



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

LA EXCELENCIA HUMANA: ENTRE LA VULNERABILIDAD Y EL DOMINIO.
UN ANÁLISIS DEL *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

IRVING JASIEL RODRÍGUEZ SOLANO

ASESOR: DR. ANTONIO LUIS MARINO LÓPEZ

AGOSTO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

Introducción	4
1. Eurípides y su contexto	10
1.1. Influencia indirecta	10
1.2. Influencia directa	13
2. La tragedia	18
2.1. Origen de la tragedia	18
2.2. Definición de tragedia	20
3. Análisis del <i>Hipólito</i> de Eurípides	26
3.1. Antecedentes de la obra	26
3.2. El prólogo	27
3.2.1. Monólogo de Afrodita	28
3.2.2. Entrada de Hipólito	31
3.2.3. Diálogo entre Hipólito y un sirviente	32
3.2.4. Párodo	34
3.3. Primer Episodio	35
3.3.1. Entrada de Fedra	35
3.3.2. Primer diálogo entre Fedra y su nodriza	37
3.3.3. Monólogo de Fedra	42
3.3.4. Monólogo de la nodriza	44
3.3.5. Alabanza a Eros	46
3.4. Segundo Episodio	48
3.4.1. Diálogo entre Hipólito y la nodriza	48
3.4.2. Monólogo de Hipólito	50
3.4.3. Segundo diálogo entre Fedra y su nodriza	56
3.4.4. La muerte de Fedra cantada por el coro	61
3.5. Tercer Episodio	63
3.5.1. La muerte de Fedra revelada a Teseo	63
3.5.2. Acusación de Teseo	69
3.5.3. Defensa de Hipólito	70
3.5.4. Diálogo entre Hipólito y Teseo	72
3.5.5. Alabanza y súplica a la divinidad	76
3.6. Cuarto episodio	80
3.6.1. Muerte de Hipólito	80
3.6.2. Nueva alabanza a Eros	82
3.7. Éxodo.	83
3.7.1. <i>Ártemis ex machina</i>	83
3.7.2. Diálogo entre Ártemis e Hipólito y éste con Teseo	87
4. Conclusiones finales	90
Bibliografía	97

I. Introducción

I.1. Definición

La muerte, el sentimiento de abandono, las decepciones, entre otras experiencias dolorosas hacen que el hombre se dé cuenta de su fragilidad ante el mundo. La naturaleza frágil del ser humano recurrentemente es negada, pues es común creer que sus acciones y resoluciones influyen en la manera en la que se conduce por la vida, en su obtención de logros, éxitos o fracasos, por lo que se supone que cada individuo puede controlar su vida partiendo de decisiones, que en caso de ser buenas, consecuentemente le darán una vida buena, de lo contrario, tendrá una vida mala. Sin embargo, existen varios agentes que pueden modificar las decisiones, es decir, elementos externos que miden el carácter humano, muestran su debilidad y la posibilidad de corrupción a la que está sujeto.

De este modo, dentro de la vida humana existen dos elementos: aquellos que podemos controlar con base en nuestras decisiones y una fuerza externa que no se puede someter por lo que aquí es viable preguntarnos dónde cabe la excelencia humana (entendida como la capacidad de hacer lo debido, cuando es debido, por aquellas cosas y hacia aquellas personas debidas, por el motivo y la manera en que se debe) ¿acaso en el dominio de esos elementos externos como lo son las pasiones, sentimientos y apetitos, que corresponde a la parte irracional del alma, o tal vez en el sometimiento de la fortuna (aquello que no sucede por intervención activa sino lo que simplemente sucede sin explicación racional o consecuencia de nuestros actos) o bien, si la excelencia humana se encuentra en la vulnerabilidad del hombre?

Este problema será abordado desde la tragedia griega, ya que, su carácter ético nos permite encontrar una respuesta a las interrogantes anteriores. Dicho carácter parece estar olvidado pues normalmente cuando se hace el análisis acerca de una tragedia, se piensa si conmueve los sentimientos, si su trama es nueva o sigue a la tradición, más aún, su estudio suele ser más filológico que filosófico, es decir, se examina más la composición de la obra, su fecha de representación, el motivo por

el cual el poeta la representa, sus antecedentes históricos y poéticos, la aceptación del público, la innovación al tratar el mito, que si bien, son datos interesantes pueden ser complementados si se analiza qué podemos aprender de la tragedia.

I.2. Justificación

Al hacer un análisis de una tragedia, habrá quien se pregunte ¿por qué un examen filosófico sobre la fortuna y vulnerabilidad se realiza a partir de una obra literaria? Una primera respuesta tiene relación con el objeto de estudio de la filosofía que a diferencia de la biología que estudia la vida, o la física que estudia a la naturaleza, la matemática que estudia los números, etc., ésta carece de un tema específico y propio. Si bien, pretende la verdad, la filosofía tiene la posibilidad de conseguirla en una obra poética.

Aquí “poesía” no debe entenderse como se hace actualmente, es decir, como los sentimientos o expresiones realizadas en verso, sino más bien como cualquier obra creada por el hombre.

La palabra griega para poética es *poiesis* y significa recreación, volver a crear. Los griegos partieron de la idea de que existen cosas que se encuentran en la naturaleza, que están frente a nosotros. Lo primero que se puede afirmar de las cosas, según el pensamiento griego, es que son y que están aquí y ahora. Los griegos sabían que no podían crear un árbol o una montaña, pero podían hacer *mimesis* (copias o imitaciones) de ello. A esas *mimesis* le llamaron *poiesis*. Si bien, no podían crear un paisaje lo recreaban a través de la pintura. Si no podían dar vida a un hombre lo recreaban mediante la escultura.

De este modo *poiesis* se refiere a toda creación hecha por el hombre, desde una escultura como el *Laoconte* hasta una canción de moda, pasando por una tragedia ática y cualquier novela. La diferencia radicará en lo que cada obra poética nos pueda enseñar.

En el nacimiento de la filosofía podemos darnos cuenta que la tradición llama filósofos a los hombres que razonaban, entre otras cosas, sobre la naturaleza, por lo que eran denominados *fisiologi*, en nuestra época los denominaríamos físicos y en realidad eso eran (recordemos las investigaciones astronómicas de Tales de Mileto). En la actualidad cometemos el error de denominar a una cierta clase de individuos que estudian ideas abstractas como filósofos cuando en la antigüedad no existía una distinción tan clara respecto a lo que debe de estudiar la filosofía, porque cualquiera que investigará sobre la verdad era un filósofo, y cada quién escogía desde que disciplina del conocimiento quería encontrar la verdad. Aquí se fundamenta la afirmación de que la filosofía no tiene objeto. Por lo que podemos encontrar una verdad sobre la naturaleza del hombre partiendo desde una tragedia.

Platón es un buen ejemplo de la relación entre filosofía y poesía ya que en él existe una discrepancia cuando emite un juicio respecto a los poetas. Tenemos al Platón que les tiene aprecio: *Ión* y *Fedro* son los diálogos que lo demuestran, mientras que una seria crítica hacia ellos es mostrada en *República*.

Sabemos que Platón quería ser un poeta trágico y que expone su pensamiento en diálogos, obras poéticas dentro de las cuales se insertan mitos. Tal vez Platón coloca un mito siempre que el tema que está tratado requiere de mucha atención. Creo que entiende que el lenguaje silogístico a veces no es suficiente para poder explicar lo que se tiene en mente por ello recurre a las alegorías, considerando que los mitos, fábulas, cuentos, obras literarias, tienen el poder de hacer entender a las personas lo que se quiere decir mejor de lo que lo diríamos si se escribiera al modo de un tratado.

Las obras poéticas en diálogos como la obra de Platón y las tragedias no eliminan al lenguaje sino que lo mantienen vivo, podríamos decir que los géneros anteriores en vez de mostrar pensamientos muestran acciones, por lo que son los más adecuados para tratar los aspectos éticos de la vida humana. Sin embargo, cuando desde el aspecto filosófico queremos abordar una obra poética se presentan diversas dificultades pues existe una diferencia muy clara entre leer la

Ética basada según el orden geométrico de Spinoza, o cualquier otro ensayo filosófico donde lo que tenemos que hacer es seguir el razonamiento o entender la causa por la que se dice tal o cual cosa. La poesía requiere de una sensibilidad que me parece hemos perdido. Si bien la filosofía se puede leer teniendo una mente abierta y dispuesta a la comprensión, la poesía se puede leer y entender desde los diversos estados de ánimos en lo que nos encontremos. La obra es multifacética y su comprensión depende de si el lector se encuentra enojado, triste, contento, enamorado, etc. Cada lectura y relectura siempre aporta algo nuevo. Si bien esto pasa en cualquier texto, en los literarios se puede ver mejor. Un ejemplo de una lectura multifacética son las suertes virgilianas. A comienzos del medioevo se leía al azar algún pasaje de la *Eneida* y era aplicado a la situación en la que uno se encontraba. Es claro que un mismo pasaje podía direccionar a las personas a diferentes situaciones. Por lo que entender la poesía significa entender nuestras pasiones y mejorar el carácter siendo así, es claro que los elementos éticos son inseparables de la poesía. Por ende, nuestra empresa es pretender la verdad a través de una obra poética que sea significativa y muestre el espíritu griego ático.

I.3. Finalidad

En un tiempo como en el que vivimos, lleno de violencia, desorden y comportamientos que carecen de todo deber, es necesario encontrar una solución que purifique nuestros sentimientos y nos permita guiarnos por una actitud virtuosa. Es a través de la tragedia como podemos purgar nuestro ánimo, mediante ella podemos aprender que somos vulnerables a los ataques de la fortuna, de darnos cuenta que en cualquier momento se puede poner a prueba nuestra virtud y que, en caso de no ser excelente nos llevaría a malos términos.

La importancia de un análisis de una obra trágica radica en que su enseñanza puede ser la vía que nos lleve a un comportamiento correcto y una vida buena. Dicha importancia (no se queda ahí) puede brindar a la filosofía la posibilidad de

estudiar la ética a partir de algunos textos literarios, o a la literatura la inclusión de un análisis filosófico como complemento de su examen, es decir, considerar en dicho estudio la respuesta a la pregunta ¿qué podemos aprehender de la obra?

I.4. Metodología

El siguiente trabajo está conformado por tres capítulos que se describen a continuación:

El primero versa sobre la influencia directa e indirecta de Eurípides, en el que se mostraran diversos aspectos del pensamiento de sus contemporáneos y la relación que tienen con sus tragedias, ello con el fin de contar con los elementos necesarios para la interpretación del poeta. En el segundo capítulo se hará un breve análisis de la tragedia griega destacando sus elementos principales, que serán de utilidad, en tanto que complementa la interpretación de una obra trágica. Por último, en el tercer capítulo con el fin de realizar un análisis de la virtud y de su poder para soportar cualquier adversidad, se examinará la tragedia de Eurípides, *Hipólito*, la que nos mostrará la aplicación práctica del dominio y la vulnerabilidad y cómo entiende esos conceptos el poeta, todo ello con constantes referencias a la *Poética* de Aristóteles. Por último, se concluirá con una reflexión acerca de qué nos deja la obra antes mencionada.

El objetivo general es entender cómo se presenta la vulnerabilidad del hombre y cómo es que a través de ella puede permanecer su virtud y tener así una vida de excelencia. Se tendrán como objetivos específicos los siguientes: a) Describir los aspectos importantes de la tragedia; b) Analizar el dominio de las pasiones y su relación con la virtud; c) Identificar cuál es el motivo de que el hombre elija un camino que se aleja de la virtud y d) Señalar que el hombre comete el mal porque su carácter no es tan fuerte cuando se le presenta algo que no puede controlar. Todo bajo la hipótesis de que el poeta trágico enseña que la excelencia humana puede soportar los elementos de la fortuna a través de un buen carácter y que de ser así, se puede obtener una vida buena en correlación con un buen vivir.

I.5. Delimitación

Ahora bien, si hemos hablado de tragedia griega, sólo nos limitaremos a la obra de Eurípides y específicamente a su *Hipólito*, ya que gracias a esta obra nuestro autor triunfó en certamen trágico, algo que logró pocas veces. Como ganador, significa que el *Hipólito* mereció la aprobación de los jueces y del público que la vio representada, lo que indica, que mostraba algo que estaba en concordancia con los ideales de ese tiempo. Y hoy, las enseñanzas de la obra mantienen vigencia y relevancia en nuestro acontecer, porque nos muestra que a pesar de que los problemas existen, no sólo a nivel nacional sino internacional, podemos mantener una vida buena sin necesidad de doblegarnos ante todo tipo de injusticia, en ella podemos asimilar que la vida puede mantener un curso estable sin incurrir en corrupciones de nuestros ideales y sin perjudicar al otro.

1. Eurípides y su contexto

En el siguiente capítulo se llevará a cabo un análisis acerca del contexto de Eurípides, específicamente de los aspectos que influyeron en la llamada ilustración de la Grecia antigua. Es importante esta labor, ya que permitirá una comprensión más amplia del pensamiento del poeta, lo que se traducirá en una buena interpretación del mismo.

