



*Consideraciones
sobre la anagnórisis
aristotélica*

*Marta Alesso
María Inés Guardia
María Elsa Rueda*

Aristóteles inscribe su *Poética* en el contexto del mundo de la filosofía ateniense de mediados del siglo IV a.C.. Por un lado interpreta una construcción cultural completa y afianzada en la estructura ideológica del mundo clásico -la tragedia griega- y por otro, proyecta un marco teórico, que aún hoy es imprescindible para el análisis crítico de un texto literario.

El mecanismo de la **anagnórisis**, como elemento indispensable de la tragedia, merece un análisis especial, en este primer intento de sistematización estética de la época clásica; en especial, porque aún hoy, es el elemento constitutivo de tragedias contemporáneas, que son **transposiciones** hipertextuales de obras clásicas, - como veremos en la última parte de este trabajo-.

Aristóteles en el capítulo VI de su *Poética* hace mención de las partes principales de la fábula (*τοῦ μύθου μέρη*) con las cuales, la tragedia transporta los ánimos (*ψυχαγωγεῖ*) refiriéndose a ellas en plural: *περιπέτειαι* (peripecias) y *ἀναγνώρισεις* (reconocimientos) (1).

Los **efectos de sentido** que producen los semas en este fragmento exigen un análisis en lengua original. Las traducciones al castellano impiden, en general, una valoración ajusta da de los niveles semánticos de los términos aristotélicos. Por ejemplo, las versiones en español usan la palabra "fábula", que no refleja la riqueza infinita del vocablo del texto original: *μῦθος*.

En cuanto al verbo, cuyo sujeto es "tragedia" (*τραγωδία*) es *ψυχαγογέω*, el mismo verbo utilizado por los poetas para referirse a Hermes cuando conduce las almas de los muertos al Hades. En el caso particular de su empleo en la *Poética*, expresa el poder del poeta a través de la expresión trágica, de movilizar los tres puntos

de localización de la $\psi\upsilon\chi\eta$: la afectividad ($\theta\nu\mu\acute{o}\varsigma$), la mente ($\nu\omicron\upsilon\acute{\iota}\varsigma$), y la reflexión a partir de situaciones emocionales ($\phi\rho\eta\acute{\nu}$).

Nuestro trabajo entonces, se focalizó en analizar cómo se manifiesta la **anagnórisis** en los textos trágicos, especialmente el reconocimiento de Orestes por su hermana Electra en la *Orestíada* de Esquilo, en *Electra* de Sófocles y en *Electra* de Eurípides.

Estudiamos entonces el texto de *Coéforas*, cuando Orestes, que llega del exilio, ofrenda un mechón de cabellos ante la tumba de su padre Agamenón. Las Coéforas acompañan a Electra a verter las libaciones ante esa misma tumba, porque Clitemnestra ha tenido un sueño premonitorio, Electra reconoce el rizo de cabello y la huella de la pisada de su hermano. Tiene lugar entonces, el reconocimiento y el reencuentro. Eurípides, cuarenta años más tarde, va a realizar en su *Electra*, una especie de parodización de esta circunstancia trágica, cuando Electra rechaza una tras otra las pruebas.

Iniciado el segundo Episodio, con un diálogo entre Electra y el Anciano, este viejo esclavo trata de provocar en Electra el reconocimiento de su hermano Orestes a partir de distintas señales: Un mechón cortado del pelo rubio (2); Electra responde: "*No puede corresponder el cabello de un joven ejercitado a la palestra con el de una muchacha, acostumbrado a los peines*" (recordemos con ironía que Electra está rapada en la tragedia de Eurípides). Luego, el viejo esclavo dice que la huella de la bota del desconocido se corresponde con el pie de ella (3). Electra esta vez responde: "*No podrían ser iguales los pies de dos hermanos: varón y mujer*". El anciano intenta el reconocimiento a partir de un vestido tejido en el que estaba envuelto Orestes cuando el mismo lo salvó de la muerte(4), pero la verdadera **anagnórisis** se produce unos versos más adelante, cuando el anciano, descubre la identidad del héroe por una cicatriz junto a la ceja(5).

En la *Electra* de Sófocles, Orestes llega a Micenas acompañado por Pílates y un anciano Pedagogo. Llevan la urna que su-

puestamente contiene las cenizas de Orestes, de quien dirán que ha muerto en una carrera de carros. Clitemnestra, en este caso, ha enviado a Crisótemis a verter las libaciones, para contrarrestar los malos augurios de su sueño. Es entonces Crisótemis, quien encuentra, el mechón de pelo sobre la tumba, elemento tradicional de la construcción del mecanismo de la anagnórisis en este mitema.

