuentro con la vida misma; es la vida representada a través de metáforas y ornatos para que sea más sensible ante los ojos de los espectadores. Esquilo intenta, por medio de sus piezas trágicas, revelar a los espectadores las desgracias que pueden generar las acciones; siendo estas la causa de las dichas y desdichas que, tanto los personajes como los espectadores experimentan en su cotidianidad. “Es interesante la tan discutida noticia de que los autores de piezas teatrales ‘reproducen a hombres que obran y actúan, por lo cual algunos llaman a estas composiciones, dramas’ ”².

Las situaciones representadas en la tragedia esquileana, expresan pasiones y afectos que de una u otra forma conmueven el corazón humano. Pasiones como

¹ DÜRING, Ingemar. Aristóteles, Exposición e interpretación de su pensamiento. Traducción de Bernabé Navarro. México: Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, 2000. p. 268.

² *Ibíd.*, p. 269.

el orgullo de Jerjes, el amor de madre de Atosa, la ambición de Polinices, el carácter de decisión de Eteocles, los lamentos fraternales de Antígona e Ismena, la desdichada suerte de Prometeo, el sufrimiento de Ío, la persecución de las hijas de Dánao, el odio adúltero de Clitemnestra.

Para algunos, los orígenes de la tragedia son dionisiacos; incluso, Aristóteles, en su *Poética*, menciona que la tragedia deriva del canto coral en honor a Dionisio, y, por otra parte, proviene del *Satyriskón*, esta era la tragedia burlesca que se presentaba al final o como última pieza de las tetralogías. Pero, se considera verídico que en la temática trágica predominan los temas troyanos, como las guerras, el ciclo de Edipo, las hazañas de Heracles, la huida de las Suplicantes y todos aquellos temas relacionados con la acción pasional.

Por ahora, sólo queda encaminar la mirada a lo totalmente universal para llegar a lo particular, ya que, el objetivo de este trabajo se divide en tres momentos, a saber: en el primer capítulo, se considerará el concepto de *peripecia* en Aristóteles, es decir, revisando cuidadosamente se rastreará en la obra aristotélica este término; el segundo capítulo, se indagará dicho término en la obra del poeta griego Esquilo; lo que se pretende en este capítulo es buscar y explicar los fragmentos donde la *peripecia* esté presente; y así, finalmente, conociendo los conceptos de los tópicos trabajados en la *Poética*, se buscará la tragedia esquileana mejor lograda. Para alcanzar este fin, es necesario mirar cuál de las piezas trágicas de Esquilo es la que mejor logra recurrir a los elementos aristotélicos trabajados. Sabiendo, como se sabe, que el mejor argumento, según el estagirita es aquel que tiene *reconocimiento* y *peripecia* pero, y ante todo, cuando lo uno produce lo otro.

1. LA *PERIPECIA* EN ARISTÓTELES

El concepto de *peripechia* es trabajado con fines trágicos en la *Poética*; sin embargo, para abarcar dicho término es necesario revisar en la obra aristotélica y observar si existen otros fines a los cuales se dirige el estagirita.

Ahora bien, la poesía trágica llegó a su máxima expresión en siglo V a.C., cuya principal característica se basa en la imitación de los hombres, puntualmente, en la imitación de sus acciones más elevadas y virtuosas, con el fin de provocar compasión y temor entre los asistentes a la representación trágica (compasión por el personaje que la padece; y temor a sufrir los mismos infortunios). Sus principales exponentes: Esquilo, Sófocles y Eurípides, al igual que muchos otros poetas, cuyas obras sucumbieron con el paso del tiempo, presentaron sus obras en las fiestas realizadas en honor a Dionisio, en donde fueron observadas por miles de espectadores.

Sin embargo, la tragedia griega no sólo fue objeto central en dichas festividades, también ha tenido cabida en las investigaciones de grandes pensadores, siendo Aristóteles unos de los más importantes. Ángel Cappelletti menciona que a diferencia de Platón, el estagirita consideraba la poesía cercana a la filosofía; la poesía al igual que la filosofía versa sobre lo universal, siendo lo universal aquello que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre de un modo probable o necesario; es así como la poesía representa tipos de individuos que encarnan una determinada clase o modo de ser del hombre. Por otra parte, el filósofo compara la poesía y la historia, afirmando que la poesía es más filosófica y seria que la historia, ya que el historiador narra lo que sucedió y el poeta lo que podría suceder, es decir, la una se refiere a lo particular y la otra a lo universal, respectivamente. Por esta razón, no acepta que los personajes de la épica y de la tragedia sean verdaderas imitaciones de individuos tal cual se dan en la realidad; ya que si así fuese, no se estaría haciendo poesía sino historia.

1.1 EL ARTE POÉTICO

En *Poética*, el estagirita propone tratar el arte o técnica de la poesía, considerando el arte la capacidad de modificar las cosas que nos rodea a partir de un concepto universal; centra su atención en la comedia, la épica y la tragedia; artes imitativas que se caracterizan por valerse del ritmo, la melodía y el metro, pero se distinguen entre sí, por tres razones: imitan por sus medios en géneros diversos, diferentes objetos y modos distintos; al referirse al medio por el cual imitan, trae a colación diferentes tipos de artes, como la pintura, que imita por medio de formas y colores, la música, por medio de la melodía, mientras que otras lo hacen por el lenguaje siendo su objeto de imitación las acciones de los hombres. El filósofo añade: “(...) es preciso que [dichos sujetos] sean honestos o deshonestos (...) ya sean mejores, ya peores, ya iguales a nosotros mismos”³.

Cabe señalar, el pensador advierte, que la especificación del género poético obedece al carácter del poeta. Además de preguntarse por las disimilitudes entre los diferentes tipos de poesía, investiga acerca de su nacimiento, que tiene como base la imitación: puesto que ésta es connatural a los hombres, que desde niños, realizan sus primeros aprendizajes a través de este método; que continúa en la etapa adulta, en la que se aprende sobre diferentes cuestiones a través de las representaciones gráficas de animales y del cuerpo humano; y uno de los aspectos más importantes, es el placer que produce la imitación en el alma de los hombres, teniendo algunos mayor capacidad tanto para imitar, como para estremecerse por medio de esta facultad humana. Y es entonces que, “(...) quienes desde el principio estaban mejor dotados al respecto lo desarrollaron poco a poco y, a partir de sus espontáneas actividades, crearon la poesía”⁴. En fin, el poeta es un imitador y es esencial que siempre imite uno de los siguientes tres

³ ARISTÓTELES. *Poética*. Introducción, traducción del griego y notas de Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998. p. 2. 1448 a.

⁴ *Ibíd.*, p. 4. 1448 b.

modos: realista, presenta las cosas como eran o como son; fantástica, las interpreta como el individuo o la sociedad; y la idealista, las representa como deben ser.

Ahora bien, la poesía es generada por dos causas; la primera, es su inclinación a la imitación, puede ser; activa en el artista (conocimiento del objeto a imitar) y pasiva en el espectador (*reconocimiento* del objeto imitado); la segunda, la capacidad de gozar con las imitaciones (ritmo y armonía); el placer generado en la imitación es dado por la belleza y perfección de la acción imitada. Así pues, lo más importante para el poeta son los argumentos, siendo éstos, la disposición y síntesis de los hechos, al igual que la reducción a la unidad de la multiplicidad de los sucesos.

Por otra parte, es necesario recalcar la importancia del mito en la poesía, puesto que las acciones que se presentan en él son objeto de imitación; el arte del poeta es tomar estos mitos tradicionales, simultánea y bellamente, crear otros con personajes nuevos; en otras palabras, la tarea del poeta es recrear estos mitos sin transformar el sentido establecido. Los mitos siempre guardan un elemento verdadero, razón por la cual, los poetas deben garantizar cierta estabilidad en la creación de su arte, a esto se suma, el inconveniente que traería la modificación o alteración de su contenido.

La *Poética* trata de la tragedia y su relación con la epopeya, siendo la primera superior a la segunda, debido a la sustitución de la narración por la representación; el relato por el diálogo, es decir: en la epopeya, el poeta relata los hechos; y en la tragedia, la acción se presenta al espectador de modo inmediato, a través de las palabras, los movimientos y los gestos de cada uno de los personajes. Además, logra su fin con menos palabras que la epopeya debido a que tiene una unidad más perfecta. Se puede señalar que el rasgo más específico

de la tragedia es la purificación de las pasiones por medio de la compasión y el temor.

1.2 EL ARTE CÓMICO

Siendo, entonces, en el caso de la comedia, la representación de las acciones vulgares, donde se muestra al hombre peor de lo que es; expresado de otra manera, la imitación de los defectos risibles, sin hacer daño, de la gente más vulgar. Es característica de la comedia la imitación de los defectos que provocan risa antes que repugnancia, por ende, no es su esencia representar los crímenes de sangre ni aquellas acciones que tienen un carácter atroz. Acerca de la comedia se conoce poco, puesto que el libro segundo de la poética es dedicado al estudio de este arte pero desafortunadamente está extraviado; los argumentos a favor de la existencia de dicho libro se basan en las indicaciones y las pequeñas referencias que hace Aristóteles en el primer libro. En consecuencia, lo que se puede mencionar es poco, aunque en el acápite cinco el filósofo menciona:

Los cambios de la tragedia y quienes lo originaron no son desconocidos, pero la comedia, por el hecho de no haber sido tomada en serio desde el principio, es ignorada (...) Una vez que la comedia alcanzó determinadas estructuras, sus así llamados poetas comenzaron hacer recordados. Quién introdujo las máscaras, los prólogos, un determinado número de actores y otros usos semejantes es cosa que se ignora⁵.

1.3 EL ARTE ÉPICO

En el caso de la epopeya, se imita las acciones heroicas de los hombres, presentándolos mejor de lo que son, puesto que estos héroes sobrepasan la media de todos los humanos. La unidad de acción marca la diferencia entre la epopeya y la historia; puesto que, la epopeya narra una acción única y la historia una multiplicidad de acciones con uno o muchos protagonistas, por lo tanto, la

⁵ Ibíd., p. 6. 1449 b.

historia versificada nunca logrará ser una epopeya. Por ejemplo, los historiadores se encargaron de narrar paso a paso la guerra de Troya, lo que quiere decir que era una guerra muy definida, tuvo principio, medio y fin, es una narración muy extensa que difícil y paralelamente su totalidad no puede ser abarcada por la poesía; la superioridad de Homero se presenta en el hecho que sólo se ocupa de una parte utilizando muchos episodios de las demás, si él incluyera toda la historia en su poema habría sido algo muy extenso e incomprensible para el lector y si redujera su extensión, se convertiría en una obra ultra complicada por su diversidad.