El motivo de dicho capítulo es hacer ver al lector que Eurípides plasma múltiples facetas en sus obras, a causa de la crisis militar y del desarrollo intelectual que se vive en ese tiempo. Para realizar dicha empresa se tendrán dos apartados: el primero versará acerca de la influencia indirecta, y entiendo por ésta, aquellos pensadores que viven en la época de Eurípides y que muestran un avance en distintas disciplinas del conocimiento pero que no necesariamente tiene un trato con él; léase Anaxágoras, Hipócrates, Protágoras y Sócrates; en el segundo apartado se abordará la influencia directa; entiendo por ésta aquellos personajes que convivieron directamente con el poeta como son: Protágoras y Sócrates. Me limité a abordar únicamente a los personajes antes mencionados y me apoyo en estudios realizados por Carlos García Gual, Gilbert Murray, Werner Jaeger, Albin Lesky y José Alsina.¹

1.1. Influencia indirecta

A Eurípides le toca vivir en una Atenas que se encuentra caracterizada por un periodo de conflictos y decepciones. La guerra del Peloponeso y las malas decisiones tomadas en ella son el mejor ejemplo para entender el descontento de los atenienses. No obstante el problema era aún más complejo: las bases tradicionales del pensamiento en temas referentes al estado, la religión y la moral se encontraban en una revisión por parte de muchos pensadores contemporáneos

¹ Los textos consultados son la introducción de las *Tragedias* de Eurípides, del tomo I de la edición de Gredos; *Eurípides y su tiempo*; *Paidea: Los ideales de la cultura griega*; *La tragedia griega y, Tragedia, religión y mito entre los griegos*, respectivamente.

a nuestro poeta. Se empezaba a reflexionar sobre el alcance y la pertinencia de la tradición, por lo que las diadas ley-naturaleza, hombre-divinidad, mito-*logos* (que se habían gestado en el siglo VI a.C. pero no se habían cuestionado) empezaron a ocasionar tensión en el pensamiento de los atenienses.

Eurípides como el poeta que representa la época de crisis, pone en boca de sus personajes una convulsión de las creencias políticas, religiosas, y sociales; esto se debe en gran medida al ambiente intelectual de ese momento. Entre los grandes pensadores de ese tiempo encontramos a Anaxágoras, Hipócrates, Protágoras además de Sócrates. Cada uno hace avances importantes y devastadores para la tradición en el campo de la física, la medicina y la ética respectivamente.

Al observar a todos estos personajes de la Atenas del siglo V a.C., nos podemos percatar que sus avances en las ciencias tienen en común una crítica hacia dioses, ejemplifiquemos: en la física y respecto de la materia que constituye a hombres y dioses, Anaxágoras nos da una visión sobre la no diferencia entre aquellos, cuando afirma: “Todas las cosas (*entiéndase cualidades opuestas; como lo frío y lo seco, lo húmedo y lo caliente*) estaban juntas, infinitas tanto en lo que respecta al número como a la pequeñez, pues la pequeñez era infinita”.² En lo referido por Anaxágoras puede entenderse que existe una similitud entre las cosas divinas y humanas, es decir que, si existe una entidad divina, su naturaleza no puede ser diferente a la de un hombre pues todas las cosas en algún tiempo se encontraban juntas y, por tanto, no eran ni discernibles, ni diferentes.

Por otra parte, en el campo de la medicina, Hipócrates rechaza las ideas acerca de la sobrenaturalidad de algunas enfermedades, eliminando la posibilidad de que los dioses tengan una influencia sobre los hombres. Por ejemplo, la epilepsia (enfermedad sagrada) era considerada especial porque se creía que tenía un origen divino, lo que Hipócrates niega:

² Anaxágoras, *Fragmentos*, Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1982, p. 53. Fr. 1.

“Acerca de la enfermedad que llaman sagrada sucede lo siguiente. En nada me parece que sea algo más divino o algo más sagrado que las otras, sino que tienen su naturaleza propia como las demás enfermedades. (...) Y en cuanto a su fundamento y causa natural, resulta ella divina por lo mismo por lo que son todas las demás. Y es curable, no menos que otras”.³

Para Hipócrates hay una explicación fundamentada para cualquier enfermedad, existe en él una confianza en la naturaleza para brindar una razón sobre cualquier trastorno corporal frente a las explicaciones mágicas y quiméricas, lo que muestra un cambio en la mentalidad griega. Se da un paso en la concepción del mundo; se abandona las creencias populares para aceptar la idea de que las enfermedades tienen un origen, que si no se está seguro con exactitud cuál es, al menos se sabe que no es divino.

Por su parte, Protágoras ponía en duda que algunos conceptos como lo justo, lo injusto, lo hermoso, lo feo e incluso los dioses, fueran naturales, válidos en todo lugar y durante todo el tiempo. Por ello, afirmaba: “los dioses son por arte, no por naturaleza sino por ciertas leyes, y son distintos para cada ciudad, como cada cual ha convenido al establecer sus propias leyes”.⁴ El sofista de Abdera cuestiona que exista un *algo* sobrenatural que ponga la medida a las cosas, el único medidor, por llamarlo así, es el hombre quien necesita de una convención para normar y regir las cosas.

Por último, Sócrates, con la adopción de la frase délfica “*conócete a ti mismo*” pondera al hombre como principal objeto de estudio dejando a un lado el conocimiento de los dioses.

Del mismo modo que todos los autores anteriores, Eurípides hace el cuestionamiento acerca de los dioses a través de sus obras. Por ejemplo, cuestiona el concepto de Zeus, al modo de Protágoras: “¡Oh Zeus, quienquiera que tú seas—ya necesidad de la naturaleza o mente de los hombres—!” (*Troyanas vv. 884-887*); incluso va más allá y duda de su existencia “¡Oh Zeus!

³ Hipócrates, *Sobre la enfermedad Sagrada 1,5.*, en *Tratados Hipocráticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1983.

⁴ Platón, *Leyes 889d*, citado en Protágoras, *Textos relativistas*, edición de José Solana Dueso, Ed. Akal, Madrid, 1996. Fr. 42, p. 113.

¿Qué he de decir? ¿Acaso que tú miras a los hombres, o que, sin motivo, tienen en vano esa creencia [falsa, pensando que existe el linaje de las divinidades], y el azar se ocupa de todo lo de los hombres?” (*Hécuba* vv. 487-492).

La influencia que ejercen los personajes más sobresalientes de Atenas sobre el poeta versa acerca del tema de lo divino. Los dioses se ponen en tela de juicio a través de las diversas ciencias ejercidas en la época. “Cuando los dioses se tambalean, se tambalea la razón hasta que encuentra apoyo en una nueva visión o sentido de lo divino”.⁵ Las creencias tradicionales acerca de la religión, se derrumban gracias a los avances en la materia.

1.2. Influencia directa

La tradición se ha encargado de relacionar a Eurípides con Sócrates y a veces se olvida de las demás influencias directas. Sabemos que el hijo de Sofronisco le ayudaba al poeta en la composición de sus obras y sólo iba al teatro cuando se presentaba una obra de aquél, pero también tenemos referencias de que Eurípides fue discípulo de Anaxágoras y del sofista Pródico⁶, además conocemos que mantenía una relación con Protágoras; éste leyó su libro intitulado *Sobre los dioses* en casa de nuestro poeta, que como sabemos contenía la sentencia que condenó de impiedad al sofista de Abdera: “Sobre los dioses no puedo saber ni que existen ni que no existen [ni, respecto a su forma, cómo son]. Pues muchas cosas son las que me impiden saberlo, tanto la oscuridad como la vida del hombre que es breve”.⁷ Más allá de esto la relación con la sofística puede verse en las obras de nuestro poeta. Las antilogías de sus personajes son un buen ejemplo para demostrarlo, pues hay ocasiones que éstos pronuncian el mismo número de

⁵ Reinhardt, Karl, *Tradition und Geist*, pp. 239 citado en Alsina, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Ed. Labor. Barcelona, 1971, p.93.

⁶ Pródico, *Fragmentos y testimonios*, Ed. Aguilar, 3ra ed., Buenos Aires, 1980, p.52. Fr.11.

⁷ Cfr. *Textos Relativistas*, Fr. 1. La cita proviene de Diógenes Laercio, *Vida y opinión de los filósofos más ilustres IX*, 51.

versos defendiendo posturas diferentes a modo de tesis-antítesis.⁸ A pesar de lo anterior, no podemos afirmar que las relaciones de Eurípides influyan completamente en su pensamiento, sino que, como es el caso, difiere en algunos puntos.

Pongamos ejemplos negativos: la tesis ética sostenida por Sócrates de “se peca por ignorancia” es refutada en el monólogo de Medea: “Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales”.⁹ En la cita se muestra que, la parte racional del hombre se rinde ante las pasiones, pues a pesar de que sabe que las consecuencias de algún acto serán malas, desea hacer y lleva a cabo su crimen. En un momento de ofuscación no nos importa nada más que hacer lo que nuestros sentimientos nos ordenan, lo que contradice la tesis socrática. Medea sabe y conoce su falta, está consiente que matar es un crimen pero obtiene más fuerza cuando asesina a sus propios hijos. Medea tiene el conocimiento de que está obrando mal pero ella prefiere vengarse de Jasón. Por lo anterior, queda claro que Eurípides no está de acuerdo con el pensamiento de Sócrates, respecto a las realizaciones de los actos de maldad.

Que no coincida el pensamiento euripideo con el socrático no quiere decir que tiene que coincidir con el de los sofistas, específicamente con el de Protágoras. Sobre la cita que antes hemos transcrito de su libro *Sobre los dioses* se puede comprobar que Eurípides no concuerda con dicha afirmación, una conversación de su *Bacantes* lo corrobora:

“Cadmó: — No menosprecio yo, que soy por nacimiento mortal.

Tiresias: — Tampoco nos hacemos los sabios ante las divinidades, criticando las tradiciones de nuestros padres, que hemos heredado desde tiempo inmemorial. Ningún argumento las derribará por los suelos, por más que lo sabio resulte invención de los ingenios más elevados”.¹⁰

⁸ *Medea*, 465ss; Medea y Jasón pronuncian 54 trímetros cada uno. Asimismo en *Hécuba* 1132ss; Poliméstór y Hécuba hacen lo propio con 51 trímetros.

⁹ *Medea*, 1078-1081.

¹⁰ *Bacantes*, 199-203.

Así pues, tenemos una crítica a través de Tiresias sobre el agnosticismo de Protágoras referente a los dioses. Se afirma que no existe argumento capaz de destruir o de poner en crisis la tradición, misma que está ligada, con la divinidad. Hay aquí, un apego por parte de Eurípides a lo tradicional, pero ¿no era él un estandarte de la crisis ateniense?

Si los personajes de Eurípides a la vez niegan y afirman la tradición, si por una parte, ponen en alto la crisis intelectual, y por otra se muestran conservadores, entonces hemos encontrado un punto importante que se debe resaltar para cualquier análisis del poeta de Samos: la dificultad de definir un pensamiento a través de sus personajes, es decir, no podemos afirmar que lo dicho por sus personajes sea lo que Eurípides piensa. El problema de buscar una doctrina eurípidea recae en la diversidad de ideologías, muchas veces contrarias que sostienen sus creaciones. Las razones de Medea y de Jasón convencen a algunos y a otros no, y al ser tan contradictorias, se complica la ubicación del pensamiento de Eurípides en alguno de estos personajes. Algo similar sucede al querer establecer una línea de su pensamiento; incluso existen intentos que han terminado en tesis completamente opuestas. Hay quienes han querido ver en el trágico un ejemplo del racionalismo sofístico, como es el caso de Verrall (*Euripides the rationalist*)¹¹ y otros como un irracionalista a ultranza, el caso de Dodds (*Euripides the irrationalist*)¹². A pesar de ello, existe en Eurípides una línea de pensamiento sobre el cual vuelve una y otra vez.

En conclusión, podemos afirmar que, encontramos a un Eurípides tambaleándose en todas estas diadas que hemos mencionado: mito-*logos*, dioses-hombres, incomprendible-comprensible, lo que complica la interpretación de las obras del poeta, porque se encuentra en un punto intermedio. Las influencias indirectas nos muestran el paso que se da de un extremo de la diada al otro. Se ha analizado que la explicación a través de los dioses se fractura, generando una nueva valoración en las creencias tradicionales, y que la crítica de los ilustrados

¹¹ Verrall, Woolgar, Arthur, *Euripides, the rationalist: A study in the history of art and religion*, Ed. Russell & Russell, New York, 1967.

¹² Dodds, Eric. Robertson ., *Euripides the Irrationalist*, *The Clasical Review*, 43, 1929, pp. 97-104.

de la Grecia del siglo V a.C. con respecto a la divinidad es diversificada a través de diferentes disciplinas.

Se mostró cómo la influencia directa no es decisiva para definir dentro de un parámetro a nuestro autor, que si bien, Eurípides muestra en sus obras algunas enseñanzas de Protágoras y Sócrates, en las mismas también nos ofrece puntos de discrepancia. Lo anterior complica la interpretación del autor pero ayuda a mantener cautela al momento de escribir acerca de él. Sabemos, por lo menos que, no es socrático ni sofista, por lo cual tal vez, el oráculo de Delfos lo eligió como el segundo individuo más sabio cuando respondía: “Sabio es Sófocles, más sabio es Eurípides, Sócrates es el más sabio”.¹³

Antes de terminar este apartado, es importante mencionar que, en la última cita, resalta que las personas que anteceden a Sócrates en el orden de sabiduría sean dos poetas. De algún modo, el oráculo de Delfos, les concede, a estas tres personas la posibilidad de educar, o en otras palabras, de enseñar la virtud. Si bien, la palabra fue usada por Homero para calificar el valor, y luego, fue utilizada dependiendo de la actividad que cada hombre ejerce, (así por ejemplo, había una virtud de los guerreros, una para las amas de casa, una para los hijos, una virtud de los zapateros, etc.), pero en el tiempo de Eurípides se buscaba una virtud humana “una excelencia de un hombre como tal, eficacia para la vida”¹⁴ y la tragedia al mostrar acciones buenas, en circunstancias difíciles, daba al espectador a través del ejemplo vivo la manera de cómo comportarse, de cómo ser virtuosos. Los poetas esperaban que las personas que vieran representadas sus tragedias imitaran las acciones que se mostraban vivamente. Es por ello que la tragedia tenía un efecto educador.

Así, el poeta debe representar la virtud que hace a los hombres excelentes en cuanto hombres. Esto mismo lo pone Aristófanes en boca de Eurípides en su comedia *Ranas*, cuando Esquilo le pregunta:

¹³ Véase el esolio a *Apología 21a* de Platón citada en Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Ed. Valdemar, 3ra ed. Madrid, 2003, p. 188.