En el capítulo XI de la *Poética*, Aristóteles define claramente la **peripecia** y el **reconocimiento**, y asevera que el reconocimiento más hermoso, es aquél que se produce cuando al mismo tiempo hay peripecia, y da un ejemplo que de allí en adelante será paradigmático: la escena del *Edipo* de Sófocles, donde el mensajero para tranquilizar a Edipo le revela su verdadero origen: no es hijo de Pólipo, sino tomado en adopción por los reyes de Corinto que recogieron al niño expósito, a quien Layo había ordenado matar colgándolo de los pies. Se produce entonces una verdadera περιπέτεια, que como su raíz etimológica indica genera un giro de la acción (μεταβολή) con efectos contrarios a lo esperado.

Una breve digresión: es interesante señalar cómo el escritor chileno, Marco Antonio de la Parra, en su novela *Cuerpos Prohibidos* (1991) sigue fielmente el mismo esquema. Tomando como hipotexto o texto originador el *Edipo Rey* de Sófocles, escribe una novela erótica ubicándola en Santiago de Chile. Edipo es Eduardo, Yocasta es Yolanda y Tiresias aparece como tigresa, un andrógino ciego e inmortal. La **anagnórisis** y peripecia se produce cuando, por boca de Alejo, Eduardo conoce la verdad y termina atando los hilos de su propia historia: "*Extraño alivio el que me vino*" -concluye el protagonista- "*El que produce lanzarse al vacío sin remedio, el que causa el fuego cuando lame las entrañas, el de ser arrollado por un tren y conocer la muerte que todo lo cura*".

Aristóteles expresa con la definición de **anagnórisis**, el

pensamiento esencial de su época sobre un procedimiento artístico, fundamental en la tragedia. "El **reconocimiento** es, como su nombre lo indica, el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño de los que están destinados a la felicidad o a la desgracia"(7). La parentética que parece tan ingenua en el texto traducido -como su nombre lo indica- (ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει) no lo es en el texto original. Al respecto Umberto Eco, se ocupa de marcar la oposición semántica de ὄνομα/ ὀνομάζω, (nombre/nombrar) y el verbo σημαίνω (indicar) y sienta, en cierto modo, -a partir de esta confrontación- las bases de la semiótica.

Ἀναγνώρισις incluye la raíz indoeuropea γν, la más importante de la lengua griega, relacionada con la raíz de γίγνομαι "ser", "llegar a ser", "devenir", lo cual indica que "conocer" es también "llegar a ser".

El prefijo ἀνά, indica que el proceso se lleva a cabo "hacia arriba", en un movimiento que va de un extremo a otro e implica crecimiento. El proceso, efectivamente va de la ἄγνοια (ignorancia) -la misma raíz con **alfa** privativa- a la γνώσις (conocimiento), este último término es correlativo de ἀλήθεια (desocultamiento de la verdad) y significa, mas que meramente "conocimiento", una conducta y una decisión de conocer.

El conocimiento de la verdad lleva a quien está implicado, a la felicidad (εὐτυχία) o a la desgracia (δυστυχία). Vale aclarar que para designar al concepto **felicidad**, existen dos palabras en griego: εὐδαιμονία y εὐτυχία. **Eudaimonía**, significa tener una "buen daimon", "un buen carácter" o "un buen espíritu tutelar", que pueda servir de intermediario con las fuerzas superiores; pero Aristóteles elige el término **eutychía**, que conota su significación mas bien con el azar, un destino feliz a partir de una decisión arbitraria de las divinidades.

La **anagnórisis** es, por tanto, un sema sumamente impor-

tante en el texto de la *Poética*, significa -no meramente indica- un proceso cuyo lapso de duración no está explícito -pero lleva al personaje a una evolución que lo eleva fatalmente a un destino afortunado o desgraciado.

La *Orestíada* de Esquilo termina con el antiguo orden de culpa hereditaria de padre a hijo; la familia de los Atridas, encuentra con su último vástago, una nueva justicia en la diosa Atenea, quien provee la nueva ley que triunfa sobre la necesidad de matar para castigar otra muerte. Orestes, vengador de su padre es primero perseguido por las Erinias y luego triunfa encaminándose a un destino **feliz** (εὐτυχία) gracias al amparo de la divinidad. Por el contrario, en una versión de principios de siglo de la obra esquilea, *Mournig becomes Electra* de E. O Neill, la familia se corroe al margen de la sociedad y bajo leyes propias. Orin, un Orestes moderno, una vez cometido el crimen puede volverse hacia sí y reconocerse como heredero de sucesivos espectros familiares; al colocarse la máscara del padre acepta su destino desdichado (δυστυχία) y se suicida.