Como se había mencionado en líneas anteriores, el contenido de la *Poética* versa sobre la similitud entre la imitación narrativa y la tragedia, así pues, se hace indispensable que la epopeya se desarrolle de modo dramático como la tragedia, o sea, con nudo y desenlace, y describa una única acción, total y perfecta, con principio, medio y fin; asimismo, es conveniente que las clases de la epopeya sean análogas a la de la tragedia: simple o compuesta, ética o patética. No sobra decir, la diferencia que mantienen estas dos artes es el manejo del espectáculo y el canto presente en la tragedia y la extensión de su estructura y el metro de la epopeya; la primera, representa una sola acción y, la segunda, narra simultáneamente varias. Al igual que la tragedia, el pensamiento y el lenguaje de la epopeya deben ser bellos, haciendo necesario, en efecto, las *peripecias*, los *reconocimientos* y los padecimientos.

Dado que la imitación narrativa es muy amplia, acepta grandes variedades lexicográficas, giros insólitos, palabras raras, entre otros. No obstante, “el lenguaje debe ser empeñosamente trabajado sólo en las partes ajenas a la acción, que no se refieren a las costumbres o al pensamiento, porque un lenguaje excesivamente brillante hace perder de vista los caracteres y el pensamiento”⁶.

⁶ Ibíd., p. 31. 1460 b.

Es oportuno mencionar: en la epopeya, es necesario que el poeta, al narrar, deje participar de las interlocuciones a los personajes, ya que, no sería un imitador si hablase solo por su cuenta. En sí, la epopeya es la mezcla de la narración (cuando el poeta habla directamente) y de acción (cuando cede la palabra a sus personajes).

1.4 EL ARTE TRÁGICO

En cuanto a la tragedia se puede demostrar su importancia dentro del mundo griego, pues:

Cuando las obras se estrenaban captaban la atención mediante el suspenso, sorprendían con los medios de producción y los hallazgos escénicos o la interpretación brillante de una voz atronadora tras la máscara, con las evoluciones del coro, sus cantos o danzas incorporadas. Los griegos asistían al estreno de temporada: a los de un consagrado Esquilo, de un maestro rey de la escena como Sófocles, de un revolucionario rompedor de esquemas, como Eurípides⁷.

Para hablar de tragedia es importante mostrar la definición que el mismo filósofo presenta, siendo ésta: “(...) imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones”⁸. El lenguaje ornado hace referencia al lenguaje que tiene ritmo, armonía y canto (se aclara que la diferencia existente entre armonía y canto es la presencia de la palabra en el canto), aunque, algunos actos o episodios sólo exigen ritmo (métrica pero no música o canto) y otros, ritmo y canto (métrica y música).

⁷ CANO, Pedro L. De Aristóteles a Woody Allen. Poética y Retórica para cine y televisión. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. p. 32.

⁸ ARISTÓTELES. Poética. Op. cit., p. 6. 1449 b.

Del mismo modo, los argumentos poseen determinada extensión y deben ser fáciles de recordar, razón por la cual, el estagirita hace mención a que la belleza de la tragedia se logra cuanto más extensa sea, mientras resulte fácilmente comprensible y se pueda seguir sin dificultad ni confusión el desarrollo de la trama; entendiéndose belleza como el término medio entre lo demasiado grande y lo demasiado pequeño. El límite apropiado se da por la extensión que hace oportuno el tránsito de la fortuna a la desgracia y de la desgracia a la fortuna por medio de los diferentes sucesos necesarios o probables; en consecuencia, Aristóteles señala que una cosa es el tiempo que debe durar una tragedia para ser bella y alcanzar los fines artísticos y otra el tiempo que debe durar para estimular la atención del público sin aburrirlos ni dejarlos vacíos.

El arte trágico presenta personajes iguales a nosotros, con la diferencia que están encaminados a realizar acciones virtuosas y nobles; en cuanto al modo como imitan, se diferencian debido a que, en la poesía épica, el poeta mismo es el que narra los hechos, sin presentarse ante su auditorio como un personaje de la historia, mientras que en la tragedia y la comedia, actores representan diversos personajes, escondiéndose bajo máscaras y demás accesorios.

La tragedia griega, siendo poesía, también tiene su origen gracias a la imitación, se debe considerar la importancia de la verosimilitud en la imitación, teniendo en cuenta que el artista crea a partir de la mimesis y pueden mostrar las acciones como son o quieren que sea. La tragedia va evolucionando con el pasar del tiempo, debido al aporte que hacen sus tres máximos exponentes, veamos: aumentando, Esquilo, el número de actores de uno a dos, reduciendo la participación del coro, con lo que le da preeminencia al diálogo; Sófocles, por su parte, incorpora un actor más a los ya establecidos, al mismo tiempo que incorpora la escenografía; por último, Eurípides, quién recibe y mantiene las pautas impuestas por sus predecesores.

Ahora bien, el elemento principal de la tragedia es la organización de los hechos, teniendo en cuenta que ésta no es la representación de los hombres, sino de las acciones de la vida que comprende el paso de la felicidad y la desdicha. Es así que Aristóteles, resalta seis elementos de la tragedia, a saber: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto: El argumento, es aquello con lo cual o de lo cual se hace la tragedia; es decir, es el elemento más importante de todos, ya que en éste se encuentra la organización de los hechos; es principio y casi alma de la tragedia en cuanto constituye una síntesis de hechos y es el principio que mueve o determina el lenguaje, la música, y espectáculo, el pensamiento y los caracteres; “De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo”⁹. Éste, puede ser simple o complejo, ya que las acciones representadas también lo son; “Llamo «simple» a la acción que, según se dijo, es continua y unitaria y en la cual el cambio se produce sin *peripecia* y sin *reconocimiento*; llamo «compleja» a aquella en la cual el cambio se efectúa por *reconocimiento*, por *peripecia* o por ambas a la vez”¹⁰.

Los argumentos simples, son los episódicos, porque el argumento no se relaciona entre sí de modo probable o necesario, sino, accidentalmente; este error no sólo lo cometen los malos poetas, también los buenos a causa de sus actores. Por otra parte, en los argumentos complejos el cambio debe producirse como resultado de la misma trama, de manera que surja necesaria o probablemente de los acontecimientos previos.

A su vez, la *peripecia*, es definida como la transformación de una acción en su contrario; en cuanto al *reconocimiento*, “(...) comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la

⁹ Ibíd., p. 7. 1450 a.

¹⁰ Ibíd., p. 12. 1452. a.

felicidad o la desdicha”¹¹. El *reconocimiento* más bello es el que se da junto con la *peripecia* y supone la ignorancia de uno de los personajes, lo que se quiere decir es por ejemplo: un personaje llega a saber que aquel que consideraba como su enemigo, es por el contrario su amigo, o viceversa; esta acción cambia sus sentimientos del amor al odio o del odio al amor.

Cabe señalar, que la felicidad o desdicha de los personajes no se derivan del destino, sino surge de las acciones de cada uno de ellos. Existen diferentes tipos de *reconocimiento*: el que se da por medio de cosas inanimadas, estos se perpetran por los signos o los indicios, como un collar o rastros corporales como cicatrices; el que es forjado por el poeta; el que se produce cuando alguien se acongoja por el recuerdo, al ver algo; y, el que proviene de un silogismo o un paralogismo por parte de los espectadores, el poeta sólo lo sugiere. El *reconocimiento* se puede producir, cuando una persona reconoce a otra o cuando ambas se reconocen entre sí al mismo tiempo.

En resumen, el mejor *reconocimiento* es el que se deriva del desarrollo mismo de la trama; pero, el *reconocimiento* catalogado como el más bello, es el que se da junto con la *peripecia*, ya que de esta forma atrae los espíritus del espectador, generando compasión o temor, el temor se vincula al *reconocimiento* que genera odio y la compasión al que produce amor; estos son factores de vital importancia en la tragedia. Tanto el temor como la compasión deben surgir del espectáculo y de la trama de los acontecimientos, lograrlo, corresponde a un buen poeta. Además de la *peripecia* y el *reconocimiento*, existe otro elemento que forma parte del argumento: la acción pasional, descrita como los hechos sangrientos o dolores insoportables, que se presentan al espectador. Teniendo en cuenta que los crímenes de sangre y los que tienen un carácter atroz, forman parte de la tragedia.

¹¹ Ibíd., p. 12-13. 1452. a.

Otro elemento que no puede faltar en la poesía trágica es el carácter, el cual determina que los personajes tiendan a las acciones virtuosas o viciosas, el carácter no debe ser descrito, sino que el personaje lo debe manifestar en su actuación; para determinar que el carácter de los argumentos son simples o complejos depende que las acciones representadas así lo sean. Un buen carácter corresponde a un carácter bien delineado, éste no depende de la condición moral o social que represente el personaje, sino, la personalidad que demuestra cuando dice y hace.

De la misma forma, el carácter debe ser adecuado para cada personaje, es decir, el carácter varonil no hace a una mujer varonil o temible, este carácter es propio del hombre, más no de la mujer; en pocas palabras, el personaje sólo puede representar aquello que guarda armonía entre su personalidad y las circunstancias en que se encuentra y es misión del poeta diseñar los caracteres de cada uno de sus personajes, representando rasgos individuales como la ira o la pereza; representándolo tal cual es en la realidad, en el mito o en la historia; e intentar representarlo como persona noble y no vulgar. Pero, debe indagar el modo en el que se puede representar fielmente los rasgos particulares, tanto como embellecerlo o idealizarlo. Aristóteles ratifica que un personaje carece de carácter cuando no elige, no rechaza ni se compromete. Precisamente, los personajes representan su carácter por lo que son, sin embargo, son felices o lo contrario por sus acciones, lo que da a entender que los caracteres son representados por las acciones de los personajes y no por el personaje mismo, esto es, una tragedia se puede dar sin carácter, pero no sin acción.

El manejo de la voz es importante para identificar los diversos estados emocionales en el discurso trágico, esto es, conocer cuándo la voz debe ser fuerte, débil o mediana, y cómo se pueden servir de los tonos, a saber, el agudo, el grave o el intermedio.