¹⁴ Cfr. Platón, *Menón*. Para la traducción de *areté* como excelencia y eficiencia confróntese, Guthrie, William K.C., *Los filósofos griegos*, Ed. FCE, 2da ed., México, 2008 p. 15-17.

“Esquilo: — ¿Por qué razón hay que admirar a un poeta?

Eurípides: — Por su destreza y su capacidad educadora, y porque hacemos mejores a los hombres en la ciudad.

Esquilo: — ¿Y si tú no has hecho eso, sino que como resultado de tus enseñanzas se han hecho unos criminales los que eran nobles y honrados, qué dirías que merecen?

Dionisio: — Morir. No tienes que preguntarlo”.¹⁵

Por consiguiente, el poeta debe, so pena de muerte, hacer mejores a los hombres, dándoles buenos consejos. Inmediatamente después de esta escena, Esquilo afirma que ha enseñado diversas cosas a los hombres: a ser héroes a través de su *Siete contra Tebas*; el deseo de vencer por medio de su *Persas*. Luego enlista las cosas que han enseñado los demás poetas: Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero.

Nuestra pregunta es ¿qué nos ha enseñado Eurípides? El autor de la *Orestíada* respondería que en vez de enseñar ha corrompido al público mostrando en sus obras la prostitución y a mujeres enamoradas. “En mis poemas jamás hubo una Fedra puta ni una Estenebea, y no hay nadie que pueda mentar una sola mujer enamorada en mis tragedias” (*Ranas* vv. 1043-1044).

Y es adecuado que Aristófanes, a través de Esquilo señale que Fedra (personaje del *Hipólito*) sea referente de una educación que corrompe, por lo que para él, nuestra obra a examinar hace a Eurípides un candidato de la muerte. Por nuestra parte no creemos que el *Hipólito* lleve hacia el camino de la prostitución, sino que más bien, nos enseña que la excelencia humana puede permanecer a pesar de los ataques fatídicos y que no es posible ser virtuoso si no se es vulnerable a ellos.

En este contexto, y antes de revisar nuestra obra, es menester hacer un análisis acerca de la tragedia.

¹⁵ Aristófanes, *Ranas*, 1009-1012.

2. La tragedia

2.1. Origen de la tragedia

La finalidad del apartado siguiente es explorar brevemente algunos tópicos destacados del origen de la tragedia (sin ser exhaustivos en los mismos), que son utilizados en tanto nos den una preconcepción sobre la definición de la tragedia.

El origen de la tragedia griega, aún hoy en día, se sigue discutiendo, existen diversas vertientes, entre las que se pueden destacar, en primer lugar, la mencionada por Murray y Harrison¹⁶. Ellos consideran el origen de la tragedia en el culto a la vegetación, *eniatos daimon*, del que Murray distingue seis momentos:

“El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un *agón* o Combate, en el que el Demonio lucha con su adversario, el cual —por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado— puede identificarse con él mismo; 2) un *pathos* o Desastre, que comúnmente ocupa la forma de *spáragmos* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces hay otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con el Canto de Regocijo pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria”.¹⁷

Puede notarse que el rasgo principal es el proceso de vida-muerte y muerte-vida en el cual la naturaleza se encuentra sujeta. Dicha relación puede ejemplificarse y vincularse con Dionisio: el dios muerto y resucitado. Dichas fases son bien ilustradas por Murray en *Bacantes*, *Andrómaca* e *Hipólito*.

La segunda vertiente más destacada es la enunciada por el propio Aristóteles y seguida por Wilamowitz¹⁸; en ella se hace referencia al origen de la tragedia a partir de las improvisaciones de los coros del ditirambo. (*Poética* 1449 a 10ss.) El

¹⁶ *Eurípides y su tiempo y Prolegomena to the study of greek religion*, respectivamente.

¹⁷ Murray, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*, Ed. FCE, 4ª ed. México, 1966, p. 50.

¹⁸ *Poética y Einleitung in die Griechische Tragödie*, respectivamente.

dato del Estagirita es corroborado por Heródoto y la *Suda*. El primero nos dice que Arión fue “el primer individuo (...) que compuso un ditirambo, le dio este nombre y lo hizo representar en Corintio” (*Historia I*, 23). La cita del historiador, por sí sola no nos revela nada acerca del origen de la tragedia, pero combinada con la de la *Suda* podemos afirmar que el ditirambo es la base de la tragedia. La enciclopedia bizantina nos dice que, Arión fue “el inventor del estilo trágico, el primero que organizó un coro, mandó cantar un ditirambo, dio nombre a lo que el coro cantaba e introdujo sátiros que hablaban en verso”.¹⁹ Parece pues que, el ditirambo es el precursor de la tragedia, ya que el mismo autor, desarrolló por primera vez ambos géneros. Cabe resaltar que, la figura de Dionisio vuelve a aparecerse, pues el ditirambo era un canto en honor a este dios.

A pesar de los orígenes oscuros y de la importancia del dios del vino en el origen de la tragedia, es importante señalar que nada de lo anterior revela la esencia o significado de la misma, pero si nos muestra su estructura e importancia que tiene el verso, sin embargo, no se ha respondido a la pregunta ¿qué es la tragedia? Para responderla, me basaré en la obra por antonomasia, la *Poética* de Aristóteles, tomando en cuenta los aspectos más importantes respecto al tema, es decir, sobre la definición de tragedia, la importancia de la acción y el carácter, el error trágico, y la catarsis. No pretendo encontrar una nueva interpretación sino exponer dichos temas con el fin de obtener más claridad al momento de hacer el análisis sobre el *Hipólito* de Eurípides. Al escribir dicho apartado he seguido a Aristóteles pero he considerado a Nussbaum, Carmen Trueba y García Yebra.²⁰

¹⁹ Citada en Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Ed. El acantilado, Barcelona, 2001, p. 87.

²⁰ *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega; Ética y tragedia en Aristóteles y, la introducción a la Poética* de la editorial Gredos, respectivamente.

2.2. Definición de tragedia

Aristóteles afirma que la tragedia es:

“Imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”. (*Poética*, 1449, 24-27)

La primera dificultad de la definición se presenta cuando se habla de imitación, la palabra griega *mimesis*, tiene un significado más amplio que el de imitar, representar o copiar. Aristóteles no habla al modo platónico, es decir, no cree que la tragedia sea un reflejo o una réplica de una acción esforzada y completa, lo importante del tema es entender que no se trata de un clon del original.

La tragedia debe entenderse como imitación de una acción esforzada y completa, la traducción de esforzada a partir de *spoudaios*, carece de la connotación griega de seria, virtuosa, buena, honesta. Con ello, una traducción más completa sería la tragedia es la imitación de una acción esforzada, seria, y virtuosa.

Más adelante Aristóteles resaltaré el papel de la acción en la tragedia cuando afirma que, “la tragedia es imitación, no de personas sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción” (1450 a 16-18). Es importante notar que, hay una jerarquización entre el carácter y la acción. Recordemos que la tragedia griega basa sus historias en los mitos que existen en torno a los héroes, estos representan para los pueblos un ejemplo a seguir como modelos de virtud. En la obra dramática el héroe no puede valerse de su nombre, esto quiere decir que Teseo, Heracles, Agamenón, etc., deben de poner a prueba su calidad de héroes a través de las acciones. En otras palabras, el carácter de cualquier personaje se puede notar en el momento de la acción.

Para conocer que tan *spoudaios* es un hombre, éste debe de actuar, de otro modo sería complicado saberlo. Sin acción lo que se tiene es fanfarronería, Aristóteles ejemplifica de dos modos distintos²¹: el primero, afirma que en una competencia no ganan los que son más fuertes o hermosos sino los que participan en ella. El símil nos dirá que, los virtuosos no son los que tienen la fama de serlo sino los que demuestran que lo son. El segundo ejemplo dice que en el sueño es imposible diferenciar a los buenos de los malos. Al estar dormidos nos encontramos un estado de reposo; dos personas que duermen no se diferencian pues sus acciones en dicha actividad son muy similares, sin embargo si esas dos personas se encontraran defendiendo un tesoro sacro ante una tropa enemiga y al ver la derrota eminente tuvieran la posibilidad de escapar, mostraría su cobardía quien huyera, y su valentía el que permaneciera; y cada carácter se descubriría al actuar en situaciones diversas.

Además, si la acción se encuentra unida a la felicidad, se nos muestra que el buen carácter no es suficiente para ser feliz y que incluso, el tener fama de ser bueno no nos da inmunidad para sufrir los designios de la fortuna. La vida llena de renombre, títulos, logros no nos garantiza un buen vivir.

Ahora bien, debemos tomar en cuenta que, las elecciones entendidas como el principio de la acción²², también prueban el carácter. La elección tiene dos posibilidades: el hacer y el no hacer, y normalmente se elige teniendo conocimiento de las consecuencias de la elección. Es por eso que Aristóteles recomienda que los hombres que se pongan en escena no sean completamente buenos pues no encontraríamos una semejanza con nosotros mismos, ni totalmente malos para que no causen repugnancia y que, en el momento que pasen de la dicha a la desdicha (bien podríamos decir de la felicidad a la infelicidad) sea a causa de un error (*hamartía*).

La palabra *hamartía* ha causado una serie de discusiones y cada autor brinda su concepción, sin embargo, se concuerda que el error cometido no es causa del

²¹ Cfr. *Ética Nicomáquea* 1099 a 4-7 y 1102b 1-5.

²² Cfr. *Ibíd.* 1139 a 34.

carácter que se tenga. El yerro que comete cada héroe en la tragedia no es culpa de su forma de ser, por cometerlo no se convierte de *spoudaios* a malvado (*phailous*). La palabra *hamartía* tiene un parentesco con la palabra *hamartano* que significa *dejar de hacer, no acertar* es decir está vinculado con la acción, lo que nos lleva a afirmar que se trata de un error práctico.

Si como afirmamos, dicho error se relaciona con la elección y el conocimiento, existen dos formas de cometerlo pasando de la dicha a la desdicha. Ya sea, actuar ignorando que se comete un mal como es el caso de Edipo, o bien, no actuando creyendo que se comete un bien como es el caso de Hipólito²³. Si es así, la peripecia que se ocasiona cada héroe no es a causa de maldad pero tampoco se puede decir que sea completamente bueno. (Un héroe al cometer *hamartía*, no se puede excusar diciendo que fue víctima de las circunstancias). En pocas palabras, se puede decir que el error es su responsabilidad pero que no es completamente su culpa.

La condición de posibilidad para que exista la *hamartía* es el carácter intermedio, “el que no sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad”. (*Poética* 1453a 7-9). El carácter intermedio de los personajes representados en la obra dramática, nos da la posibilidad de encontrar una simpatía con ellos, lo que permite, en primer lugar, contemplar nuestra vulnerabilidad y en segundo nos hace partícipes a través de la compasión y el temor a la catarsis.

Para poder sentir compasión, (cierto pesar por manifiesto mal destructivo o penoso, de alguien no merecedor de alcanzarlo²⁴) es necesario ver que ese pesar puede ocurrirnos a nosotros, en otras palabras, que podemos ser vulnerables. Se compadece lo doloroso y lo destructivo, pero el rasgo fundamental es que se compadece a quien se considera que no amerita sufrir, es decir, el que sufre a causa de la fortuna. Cuando se comete un delito y una persona es acusada

²³ Si bien, somos conscientes de que existen dos posibilidades más, a saber, no actuar creyendo que se hace un mal y actuar ignorando que se hace un bien, no se toman en cuenta ya que no representan un cambio de la dicha a la desdicha.

²⁴ *Retórica*, 1385b 13-15.

injustamente, se le suele tener compasión, pero quien es juzgado y condenado justamente por sus acciones no se merece ser compadecido. En resumen, el culpable no es compasible y los males ocasionados por la fortuna son la principal causa de compasión.

Por otra parte, el temor (cierto pesar o turbación por la imaginación de algún mal venidero, destructivo o afectivo)²⁵, se encuentra ligado a la compasión. Si como se afirmó, compadecemos al que no merecía el sufrimiento y su carácter nos permite identificarnos con él existe la posibilidad de que eso mismo nos suceda. Nos sentimos preocupados de que la fortuna pueda alcanzarnos y al no poder prevenirnos del ataque fatídico, la pasividad nos hace sentirnos vulnerables, no sabemos ni el momento ni el lugar en el que seremos desafortunados. Se vive con ese temor y al verlo en escena nos compadecemos del héroe.

Como entiendo a Aristóteles, al juntarse compasión y temor puede haber catarsis (purgación, purificación, calificación, expurgación de nuestras emociones).

Se ha querido encontrar en la catarsis, un significado primario en el lenguaje médico, y por ello se suele asociar con la limpieza y sus acepciones. Creo que en la catarsis hay que rescatar el sentido del proceso. Cualquier significado indica que existe un obstáculo, ya sea, algo impuro, sucio, oscuro, etc., que se convierte en puro, limpio o claro. La catarsis indica el proceso de cambio, de dejar de creer que las cosas son de un modo y darse cuenta que son de otro. Dejar de ver de manera obscura para darse cuenta de la claridad y vivir de ese modo.

El proceso de lo impuro a lo puro, no indica que se brinde una especie de satisfacción, no se habla de un proceso que brinde tranquilidad sino que es doloroso. La compasión y el temor son pesares, que como tales son causados para que el hombre sufra la catarsis, con la finalidad de que a través de ellos aprenda y comprenda una parte de la condición humana.