"El reconocimiento es reconocimiento de personas (τινῶν), puede suceder que sólo una reconozca a la otra, porque la identidad de aquella es evidente, pero en otros casos es necesario que uno y otro se reconozcan mutuamente"(8). En un sentido más bien restrictivo para el término ἀναγνώρισις, el filósofo enuncia que en la tragedia el reconocimiento se lleva a cabo entre **algunos** (τινῶν), las traducciones dicen "entre personas", pero en realidad usa el pronombre indefinido en Genitivo plural, válido tanto como para los géneros masculino, femenino o neutro. A veces uno solo reconoce al otro, cuando se presenta como "evidente" (δῆλος) de quien se trata, es decir con señales claras y visibles. En otros casos, es necesario (δεῖ) que ambos (ἀμφοτέρους) se reconozcan (ἀναγνωρίσαι).

sobre los pretendientes, y en la restitución de su identidad como señor del **oikos**.

b) los reconocimientos fabricados por el propio poeta (πεποιμέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ), carecen también de arte (ἄτηχοι). Aristóteles ejemplifica con una obra de Eurípides *Ifigenia en Táuride*, no carece de belleza, especialmente el parlamento de la princesa que marca el climax de la **anagnórisis**(10).

c) el reconocimiento a través del recuerdo (διὰ μνήμης): el caso típico es el de Odiseo, que en la corte de los feacios, al escuchar al aedo, recuerda y llora (μνησθεῖς ἑδάκρυσεν), y en consecuencia, es reconocido (ὄθεν ἀνεγνωρίσθησαν).

d) la cuarta y última especie de reconocimiento es la que se produce mediante **silogismo** (συλλογισμός), es decir mediante un argumento compuesto de tres proposiciones, la última, se infiere de las otras dos. Si una de las dos primeras premisas es falsa, el razonamiento es falaz y se trata en este caso de un **paralogismo** (παραλογισμός).

Al final del capítulo, Aristóteles vuelve a realizar una jerarquización de las especies de reconocimiento, y ratifica que la mejor (βελτίστη) es aquella que surge naturalmente de las mismas acciones (ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων), que produce una fuerte conmoción (τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης) a partir de cosas verosímiles (δι' εἰκότων). La segunda especie, en la jerarquía Aristotélica, es la que proviene de un silogismo (δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ).

A partir de esta relectura de la *Poética*, volvemos a formularnos la eterna pregunta, ¿Por qué la literatura retorna siempre a los mitos clásicos? Y luego...¿Por qué el mecanismo de la **anagnórisis** vuelve a funcionar como **principio constructivo** entre el pensamiento estético de una época y su problemática contextual?

El mito de Electra-Orestes constituye el "motivo narrativo" sobre el que se estructura la trama argumental de tres obras dramáticas escritas en nuestro siglo: *Mourning becomes Electra* de E.

Juntamente con la **peripecia**, los reconocimientos se refieren a acciones -que la tragedia imita -que producen fundamentalmente **conmiseración** (ἔλεος) y **temor** (φόβος). En la *Ética* (1105 ss.) Aristóteles enumera las principales pasiones (πάθη), y entre la cólera (ὄργη), la envidia (φθόνος) y el odio (μίσος), coloca estas dos, que destaca aquí.

Es relevante que Racine en el prefacio de *Fedra* explique por qué ha elegido seguir a Eurípides. El dramaturgo explicita que este personaje femenino "posee todas las cualidades que Aristóteles requiere del héroe de la tragedia y que son apropiadas para excitar la compasión y el terror"(9).

En el capítulo XVI de la *Poética* Aristóteles describe cuatro clases o especies de **reconocimientos** (εἶδη ἀναγνωρίσεως): τὸ εἶδος es, en efecto, "forma", "aspecto", "especie", y para Aristóteles, a diferencia de Platón, no subsiste separada de la materia (ὕλη) sino que es esencial para su inteligibilidad. Para Platón, en cambio, siguiendo una teoría de origen pitagórico, el mundo de las Ideas puede ser una realidad autónoma, suprasensible y **lo sensible**, participa de ese modelo paradigmático como una copia deficiente.