Asimismo, el pensamiento, que abarca todos los rasgos por los cuales se demuestra el carácter del personaje, aunque para lograr los fines propios de la tragedia no sólo hace uso de las palabras, sino también de los hechos. Al igual que el carácter, el pensamiento está dado en los personajes que son capaces de explicar, de razonar y de opinar, o sea, son capaces de concebir juicios; por eso, estos dos elementos conllevan a la elección o el rechazo; en cuarto lugar, se encuentra el lenguaje, definido como todo lo que se expresa por medio de la palabra, las ideas y los juicios, teniendo igual fuerza en verso o en prosa; el lenguaje se divide en la letra, la sílaba, la conjunción, la articulación, el nombre, el verbo, el caso y la frase. Cabe destacar que el lenguaje corresponde al objeto imitado porque éste es inherente al pensamiento y carácter de los personajes.

El último de los seis elementos que componen la tragedia es el referente al canto y al espectáculo, son elementos que adornan la poesía trágica en su representación teatral, pero no hacen parte de la trama de la obra como tal. El canto es el más importante de los ornatos porque se conecta fuertemente con el lenguaje, los caracteres y el argumento; mientras que el espectáculo, conmueve los espíritus pero su relación con la poesía es extrínseca y accidental, pese a que en toda representación teatral exista un escenario o una escenografía. Deberían todos los poetas hacer uso de estos elementos pero son pocos los que los emplean.

Una vez definidos los elementos de la tragedia griega, es necesario dar cuenta de las partes de las que está compuesta: en primer lugar, el «Prólogo», primer segmento de la obra que antecede al coro, parte inicial del drama, aquí se plantea la cuestión y se da a conocer los personajes; el «Episodio», que son los versos ubicados entre los cantos corales, supone la introducción de un personaje que se une al coro; «Éxodo», después del cual no aparecen más cantos corales, no representa el desenlace de la trama, sino el final de la intervención del coro; el «Párodos», la primera aparición del coro, canto inicial; el «Estásimo», que son las demás intervenciones del coro, canto que separa un episodio de otro; para

terminar con el «*Komo*», con el cual se expresan los lamentos proferidos, sea por el coro, o por un personaje del poema.

A partir de lo dicho hasta ahora, propone, Aristóteles, que para que una tragedia pueda ser considerada como bella, además de poseer una trama compleja, debe representar hechos terribles y lamentables. Pero, para que se logre lo anterior, se debe tener en cuenta lo siguiente: no sería terrible ni lamentable, sino infame, el hecho de que se representará un hombre bueno en su paso de la felicidad a la desdicha; tampoco es oportuno dar cuenta del paso de la desdicha a la felicidad, “(...) porque ésta es la más anti-trágica de todas [las situaciones], en cuanto no posee ninguna de las [condiciones] que debe poseer: No produce, en efecto, simpatía por los hombres, ni compasión, ni temor”¹²; por último, un hombre malvado no debe pasar de la felicidad a la desdicha, ya que esto podría despertar simpatía en los hombres, pero no compasión y temor. En este punto de la explicación, aclara, el estagirita, lo concerniente a la compasión y el temor, “(...) pues la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo, el otro por quien es semejante [a nosotros]”¹³.

Asimismo, el personaje propicio para una pieza trágica, siendo éste aquel que se encuentra entre los dos extremos señalados, a saber, el hombre bueno y el hombre malvado. Aquel hombre es el que no se caracteriza por ser virtuoso ni justo, pero que encuentra un destino desdichado por un error propio y no por ser malvado.

Continúa Aristóteles, con lo referente al desenlace de la trama, que debe ser simple y no doble, es decir, que el final de la pieza trágica no muestre, como la *Odisea*, en la que Odiseo encuentra un final feliz, mientras que los pretendientes terminan en desventurada. Igualmente, que finalice con el cambio de la felicidad a

¹² *Ibíd.*, p. 14. 1452 b.

¹³ *Ibíd.*, p. 14. 1453 a.

la desdicha, teniendo en cuenta que éste no se produzca por perversidad, sino por error, y siendo víctimas hombres que estén en medio de los extremos señalados anteriormente, o, que sean justos o se acerquen a la virtud, más que a la injusticia.

La tragedia tiene el siguiente orden: primero, necesita de la organización del espectáculo; luego la composición musical y el texto poético, entendidos como los medios para ejecutar la imitación; del mismo modo, hace uso de tres instrumentos, uno visual y dos auditivos; por tanto son el espectáculo, siendo el instrumento más importante para el público porque impresiona directamente y no se hace necesario los conocimientos especiales. El espectáculo comprende el ordenamiento y la belleza del escenario, de las máscaras, los vestidos y los accesorios, también, los movimientos y gestos de los actores; la composición musical es la modulación del canto de los versos; y el texto poético, el estilo literario, es decir, el modo de utilizar el lenguaje y la métrica.

En resumen, la tragedia griega es un arte imitativa, que representa las acciones buenas y virtuosas de los hombres, en la que se muestra el paso de la dicha a la desdicha o viceversa, pero este paso debe darse en una extensión no mayor a un día. De sus elementos, el argumento, el carácter, el pensamiento, el lenguaje, el canto y el espectáculo; el más importante es el argumento, pues es el que determina los hechos de la trama, puede ser simple o complejo, pero, para que sea complejo, debe ir acompañado de la *peripecia*, del *reconocimiento*, o de ambas. Es considerado el argumento como bello, cuando se dan las dos a la vez, sin embargo, los hechos lamentables, deben ocurrirle, no a personajes honestos o deshonestos, sino al que se encuentra entre estos dos extremos, teniendo en cuenta, que esos hechos lamentables le deben ocurrir por ignorancia o por un error propio; todo esto con el fin que se dé el objetivo de la tragedia, la purificación de las pasiones por medio de la compasión y el temor, compasión por quien es similar a nosotros, temor de sufrir el mismo destino.

1.5 EL CONCEPTO DE *PERIPECIA* EN ARISTÓTELES

Llegado a este punto, se explicará la importancia de haber partido de lo universal para llegar a lo particular, de otra manera, la idea de describir desde la *Poética* misma, pasando por la comedia, la epopeya y finalmente por la tragedia, tiene como único fin mostrar la importancia de esta investigación, centrada en un tópico presentado en la tragedia; pero para llegar aquí fue necesario describir en qué consiste este arte poético descrito por Aristóteles, ya que los argumentos que se han mostrado anteriormente son la base, no sólo de este primer paso, sino también de los dos pasos siguientes; a saber, en primer lugar, se trabajará el término *peripechia* en la obra aristotélica; acto seguido, se rastreará dicho término en las obras trágicas de Esquilo; y finalmente, a partir de los argumentos dados, se buscará la tragedia mejor lograda en Esquilo, es decir, aquella que logre cumplir con los argumentos mencionados por Aristóteles en la poética.

Sin más preámbulos, la *peripechia*, del griego *peripetia*, “(...) es la transformación de lo actuado en su contrario, de acuerdo a lo que es probable o necesario”¹⁴, éste término a veces es traducido, simplemente, como calamidad o desgracia, manteniendo el sentido del cambio del bien al mal o en ocasiones puede significar asimismo, cambio del mal al bien. Ésta transformación no puede surgir como un hecho azaroso o casual, sino como resultado necesario o probable de los hechos preliminares. Cappelletti advierte que Heródoto utilizó éste término con el sentido de cambio repentino del bien al mal, lo que deja ver que no fue Aristóteles quien introdujo el término *peripechia*, aunque se podría especular que fue el primero en darle uso en un contexto poético.

Al revisar cuidadosamente la mayor parte de la obra aristotélica, se logró observar, que la palabra *peripechia* se encuentra en obras como la *Poética* y en la *Retórica*, donde hace una breve alusión a dicho término, pero mirando el orden cronológico

¹⁴ Ibíd., p. 12. 1452 a.

de las obras que nos ofrece Ingemar Düring, se puede resaltar que dicho termino se usó por vez primera en *Poética*, aunque, tanto ésta como la *Retórica I - II*, fueron escritas en la época de la academia en Atenas, en los años 367 - 347 a.C. pero el orden cronológico presenta a la *Poética* primero que la *Retórica*.

Se debe tener en cuenta que Aristóteles, en la *Poética*, se refiere a la *Retórica* diciendo: “Los asuntos relativos al pensamiento se hallarán en la *Retórica*, porque son más propios de esta disciplina”¹⁵. Lo anterior, deja ver que la *Retórica* es anterior a la *Poética*; sin embargo, Cappelletti supone que algunas partes de la retórica fueron escritas en épocas diferentes, ya sea, antes o después.

Así pues, la definición que ofrece la *Poética* ya fue presentada, por ende, queda sólo por mencionar lo dicho en la *Retórica*:

(...) son, en cambio, males cuya causa es la fortuna, la ausencia o la escasez de amigos (y por eso es digno de compasión el ser arrancado de los amigos y compañeros), la fealdad, la debilidad física, la invalidez, el que resulte un mal de aquello de que era justo que resultase un bien y el que esto suceda muchas veces, así como el que venga a producirse una cosa buena después de que ya se ha sufrido un mal –como <le ocurrió> a Diopites, que una vez muerto recibió el regalo del rey–, y el que nunca ocurra nada bueno y, una vez que ocurre, no se disfrute”¹⁶.

Cuando se dijo que en la *Retórica* se hacía una breve alusión a la *peripecia*, es porque no indica el término como tal, pero sí asevera: “...el que resulte un mal de aquello de que era justo que resultase un bien y el que esto suceda muchas veces, así como el que venga a producirse una cosa buena después de que ya se ha sufrido un mal...” lo anterior, permite ver que, en lo que concierne a la *peripecia*, la *Poética* y la *Retórica* tienen cierta similitud: esta radica en que, si de

¹⁵ *Ibíd.*, p. 22. 1456 a.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999. p. 357. 1386 a.

una acción justa resulta una consecuencia negativa, es decir, el paso de la dicha a la desdicha, este genera compasión y temor, sea el auditorio o el espectador.

Entiéndase compasión como: “(...) cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo; porque es claro que el que está a punto de sentir compasión necesariamente ha de estar en la situación de creer que él mismo o alguno de sus allegados van a sufrir un mal (...)”¹⁷. De lo anterior, se puede deducir que, la compasión es el efecto que provoca la percepción de un mal grave o penoso en quien no merece padecerlo; el que se compadece, no sólo se compadece por quien la padece, sino en él y los suyos porque estos males pueden sobrevenir sobre ellos en cualquier momento, es decir, se siente compasión por el cambio de fortuna de quien no merece padecerla; temor porque estos males pueden sobrevenir; y, piedad al compadecerse de quienes lo están padeciendo.