Que el conocimiento se obtenga a partir del dolor, es la tesis que sostiene Esquilo en el coro del *Agamenón*: "Porque Zeus puso a los mortales en el camino

²⁵ *Ibíd.* 1381a. 21-23.

del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento” (vv. 176-178). Partiendo de que la compasión y el temor comparten sufrimiento, la tragedia nos brinda conocimiento; no olvidemos que Aristóteles afirma que a través de la imitación se puede obtener (los primeros) conocimientos.²⁶ El aprendizaje mediante el sufrimiento puede ser interpretado de dos modos: el primero, que el dolor es necesario para obtener un conocimiento propio y que puede ser aplicado en alguna situación futura y además que saber del dolor de la vida nos mantiene capaces de enfrentarlo de una manera consoladora. El segundo, que ese aprendizaje no es práctico, no nos enseña algo utilizable, sino que nos muestra el abandono que debemos tener acerca de la ilusión del control. Nos muestra que somos agentes pasivos, y no hay nada que cambie eso, de nuestro destino y el que quiera cambiarlo se encontrará con él como el caso de Edipo.

La catarsis nos muestra los excesos o defectos en los que podemos llegar a caer, la representación de las acciones dan cuenta del cómo somos. Al identificarnos con el actor, asimilamos su situación y pensamos qué haríamos si estuviéramos en ella. Medimos de modo secreto nuestro carácter y el desenlace de la obra nos enseña si nuestra decisión fue la correcta. La catarsis limpia las decisiones erradas; el saber que no estábamos en lo correcto y al ver claramente la senda de la virtud, nos provoca pesar y la idea de que el error pudo costarnos la vida nos obliga a tener un carácter más *spoudaios* que aunque sea complicado suele ser recompensado al final.

Por lo anterior podemos afirmar, que la tragedia tiene como fundamento al carácter puesto en acción. Si el héroe es bueno pero no lo demuestra, indica que tiene una vida incompleta, pues la felicidad se encuentra cuando se actúa. La vulnerabilidad del hombre frente a la vida se muestra en la tragedia de diversos modos:

1) Al reconocernos con el actor y su situación, como espectadores conocemos la posibilidad de caer en manos de la fortuna. El reconocimiento se encuentra en

²⁶ *Poética*, 1448b7-8.

el carácter y la acción y no en elementos míticos externos. El espectador se debe basar en la acción. Por ejemplo, al representar al *Belerofonte* (obra de Eurípides donde el héroe pretende alcanzar, con ayuda de Pegaso, el cielo y develar los secretos que esconden los dioses. A causa de Zeus el caballo enloquece tirando al héroe obligándolo a andar cojo y cubierto de andrajos), el reconocimiento no se halla en la idea de montar un caballo alado y subir al Olimpo, si fuera el caso, nunca habría similitud entre el actor y el espectador, sino más bien en el afán de conocer aquello que se escapa de nuestras facultades. Si quien visualiza la obra se reconoce, dará cuenta de la posibilidad de no entender completamente el mundo y el empeñarse en hacerlo puede traerle como consecuencia vivir privado de las condiciones mínimas para un desarrollo como ser humano.

2) La vulnerabilidad se muestra en la compasión y el terror, sentimientos que indican un dolor futuro, que al no ser prevenible muestra la desnudez del hombre frente al mundo.

3) Lo vulnerable se muestra en la catarsis. Al momento de darse cuenta que lo que pensamos no es como lo creíamos, abandonamos esa manera de pensar, pero al hacerlo nos encontramos ante una especie de abandono (de vulnerabilidad), puesto que, al ser falsas nuestras creencias nos sentimos como estafados. Al sentir ese abandono, conocemos la fragilidad de nuestra virtud. La tragedia al mostrar la fragilidad y vulnerabilidad nos enseña a ser más prudentes. De esta manera, es a través del análisis de la obra de Eurípides, *Hipólito*, como se pretende mostrar estos tres modos por los cuales se presenta nuestra vulnerabilidad.

3. Análisis del *Hipólito* de Eurípides

3.1. Antecedentes de la obra

La obra de Eurípides que se analiza en las siguientes páginas, fue presentada en el año 428 a. C. y obtuvo el primer lugar; se sabe que la obra se conocía como *Hipólito portador de una corona* y que es una segunda versión del *Hipólito velado*. Conservamos muy pocos versos de este texto del que se sabe no tuvo una buena aceptación por el público, ya que, “Fedra no era capaz de mantener en silencio su pasión y la declaraba abiertamente a Hipólito (...) avergonzado se cubría el rostro con el velo y de ahí el subtítulo con que la primera versión era conocida. Probablemente la reina acusaba en presencia de Teseo al muchacho, que parecía víctima de la maldición lanzada contra él por su padre”.²⁷ Un relato tan tradicional con una Fedra tan desvergonzada y sin pudor sería rechazado y obligaría a Eurípides a escribir la tragedia que conservamos.

Cabe mencionar que, después del fracaso antes enunciado, Sófocles crea su tragedia *Fedra* utilizando el mismo argumento del cual muy probablemente Eurípides se haya inspirado para la creación de su *Hipólito II*, puesto que, en la obra sofoclea el problema del amor se encuentra fundamentado en fuerzas superiores y voluntades divinas lo que de algún modo, justificaba su actuar. El fragmento 680 de la tragedia sofoclea confirma lo expuesto: “A acciones vergonzosas, mujeres, no podría escapar ni uno siquiera, sobre el que, precisamente, Zeus precipite desgracias. Las enfermedades enviadas por los dioses necesario es sobrellevarlas”.²⁸ Con este antecedente Eurípides combina la lucha interna de Fedra y el mandato divino, la heroína, en esta segunda versión y con diferencia en la primera, revela el amor a su hijastro a través de un intermediario, su nodriza, no sin antes haber mantenido y perdido una batalla frente al amor que casi la condujo a la muerte. Así, siendo la invasión de un dios y no la vulgaridad de Fedra, la causa de su perecer, la esposa de Teseo se hace

²⁷ Cfr. García Gual, Carlos, *Introducción al Hipólito en Tragedias I*, Ed. Gredos, Madrid, 2000, p.175.

²⁸ Sófocles, *Fragmentos*, Ed. Gredos, Madrid, 2008, pp. 347

merecedora de la compasión (por soportar una lucha contra un dios) y Eurípides se hace de la gloria del primer premio.

Se debe de tener en cuenta que la genealogía de Fedra no le favorece en cuestiones amorosas y que eso mismo es una parte reveladora de su forma de actuar. Su madre es Pasífae, quien presa de un deseo incontenible se unirá a un toro, fruto de esa unión nacería el Minotauro. La hermana de Fedra es Ariadna quien también es conocida por escándalos amorosos, ella traiciona a su padre para ayudar a Teseo a salir de un laberinto intrincado, más adelante Teseo la abandonará en Naxos. Por último, podemos señalar a Medea, prima de Fedra, quien traicionará a su padre y ayudará a Jasón a conseguir el vello cino de oro con la promesa de poder unirse al argonauta.

Quizá lo anterior nos dé una pista de los aspectos que deben de ser tomados en cuenta para nuestra interpretación, es decir, el que Eurípides haya cambiado la manera en la que se muestra el amor para Fedra, nos indica que el dominio de la pasión es el elemento más importante en su obra. Que no sea mostrado el amor de una manera incontrolable es lo que resalta dentro de la obra. Afirmando esto ya que, al menos en una primera instancia, parece ser que el cambio de concepción en lo que respecta al control del amor es lo que le hace triunfar en el certamen trágico.

La obra del *Hipólito* está dividida en seis partes: un prólogo, cuatro episodios y un éxodo las cuales serán analizadas como partes independientes por sí mismas pero siempre en función de la obra completa.

3.2. El prólogo

Eurípides a diferencia de sus predecesores, Esquilo y Sófocles, inicia sus tragedias con la intervención de algún dios o héroe que nos cuenta qué es lo que el espectador va a presenciar durante el tiempo que dure la obra dramática, con ello, guía al espectador haciendo que conozca desde el principio cuál es la versión del mito que va a emplear, aunque con la posibilidad de que elimine la atención

del público. Si bien, esta segunda consecuencia de los prólogos de Eurípides es muy poco probable, ya que, aunque sabemos qué va a pasar no sabemos cómo va a hacer que pase. Esto lo aprueba Aristóteles cuando en su *Poética*, hablando de la relación entre la poesía y la historia, hace referencia al deleite que causan las fábulas que no necesariamente se atienen al mito y agregan algunos personajes ficticios.²⁹ El poeta puede modificar, en las partes no esenciales, el mito; y si Eurípides logra mantener la atención del público es porque le da más importancia a los episodios que al argumento.

El prólogo tiene tres grandes momentos: el monólogo de Afrodita, la entrada de Hipólito, el diálogo entre éste y un sirviente y, el párodo.

3.2.1. Monólogo de Afrodita

El papel de las divinidades dentro de la obra resulta ser escaso y al mismo tiempo relevante, ya que su intervención se reduce a una participación por divinidad (Afrodita y Ártemis) pero su momento de aparición hace que la obra inicie y termine con una diosa, que por si fueran poco son divinidades contrarias: una representa al amor y la otra la castidad. El problema de la interpretación de las diosas radica en cómo se entiendan a las mismas.

Eurípides como representante del cambio entre el ámbito divino y humano, personifica a sus diosas jugando entre esas dos realidades; por una parte, las acciones de nuestros héroes, no son provocadas exclusivamente por las diosas pero al hacer uso de ellas, le da una carga superior a los conflictos internos del hombre. “Afrodita y Ártemis no son, para Eurípides, los grandes poderes reales en los que se encierra el verdadero sentido de los sucesos, sino que le sirven de medio para objetivar unos procesos internos, unos medios tomados de la fe popular”.³⁰ Eurípides no humaniza la divinidad al convertir a las diosas en sentimientos, pero tampoco diviniza lo interno ya que hace partícipes a Afrodita y

²⁹ Cfr. 1451b 19-32.

³⁰ Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2001, p.281-282.

Ártemis en la obra, dejando la interrogante de quién ha sido la verdadera causa de la tragedia. Por lo que se puede afirmar que, el poeta utiliza a las divinidades por su falta de entendimiento acerca de las pasiones.³¹

No es importante saber si las pasiones son divinas o humanas sino ver cómo son presentadas en la obra. Y su papel más importante es el de hacer *un contraste que no permita salida*, idea que se explicará a continuación.

Los primeros versos de la tragedia son recitados por Afrodita, ella afirma ser considerada con los que la alaban y derriba a los que son engreídos con ella.

“De cuantos habitan entre el Ponto y los confines del Atlas y ven la luz del sol tengo en consideración a los que reverencian mi poder y derribo a cuantos se ensoberbecen contra mí. En la raza de los dioses también sucede esto: se alegran con las honras de los hombres (...). El hijo de Teseo y de la Amazona, alumno del santo Piteo, es el único de los ciudadanos de esta tierra de Trozén que dice que soy la más insignificante de la divinidades, rechaza el lecho y no acepta el matrimonio. En cambio, honra a la hermana de Febo, a Ártemis, hija de Zeus, teniéndola por la más grande de las divinidades.”. (vv. 3-14)

Afrodita revela que los dioses ‘también’ se alegran de ser honrados, así como ‘también’ se producen diferencias entre ellos respecto de lo bueno, lo malo, lo bello, lo feo, lo justo o injusto, cómo diría Platón. Ambiente que complicaría las honras hacia los dioses, ya que una misma situación atraería la furia de un dios pero la protección de otro. Odiseo, por ejemplo, tenía la protección de Atenea, pero el odio de Poseidón. Heracles, por su simple existir tenía la protección de Zeus ya que era su padre, pero al mismo tiempo la furia de Hera, por ser fruto de una infidelidad.

Así, “hemos de afirmar, pues, a lo que parece, que las mismas cosas son amadas y odiadas por los dioses, y que a la vez son gratas y desagradables”.³²

³¹ Cfr. Marino, Antonio, *Venganza y Justicia en la Orestíada de Esquilo*, UNAM- FES Acatlán, México, 2003, p. 101-102. “(...) los dioses griegos como metáforas de los límites de la razón”.

³² Platón, *Eutifrón*, 8a.

Con ello, el problema de Hipólito es que debe de honrar a diosas tan opuestas como lo son Afrodita y Ártemis, sus demandas resultan imposibles de cumplir, por el hecho de que una cancela la otra. El problema en que se encuentra Hipólito no tiene una solución, ya que un modo de actuar trae consigo la ira de una divinidad, si alaba a Afrodita, no podría ser parte del culto de la hermana de Febo, Ártemis.

Y como no rinde culto a Afrodita, ésta debe castigarlo, para lo cual se servirá de sus poderes y de Fedra. Es difícil entender cómo a pesar de que la hermana de Ariadna brinda honores y le funda un templo a Cipris, ella debe morir y la diosa no le tendrá consideración en tanto que las faltas de Hipólito sean pagadas. Eurípides explica el poder que los dioses ejercen sobre los hombres: Somos las marionetas de sus caprichos, medios por los cuales llegan sus fines. La relación dioses-hombres no es recíproca, por una parte los hombres deben de honrar a la divinidad para no sufrir su ira, pero por otro, los dioses no necesariamente deben de proteger a los hombres que les rinden culto.

La fuerza tiránica de Afrodita se revela mediante el amor, entendido como un sentimiento que no respeta ninguna ley humana y se encuentra fuera del control de los hombres. Nadie decide cuándo, cómo, ni de quién enamorarse. Fedra sabe que su amor no es lícito (porque está casada y porque se enamoró de su hijastro) situación que conlleva problemas con la sociedad, con su marido y en ella misma, y aunque sabía todo esto y sus posibles consecuencias desastrosas, Fedra no resistió sentir un deseo por Hipólito.

El amor será un tema importante y recurrente en la obra de Eurípides. Destaca la aparición del término *eros* (amor) 76 veces, frente a los 13 de Esquilo y 16 de Sófocles; *Hipólito* es la obra en la que más veces se emplea dicho término, entre las distintas connotaciones se encuentran “tirano de los hombres” (v. 539), “enfermedad terrible” (v. 764), “destila deseo por los ojos” (v. 525), “el que a todos encanta” (v. 1274). Se destaca en los significado y en la connotación del texto, que el amor es algo que se encuentra fuera de nuestro control (enfermedad), que su tiranía radica en el uso que hace de nuestros sentimientos con la finalidad de

cumplir sus caprichos (tirano de los hombres), que es inevitable, por ser un mal que “a todos encanta”.