Las **formas** o **especies** de los "reconocimientos" son: a) el **reconocimiento** por las señales (διὰ τῶν σημείων): σημεῖον es el signo distintivo, es decir "de significación invariable y unívoca", y quizá, en esta carencia de polisemia radica su falta de riqueza artística. Esta clase de ἀναγνώρισις es ἀτηχνοστάτη dice el Estagirita, utiliza un adjetivo superlativo para denotar la falta total de técnica o arte de estos episodios. Inmediatamente se retracta en parte de una aseveración tan terminante: en lo que se refiere al reconocimiento mediante cicatrices (οὐλαί), no todos son poco artísticos.

En *Odisea* el artilugio de la cicatriz se usa dos veces, una con arte y otra sin él. En el caso del reconocimiento del héroe por la nodriza, el éxito artístico surge de combinarlo con la peripecia, el destino del héroe deriva -luego de este episodio- en su triunfo

sobre los pretendientes, y en la restitución de su identidad como señor del **oikos**.

b) los reconocimientos fabricados por el propio poeta (πεποιμένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ), carecen también de arte (ἄτηχνοι). Aristóteles ejemplifica con una obra de Eurípides *Ifigenia en Táuride*, no carece de belleza, especialmente el parlamento de la princesa que marca el climax de la **anagnórisis**(10).

c) el reconocimiento a través del recuerdo (διὰ μνήμης): el caso típico es el de Odiseo, que en la corte de los feacios, al escuchar al aedo, recuerda y llora (μνησθεῖς ἑδάκρυσεν), y en consecuencia, es reconocido (ὄθεν ἀνεγνωρίσθησαν).

d) la cuarta y última especie de reconocimiento es la que se produce mediante **silogismo** (συλλογισμός), es decir mediante un argumento compuesto de tres proposiciones, la última, se infiere de las otras dos. Si una de las dos primeras premisas es falsa, el razonamiento es falaz y se trata en este caso de un **paralogismo** (παραλογισμός).

Al final del capítulo, Aristóteles vuelve a realizar una jerarquización de las especies de reconocimiento, y ratifica que la mejor (βελτίστη) es aquella que surge naturalmente de las mismas acciones (ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων), que produce una fuerte conmoción (τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης) a partir de cosas verosímiles (δι' εἰκότων). La segunda especie, en la jerarquía Aristotélica, es la que proviene de un silogismo (δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ).

A partir de esta relectura de la *Poética*, volvemos a formularnos la eterna pregunta, ¿Por qué la literatura retorna siempre a los mitos clásicos? Y luego...¿Por qué el mecanismo de la **anagnórisis** vuelve a funcionar como **principio constructivo** entre el pensamiento estético de una época y su problemática contextual?

El mito de Electra-Orestes constituye el "motivo narrativo" sobre el que se estructura la trama argumental de tres obras dramáticas escritas en nuestro siglo: *Mourning becomes Electra* de E.

O'Neill, *La ville en haute de la colline* de Jean-Jacques Varoujean y *El reñidero* de Sergio de Cecco.

En el análisis textual de estas obras el mecanismo de la **anagnórisis**, como elemento indispensable de la tragedia -clásica y moderna- merece un énfasis especial.

El proceso de transformación que sufre un texto clásico al funcionar como **hipotexto** de una obra contemporánea, permite la reescritura de un mito, pensando en un alocutario que acepte varias opciones interpretativas. En primer lugar acepta una estructura cultural incorporada al inconciente colectivo, por otro lado invierte generalmente, algunos rasgos pertinentes del modelo para representar una situación de crisis de la sociedad contemporánea.

Los tres textos elegidos representan una forma dramática, que se encuadra en lo que llamamos **metaficción**, puesto que manifiestan una dualidad implícita: por un lado, el hipotexto de las tragedias clásicas griegas, y por otro, un **núcleo de contenidos resemantizado** para responder a nuevas expectativas ideológicas de un contexto distinto. El hipotexto o **texto originador** está conformado en este caso por las tragedias de los tres dramaturgos más importantes de la época clásica: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