Aquí conviene detenerse un momento, a fin de concentrar la atención en la relación de éstas dos obras; primeramente, es imprescindible indicar que estas dos obras se diferencian totalmente, porque el fin de la *Retórica* es formar juicios, por lo tanto, el orador posee el poder persuasivo, provocando en el auditorio reacciones emotivas, mejor aún, el orador conoce los medios para persuadir al oyente, ya que ellos son razón y pasión. Mientras que el poeta a través de la representación de las acciones humanas, tiene como objeto provocar en el espectador la purificación de las pasiones.

De la misma manera, la retórica hace uso del discurso para lograr su objetivo, su oratoria avanza de idea en idea; entretanto, la tragedia, no hace uso del discurso pero sí de las palabras y llega al espectador a través de la imagen. Por lo anterior, se cree que estas dos artes tienen fines diferentes pero en ocasiones se valen de

¹⁷ Ibíd., p. 352. 1385 b.

determinados elementos y aplicándolos de diferentes formas logran su objetivo; se habla pues de las pasiones. (El elemento presente en este trabajo son las pasiones, dado que es el elemento que se relaciona con la *peripecia*, sin embargo, se relacionan por trabajar otros como: el carácter, el lenguaje, el pensamiento, la metáfora, entre otros).

En líneas anteriores se había expuesto que el objeto de la retórica es la persuasión, mediante ésta, el orador conociendo la naturaleza de la compasión y temor, aplica estos conocimientos entre su auditorio cuando le convenga, “(...) el temor hace que deliberemos (...)”¹⁸. En tanto que la poética procura mediante la imitación, el placer que se origina de la purificación de la compasión y el temor.

Se podría concluir que si bien existe una obra aristotélica que trabaje el término *peripecia*, aparte de la *Poética*, es la *Retórica*; no se puede decir, con exactitud, cuál fue escrita primero pero es claro que las dos obras guardan entre sí, cierta relación.

La ilación de dicha palabra en estas dos obras se contempla en el hecho que las dos trabajan las pasiones, compasión y temor, en talantes diferentes, se explica, la *peripecia*, como ya se ha mencionado, es la transformación de lo actuado en su contrario, este cambio provoca la compasión y el temor; teniendo claro hasta aquí, se sigue que, el orador con su *Retórica* persuade al auditorio, según su conveniencia, haciendo sentir en ellos miedo de males que otros han sufrido con el fin de que sientan compasión por aquellos que lo padecen y temor porque puede sobrevenir sobre ellos y sobre los suyos; es un mecanismo totalmente psicológico, persuasivo, que enfrenta al oyente con esa sensación de padecer aquello que compadece en otros.

¹⁸ Ibíd., p. 338. 1383 a.

De igual manera, funciona con la *Poética*, haciendo uso de la imitación representa las acciones humanas, no necesita de la retórica para persuadir, en la voz de Aristóteles: “(...) resulta así necesario que aquellos que complementan su pesar con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo ante los ojos (...)”¹⁹.

¹⁹ Ibíd., p. 359. 1386 a.

2. IDENTIFICACIÓN, DISTINCIÓN Y TIPOLOGIZACIÓN DE LA *PERIPECIA* EN LA OBRA DE ESQUILO

La literatura griega de la antigüedad, como la epopeya homérica, las expresiones de la poesía yámbica, la coral y la lírica monódica, logran su colosal culminación con la tragedia (relatos épicos con intervenciones líricas del coro), siendo esta la manifestación del pensamiento de la Grecia clásica. Asimismo, la actividad cultural se fomentó con la iniciativa del ateniense Pericles, logrando su máximo apogeo en el siglo V a. C. Los griegos solían realizar fiestas dedicadas generalmente a los dioses, una de ellas era las Grandes Dionisiacas que se llevaban a cabo en marzo, en ella se representaban tragedias y comedias en honor al dios Dionisio a quien no sólo se le atribuía como símbolo de la embriaguez, sino también, era el dios del ditirambo y el teatro; la multitud de espectadores permanecían de siete a ocho horas diarias en el teatro, durante tres días, demostrando así su pasión por este arte. Su espera era recompensada con la representación de la trilogía y un drama satírico cada día, por esta razón, cada año, tres autores debían elaborar para las Grandes Dionisiacas una trilogía y un drama satírico, es decir, se representaban diecisiete obras teatrales contando las cinco comedias que se preparaban básicamente para ese día.

En cada representación, el espectador revivía sus conflictos más profundos, dado que existía una conexión tan fuerte entre la trama representada en el escenario y los hechos reales de la historia, por esto, el mito juega un papel muy importante dentro del drama, porque también mantiene una estrecha relación con los campos del pensamiento como la política y la economía. Cabe señalar, que la decoración y el equipamiento de los escenarios estaban a cargo de los ciudadanos adinerados. Tres fueron los grandes representantes de la tragedia griega²⁰; Esquilo, Sófocles y Eurípides; el interés por ahora son las obras del poeta trágico Esquilo.

²⁰ Se reconoce que antes de Esquilo existieron poetas trágicos como: Quérilo, Prátinus de Fliunte y Frínico, de quienes se conservan sólo pequeños fragmentos de sus obras.

Esquilo, nació en el año 525 a.C. en Eleusis, un pueblo (*demos*) próximo a Atenas y murió en el año 456 a.C. a la edad de sesenta y nueve años, en la ciudad de Gela; era hijo del rico terrateniente, Euforión. Este poeta vivió la sublevación Jonio, la destrucción de su ciudad por los persas, las victorias de Atenas, participando así de las batallas contra los persas en Salamina y en Platea, razón por la cual, sus obras evidencian dicha participación, como también se vale de los relatos troyanos y tebanos, por esto, sus principales protagonistas son: *Aquiles, Áyax, Filoctetes, Heracles, Licurgo y Penteo*. El poeta trágico, con su creación, presenta las diferentes situaciones humanas, mostrando, pues, la sociedad de su tiempo y a la par quiere elaborar su mundo espiritual. Por otra parte, a través de sus representaciones, pretende rememorar las guerras con el fin de lograr que sus conciudadanos sean perceptibles frente los males que traen la guerra y los inmanentes frutos que se consiguen con la paz, mostrando así, la igualdad que tienen todos los ciudadanos ante la ley. En pocas palabras se puede decir que su vida la dedicó a la producción teatral.

Esquilo es llamado el padre de la tragedia; este poeta escribió aproximadamente 82 (o 90, como algunos creen) piezas trágicas de las cuales sólo se conservan siete: *Los persas, Los Siete Contra Tebas, Las Suplicantes, Prometeo Encadenado, Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides*²¹. La importancia de sus obras, la marca el hecho de que después de su muerte permitieron representarlas en el agón (en el agón no permitían representar obras de poetas fallecidos). Cabe resaltar, que es Esquilo quien introduce inicialmente en *Los Persas* y *Los Siete contra Tebas* dos actores en escena, disminuyendo la participación del coro y dando prioridad al diálogo; del mismo modo, perfeccionó el vestuario escénico, incluyendo cambios muy relevantes en la música y en la danza. Sus tragedias son muy distintivas, su narración es tan real porque provoca la compasión y el temor en los espectadores a través de las manifestaciones físicas de los sentimientos, y

²¹ En Oxirrinco (Egipto), se encontraron unos papiros que datan del siglo II d. C., estos papiros hacen referencia a numerosos fragmentos, aproximadamente unas treinta tragedias y seis dramas satíricos esquileanos.

con la ayuda de los accesorios escénicos procuró manifestar lo monstruoso y lo maravilloso, aquí es donde Cappelletti menciona que: “Esquilo, por su parte, parece haber abusado de figuras monstruosas para atemorizar a los espectadores. Así, hace salir a las terribles Erinias en *Las Euménides*, y a Io con cabeza vacuna en el *Prometeo Encadenado* (...)”²². Sin embargo, no sólo utilizaba estos accesorios para generar catarsis en el espectador, sino también hace uso de un majestuoso diálogo.

Posiblemente, Aristóteles, al mencionar que “(...) quienes intentan componer [una tragedia] consiguen la excelencia en el lenguaje y en los caracteres antes que en la ordenación de los hechos, como les sucedió a casi todos los primeros poetas”²³, incluye a Esquilo, dado que su tragedia ha sido considerada simple y elemental, es decir, reposa sobre un hecho único, entero y de cierta extensión.

Cabe resaltar: la trama en este poeta puede ser sencilla y simple si se compara con sus sucesores, de lo contrario es sorprendente el poder intelectual y la originalidad ante sus predecesores. Por último, se podría agregar que el trágico poeta nunca encontró obstáculos para desarrollar sus dramas, el argumento es adecuado a su técnica, en el escenario sorprendía con sus innovaciones artísticas, y simultáneamente fue poeta y actor, ya que en ocasiones representó el papel del protagonista. Se podría añadir, que:

Todos los campos de la naturaleza y de la civilización humanas le proporcionan el material para sus brillantes imágenes: el mar, la navegación, la agricultura, la ganadería, la caza, la pesca, la medicina, los oficios, los juegos, las artes plásticas, la música, etc., y todo ello constituye un exponente de la cultura del autor y del espíritu de su época. Pero estas imágenes sólo adquieren plena significación cuando se insertan en la estructura dramática y expresan en forma concreta el conflicto de cada tragedia. Así, *Las Suplicantes* en el motivo de la bandada de palomas que huye del gavilán; *Los Persas*, el del yugo, emblema de la servidumbre; *Los Siete contra Tebas*, el

²²ARISTÓTELES. Poética. Op. cit., p. 78.

²³ Ibíd., p. 8. 1450 a.

de la nave en borrasca; *Prometeo Encadenado*, el del arnés; *Agamenón*, el del animal cogido del lazo; *Las Coéforas*, el del abrazo de la serpiente; *Las Euménides*, el de la jauría burlada²⁴.

Retomando lo escrito en el primer capítulo, a continuación se abre camino para alcanzar el objetivo mencionado, a saber, rastrear el término *peripecia* en cada una de las tragedias esquileanas.