Particularmente el amor de Fedra por Hipólito, se describe como un “arrebato terrible”, como una “herida que consume”, como una “enfermedad” (v. 41). Desde la perspectiva de Barret³³, la enfermedad de Fedra tiene dos connotaciones: a) enfermedad inducida por el amor (arrebato) y b) aflicción mental porque se trata de un amor ilícito (herida que consume).

Si entendemos el amor, como un arrebato divino, lo debemos pensar como un estar fuera de sí, el amor como un lugar en el que no queremos, pero se nos obliga a estar. Si se entiende como aflicción mental y agregamos la connotación de arrebato, podemos hablar del amor como locura. ¿Acaso debemos entender la locura del modo que la entiende Platón en el *Fedro*?

3.2.2. Entrada de Hipólito

El prólogo de la obra concluye con una alabanza de Hipólito hacia Ártemis y un diálogo entre aquél y un sirviente.

Dentro de la alabanza de Hipólito, se describe el carácter de nuestro héroe:

“La diosa del Pudor cultiva «la pradera intacta» con rocío de los ríos. Cuantos nada han adquirido por aprendizaje, sino que con el nacimiento les tocó en suerte el don de ser sensatos en todo, pueden recoger sus frutos; a los malvados no les está permitido. (...) Yo soy el único de los mortales que poseo el privilegio de reunirme contigo e intercambiar palabras, oyendo tu voz aunque no veo tu rostro”.³⁴

Primeramente, se define al héroe como una persona sensata (σωφρονεΐν), virtud que le ha sido otorgada por nacimiento. Y esta naturaleza no es contingente sino absoluta, Hipólito es sensato y serlo significa que obra de ese modo en todos

³³ Cfr. Barret, W.S. (ed.), Euripides, *Hippolytus*, Oxford University Press, Oxford, 1964.

³⁴ *Hip.* 90-107.

los aspectos de la vida. Luego, se menciona que el Pudor cultiva los frutos que sólo el sensato puede recoger y que está ligado con lo intacto (lo casto) condición de posibilidad para cultivar dicha virtud (desde el punto de vista de Hipólito). Sin embargo, el hijo de Teseo deja de ser sensato, para convertirse en un hombre arrogante y despectivo cuándo afirma que él es el único que puede entablar amistad con Ártemis y que hacer eso, sólo es posible para los que no pueden ser malvados.

Es preciso hacer mención de la diferencia de Hipólito con Fedra, quien no sería considerada como virtuosa por naturaleza, ya que su nacimiento está manchado por faltas cometidas por su familia en pro del amor. Tampoco sería sensata, si entendemos la sensatez desde la forma homérica $\sigma\acute{o}\ \phi\rho\omega\nu$ “el que tiene sanas mentes” ya que el amor le ha enfermado su mente.

3.2.3. Diálogo entre Hipólito y un sirviente

La alabanza de Ártemis, se convierte en una desaprobación a Afrodita. Los que no son castos, son malvados. La diosa del amor y sus partidarios son insensatos. Pero dicha blasfemia y arrogancia es notada por el sirviente de Hipólito, quien le pregunta si conoce la costumbre establecida entre los hombres de odiar la soberbia y no agradar a todos, y qué si existe algún encanto en la amabilidad. A lo que Hipólito responde que sí. El sirviente pregunta a Hipólito el por qué no honra a todos los dioses, haciendo indirecta y especial referencia a Afrodita. A lo que responde que, a esa diosa la saluda desde lejos porque es casto, y que cada quién tiene sus preferencias.

Honrar a todos los dioses se convierte en una obligación que contradice los principios morales. Ser casto impide participar en los cultos a Afrodita, el problema se vuelve inevitable. La crítica de Eurípides, será una crítica a la teología griega, en donde los dioses ordenan obligaciones contradictorias.

Siendo así, Hipólito se encuentra de una situación problemática para la razón práctica puesto que no puede ser parte de la pasión amorosa a tiempo que es

casto. Existe dentro de la teología griega un conflicto sobre lo correcto, puesto que para el hijo de Teseo lo bueno es alabar a Ártemis y tomar esa decisión es desechar cualquier deber hacia Afrodita. Aquí, el politeísmo griego sirve como el inicio de la tragedia y la evidencia de la vulnerabilidad. Las dos exigencias impuestas por la divinidad, a saber, amar y ser casto, hace que el héroe se encuentre en una situación de obligatoriedad en el que debe de servir irremediamente a las dos diosas, sin importar la incongruencia de su actuar, o bien, elegir alabar a alguna y exponerse necesariamente a la ira de la otra. Su libertad de elección conlleva consecuencias en el plano divino mientras la inevitabilidad de culto para ambas partes no satisface al individuo.

En conclusión, el prólogo del *Hipólito* no sólo narra la versión que el autor va a seguir sino que, establece los elementos básicos para la interpretación de la tragedia. En primer lugar, debemos entender el amor como un mal enviado por los dioses, uno que no sólo afecta a la persona que lo padece sino que también puede ser dañino para terceros, ya que el amor de Fedra tendrá consecuencias en Hipólito. Como enfermedad, es imposible advertir en qué momento nos tendremos que enfrentar a ella, ni cuál será su intensidad. Es ineludible, y aunque nos cuidemos para no enfrentarla (siendo castos), su daño mediante terceros es una posibilidad, recuérdese que el amor es descrito como una enfermedad y cómo tal podemos contagiarnos. Así, la no exposición al amor no asegura el estar libre de daños.

En segundo lugar, los designios antagónicos de los dioses llevan al hombre a tomar decisiones que al final les llevarán a ganarse la ira de alguno. La falta de ofrecimiento de honras acarrea la ira de la divinidad, sin embargo, el culto no garantiza salvación. Los hombres somos vulnerables a los ataques divinos.

Por último, muestra el carácter diferente que albergan los protagonistas. Por un lado, Hipólito tiene la mente sana, es casto pero arrogante. Fedra, carece de sensatez, a causa del amor, su enamoramiento no le permite participar del culto de Ártemis y durante el prólogo Fedra no es culpable de nada.

3.2.4. Párido

El coro integrado por mujeres canta, cómo se muestra la enfermedad de Fedra, que el espectador/lector ya conoce: el amor.

En la primera antistrofa se afirma que el amor aparta, que ejerce el poder suficiente para obligarnos a mantenernos distantes del entorno, pues Fedra “agobiada por la enfermedad, tiene el cuerpo en su lecho, dentro de su casa, y velos ligeros que dan sombra a su rubio cabello” (vv. 133-135).

La palabra para designar el estado de Fedra es *κοίτά*, “palabra ambigua, que significa «estar acostado» por relación sexual o enfermedad”.³⁵ Y el coro debe buscar una causa para dicha enfermedad y empieza nombrando, la posesión de distintas divinidades, que se relacionan con los cultos orgiásticos y la obscuridad, pero pudiendo ser el caso de que la causa no sea divina, sino que sea humana, por lo que el coro considera que su *κοίτά*, se debe a alguna mala noticia recibida, o bien a que Teseo tenga “algún amor a escondidas en tu lecho (*κρυπτά κοίτά*)”. Así el coro cree que la *κοίτά* de Teseo es causa de la *κοίτά* de Fedra, es decir, que las relaciones sexuales que Teseo tiene a escondidas son la causa del yacer enfermo de Fedra, o bien que su enfermedad es causa de un dolor exclusivo de la condición femenina equiparables a los dolores de parto, por ello, el coro invoca irónicamente a Ártemis, para que le brinde ayuda a Fedra.

El párido, sugiere que: a) el amor, inicia en el silencio y mantenerlo ahí, hace que se quiera la muerte; b) que los síntomas del amor pueden ser interpretados como una posesión divina, como locura. Sin embargo, el coro no es preciso, al afirmar que la enfermedad de Fedra se debe a las posibles infidelidades de Teseo, sino a la imposibilidad de tener relaciones sexuales con su hijastro. En otras palabras, el no tener *κοίτά* con Hipólito, causa la *κοίτά* de Fedra; y c) que el amor no sólo causa estragos en el alma sino también en el cuerpo, “mi alma desea

³⁵ Véase Padel, Ruth, *A quien los dioses destruyen*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2008, p. 270.

saber qué sucede, qué ha afeado el cuerpo de mi señora y ha cambiado su color” afirma el coro (vv. 174-175).

3.3. Primer Episodio

El primer episodio se puede dividir en dos momentos: El diálogo entre la nodriza y Fedra (vv. 176-524) y la alabanza del coro hacia Eros (vv. 525-564).

3.3.1. Entrada de Fedra

Anteriormente se había analizado la cualidad del amor para hacer daño por medio de terceros, que Afrodita escoja a una mujer para sus designios no es casualidad, pues es en ellas donde se encuentre algo más noble que en los hombres, en las mujeres se muestra la capacidad de soportar y mostrar resistencia en una lucha que de principio está dada por perdida. Eurípides caracteriza al género femenino del modo siguiente: “La dura y desafortunada impotencia ante los dolores de parto y el delirio suelen armonizar con la difícil condición de las mujeres” (vv. 163-164), así se conjuntan, por un lado, una característica heroica (*soportar el dolor*), y por el otro, una fácil manera de ser tomadas posesas por los dioses (*el delirio*) ya que, su naturaleza así lo permite.

Las tragedias de Eurípides son caracterizadas por el exhaustivo análisis de la psicología femenina. Más de la mitad de las obras conservadas tienen como protagonista a una mujer, la constante en todas ellas radica en la capacidad de recibir sufrimiento, soportarlo y al final terminar en un mar de dudas antes de su resolución. Antes de matar a sus hijos, Medea, cambia su actitud y forma de pensar varias veces; Hécuba pasa de las dolencias a la venganza, y Fedra pasará del silencio y el honor, a las mentiras y lo vergonzoso.

Antes de empezar a analizar los sufrimientos de Fedra desde la interpretación de su nodriza, es necesario detenerse para hacer mención del título de la obra. Las dos tragedias de Eurípides sobre el tema de Teseo, Fedra e Hipólito tienen el

nombre del hijastro: *Hipólito*. Es de recurrencia antigua poner el nombre de protagonista como título de la obra; se sabe que Sófocles, Séneca, Racine y Unamuno, denominan sus tragedias referentes a la misma fábula, con el nombre de la heroína, Fedra. Una primera razón que explique el cambio de protagonista ha sido analizada con anterioridad, Hipólito ha pecado de arrogancia y merece la ira de Afrodita, sin embargo, hasta el momento Fedra no ha presentado ninguna falta, más aún ha soportado el aguijón del amor y sufrirá la ira de Afrodita, pese a que ella le ha rendido culto. ¿Acaso, la heroína y protagonista no debería ser acaso Fedra, y por tanto, la tragedia no debería de llevar su nombre? Pues es en ella donde existe una confrontación de sentimientos que radica entre lo que debe y quiere sentir, cuestionando nuevamente la posibilidad de la libertad humana, es decir, el tema de la vulnerabilidad. Ya sea Hipólito o Fedra, ambos se encuentran en una situación que ninguno de los dos se ha ganado (tal vez el hijo de Teseo sí, pues su carácter, hasta el momento, se encuentra más apegado a la perversidad que a la bondad). Lo importante aquí es señalar que los hombres permanecen indefensos ante los designios divinos.

Ahora bien, entre los sufrimientos que padece Fedra podemos encontrar la falta de capacidad para encontrar alegría; parece que la lucha contra el amor hace que no se hallé conforme con nada, más que con el objeto amado. “No hacías más que decir que deseabas venir aquí, pronto me instarás a que te lleve a tu habitación, pues enseguida te cansas y con nada te alegras” (vv. 180-184). Las palabras de la nodriza que parecen tener un tono de desesperación y fastidio, cansada de tener que complacer a alguien con deseos cambiantes que hacen que olvidemos la belleza de una cosa. A lo que Fedra contesta:

“Levantad mi cuerpo, enderezad mi cabeza. Se ha soltado la ligadura de mis queridos miembros. Tomad mis hermosas manos, criadas. Pesado me resulta el velo de la cabeza, ¡quitádmelo!, ¡que mis trenzas vuelen sobre mi espalda!”.
(vv. 199-203)

En la entrada de Fedra se subraya una *koírta*, que es muy parecida a la entrada de Hipólito después de sufrir el daño de Poseidón, al final de la obra. ¿Acaso, en

última instancia se unen sexualmente?, pues Hipólito pronuncia palabras semejantes: “Levantadme con cuidado, arrastrad al unísono al desdichado” y “Tomad mis hermosas manos, criados”³⁶.

La *koítrá*, de Fedra se debe al deseo insano de unirse a su amado. Al no tenerlo lo busca dentro de sus órdenes, mismas que siempre tendrán referencias a Hipólito. La primera orden es “conseguir la bebida de aguas puras de una fuente de rocío y descansar bajo los álamos recostada en un prado frondoso” (vv. 209-210) lugar mismo dónde el hijo de Teseo consigue la corona para Ártemis.³⁷ Su segunda orden es ser llevada al bosque y caminar entre pinos donde “corren los perros matadores de animales, persiguiendo a los ciervos moteados” (vv. 215-219), referencia a las actividad de la caza misma que frecuenta Hipólito.³⁸ Por último, Fedra quiere encontrarse “domando potros vénetos” (v. 230), etimológicamente existe una alusión a su hijastro que lleva en su nombre el sustantivo *ippos* que significa caballo. La nodriza cansada, nos hace ver su impotencia para descubrir que es lo que en verdad necesita su señora, eso se lo deja a los que saben algún arte adivinatorio.

Con lo anterior, la nodriza afirma que, existe en Fedra ‘palabras inspiradas de la locura’ y un ‘extravío de la mente’ ambos adjetivos relacionados con la falta de sensatez.