El reñidero del argentino Sergio de Cecco, es un drama en dos actos que mantiene el planteo y los personajes de *Electra* de Sófocles. Elena es Electra, Nélide es Clitemnestra, Pancho Morales es Agamenón y Orestes conserva el mismo nombre. En este caso, los protagonistas de la tragedia están ubicados histórica y geográficamente en un arrabal porteño de la Argentina de 1905. El "reñidero", espacio circular que rememora la *ὄρχήστρα* del teatro griego, es el símbolo de una época de muerte. En realidad, en la obra de Sergio de Cecco se entrecruzan dos mitos: el de Electra (Elena-Pancho Morales) y el de Edipo (Orestes-Nélide). Orestes, en este caso vuelve de la prisión y Elena-Electra lo incita a consumir la venganza y matar a Soriano (Egisto). En este drama, la **anagnórisis**

o reconocimiento de Elena hacia su hermano surge de otorgarle una identidad a partir de los rasgos positivos, o que ella considera "positivos" respecto del padre. Es decir, que reconoce a Orestes como hermano, siempre que asuma las características violentas de la personalidad paterna. Orestes es arrastrado a un asesinato que en realidad no desea. Actúa movilizadado por fuerzas dramáticas que a lo largo de la obra fueron construyendo el personaje con todas sus contradicciones y conflictos.

Como dijimos, hemos trabajado también el mecanismo de la **anagnórisis** en *Morning becomes Electra* (*El luto le sienta a Electra*) o *Electra* -título de la versión en español- de 1931. En esta obra, Eugene O'Neill, utiliza como recurso técnico la máscara, elemento que toma del expresionismo. Le sirve para subrayar en las acotaciones escénicas, el aislamiento de la familia Mannon que se corroe encerrada por el odio y la culpa. Todos los integrantes de la familia "poseen una máscara" que imita la vida". La casa misma, con fachada de templo griego, "semeja una incongruente máscara blanca".

Podemos advertir la influencia de la teoría psicoanalítica de Freud -del mismo modo que en *El Reñidero*- en la transformación moderna del mito clásico. Lavinia (Electra), desea ocupar el lugar de su madre Cristina (Clitemnestra), amar a su padre, cuidar maternalmente de Orin (Orestes) y enamorar a Adam Brant (Egisto). Orin no puede perdonar, especialmente la infidelidad de su progenitora. El episodio de la **anagnórisis**, se produce cuando Orin, se propone asumir el papel de vengador. Lavinia-Electra lo reconoce como digno sucesor de los Mannon, solo cuando, impulsado por ella, se decide a cometer el asesinato del amante. Cristina-Clitemnestra se suicida y Lavinia, en las patéticas escenas finales de la última tragedia de la trilogía: *Los poseídos*, asume la máscara de su madre. La herencia de odio y culpa que le imponen los espectros de su familia, le impiden salir de esa casa, "tumba blanqueada como el

sepulcro de la Biblia".

También trabajamos el mecanismo de la **anagnórisis**, en una obra francesa de 1969, *La ville en haute de la colline*, de Jean-Jaques Varoujean. Obra francesa, editada por Gallimard, cuyo texto presenta una interesante complejidad. Los personajes son seis: Clitemnestra, Electra, Orestes, Egisto, El guía y la sombra de Agamenón. Transcurre en Planitza -antiguamente Argos- que se supone, representa la misma París. Llegan Orestes y el guía (el *παιδαγωγός*) a Planitza, las circunstancias indicarán que para ser feliz es preciso adoptar la vestidura de la locura tal como la moda de cambiarse los nombres. Clitemnestra aparece en escena con su hija Julieta, que se ha convertido en mujer, y a partir de esa mañana se hará llamar Electra. En el intermedio aparece la Sombra de Agamenon, que se dirige directamente al público. Esta obra dramática nos presenta también una resemantización del mito de Orestes. Literatura que incorpora otras literaturas, ficción sobre la base de otras ficciones, que desembocará en un lector que deberá organizar el relato. Las estrategias escriturarias consisten en presentarnos un discurso de caracteres ambiguos: dice pero no dice; insinúa, pero no explicita los detalles. El autor francés, Varoujean, propicia nuevos mecanismos de recepción de la obra⁽¹¹⁾, para responder a una estética moderna, en consonancia con la época. Varoujean apela a la participación activa del alocutario, incita a añadir a una lectura "normal" o denotativa, una decodificación diferente, más comprometida. El autor juega de manera irónica y burlesca con el referente clásico, que aparece como si estuviera reflejado en un espejo que invierte todas las imágenes. El proceso de **anagnórisis**, surge a partir de la interacción de los discursos. Orestes llega a Planitza -donde, como dijimos, la felicidad brota a partir de un grano de locura- con el objeto de conocer su identidad, ya que es un joven criado en la Asistencia pública. Será acompañado en este

viaje iniciático por el Guía, quien será el encargado de conducirlo de la ignorancia a la verdad. Clitemnestra ha guardado un mechón de cabello de su hijo Orestes pero el reconocimiento no se da exclusivamente por este elemento. Es Electra quien va a gritar el nombre de Orestes, para que Clitemnestra reconozca a este joven viajero como su hijo -y éste, pueda gritar a Clitemnestra "**madre**".