2.1 LOS PERSAS

Esta tragedia relata un hecho histórico y es la participación del mismo Esquilo en la batalla de Salamina, describiéndola a partir de los vencidos. Fue representada cuando contaba con cincuenta años de edad, es decir, en el 472 a.C., algunos de los espectadores eran combatientes de dicha batalla, lo que generó cierta afinidad entre los hechos imaginarios representados en el escenario y los hechos reales de la historia. Los Persas escenifica la gran batalla que los griegos libraron contra los soldados de Jerjes; además, se puede hallar el enfrentamiento entre el poder absoluto de Jerjes y el poder democrático de Atenas. Recordando la grandeza del poeta griego en el escenario, se puede subrayar que los vestidos de la reina y los del rey Darío, los cuales eran de un esplendor oriental y el carruaje en el cual entraba la reina en la orquesta era el recurso teatral del cual se valió para la representación de esta tragedia.

Antes de continuar con el objetivo planteado al inicio, se mencionará que esta tragedia junto con Fineo, Glauco de Potnias y el drama satírico Prometeo Pircaeio o encendedor de fuego, hacen parte de una tetralogía que para algunos no poseía una unidad temática a diferencia de los trabajos posteriores.

²⁴ ESQUILO. Tragedias Completas. Introducción, traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Barcelona: RBA Editores, 1995. p. XLI.

El espacio en el cual se desarrolla esta tragedia es en Susa, capital de los persas. Todo empieza cuando Jerjes y sus tropas salen a combatir; se hace necesario citar lo anterior debido a que la trama de esta tragedia inicia cuando la reina Atosa, viuda del rey Darío y madre de Jerjes se preocupa por la suerte que su hijo y sus tropas están corriendo. Esto se debe a que los sueños de la reina presagian desgracia. El sueño más reciente lo describe diciendo que veía “(...) dos mujeres bien vestidas, una adornada con ropas persas, otra dóricas; ambas en estatura y en belleza sin mancha superaban, con mucho, a las mujeres de ahora y eran hermanas de la misma raza; pero habitaban, una la Hélade, que la suerte le había asignado, otra un país bárbaro”²⁵. Un mensajero se acerca con noticias funestas para Persia, afirmando que los griegos han vencido en Salamina; la reina lamenta lo sucedido y pregunta por su hijo, de quien recibe una negativa con respecto a su muerte. La reina, acongojada por todos estos sucesos, decide hacerle un llamado al alma de su esposo Darío, quien, predice nuevas desgracias para el pueblo persa. Más adelante, aparece Jerjes, lamentando su derrota en Salamina. La tragedia termina con un lamento del coro de apasionante agitación.

Ahora bien, Jerjes envanecido por la magnitud de sus navíos y ejército, emprende un ataque contra los helenos creyendo que su basta tropa podrá devastar al enemigo, pero su jactancioso orgullo lo lleva a la derrota. El coro recita su canto sobre la majestuosidad de las naves persas que, con la ayuda de sus aliados embarcan la conquista al territorio heleno; sin embargo, presagian la derrota que ha de venir. Por otro lado, la pesadumbre que embarga la tranquilidad de la reina a raíz de sus sueños nocturnos la llevan ante sus consejeros buscando aliviar el dolor que abrumba su corazón.

Sus consejeros le ofrecen una voz de aliento que pronto se empaña con la llegada del mensajero quien trae malas noticias, “Es una desgracia ser el primero en

²⁵ *Ibíd.*, p. 13-14.

anunciar males. Sin embargo, es necesario que os revele todo el desastre, persas: el ejército entero de los bárbaros ha perecido”²⁶. El silencio se adueña del recinto, la infeliz reina se siente agobiada por las desgracias que su corazón ya le anunciaba. Después de su largo silencio y tratando de consolar su desdicha, la reina pregunta al mensajero por los que no han muerto y este responde que “El propio Jerjes vive y ve la luz”²⁷. En esta parte de la historia podemos observar cómo se presenta una *peripezia*, dado que al escuchar la voz del mensajero la fortuna de la reina cambia de la desdicha a la dicha: “Tus palabras son para mi casa una gran luz, un día blanco después de la sombría noche”²⁸.

Ahora bien, otra *peripezia* se presenta con la desdicha de Jerjes, esto es, su fortuna tiene un cambio repentino de la dicha a la desdicha, sus hombres le brindaba seguridad ante su victoria, tenía la certeza de llegar con buenas noticias a su reino, pero su soberbia lo cegó hasta tal punto que sus harapientas vestiduras eran el sinónimo de la derrota sufrida. Así pues, su envanecimiento es expresado por los personajes de la obra; por ejemplo, cuando la reina le hace saber al mensajero su intranquilidad desde que su hijo se marcha con el afán de abatir a los jonios; asimismo, cuando pregunta, “(...) ¿quién empezó la lucha, los helenos o mi hijo, envanecido por la multitud de sus naves?”²⁹; en el momento en que habla con la sombra de Darío, también denota la arrogancia de su hijo, “Oyendo mil veces los reproches de estos malvados, decidí esta expedición y este ejército contra la Hélade”³⁰. El coro igualmente por medio de sus lamentos reprocha la insolencia de Jerjes, “Y ahora toda la tierra de Asia, vacía de hombres, gime. Jerjes los ha conducido, ¡ay, ay!, Jerjes los ha perdido, ¡ay, ay!, Jerjes lo ha

²⁶ Ibíd., p. 16.

²⁷ Ibíd., p. 17.

²⁸ Bis.

²⁹ Ibíd., p. 19.

³⁰ Ibíd., p. 30.

gobernado todo locamente con sus barcazas marinas”³¹. Incluso, la sombra del rey Darío hace mención a la imprudencia cometida por su hijo que lo lleva a la derrota, “¿Por tierra o por mar ha intentado esta locura, desgraciado?”³².

La importancia de aludir lo anterior se hace con el fin de recalcar la fortuna de Jerjes, es decir, su desdicha es representada por sus acciones; su soberbia lo lleva a tomar la decisión de atacar a los helenos, su seguridad lo lleva a la derrota. Su envanecido coraje es castigado por los dioses, se ha cumplido la profecía; en la voz de la sombra de Darío se escucha: “(...) cuando uno mismo se afana en su perdición, los dioses colaboran con él. Ahora parece que se ha encontrado una fuente de males para todos los amigos, y mi hijo, sin saberlo, ha realizado todo esto en su juvenil audacia”³³.

Finalmente, el fracaso señala la *peripezia* de Jerjes, “¡Ah desgraciado de mí! ¡Qué odiosa y tan imprevisible suerte he encontrado! ¡Con qué crueldad el destino ha hollado la raza de los persas! ¡Qué será de mí, infeliz! Se abate la fuerza de mis miembros cuando contemplo la edad de los ciudadanos. ¡Oh Zeus! Ojalá también a mí con mis hombres muertos me hubiera sepultado el destino de la muerte”³⁴.

2.2 LOS SIETE CONTRA TEBAS

Esta obra fue estrenada en el año 467 a. C., año en el que Esquilo obtuvo la victoria; es el drama de una ciudad acorralada, donde el conflicto se presenta entre dos hermanos que ambicionan el mismo trono. Junto a *Los Persas*, Esquilo incorpora el segundo actor con la intención de extender el drama en tiempo y

³¹ *Ibíd.*, p. 24.

³² *Ibíd.*, p. 28.

³³ *Ibíd.*, p. 30.

³⁴ *Ibíd.*, p. 34.

espacio, así logra mostrar la caída del héroe o el camino hacia ella, ya que, pone ante el héroe la decisión que lo llevará al infortunio, ésta es, necesariamente trágica. Cabe señalar que al introducir otro actor, no pretende que éste contraste o luche con el héroe; generalmente, el segundo actor es representado por el mensajero, que trae noticias de lo que ocurre fuera del escenario.

Esta tragedia, que es la única que se conserva, hace parte de la trilogía tebana, conformada por: Layo y Edipo, más el drama satírico La Esfinge. Se escenifica, la disputa de dos hermanos, Polinices y Eteocles, hijos de Edipo y Yocasta; el primero, hace parte del ejército de Argos, y el segundo, tiene a Tebas bajo su mando. El espacio en el que se desarrolla la tragedia es la ciudad de Tebas. El argumento se basa en el ataque del ejército de Argos contra la ciudad de Tebas, el motivo de la disputa es la diferencia relacionada con el reparto de la herencia. Cabe señalar que Edipo, antes de morir, fue desterrado de su ciudad, Tebas, por sus hijos. Conmovido por esta situación los maldice, a causa de esta se exploya el tema de la obra.

El mensajero trae la noticia acerca de siete guerreros de las tropas de Argos quienes han jurado destruir o saquear la ciudad o si no lo logran, morirán en el intento; los guerreros de Argos asedian Tebas, mientras Eteocles, dispone de sus hombres, ubicando a uno en cada puerta, ellos son los encargados de salvaguardar la ciudad. La maldición de Edipo se cumple, el destino lleva al encuentro de los dos hermanos en la misma puerta, causándose mutuamente la muerte. Los dos cuerpos yacen en el suelo, Antígona e Ismena, hermanas de estos dos guerreros se disponen a sepultarlos pero el pueblo tebano se niega a recibir en sus tierras el cuerpo de Polinices, ya que luchó en contra de su patria. Sin embargo, Antígona, manifiesta su propósito: desobedeciendo la orden, da sepultura a su hermano.

Edipo, al conocer su desgraciada fortuna, da cumplimiento a un doble mal; primero, con sus propias manos, arranca sus ojos, y luego, lanza maldiciones en contra de sus dos hijos, pidiendo a Zeus que ellos bajasen al Hades por muerte mutua. Esta maldición es la causa de la disputa de Eteocles y Polinices, ya que no se han entendido al momento de compartir el trono; razón por la cual, Polinices se ve obligado ir a Tebas a exigir sus derechos.

Se hace referencia a lo anterior, con el propósito de mencionar que el cambio de fortuna representada en esta tragedia gira en torno a dicha maldición. Polinices se dirige a Tebas con sus mejores tropas, seguro de llevar desgracias a estas tierras, es decir, si sale victorioso saqueará y destruirá la ciudad; de lo contrario bañará con su sangre la tierra. Al arribar, las mujeres del coro se asustan y predicen males para su ciudad, “Clamo temibles, grandes males: el ejército avanza (...) ¡Ay, ay, dioses y diosas! ¡Alejad el mal que nos acomete!”³⁵.