3.3.2. Primer diálogo entre Fedra y su nodriza

Después del coro, la intervención inmediata es de la nodriza, quien parece una mujer con bastante experiencia, al grado de poder reducir sus conocimientos en algunos cuantos consejos, primeramente referidos al sufrimiento.

³⁶ *Hip. 1362-1363 y 1359* respectivamente.

³⁷ *Cfr. 73-76.*

³⁸ *Cfr. 109-110.*

“La vida humana no es sino sufrimiento y no hay tregua en sus dolores. Lo que es más hermoso de la vida la oscuridad, envolviéndolo, lo oculta con sus nubes. De lo que brilla en la tierra, sea lo que sea, nos mostramos ciegamente enamorados, por desconocimiento de otra clase de vida y por carecer de prueba evidente de lo que sucede en el mundo de abajo y, contra lo que deberíamos hacer, nos dejamos llevar por mitos. (...) El sufrimiento es necesario para los mortales”. (vv. 189-207)

La nodriza muestra el conocimiento trágico expresado en dos momentos. Primero, lo peor que le puede pasar al hombre es vivir, ya que su vida se encuentra llena de sufrimiento, y el hombre se aferra de lo poco hermoso que hay en el mundo por desconocimiento de lo que existe después de la muerte. Y segundo que el sufrimiento es inevitable y necesario. ¿Necesario, para qué? Para nada menos que el aprendizaje pues a la nodriza sus muchos años le “han enseñado muchas cosas” (v. 253). Y si la vida es un continuo sufrimiento, sus muchos años le han hecho sufrir mucho, con lo que ha aprendido en demasía.

He aquí que el conocimiento se obtiene a partir del sufrimiento (*pathei mathos*). Si el dolor enseña y el amor se define en la misma tragedia como algo “agradable y doloroso al mismo tiempo” (v. 348), se deduce que el amor es una manera de aprender, así el lector-espectador, ha aprendido algo sin estar enamorado. Un conocimiento muy básico, el amor enseña, aunque aún no se sepa específicamente qué enseña.³⁹

Los sufrimientos de Fedra, hasta el momento se pueden diagnosticar de dos modos. Primeramente como una enfermedad corporal (falta de apetito, cambio de decisiones, demacración del cuerpo) pero después, por la falta de coherencia de sus órdenes y a falta de una lógica al pedir las, se le puede diagnosticar como locura. Siendo así, el amor afecta tanto en lo corporal como en lo mental.

³⁹ Cfr. *Poética 1448b 14-18*. No solamente los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y el razonar, sobre qué es cada cosa, por ejemplo: ‘éste es aquél’.

Sin saber cuál es la enfermedad de Fedra, se describen los síntomas y causas desde tres perspectivas, que no refieren a otra cosa más que al amor: a) Desde la visión de Afrodita, Fedra se consume en silencio y que está fuera de la normalidad, ha sido arrebatada. b) Para el coro, la enfermedad fue causada por una posesión divina o por una mala noticia, Fedra se consume en soledad y en cansancio, mismos que se muestran en su rostro afeado, es decir, su enfermedad es psicosomática, nace en la mente y tiene consecuencias en su cuerpo. c) La enfermedad de la esposa de Teseo causa inconformidad y desvió de la mente. Los tres diagnósticos tienen en común que la referencia al desvío mental, a la falta de control sobre la mente de Fedra, y la intervención divina, mostrada en su comportamiento con tintes de locura.

Hasta aquí, sólo se tienen conjeturas acerca del malestar de Fedra, pues ella no se ha referido específicamente a su condición, misma que enuncia de la siguiente manera:

“¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por un dios me derribó. ¡Ay, ay, desgraciada! (A la Nodriza.) Mamá, cúbreme de nuevo la cabeza, me avergüenzo de lo que acabo de decir. Cúbreme: de mis ojos se derrama el llanto y ante mi vista no veo sino vergüenza, pues enderezar la razón produce sufrimiento. La locura es un mal; pero es preferible perecer sin reparar en ella”. (vv. 240-249)

El lector sabe que su enfermedad es el amor silencioso que no da pie a la posibilidad de la ayuda de otros, un amor prohibido es un mal tan grave que puede ser comparado con la hechicería, la impiedad, la participación de los ritos orgiásticos (Cfr. vv. 142-151) callarlo puede provocar la muerte, hablar de él, la vergüenza. El poder de la diosa no permite que el poseso salga bien librado de la situación, ninguna opción le permite salir airoso del conflicto. Por consiguiente, tanto Hipólito como Fedra se encuentran en una situación trágica, por lo que, hasta el momento, no se puede concluir que existe un protagonismo.

Quien no conozca la enfermedad de Fedra lo único que puede hacer es conjeturas o insistir hasta que se revele la causa de su verdadero mal, de otro modo, Fedra no lo hará por cuenta propia. Tanto la nodriza como las mujeres de Trozén se empeñan en conocer su malestar sin lograr nada, le proponen soluciones o un lenguaje diferente, uno donde Fedra hable cuando lo dicho tenga algo que ver con su enfermedad.

Es menester considerar que la actitud que toma Fedra ante la invasión de Eros es, primeramente, negar y ocultar al dios, quien es el que le trae enfermedad, podemos decir que, el poder del amor, si bien, se origina en el alma nos trae consecuencias fisiológicas que no permiten esconder por completo a Eros con palabras, piénsese en la mentira, esta tiene como cúspide velar los hechos, es palabra que esconde acción. El amor participa tanto en lo oculto (privado) como de lo patente (público), pues aunque el amor que se siente se puede esconder al no hablar de él, pero se manifiesta en nuestras acciones

En lo siguiente, Fedra ya no emite ordenes que le permitan encontrar algo parecido a su pasión sino que es el coro y la nodriza quienes insistirán para encontrar lo que necesita y cuando se menciona el nombre de Hipólito ella reacciona (exterioriza su amor) pero la nodriza seguirá sin saber cuál es la verdadera causa de su dolor, por eso insiste en sus preguntas:

“Nodriza: — ¿Te afecta eso?

Fedra: — ¡Me has perdido, madre! ¡Te suplico por los dioses que no hables de ese hombre!

Nodriza: — ¿Lo ves? Estás en tu juicio y, a pesar de ello, no quieres ayudar a tus hijos y salvar tu vida.

Fedra: — Amo a mis hijos, pero otra tormenta del destino es la que se abate sobre mí.

Nodriza: — ¿Tus manos están puras de sangre? (...) ¿Por un maleficio obra de algún enemigo tuyo? (...) ¿Ha cometido Teseo alguna falta contra ti? (...) ¿qué es lo terrible que te impulsa a morir?

Fedra: — Deja que me pierda, pues contra ti no va nada (...) sólo te servirá de mal, si llegas a enterarte”. (Cfr. vv. 310-327)

Cabe nuevamente destacar que el silencio producido por un amor prohibido es, al menos para la nodriza, un acto parecido al silencio que uno guarda después de cometer un homicidio, algún hechizo o sufrir la traición de un esposo sin embargo, Fedra niega la posibilidad de que sea alguna de las opciones expuestas, y prefiere seguir en silencio, ya que si da el paso al habla su nodriza se verá afectada. El paso de lo privado a lo público es compartir las consecuencias de un amor no bien visto por la gente que se encuentra a su alrededor. Es como si esa gente, con el simple hecho de enterarse, participara y fuera cómplice de dicho amor. Sin importarle, la nodriza quiere saber porque tiene fe en que puede ayudarle, por eso de rodillas le pide que comunique su enfermedad:

“Nodriza: — ¿Y, a pesar de mis suplicas, pretendes ocultarme cosas en que quisiera ayudarte?

Fedra: —Sí, porque intento hallar una salida decorosa de mi vergüenza.

Nodriza: —Si hablas, te mostrarás más digna de gloria.

Fedra — ¿Qué es eso que los hombres llaman amor?

Nodriza: —Algo agradable y doloroso al mismo tiempo, niña.

Fedra —Podría decir que yo he experimentado el lado doloroso”. (vv. 330-348)

Como antes habíamos dicho, no es posible salir de manera decorosa cuando se enfrenta al amor, la nodriza asegura, por su ansia de saber y su ignorancia, que hablar es algo lleno de gloria, si no dijera esto, no le daría buenos motivos a su señora para hablar pero si la nana supiera la verdad no haría tal afirmación. Fedra accede a decir que es lo que le sucede, es decir está dispuesta a intentar liberarse de su vergüenza para hacerla vergüenza de varios, no revela de modo directo lo que siente por su hijastro sino que antes pregunta por la naturaleza del amor, y la respuesta que da su nodriza es doble: el amor es bueno y malo, participa de lo agradable y lo doloroso.

Fedra, al fin, revela a su nodriza que se siente atraído por su hijastro. La reacción de ésta no fue favorable: “No lo soporto, no viviré para soportarlo. Odioso me resulta este día, odiosa la luz que contemplo” (vv. 355-357). Así pues, ella también comparte ese amor incestuoso, ya que, al enterarse forma parte de él, pues, como ya habíamos mencionado, el paso del silencio al habla es el paso de

lo particular a lo universal, por ende, el amor le afecta tanto a Fedra como a la nodriza, y de cierto modo, a la comunidad.

Hasta aquí, se ha mostrado como Fedra ha luchado contra el amor, su batalla se mantenía en silencio, con el fin de no hacer partícipes a los demás y mostrar los pensamientos vergonzosos que tenía con respecto a Hipólito. Al revelar su enfermedad, Fedra pierde su batalla y su derrota tiene como efecto la vergüenza.

Aquí el amor tiene una connotación de desastre. La palabra griega para designarlo es *ἄτη*, la cual está relacionada con el desvío, término ocupado en la relación que Fedra hace de sí misma. *Ἄτη* tiene dos connotaciones: 1. Un impulso que golpea nuestra mente y la saca de su lugar correcto y 2. Según la *Suda*, el diablo.⁴⁰ Eurípides ha explorado todo el daño que el amor causa a nuestro ser, desvío, sufrimiento, locura, vergüenza, daño corporal, ceguera, descuido de sí. Hasta el momento ha servido como castigo, y al momento de dañar a Hipólito también será medio para castigar.

Antes de comenzar el análisis de los monólogos siguientes, es preciso dar cuenta que se complementan, el de Afrodita nos anuncia el poder del amor, se anuncia que éste es doloroso y agradable, Fedra nos dará el lado doloroso y la nodriza el lado agradable pero debemos atender que ella no conoce completamente el amor, ella lo siente de modo mediato lo que a la postre tendrá consecuencias.

3.3.3. Monólogo de Fedra

Fedra comienza afirmando que la vida de los hombres se destruye, no porque actúen mal por ausencia de inteligencia, sino por falta de disposición y por confundir el placer con el bien.

⁴⁰ Cfr. *A quien los dioses destruyen*, p. 313.

“He meditado cómo se destruye la vida de los mortales. Y me parece que no obran de la peor manera por la disposición natural de su mente. (...) Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase del placer al bien”. (vv. 376-383)

La afirmación que Eurípides pone en boca de Fedra contradice la de “nadie comete un error (*hamartein*) voluntariamente”⁴¹ anunciada por el Sócrates platónico, ya que el hombre conoce cuál es el actuar correcto pero no lo lleva a cabo por indolencia o por la búsqueda de un placer. La diferencia de pensamiento entre Sócrates y Eurípides referente a la *hamartía* se basa en la importancia que cada uno le otorga a la razón, para uno el conocimiento de sí mismo y de las cosas no es otra cosa que una exaltación de la razón, el saber cómo somos así como la distinción entre lo correcto y lo incorrecto nos ayuda a mantener un carácter recto e impide equivocarnos de en nuestro actuar, mientras que para el poeta, existe un desconocimiento de uno mismo y de nuestro alrededor, puesto que existen cosas incontrolables e ininteligibles, como las pasiones que nos suscitan a someternos a su dominio. Para Sócrates, la fuerza de la razón ayuda a controlar las pasiones y evitar cometamos un error gustosamente, mientras que para Eurípides la fuerza de la pasión obnubila a la razón haciendo que cometamos yerros a pesar del conocimiento de las consecuencias.

Siendo el amor, la pasión que desvía la mente de Fedra, no es el caso de que este elimine por completo a la razón, y que el hombre se lleva por sus impulsos (“sabemos y comprendemos lo que está bien”) sino que, más bien, la pasión desorganiza y hace vacilar a la razón, quedando influenciada la decisión. En otras palabras, la pasión se imprime con fuerza en la razón, al grado de que, la reflexión se hace a partir de lo que se siente no de lo que se piensa. No es una lucha de dominio, sino más bien de prevalencia, no se trata de ver si la reflexión o el amor son los que se quedan con la decisión de Fedra, sino más bien se lucha para saber cuál influye más en dicha decisión.

⁴¹ Platón, *Protágoras* 345d.

Aquí *hamartía* debe ser entendida como maldad no intencionada, ocasionada por alguna pasión o por situaciones que se encuentran fuera de nuestro alcance, es “un lugar intermedio entre la culpa y la vulnerabilidad del infortunio arbitrario”.⁴² En el caso de Fedra, su *hamartía* es por alguna pasión pero aunque sea provocada por Afrodita sigue siendo un yerro, pues “la incontinencia se censura no sólo como una falta (*hamartía*) sino como un vicio”.⁴³ Ese concepto cambiará en el contexto cristiano como “pecado”.

Ella misma nos cuenta cómo se libró tal conflicto, primero, intentó ocultarlo, al no poder, quiso soportarlo con dignidad y vencerlo a base de cordura, y como no pudo hacerlo decidió morir con el fin de no verse dentro de una situación vergonzosa (Cfr. vv. 390-404). ¿Cuál es, entonces, el yerro de Fedra? Una primera respuesta sería la falta de dominio sobre sus pasiones, misma que causa vergüenza, *hamartía* conlleva culpa y un acto de voluntad, por errar es vergonzoso.