Para concluir, Aristóteles en la *Poética*, realiza un análisis filosófico sobre teoría estética y sienta, sin pretenderlo, algunas bases de crítica literaria.

Aristóteles revaloriza la mimesis, no de hechos concretos, sino de actos humanos universales. Describe las posibilidades de la realización escénica de la **anagnórisis** en una dinámica de doble progresión. Por un lado, una descripción inmanente a partir de su experiencia de las tragedias griegas clásicas; por otro, provoca una reflexión y una valoración de índole diacrónica, que contempla la evolución del género.

La *Poética* es un tratado teórico paradigmático. Es inevitable aludir a él cuando se teoriza sobre tragedia. En este marco, el concepto de **anagnórisis**, es un universal que ha evolucionado tanto como la tragedia misma.

En la tragedia contemporánea no se refiere ya al reconocerse entre personajes largamente separados, sino que es también crecer (*ἀνά*) en el conocimiento de sí mismo. Es un recuperar la propia identidad, pero no una identidad individual, sino emblemática. El referente son otros discursos trágicos, más aún, un entrecruzamiento de hipotextos relativamente identificables que vienen a construir una nueva figura que exige una decodificación textual mucho más comprometida.

Notas:

1) VI, 1450a, 33-34. Πρὸς δὲ τούτοις τά μέγιστα οἷς ψυγαγωγείῃ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις.

2) Verso 515: Ξανθῆς τε χαίτης βαστρύχους κεκαρμένους.

3) Versos 532-534: Σὺ δ' εἰς ἰχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βᾶσιν/ εἰ σύμμετρος σῶ ποδὶ γενήσεται, τέκνον.

4) Versos 538-540: οὐκ ἔστιν, εἰ παρῆν κασίγνητος μολῶν,/ κερκίδος ὅτω γνοίης ἂν ἐχύφασμα σῆς./ ἐν ᾧ ποτ' αὐτὸν ἐξέκλεψα μὴ θανεῖν;

5) Versos 573-574: Οὐλῆν παρ' ὀφρῶν, ἣν ποτ' ἐν πατρὸς δόμοις/ νεβρόν διώκων σοῦ μεθ' ἡμάχθη πεσῶν.

6) Περιπέτεια προσιε de περι-πίπτω "que viene de golpe sobre"

7) 1452a 29-33 Ἀναγνώρισις δ' ἐστίν, ὥσπερ καὶ τούνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνώσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ ἔσχραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ὄρισμένων.

8) 1452 b 3-5 Ἐπεὶ δὴ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστίν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρον πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος τίς ἐστίν, ὅτε δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι.

9) RACINE, J.1972, *Fedra*, Buenos Aires: Sudamericana, p.18: "et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu' Aristote demande sans le héros de la tragedie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur."

10) *Ifigenia en Taúride*, v.827-30 ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,/ ἐχω σ', Ορέστα, τηλύγετον [χθονός] ἀπὸ πατρίδος Ἀργόθεν, ᾧ φίλος.

Version: ARISTOTE, POETIQUE. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris. Société d'édition "LES BELLES LETTRES". 1952

Bibliografía:

- ALSINA, J, 1991, *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos.
- ARISTOTELES, 1979, *The art of poetry*, En "Classical literary criticism". (tr.T.S. Dorsch). Harmondsworth: Penguin (primera edición 1965)
- ARISTOTELES, HORACIO, BOILEAU, 1982, *Poéticas*. Edición preparada por Aníbal González Pérez. Editora nacional. Madrid.
- ARISTOTELES, 1977, *Poética*, (traducción y notas de E. Schlesinger) Buenos Aires: Barlovento Editora.
- COOPER, L., 1956, *The poetics of Aristotle, its Meaning and Influence*, Cornell University Press.
- FRYE, N.,1988, *El Gran Código*, Barcelona: Gedisa.
- GENETTE, G.,1990, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- LESKY, Albin, 1985, *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- HOWATSON, M.C., 1991, *Diccionario de literatura clásica*. Madrid: Alianza.
- JULIA, V. y otros, 1993 *La tragedia griega*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- WEIL, R., 1960 , "Aristote et l'histoire. Essai sur la *Politique*." *Etude et Comm.*,36, París.