Con el clamor del coro, se puede apreciar una *peripecia*, se explica: el coro siente que se avecinan desgracias para su tierra, “¡Ay desgraciada de mí! Soy adivina de estos males”³⁶; y quiere detenerlas persuadiendo a Eteocles para que desista de enfrentarse pero éste se niega, se enfrenta y muere. Al conocer la noticia de su muerte reconocen el cumplimiento de la maldición, “Así el demon le dio a ambos igual destino: la ciudad ha vencido, mas su príncipes, sus dos caudillos, se han repartido todo su patrimonio con el hierro escita forjado a martillo. Poseerán la tierra que reciban por tumba, arrastrados por las imprecaciones malhadadas de un padre”³⁷.

³⁵ Ibíd., p. 43.

³⁶ Ibíd., p. 62.

³⁷ Ibíd., p. 62-63.

La *peripecia* que se evidencia cambia de la desdicha a la dicha: desdicha, porque el coro espera desgracias para su pueblo y cree que con la muerte de los príncipes la ciudad seguirá padeciendo tales infortunios; y dicha, cuando reconoce que cumplida la profecía, la ciudad se libera de todos los males, “¡Oh cuántas penas habéis hecho brotar sobre vuestra raza! Al fin las maldiciones han lanzado el canto agudo del triunfo, después de haber emprendido la raza la huida en una total derrota. Un trofeo de Ate se ha levantado en la puerta en la que se batieron, y vencedor de ambos, descansa el demon”³⁸.

Otra *peripecia* se cumple en las acciones de Polinices, esto es, él cree que al enfrentarse a las tropas de su hermano menor, conseguirá gobernar a Tebas y, de no lograrlo, vendrán males peores. Creyendo en su suerte, se aventura en la séptima puerta, llevando la desdicha de encontrar a su hermano y, dándose muerte mutua, bañan de sufrimiento a la ciudad; pero, simultáneamente, los libera de toda calamidad. Antígona e Ismene, admiten la desgracia de sus hermanos, diciendo: “¡Ay, ay! Su miseria descansará junto a la de su padre”³⁹.

El carácter de Eteocles demuestra su valentía al enfrentar su destino, él sabe de antemano que en la séptima puerta se encontrará de frente con la muerte, y dando muerte a su hermano se cumplirán las palabras de su padre. Dicho lo anterior, se dará muestra de su *reconocimiento*: “¡Oh enloquecido por la divinidad, gran aborrecimiento de los dioses, linaje de Edipo, el mío, digno de toda lágrima! ¡Ay de mí! Ahora se cumple las maldiciones de un padre”⁴⁰; y, su carácter se ve reflejado cuando menciona: “Tú no podrás escapar de los males cuando los dioses los envían”⁴¹.

³⁸ Ibíd., p. 66.

³⁹ Ibíd., p. 67.

⁴⁰ Ibíd., p. 58.

⁴¹ Ibíd., p. 60.

2.3 LAS SUPLICANTES

Las suplicantes es la primera tragedia de la trilogía conformada por Los Egipcios, Las Danaides, y el drama satírico Amimone. Se presume que fue estrenada en el 463 a. C.; Esquilo representa, en esta obra teatral, a las muchachas con las mejillas oscuras, de tonos brillantes y portan velos tirios; a su vez, los esclavos egipcios tenían un aspecto conmovedor, ya que, sus vestiduras blancas resaltaban con la tez negra de sus brazos y piernas. Mientras que en Los Persas, se interpreta el enfrentamiento entre el poder absoluto de Jerjes y el poder democrático de Atenas; en Los Siete contra Tebas el conflicto se da entre dos hermanos que ambicionan el poder; en Las Suplicantes se representa la lucha entre los sexos.

El argumento de este drama, se relaciona con el mito de Ío, esta bella doncella es deseada por Zeus; Hera, esposa de Zeus, llevada por los celos convierte a Ío en vaca y hace que un tábano la persiga; cuando llega al delta de Nilo, descansa de la persecución. Zeus, le devuelve su forma humana, dando a luz a Épafo, y en la tercera generación nacen de este linaje Dánao y Egipto, quienes engendran cincuenta hijas y cincuenta hijos respectivamente. Los varones acosan a sus primas y quieren obligarlas al casamiento pero ellas, para evitar la boda, huyen en un barco a Argos, la patria de sus antepasados. Desembarcando en la playa piden hospitalidad y protección del rey Pelasgo; él, en un principio duda en concederles asilo, ya que puede provocar una guerra; pero si no lo hace, hará enfadar a Zeus, protector de las suplicantes. Movidio por la incertidumbre, el rey decide consultar a su pueblo, la asamblea se pronuncia a favor, defendiendo así a las Danaides del intento de los egipcios que han llegado en sus naves a Argos para llevárselas de vuelta. El Heraldos es quien se encarga de exigir la devolución de las Danaides. El rey Pelasgo lo rechaza con firmeza anunciando que la ciudad ha decidido acogerlas. Al final, el coro se divide en dos: las muchachas, quienes alzan un

himno de gratitud por mantener su castidad; y sus servidores, quienes invocan a Afrodita y las exhortan al matrimonio.

Las hijas de Dánao, al encontrar refugio en Argos, son buscadas por sus primos, los hijos de Egipto, quienes envían a un Heraldo con tropa armada y exigen a la fuerza su regreso, “De prisa, de prisa, hacia la galeota, con toda la rapidez de vuestra piernas. Si no, si no, habrá cabellos arrancados, arrancados, y marcas con hierro candente, y cabezas cortadas en un sangriento degüello. De prisa, de prisa, a la nave”⁴². Pero ni la fuerza fue suficiente para arrancarlas de la tierra de sus antepasados, porque, cuando se disponían a llevárselas, aparece el rey Pelasgo con sus tropas y los detiene diciendo: “¡Eh! Tú, ¿qué haces? ¿Con qué audacia ultrajas esta tierra de los pelasgos? ¿O crees haber llegado a una ciudad de mujeres? Por ser bárbaro eres demasiado osado para con los helenos. Habiendo errado mucho nada acertaste con inteligencia”⁴³.

El Heraldo trata de persuadir al rey para que las entregue, pero éste, habiendo dado su palabra, no podía traicionarla, además fue el pueblo quien decidió brindarle refugio a estas pobres suplicantes; haciendo uso de su razón, le dice al Heraldo, “(...) a estas mujeres, con su beneplácito podrás llevártelas, si las convence una piadosa razón (...) nunca entregaré por la violencia a un grupo de mujeres”⁴⁴.

Aquí, pues, se podrá considerar que existe *peripecia*, en cuanto que el Heraldo viene convencido que usando la fuerza podrá arrebatarse de la tierra de Argos a las hijas de Dánao, pero se encuentra con lo inesperado, el refugio de las que huyen; su convencimiento lo engañó y el resultado fue regresar sin su botín.

⁴² Ibíd., p. 95.

⁴³ Ibíd., p. 97.

⁴⁴ Ibíd., p. 98.

Sin embargo, existe un cambio de la desdicha a la dicha en estas mujeres, dado que huyen de su desventurado lecho en busca de refugio. Pelasgo, mostrando su hospitalidad, logra brindarle tranquilidad a éstas mujeres. Cabe aclarar que el cambio de desdicha a dicha mencionado se presenta sin *peripecia*, o sea, las acciones son esperadas, no lo contrario. Tal vez les ronde la incertidumbre de conocer el lecho donde serán acogidas, pero todo lo que les sucede es esperado.

2.4 PROMETEO ENCADENADO

Su arte escénico se reflejaba en la implementación de accesorios que expresaba la *Terateia*; es decir, lo monstruoso y lo maravilloso. Así, pues, se muestra, la figura gigantesca del titán, el carro volador, el grifo, la bicornes virgen, la tempestad y la roca que se hunde en el abismo, conmovida por el rayo. Para poner ante el espectador algunos de estos artificios escénicos, se vale de máquinas.

Prometeo Encadenado, representa la rivalidad entre el poder y los súbditos. Es considerada una de las últimas obras compuestas por Esquilo, aunque, en ocasiones se pone en duda su autenticidad, así como el lugar donde fue escrita; por esta razón, es la obra teatral más problemática y discutida. Al revisar las anteriores tragedias mencionadas, se puede dar cuenta que todas hacen parte de una trilogía y un drama satírico. No obstante, *Prometeo Encadenado* no tiene este tipo de referencia, aunque se manejan dos hipótesis; la primera, afirma que es una “(...) obra tan esencialmente ateniense de espíritu, que celebraba la institución de una fiesta tan ateniense como las fiestas de Prometeo, sólo ha podido escribirse para un teatro y un público como el de Atenas”⁴⁵. Y, la segunda, se maneja la conjetura que esta pieza trágica hace parte de la trilogía donde, tal vez, se encontraba obras como *Prometeo Liberado* donde Heracles con sus flechas mataba al águila que cada tres días iba a comer el hígado del titán; seguida por,

⁴⁵ *Ibíd.*, p. XXVII.

seguramente una conciliación entre Zeus y Prometeo, en el cual revelaba el secreto. Finalmente, se encuentra, Prometeo portador del fuego del que se conservan algunos pequeños fragmentos.

Esta tragedia, básicamente, trata sobre el mito de Prometeo; la escena es representada en una roca escabrosa del Cáucaso, donde, por órdenes de Zeus: Fuerza, Violencia y Hefesto apresan y encadenan a Prometeo. Este titán, en el pasado ayudó a Zeus a implantar su dominio sobre su padre Cronos y ahora despertó su ira por ser el defensor del género humano, ya que robó a los dioses y entregó a los mortales el fuego y por ende, las artes. Encadenado en la roca, en su soledad, es visitado primero por el coro de las Oceánides, las hijas del titán Océano, se lamentan con él y lo consuelan; asimismo, Océano le aconseja la moderación y el sometimiento a Zeus; pero Prometeo no quiere ceder porque conoce el secreto del cual depende el dominio de Zeus sobre los mortales y pretende contarlo si éste lo deja libre de cadenas.

Entonces, llega otra víctima de la tiranía de Zeus, Ío, quien erra, huyendo de los celos de Hera. Prometeo le habla de su suerte, le desvela que pronto será liberada de su sufrimiento y de ella nacerá su salvador. Cuando Ío se ha marchado llega Hermes, enviado por Zeus con el objetivo de sacar de las palabras de Prometeo el gran secreto; la arrogancia del Titán lo lleva a que la furia de Zeus caiga sobre él y las Oceánides, quienes deciden compartir su suerte y son sumidos en el abismo; un águila acude todos los días a devorar su hígado.