De este modo la lucha va más allá de la pasión y la razón, también se encuentran en juego la vergüenza y la dignidad, y es preferible morir a vivir deshonorada, y únicamente la vida merece ser vivida con un ‘espíritu recto y noble’. El lado doloroso del amor, que muestra Fedra, corresponde al no poder hacer lo que uno quiere, porque debe de mantener una dignidad ante los demás, y, junto con ello, la necesidad de sufrir su dolor e intentar superarlo de manera propia.

3.3.4. Monólogo de la nodriza

El monólogo de la nodriza, se diferencia del realizado por Fedra en tanto que la importancia ya no se encuentra en la honra sino en la piedad que se le debe a los dioses, no le importa a la nodriza la deshonor que se pueda surgir sino la atención a los designios divinos.

⁴² Padel, Ruth, *A quien los dioses destruyen*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2008, p. 327.

⁴³ Cfr. *Ética Nicomáquea*, 1148a 3-4.

“Señora tu desgracia me produjo de momento un terror terrible, pero ahora me he dado cuenta de que yo era simple; entre los hombres las reflexiones segundas suelen ser más sabias. No padeces nada extraordinario ni inexplicable: la cólera de una diosa se ha lanzado sobre ti”. (vv. 434-438)

La nodriza acepta las consecuencias de la *hamartía* eximiendo la responsabilidad, pues el error es causa divina “una de las cosas más sensatas que pueden hacer los mortales es cerrar los ojos a lo que no es honroso” (vv. 466-468). Argumenta que contraponerse a Afrodita sería una insolencia. Es importante destacar que un carácter tan frágil, que se muestra en una constante adecuación a las circunstancias, no puede ser llamado carácter como tal, sino una conveniencia ante las situaciones. La persona con un reiterado cambio de pensamiento y forma de actuar no hace más que ser una persona execrable para los demás. La nodriza, primero horrorizada por el amor ilícito de su señora y luego al mostrarse comprensiva de su amor, por ser un designio de Afrodita, no ganará sino los reproches de Fedra:

“Nodriza: —Tú no necesitas bellas palabras, sino ese hombre. (...) Nunca te conduciría allí para favorecer tu pasión amorosa, pero se trata de entablar un duro combate para salvar tu vida y esto no admite reproche.

Fedra: — ¿No cerrarás tu boca y dejarás de decir palabras vergonzosas?

Nodriza: —Vergonzosas, pero mejores para ti que las bellas. Preferible es la acción si consigue salvarte, que tu buen nombre, por el cual morirás por orgullo.

Fedra: —Tus palabras son acertadas pero infames, no sigas adelante (...) Temo que me vayas a resultar demasiado sabia (...) De que vayas a contar algo de esto al hijo de Teseo.

Nodriza: —No te preocupes hija, eso lo dispondré yo bien”. (vv. 490-521).

Con lo anterior se muestra todo el poder que el amor inflige sobre los hombres, primero, es una lucha entre la razón y la pasión, donde se encuentra la disyunción entre lo vergonzoso y lo digno, pero además se juega la vida y la muerte. Vemos así, dos modos como el amor se nos presenta: si habita en la soledad, es doloroso pero digno, aunque lleve a la muerte. Si el amor es comunicado resulta agradable pues libra de la enfermedad aunque termine siendo vergonzoso. Fedra al pasar del silencio al habla ha elegido el segundo modo. En la lucha de Fedra contra

Afrodita, la diosa resulta ganadora, haciendo que los aspectos mencionados tengan participación la resolución de aquélla. El hombre de manera particular no puede ganarle al amor, y la búsqueda de ayuda empeora la situación. Como lo hará la nodriza en el episodio que continúa.

3.3.5. Alabanza a Eros

El episodio termina con una alabanza a Eros, se aumentan descripciones a la definición del amor. Primeramente Afrodita describe la fuerza de su poder y sus consecuencias, Fedra muestra vívidamente los estragos del amor, después tanto la nodriza como el coro anuncian los beneficios y el respeto que le debemos al amor.

El coro inicia su alabanza cantando del modo siguiente:

“¡Amor, amor, que por los ojos destilas el deseo, infundiendo un dulce placer en el alma de los que sometes a tu ataque, nunca te me muestres acompañado de la desgracia ni vengas discordante! Ni el dardo del fuego ni el de las estrellas es más poderoso que el que sale de las manos de Afrodita, de Eros, el hijo de Zeus. (vv. 525-529).

Este canto, envuelve dos figuras relacionadas con el amor, Eros y Afrodita, sin embargo, contrario a la mitología que hace a Eros hijo de Afrodita y Ares, aquí se relaciona con Zeus, para destacar su poder. Asimismo, el dios del amor se diferencia de Afrodita, no sólo por ser su ayudante (lanzando flechas al objetivo que la diosa apunta) sino que también por sus efectos en el ser humano. La diosa infunde un amor como un sentimiento personal e individual en forma de dolor que consume, “una herida en el corazón”⁴⁴ mientras que el dios engendra un amor de efectos fisiológicos que hace que los ojos “brillen” por el deseo, convirtiéndose en algo placentero. Siendo así, y al entender la relación inseparable de Afrodita y Eros se refuerza la idea que el amor es doloroso y agradable al mismo tiempo.

⁴⁴ Cfr. *Hip.* 26-39

A manera de conclusión

El amor es doloroso (parte de designios de Afrodita) y agradable (cuando somos flechados por Eros). En tanto doloroso, nos hace sufrir y con el sufrimiento aprendemos y el aprendizaje agrada a todos los hombres, así el amor enseña por medio del dolor, ya sea a conocernos a nosotros mismos, nuestros límites o saber si nuestras acciones son correctas o incorrectas, etc. Sin embargo, antes de llegar al conocimiento, el amor causa, entre otros tantos males, un desvío a nuestra mente (*ἄτη*) que a veces funciona como castigo (en el caso de Fedra) e instrumento para castigar (como le sucederá a Hipólito). A causa de *ἄτη* los hombres cometen errores (*hamartía*) que son responsabilidad del que yerra y causan vergüenza. En el caso de Fedra, estos errores que, por una parte son originados por la diosa, y por otra, por la misma heroína al romper el silencio que exige un amor prohibido, no sólo causan culpa, sino también, vergüenza y deshonor. La relación entre *ἄτη* y *hamartía* puede ejemplificarse mejor con la evolución de esos conceptos una vez instalado el cristianismo, los cuales son intercambiados por el diablo y el pecado. Así como el diablo hace caer al hombre en tentaciones para que cometa pecados, *ἄτη* desvía la mente para causar *hamartía*.

La disyuntiva de Fedra se encuentra entre la obediencia del plano divino y humano. Por un lado, Afrodita es la culpable de que Fedra se haya enamorado de Hipólito, pero la esposa de Teseo también lo es por no haber callado un amor ilícito. Desde un plano humano no es correcto enamorarse de un hijastro, pero es impío resistirse a los designios de una diosa. Así, el amor es algo agradable por ser enviado por los dioses pero doloroso si se enamora de la persona inadecuada, además es malo no enamorarse pero resulta benéfico no hacerlo ya que no causará dolor. Así, el amor es contradictorio y complicado, tal y como se muestra en los personajes: Fedra, a pesar de rendirle culto a Afrodita no se escapa de la muerte, pues la diosa sólo la usa como un instrumento para castigar. Aquí se nos muestra que es correcto ser piadoso pero la piedad no nos asegura salvación y poner resistencia a enamorarnos poco a poco acaba con nuestras fuerzas, lo que

también nos lleva a un final funesto. Por otro lado, no rendir culto al amor también causa la muerte, por impiedad, como en el caso de Hipólito. En su caso la obra nos señala que no es posible no participar en los asuntos amorosos, y que no existe modo de escapar de los daños que causa el amor. Por esa razón la nodriza afirma que “los mortales deberían contraer entre sí sentimientos amorosos moderados (...) tengo en menor consideración el exceso que la moderación”. (Cfr. vv. 254-265), estableciendo que amor es algo complicado en tanto que debe de sentirse y expresarse de un modo que no sea tan exagerado como en Fedra ni tan indiferente como en Hipólito.

3.4. Segundo episodio

En este episodio la nodriza le cuenta a Hipólito los sentimientos de Fedra, situación que causa descontento y molestia al hijo de Teseo quien lanza unas severas palabras en contra de todo el género femenino. Al no tener éxito la nodriza, hace que Fedra se enfade con ella, pues teme que Hipólito vaya a revelar la declaración de su amor que tendría como consecuencia la pérdida de su honor. Así, la esposa de Teseo decide quitarse la vida e inculpar a Hipólito antes de que él lo haga. Este episodio consta de cuatro momentos importantes: a) el diálogo entre Hipólito y la nodriza; b) el monólogo de Hipólito; c) El diálogo que mantiene Fedra y la nodriza y d) la muerte de Fedra, cantada por el coro.

3.4.1. Diálogo entre Hipólito y la nodriza

La nodriza le revelará a Hipólito el secreto de su señora; se mostrarán las desventajas de hacer que los demás decidan e intercedan por nosotros. El segundo episodio comienza en el momento en el que Fedra escucha con terror las injurias que salen de la boca del hijo de Teseo, sentimiento que también se presenta en el coro de mujeres, su angustia es causada por las consecuencias que vendrán.

Al darse cuenta Fedra de que su plan no ha funcionado, que ha perdido la dignidad, adquiriendo un sentimiento de vergüenza; que su enfermedad no hubo sanado y que “lo oculto salió a la luz” (que sus sentimientos fueron revelados, es decir, salieron de lo interno para exteriorizarse sin remediar el padecimiento de Fedra) la única solución posible es la muerte “el único remedio para sus sufrimientos”.

La elección de Fedra se inclina a la muerte porque no quiere vivir con un amor que le avergüenza, un amor ilícito que se arriesgó a comunicar y no fue correspondido. Esa no correspondencia conlleva vergüenza ya que el coro (el pueblo) también reconoce el mal, por tanto, su única salida es la muerte, pero una muerte decorosa y digna que llevará consigo la gloria. Nótese que la decisión que toma Fedra es muy parecida a la de Aquiles en la *Ilíada*:

“Mi madre, Tetis, la diosa de los argénteos pies, asegura que a mí dobles Parcas me han llevado al término de mi vida que es la muerte: si sigo aquí luchando en torno de la ciudad de los troyanos se acabó para mí el regreso pero tendré gloria inconsumible, en cambio si llego a mi casa, a mi patria, se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será duradera y no alcanzaría nada pronto el término que es la muerte”.⁴⁵

Al no ser correspondido el amor de Fedra se han invocado dobles Parcas a su destino, a saber, puede morir y llenarse de fama (un sacrificio por amor) o bien, seguir viviendo una vida deshonrosa (la de un amor ilícito y no correspondido). Elige, como una buena heroína, la muerte digna.

Después de tomar esa resolución, Hipólito y la nodriza salen al escenario, al tiempo que ésta pide que los sentimientos revelados de Fedra no seas repetidos. Anteriormente y fuera de escena se puede inferir que Hipólito juró no decir, ni contar a nadie lo que la nodriza estaba por decir. Hemos de suponer que ha jurado por una divinidad o ante un dios como testigo, por lo que se encuentra obligado a respetar su juramento sino quiere cometer impiedad o soportar consecuencias de

⁴⁵ Homero, *Ilíada*, IX, 410-416.

jurar en vano. Asimismo, el hijo de la amazona señala la impureza en la que se ve envuelto por el simple hecho de escuchar algo que es impuro y su frustración de no poder contárselo a nadie para tener una especie de purgación.

“Hipólito: — ¡Qué palabras he oído que ninguna voz se atrevería a pronunciar!

Nodriza: —Calla, antes de que nadie oiga tus gritos.

Hipólito: — No es posible callar, después de haber oído cosas terribles”. (vv. 602-604)

Hipólito se siente asqueado por saber lo que se le ha dicho, si bien, el amor no es para él una pasión a la que deba de dársele culto mucho menos cuando la persona amada debe ser la esposa de su padre. Él siente repulsión a ese tipo de amor y a esas mujeres que toman por bien las faltas, por eso las llama ‘alcahueta de desgracias’ a una y ‘traidora del lecho de su señor’ a la otra. En consecuencia, el monólogo que Hipólito pronunciará hará una queja hacia la mujer, que es portadora de la maldad que infunde Afrodita.

La insistencia de la nodriza de recordarle a Hipólito su juramento no hace más que renombrar su dilema, por ello, Hipólito, un tanto arrogante exclama: “mi lengua ha jurado, pero no mi corazón” (v. 612), como una advertencia a la posibilidad de contar lo sucedido a su padre. A la nodriza lo único que le queda es suplicar y justificar sus acciones con un “natural es que los hombres yerren” (v. 615).

3.4.2. Monólogo de Hipólito

Anteriormente se ha mostrado cómo se presenta el amor a Fedra: como una pasión que puede causar la muerte, al mismo tiempo que, para la nodriza no es más que un designio divino que debe respetarse. Tocará el turno de Hipólito para que brinde su visión en torno al amor, sin olvidar su castidad ni la situación antes mencionada. En primer lugar, su exposición del amor estará estrechamente vinculada con las mujeres pues para los varones existe, entre estos dos conceptos, una relación estrecha que Hipólito ha evidenciado al inicio de la obra,

pues él mismo se ha caracterizado como alguien que “rechaza los lechos y las bodas (a las mujeres) y saluda de lejos a Afrodita (al amor)” como si la relación mujeres-amor fuera una diada inseparable. Porque el hecho de rechazar una parte de la diada significa irremediablemente rechazar la otra, no es el caso de que, Hipólito sienta repulsión a las bodas pero prefiera el amor y mucho menos es concebible que sea un fiel adorador de Afrodita y desprecie los lechos.