Esta obra tiene algo particular y es el hecho de que las acciones no se presentan en los mortales, sino en las divinidades. No existen pasiones humanas. Los personajes de esta tragedia son de naturaleza superior a la humana.

Siguiendo la teoría aristotélica se puede afirmar que esta tragedia, a diferencia de las otras obras esquileanas, hace uso de argumentos simples, ya que, maneja una

acción continua y unitaria; llega al desenlace sin la necesidad del *reconocimiento*, ni la *peripezia*. Por lo tanto, no tiene *peripezia*.

2.5 LA ORESTÍA

Es la única trilogía que se conserva íntegra, pese a que se extravió el drama satírico *Proteo*, que la completaba. Está conformada por *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. Gracias a *Agamenón*, Esquilo sale victorioso en el año 458 a. C. Dado que es la única trilogía que se conserva, se puede analizar la armonía y la fuerza estructural esquematizada por Esquilo. Por lo tanto, en ella se sigue los acontecimientos de una familia a lo largo de generaciones, mostrando así, las acciones y las pasiones que se manifiestan en el individuo.

Aquí, no sólo se presenta el conflicto entre el universo divino, sino también, la descripción de los horrores de las batallas, las penalidades y los sufrimientos de los soldados. Cabe señalar, que en esta trilogía aparece la incorporación de un tercer personaje; en el caso de *Agamenón*, en una escena, aparecen tres personajes simultáneamente; Agamenón, Casandra y Clitemnestra; aunque en este acto, no presenta un diálogo entre ellos, ya que Casandra permanece muda. En las *Euménides*, al contrario, existe un diálogo corto entre Apolo, Atenea y Orestes. En líneas anteriores se mencionaba que el aumento de un personaje reduce la participación del coro, empero, es estrecha la relación entre ambos, esto se puede observar a lo largo de la obra, por ejemplo: en las *Coéforas* y en las *Euménides*, el coro de Erinias toma parte en el desarrollo de la acción.

En *Agamenón*, el guardia que la reina Clitemnestra ha puesto en la azotea del palacio de los Atridas, anuncia la caída de Troya; después llega un Heraldo con la noticia de la llegada de Agamenón, pero antes de su llegada el coro recuerda que este sacrificó a su hija, Ifigenia, para posibilitar la buena suerte de la flota griega. Llega un carro de guerra trayendo consigo a Agamenón y a su botín, Casandra,

hija del rey de Troya. Clitemnestra, su esposa, lo recibe con un falso júbilo, conduciéndolo al interior del palacio, lo recibe con toda la opulencia de un vencedor. Casandra, en silencio sigue dentro del carro. De repente, entra en un frenético trance profético, augurando el asesinato del rey y el suyo; mientras hablaba de este nuevo asesinato, rememoraba los crímenes del pasado en palacio. La profetisa vacila en entrar al palacio pero sabe que debe aceptar su dramático destino. Estando dentro de la casa real, se escuchan unos lamentos, Agamenón es mortalmente herido; y al abrirse la puerta, Clitemnestra aparece ensangrentada con una espada en la mano y, junto a ella yacen los cuerpos sin vida de Agamenón y Casandra. Ella justifica su crimen a los reproches del coro, alegando la muerte de su hija Ifigenia. Aparece Egisto en escena contestando altivamente al coro que ellos, Egisto y Clitemnestra, reinarán sobre la ciudad e impondrán nuevo orden.

En las *Coéforas*, Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, regresa del destierro a Argos junto a su amigo Pílates, con un objetivo; vengar la muerte de su padre. Llega a la tumba de Agamenón y da como ofrenda un rizo de su cabello. En ese momento llega Electra, su hermana, acompañada de un cortejo de jóvenes a verter libaciones en la tumba, atendiendo el mandato de Clitemnestra que angustiada por sus sueños, pretende calmar la ira de su esposo muerto. Orestes al darse cuenta de su presencia se esconde. Electra, al acercarse a la tumba, encuentra el rizo y huellas en el piso que la hacen pensar que son de su hermano, los dioses han escuchado sus súplicas. Orestes sale del escondite, Electra no lo reconoce, razón por la cual, él, debe persuadirla y convencerla de la verdad. Con el *reconocimiento* mutuo piden ayuda a su padre muerto para llevar a cabo la venganza de su muerte. Orestes y Pílates, valiéndose de la astucia, se hacen pasar por forasteros que vienen a comunicar la muerte de Orestes. De esta manera, logran ingresar al palacio y llevar a cabo la muerte de Clitemnestra y Egisto. De la misma manera que en Agamenón, las puertas del palacio se abren, Orestes aparece manchado de sangre ante los cuerpos de los asesinos de su

padre. Cuando justificaba su acción al coro, lo invade una enajenación mental y perseguido por las Erinis huye asustado.

Al iniciar Las *Euménides*, el espacio geográfico es el templo de Apolo en Delfos. Como todos los días, la sacerdotisa entra al templo pero corre asustada al ver a Orestes ensangrentado, en actitud de suplicante. Las Erinis están dormidas a su alrededor. Apolo ofrece su protección, purificando su crimen y le ordena ir a un tribunal donde juzgará su culpabilidad en Atenas. Después, aparece la sombra de Clitemnestra e impulsa a las Erinis a seguir persiguiendo a Orestes; rodeándolo en forma de círculo mientras él abrazaba la estatua de Atenea, en la Acrópolis de Atenas. Atenea, escucha atenta las justificaciones de las Erinias y de Orestes y remite el juicio al tribunal de ciudadanos atenienses. Las monstruosas Erinias quieren procesarlo pero éste, se defiende argumentando que fue persuadido por los oráculos de Apolo. Orestes es absuelto, ya que los votos eran iguales. El enojo de las Erinias es aplacado con la promesa de permanecer en Atenas.

Siendo ésta la única trilogía que se conserva, se ve necesario rastrear la *peripecia* en cada una de las obras manteniendo un hilo conductor que llevará a una sola conclusión. Ahora bien, de esta manera, se puede ver que Agamenón, después de la larga guerra en Troya, regresa a Argos, deseando vivir tranquilamente el resto de su vida. Lo anterior, se evidencia, “¡Que la Victoria, puesto que me ha seguido, permanezca aquí por siempre!”⁴⁶. Pero, contrario a este deseo, la desgracia ronda su lecho matrimonial, la espera fue larga y su regreso fue corto, ya que al poco tiempo de su llegada, sufre una inesperada muerte a manos de su esposa, Clitemnestra; quien desatando su incontrolable ira, lo hiere de muerte. Según sus palabras no se han de llamar un hombre feliz, esto es, “Feliz se ha de llamar sólo aquel que ha terminado la vida en grato bienestar”⁴⁷. A su vez, ella, creyéndose libre de peligros, cree que con el crimen cometido, podrá gobernar a su antojo, “No

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 161.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 162-163.

te preocupes de esos vanos ladridos; yo y tú, señores de este palacio, lo pondremos todo en orden”⁴⁸; sin saber, que debido a su falta, verá la muerte a manos de su hijo, Orestes.

La *peripecia* se halla en la inesperada espera de Clitemnestra a su esposo, es decir, Agamenón regresa a su hogar feliz porque había conseguido la victoria pero contrario a esto, su esposa, tal vez llevada por la ira que él ha provocado al sacrificar a su hija para ganar la guerra, o al deseo de llevar consigo el cetro; lo asesina a traición. El cambio de la acción pasa de la dicha a la desdicha.

La secuencia continúa con *Las Coéforas*; Clitemnestra convencida que dando muerte a su esposo conseguiría el poder del palacio, sin tener en cuenta que su hijo vive y que en cualquier momento podrá regresar por el trono que le pertenece.

En esta tragedia, la *peripecia* recae sobre Egisto y Clitemnestra; el primero, es llamado por la nodriza para que escuche la noticia que trae el falso forastero, “Una reciente noticia, de ninguna manera deseada, me entero que han traído unos forasteros que acaban de llegar: la muerte de Orestes. Soportar también esto sería un peso terrible para la casa(...)”⁴⁹ La *peripecia* se manifiesta, ya que Egisto, invadido por su felicidad, quiere verificar la muerte de Orestes, e insiste en ver a los forasteros para interrogarlos y comprobar que están diciendo la verdad; a cambio, recibe el abrazo de la muerte porque Orestes vengando el final de su padre lo hiere llevando a la muerte.

Por otro lado, Clitemnestra envía a su hija Electra y a unas sirvientas a llevar libaciones a la tumba de Agamenón porque en sueños se le han presentado ciertas revelaciones y quiere no padecerlas. Por esta razón, cuando llegan los forasteros se alegra de la noticia, cree que se ha liberado del destino; sin

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 184.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 211.

embargo, muestra compasión por la suerte de su hijo, “¡Ay de mí! Lo que acabas de decir nos ha arruinado del todo. ¡Oh invencible Maldición de este palacio! (...) Y ahora Orestes (...) la única esperanza de una bella alegría, sanadora de esta mansión, la borra tan pronto surge”.⁵⁰ Asimismo, cuando se entera de la muerte de su esposo, Egisto, reconoce y acepta sus revelaciones; “¡Ay de mí! Comprendo el sentido del enigma. Por la astucia moriremos tal cual como matamos”⁵¹ y queriendo evitar el destino, pide un hacha y sale en busca de Orestes, él también la esperaba para darle muerte. La *peripezia* se manifiesta cuando cree que el destino no seguirá su curso, dado que Orestes está muerto, pero sucede todo lo contrario, se cumple sus revelaciones nocturnas y su fortuna pasa al infortunio.

De la misma forma, otra *peripezia* a trabajar aquí es la suerte de Orestes; ya que no alivia su desdicha con la muerte, sino que la padece en vida. El oráculo de Loxias le ordena afrontar el peligro, de no hacerlo, “(...) anuncia desgracias que hielan mi ardiente corazón, si no persigo a los culpables de mi padre del mismo modo, dando muerte por muerte, con un ímpetu taurino que no conoce rescate de dinero. De lo contrario, decía, pagaré con mi propia vida la deuda en medio de muchos y crueles dolores”⁵². Creyendo que cobrando venganza recuperará el trono, hace caso al oráculo y asesina a Clitemnestra y Egisto. El oráculo le anuncia que si obedece no recibirá mal alguno, de lo contrario será castigado con el asalto de las Erinis. Orestes, obedece y su suerte cambia porque las Erinis lo persiguen y no lo dejan descansar, es decir, desconociendo su destino creyó huir de las desgracias y cometiendo la acción encomendada por el dios paso de la dicha porque vengó la muerte de su padre y la desdicha porque a cambio las Erinis lo perseguirán.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 206.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 212.

⁵² *Ibíd.*, p. 195.

Finalmente, en las *Euménides*, la *peripecia* es representada cuando Orestes recibe el perdón de parte del sufragio realizado entre jueces, por el error cometido a causa de las provocaciones del oráculo de Loxias. Atenea es la encargada de darle las buenas noticias, “Este hombre es absuelto del delito de sangre: el número de votos es igual por ambas partes”⁵³. Su desdicha cambia, ya que venía padeciendo sufrimiento, su dicha es librarse del castigo de las diosas. Cabe señalar, de no ser a favor las votaciones, Orestes se hubiese suicidado, esto se evidencia en: “Atenea, mi final será colgarme o ver todavía la luz”⁵⁴.

Concluyendo con la manifestación de la *peripecia* en La Orestía, se puede decir que las acciones que se manifiestan en esta trilogía se dan de manera separada, se representa a la familia del rey de Argos. Sin embargo, se entrelazan entre sí, mejor decirlo así, el *Agamenón*, se muestra el regreso victorioso de este guerrero de la guerra de Troya, y su pronto asesinato; en Las *Coéforas*, siguiendo el hilo de la trama de la anterior, se personifica el asesinato de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes quien enviado por el oráculo de Loxia venga la muerte de su padre asesinado en la primera tragedia, y la tercera, la *Euménides*, finaliza la trilogía con el sufrimiento de Orestes y su respectivo perdón. Si se mira en ellas una unidad se podría decir que el cambio de fortuna inicia con la desdicha y culmina con la dicha.

⁵³ Ibíd., p. 244.

⁵⁴ Ibíd., p. 243.

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Con base en todo lo anterior se puede concluir, de manera general, que la tragedia esquileana mejor lograda en cuanto al uso de los elementos, mencionados por Aristóteles, en la poética se da en *las Coéforas*; puesto que es una imitación de las acciones humanas; ya que imita las acciones de Orestes, Pílates, las siervas, Electra, la nodriza de Orestes, Clitemnestra, Egisto y un esclavo.

Tiene como medio el ritmo, la melodía y el metro; el objeto imitado son los sujetos actuantes (los personajes) y el modo es la representación; es un drama porque representa personajes que obran; la extensión de los argumentos es la adecuada, ya que, no pasa de un día y representa las acciones que giran en torno al palacio de los Atridas, esto es, desde el encuentro de Orestes y Electra en la tumba de Agamenón, hasta la entrada y salida de éste del palacio, es decir, el tránsito de la dicha a la desdicha y de la desdicha a la dicha, en otras palabras, el argumento de la tragedia, que implica la organización de los hechos.

Los argumentos que conforman esta tragedia son complejos, debido a que se efectúan por *peripezia*, ya mencionada en el capítulo dos y por *reconocimiento*; Orestes está en la tumba de su padre y ofrece un bucle de sus cabellos, dejándolo sobre la tumba, de repente, se asoma un cortejo de mujeres cubiertas con enlutados velos se encaminan para la tumba de Agamenón a llevar libaciones; primer *reconocimiento*, “(...) con ellas va, creo, Electra, mi hermana, que se distingue por su llanto amargo”⁵⁵. Orestes después de largo tiempo sin ver a su hermana la reconoce porque entre las mujeres es ella, quien enluta con su llanto.

El segundo *reconocimiento*, después de entregar las libaciones a la tumba de su padre, el túmulo empieza a bajar, en ese momento, Electra se percata que sobre

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 187.

la tumba de su padre hay un bucle cortado, reconoce que pertenece a su hermano porque la similitud con las ondas de su cabello es innegable; no obstante, en el instante que se agacha para dejar el bucle sobre la tumba, encuentra pisadas, comparándolas con sus pies, exclama: “Me invade una angustia, un desfallecimiento de la razón”⁵⁶; palabras que denotan *reconocimiento* ante el hermano extrañado.

El tercer y último *reconocimiento* se efectúa junto a la *peripecia*; la llegada de los falsos forasteros, Orestes y Pílates; con astucia ingresan al palacio, puesto que traen noticias acerca de la suerte de Orestes; noticias que enlutan los corazones de unos y satisfacen la ambición de otros. Clitemnestra al escuchar de boca de los forasteros la aparente mala fortuna de su hijo, finge luto en su corazón pero se alegra porque sus presagios nocturnos no se cumplirán.

El *reconocimiento* se acontece en el momento en el que Orestes da muerte a Egisto; Clitemnestra al escuchar los últimos gritos de su esposo, pregunta al esclavo el origen de los gritos; él responde: “Digo que los muertos matan a los vivos”⁵⁷; enigma fácil de solucionar, reconoce que sus sueños eran verídicos y que la falsa muerte de su hijo era un engaño, “¡Ay de mí! Comprendo el sentido del enigma. Por la astucia moriremos tal cual como matamos. Que alguien me entregue un hacha homicida rápidamente. Sepamos si somos vencedores o vencidos, puesto que he llegado a esta decisión”⁵⁸. Si bien se conoce que el *reconocimiento* genera amor u odio; entonces, se podrá decir que Clitemnestra al reconocer que su hijo estaba vivo, llena de odio quiere matarlo.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 193.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 212.

⁵⁸ *Bis.*

Por otra parte, sabiendo que todos los personajes tienen carácter, se resaltarán el de Orestes, Electra y Clitemnestra porque son ellos los personajes que lo representan mejor, ya que, eligen, rechazan y se comprometen a realizar una acción.

Orestes, decide regresar de su destierro para vengar la muerte de su padre, “(...) ¡ay de mí! Pero esta afrenta de mi padre, ¿no la pagará con la ayuda de los dioses, con la ayuda de mis brazos? ¡Que yo perezca después que la haya muerto!”.⁵⁹ Estas palabras son pronunciadas por Orestes quien decide y se compromete a asesinar a su madre y a Egisto para limpiar con sangre, la sangre derramada.

Asimismo, Electra rechazando las acciones de su madre, decide no hacer las libaciones que le ha ordenado, sino que implora justicia sobre las manos asesinas de su padre, “Esto introduzco en mis súplicas, formulando para ellos esta funesta imprecación (...)”.⁶⁰ Cansada del yugo de la esclavitud, decide apoyar a su hermano en la empresa a realizar, “¡Oh cuidado queridísimo para el palacio paterno, llorada esperanza de un germen salvador, confía en tu valor y reconquistarás la casa del padre!”⁶¹.

Clitemnestra demuestra su carácter cuando decide dar muerte al hijo que en su vientre creció, “Que alguien me entregue un hacha homicida rápidamente. Sepamos si somos vencedores o vencidos, puesto que he llegado a esta decisión”⁶².

⁵⁹ Ibid., p. 198.

⁶⁰ Ibid., p. 191.

⁶¹ Ibid., p. 194.

⁶² Ibid., p. 212.

Finalmente, en Las Coéforas, la trama representa hechos terribles y lamentables; por ejemplo, es terrible, que la esposa asesine a su esposo; que los hijos estén en contra de su progenitora; es terrible y lamentable el hecho del hijo asesinar a su madre; estas acciones despiertan la compasión y el temor en el espectador, ya que, se observa la desdicha de Orestes quien no merece enloquecer y huir del palacio que le pertenece. De igual manera, se siente temor ante las acciones de Clitemnestra porque el espectador se identificará con la suerte de esta madre desdichada, si, en caso tal, llegase a imitar las acciones de esta.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. Poética. Introducción, traducción del griego y notas de Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998. p. 113.

ARISTÓTELES. Retórica. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999. p. 626.

CANO, Pedro L. De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retorica para cine y televisión Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. p. 143.

DÜRING, Ingemar. Aristóteles, Exposición e interpretación de su pensamiento. Traducción de Bernabé Navarro. México: Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, 2000. p. 1024.

ESQUILO. Tragedias Completas. Introducción, traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Barcelona: RBA Editores, 1995. p. 251.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ARISTÓTELES. Acerca del Alma. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1983. p. 262.

ARISTÓTELES. Acerca del Cielo: Meteorológicos. Introducción, traducción y notas de Miguel Candel. Madrid: Editorial Gredos, 1996. p. 430.

ARISTÓTELES. Acerca de la Generación y la Corrupción: Tratados Breves de Historia Natural. Introducción, traducción y notas de Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Editorial Gredos, 1987. p. 366.

ARISTÓTELES. Constitución de los Atenienses, Económicos. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Editorial Gredos, 1985. p. 318.

ARISTÓTELES. Ética Nicomáquea; Ética Eudemia. Introducción de Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1998. p. 561.

ARISTÓTELES. Física. Introducción, traducción y notas de Guillermo R. De Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995. p. 506.

ARISTÓTELES. Gran Ética. Traducción del griego y prólogo de Francisco de P. Samarach. Buenos Aires, Argentina: Aguilar, 1961. p. 191.

ARISTÓTELES. Investigación Sobre los Animales. Introducción de Carlos García Gual. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1992. p. 609.

ARISTÓTELES. Metafísica. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1990. p. 830.

ARISTÓTELES. Partes de los Animales; Marcha de los Animales; Movimiento de los Animales. Introducción, traducción y notas de Elvira Jiménez Sánchez-Escariche y Almudena Alonso Miguel. Madrid: Editorial Gredos, 2000. p. 342.

ARISTÓTELES. Política. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Editorial Gredos, 1999. p. 490.

ARISTÓTELES. Protréptico. Estudio Introductorio por Miguel Candel. Madrid: Editorial Gredos, 2011. p. 179.

ARISTÓTELES. Sobre las Líneas Indivisibles. Introducción, traducción y notas de Paloma Ortiz García. Madrid: Editorial Gredos, 2000. p. 326.

ARISTÓTELES. Tratados de Lógica (ÓRGANON) I: Categorías, Tópicos, Refutaciones Sofística. Introducción, traducción y notas de Miguel Candel San Martín. Revisión de Traducción por José Montoya. Madrid: Editorial Gredos, 1982. p. 390.

ARISTÓTELES. Tratados de Lógica (ÓRGANON) II: Sobre la Interpretación, Analíticos Primeros, Analíticos segundos. Introducción, traducción y notas de Miguel Candel San Martín. Revisión de Traducción por José Montoya. Madrid: Editorial Gredos, 1982. p. 460.