Un aspecto que no debe olvidarse es la genealogía de Hipólito quien representa el nacimiento de una contradicción. Por una parte, su padre es hijo de Erectonio quien nació por medio de la tierra, es decir, sin la intervención de una mujer. Así, el abuelo del Hipólito representa la posibilidad de existir y sobrevivir sin depender del sexo femenino. Por otra parte, la madre de Hipólito: la Amazona⁴⁶, simboliza un pueblo que desea vivir sin la necesidad de los hombres, los cuales son utilizados exclusivamente para procrear. En consecuencia, Hipólito se convierte en la unión de un hombre que no necesita de mujeres y de una mujer que no desea hombres. Por si fuera poco, existe un rechazo no dicho por parte de sus padres pero que Hipólito lo tiene presente, ya que, al ser el hijo de una extranjera no puede ser heredero del trono de Atenas y su madre, lo hubiera matado por costumbre amazónica de criar únicamente a las mujeres y deshacerse de los hombres.

Si la Amazona no quiere a Hipólito por ser hombre ¿por qué no, el hijo de Teseo, ha de odiar a las mujeres por el simple hecho de ser mujeres? así, el monólogo siguiente tiene argumentos sólidos y se encuentra lleno de un sentimiento de odio verdadero por el cual probablemente Eurípides se haya hecho merecedor del adjetivo de misógino que se le otorgaba en la antigüedad, ya que las palabras de Hipólito contra las mujeres tienen un severo tono.

⁴⁶ Desde la antigüedad se ha discutido sobre el nombre de la Amazona. Hay quienes afirman que es Hipólita y otros se inclinan por Aricia. A Eurípides no le interesa meterse en la discusión, lo que importa es destacar la condición heredada de Hipólito por parte de su madre.

Existe dos momentos en dicho monólogo, que bien pueden relacionarse con dos 'capítulos' (*El mito de las edades* y *El mito de Prometeo y Pandora*) dentro de la obra de Hesíodo, *Trabajos y días*.

Respecto del mito de las edades y del comienzo del monólogo, Hipólito inicia cuestionándose por la causa que motiva la existencia de las mujeres (metal de falsa ley). Si su existencia se debe a la necesidad de querer que la raza humana se propague, bien se podría ofrendar algún metal y crear un hombre que sea jerárquicamente proporcional a la ofrenda depositada. Hijos con el mismo valor de su ofrecimiento, tal y como lo pensaba Hesíodo: el oro proporcionaría hijos ajenos a los males, la plata, daría hijos con una felicidad reducida a 100 años, si se ofrecía bronce, se tendría a hijos bélicos y los menos afortunados que ofrecieran hierro para tener un hijo tendrían que soportar ver las fatigas que en ellos se cargan y la combinación de tristezas y males. El mundo utópico del hijo de Teseo, se ve reflejado, en primer lugar, en el deseo de un mundo sin mujeres.

Pero Hipólito tiene presente que las mujeres existen y no van a dejar de hacerlo por su simple deseo, consecuentemente pretenderá argumentar en su contra, descalificándolas al evidenciar que en el momento de desposar a la mujer, se entrega un dote a la familia del esposo, en agradecimiento por haberlos librado de algo malo.

La manera que utiliza Hipólito para desacreditar a las mujeres es adjetivándolas como un gran mal. En esa misma línea, en *El Mito de Prometeo y Pandora* se describe a la mujer como "un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia".⁴⁷ Pareciera que Hipólito sabe de la apariencia de la mujer y prefiere evitarlas, conoce y tiene evidencia de la maldad femenina de la que habla Hesíodo, sin embargo, su conocimiento se encuentra sesgado, pues éste técnicamente es un pseudoconocimiento pues cree conocer a la mujer pero 'no ha acariciado con cariño a una'.

⁴⁷ Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 57-59.

Es importante no olvidar la relación amor-mujer, ya que de ese modo el amor puede ser definido por analogía, como una moneda de falsa ley y un gran mal. El problema expuesto por Hipólito es de índole epistemológico, puesto que hace una afirmación a partir de un total desconocimiento “saluda de lejos al amor”⁴⁸, entonces ¿cómo es que conoce a la mujer/amor sin tener algún contacto? El hijo de Teseo se equivoca al mostrar seguridad en sus afirmaciones sin alguna experimentación previa, ha emitido un juicio sobre el amor condenándolo por ser un mal sin antes haber sido participado en las cuestiones amorosas, y ese yerro lo llevará a la tragedia. A pesar de lo anterior, Hipólito no se equivoca al juzgar al amor, pero sólo condena sus efectos, le falta experimentar lo que causa en el hombre enamorado, para poder completar su saber en la materia.

El monólogo de Hipólito concluye que amor y las mujeres son un gran mal, o peor aún que esconden un mal disfrazándolo de bien. Este tópico es recurrente en Eurípides quien no escatima comentarios y señala que el amor “se juzga por terrible”⁴⁹ y tiene doble naturaleza:

“Eros, el de dorada melena, de dos tipos
los dorados dardos de la gracia dispara:
El uno para el venturoso destino,
El otro para la ruina de la vida”⁵⁰

El amor está ahí, rondando, y nos puede lanzar sus dardos que tienen bienaventuranza o desventura, nosotros no podemos decidir cuál nos flechará, por lo que nuestro destino/vida siempre tiene posibilidad de ser arruinado. El amor es azaroso, pues tiene dos naturalezas o mejor dicho, existen dos tipos de amor y desconocemos el que nos afectará.

La idea de que el amor es apariencia de un bien, como lo menciona Hesíodo, también es tratado por nuestro poeta, el siguiente fragmento lo confirma:

⁴⁸ Cfr. *Hip. v. 102*.

⁴⁹ Nauck August, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Ed. Teubner, Leipzig, 1983. Fr. 139.

⁵⁰ Cfr. Fragmento de Eurípides citado en Ateneo de Náucratis, *Sobre las mujeres. Libro XIII de La cena de los eruditos*, Ed. Akal, 3ra ed., Madrid, 1994, p.72.

“Tú, soberano de los dioses y de los hombres, Eros
o no enseñes a considerar hermosas las cosas hermosas,
o a los enamorados, que se fatigan con fatigas
de las que tú eres artífice, ayúdalos a soportarlos con
fortuna”.⁵¹

El amor enseña a los hombres cosas hermosas que le causarán fatigas que no podrá soportar, es decir, se tiene una ganancia al tener algo bello pero el costo es demasiado alto. El amor es un arma de doble filo, con la que se puede ganar perdiendo o perder ganando, todo depende de la flecha que haya arrojado Eros.

Respecto del tema de las mujeres, Medea es el máximo referente de bondad convertida en maldad (una combinación de bien y mal), ya que cuando sus intereses y derechos se ven tambaleantes la mujer protectora y fiel que ha renegado a su familia por ayudar a su amado es capaz de matar a su propia descendencia con tal de hacerlo escarmentar. Asimismo, la mujer fiel y abnegada es representada por Eurípides con Alceste, la esposa dispuesta a sacrificar su vida con tal de que su marido continúe viviendo. Parecería que una el azar tiene demasiada influencia para encontrar a una mujer que sea buena.

El amor/mujeres no pueden ser conocidos sino hasta el momento cumbre, donde son puestos a prueba y como se analizará más adelante, nadie puede declararse feliz o que tiene un bien sino hasta que termine su vida o deje de poseerlo respectivamente.

Si para Hipólito la mujer es un gran mal y su función reproductiva podría haber sido sustituida por una ofrenda en metal, además de que su existencia es un hecho irremediable, el hijo de Teseo continuará su monólogo atacando los rasgos que le dan humanidad.

La siguiente deshumanización se refiere a la no presencia y la hará patente con las siguientes palabras: “Mejor le va a aquel que coloca en su casa una mujer que es una nulidad (que no vale nada), pero que es inofensiva por su simpleza”.⁵² La

⁵¹ Cfr. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Fr. 132.

⁵² *Hip.* 637-639.

propuesta de Hipólito señala la existencia de mujeres que son nada (que no tienen presencia) pero esa situación no expresa que sea conveniente aprender a vivir con ellas sino que es mejor ocultar su existencia mediante el encierro. Su misoginia llega al grado de no tolerar verlas y exigir que no salgan de sus viviendas. Así, esto se vuelve una utopía en tanto que, quiere esconder a todos los seres de una misma naturaleza, las mujeres.

Ahora bien, la mujer que es una nulidad: 'de corto alcance' se contrapone, siguiendo el monólogo, a la mujer que es 'más inteligente de lo que es preciso' en quien Afrodita 'prefiere infundir maldad', y ellas representan un peligro. En el planteamiento de Hipólito las mujeres son un mal; su existencia podía haber sido eliminada pero no fue así, por lo que deben ser controladas mediante el encierro, mismo que resulta factible para las mujeres que son una nulidad pero las que son sabias encontrarán la manera de seguir haciendo mal, su medio será a través de sus sirvientas, mismas que llevan sus designios al acto. Para evitar que "las mujeres malvadas tramén dentro de sus casas proyectos perversos y las sirvientas los lleven fuera de las mismas"⁵³ es necesario hacer una nueva deshumanización, por ende, Hipólito califica a las mujeres con el adjetivo *αφθογγος* que se traduce como 'sin voz' y asimismo con *ῥακος* 'animal peligroso' o bien 'que muerde', esos adjetivos le arrebatan a la mujer uno de los aspectos que diferencian a los hombres de las bestias, a saber, el lenguaje articulado,⁵⁴ sin habla no se podrían comunicar los proyectos y por ende nunca se llevarían a cabo.

Así, el monólogo ha definido por analogía al amor, luego se ha concentrado en la mujer. Hipólito ha mostrado su visión de Fedra que sería más o menos la siguiente: Fedra, por el simple hecho de ser mujer, es un gran mal; ella es más inteligente de lo que debería, por ello la ha escogido Afrodita para cometer actos de maldad, asimismo trama planes perversos dentro de su casa. La admisión de

⁵³ Glosa de los versos 649-651.

⁵⁴ Cfr. Aristóteles, *Política*, 1253a. "La razón por la cual el hombre es un ser social más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano y el hombre es el único animal que tiene la palabra".

su inteligencia es un dato que al no tomarlo en cuenta a Hipólito le costará la vida. Por último, en un sentido, es contradictorio que Hipólito sea tan grave con su crítica hacia las mujeres cuando él es fiel, devoto y adorador de una diosa que técnicamente es una mujer. ¿Acaso será un primer indicio, por parte de Eurípides acerca de la imposibilidad de vivir sin tener una mujer a la cual adorar?

Al final del monólogo, Hipólito se justifica afirmando que su odio se debe a la insensatez de las mujeres y que seguirá con lo mismo a pesar de que se les enseñe a ser sensatas y aún más radical, su actitud permanecerá aunque sus utopías sean cumplidas: “¡Así muráis! Nunca me hartaré de odiar a las mujeres” (v. 665). El simple hecho de haberlas ‘conocido’ las hace merecedoras de su odio, y su no existencia ya no le quitará el mal sabor de boca que tiene. Sin importar lo que pase, las mujeres son un mal y merecen su odio.

Hipólito al sentir todo ese rencor por las mujeres/amor; al ser impío por definir al amor como un mal y pedir al mismo tiempo su inexistencia; así como por tener la idea de que un mal (el amor) infunde mal (mediante Afrodita) a otro mal (las mujeres), evidencia que su error no se debe exclusivamente a la impiedad que muestra al no honrar a la diosa del amor sino que también es a causa de los insultos dirigidos a Afrodita, haciéndose merecedor de su ira.

3.4.3. Segundo diálogo entre Fedra y su nodriza

Deshonrada Fedra y habiendo elegido la muerte. No queda más que injuriar el propio destino femenino y referirse a la imposibilidad de revertir su situación, ni con ayuda de la fortuna o de algún dios y sin la posibilidad de ocultar su pena, Eurípides muestra que el acción del habla no es algo que se pueda reparar. Un buen ejemplo es que al darle un martillazo a un aparato electrónico, una vez golpeado podrían reacomodarse las piezas en su lugar e intentar que vuelva a funcionar, sin embargo, una vez dicho algo que no era conveniente (martillazo) el estado anímico no puede volver a su estado original, hay quienes pueden intentar repararlo con más palabras pero estas no son más que seguir martillando el alma.

Por lo que, si no hay situación o ayuda externa que permita mejorar el problema, Fedra no encuentra otra solución más que la muerte, el único medio para salvar su honor y su buen nombre, mismo que fue expuesto por su nodriza al no obtener resultados favorables de la confesión del amor que sentía Fedra hacia Hipólito.

En este punto es momento de detenernos y de hacer referencia a Aristóteles y a lo que dice acerca de la conformación de la tragedia. Para el estagirita las partes cualitativas de la tragedia son seis: la fábula, los caracteres, el pensamiento, la elocución, la melopeya y el espectáculo.⁵⁵ En lo que se refiere a la fábula menciona que tiene dos partes que seducen al alma, estas son las peripecias y los reconocimientos. Asimismo, define a la peripecia como el “cambio de la acción en sentido contrario”.⁵⁶

La situación actual ha propiciado un cambio en la acción pues del silencio que mantenía el honor de Fedra y la ilusión de poder estar con su hijastro ha mutado a la revelación, que trajo consigo deshonor y un odio, mayor acentuado, de Hipólito. Eurípides nos muestra también que la peripecia tienen como consecuencia un cambio de planes, ahora no se trata de revelar los sentimientos con la finalidad de estar con el muchacho, lo que procede es salvar su buen nombre para “conceder a sus hijos una vida honorable y obtener ella misma un beneficio en sus actuales circunstancias”.⁵⁷ Asimismo estos cambios de planes conllevan a un cambio en las actitudes de los personajes, exceptuando a la nodriza, mismos que se muestran a continuación:

⁵⁵ Cfr. *Poética* 1449b 31-34 a 1450b 19.

⁵⁶ *Ibíd.*, 1452a 22-24.

⁵⁷ Glosa de los versos 717-718.

ACTITUDES DE LOS PERSONAJES ANTES Y DESPUÉS DE LA PERIPECIA.

Personaje	Actitud de los personajes <i>antes</i> de revelar el amor de Fedra a Hipólito	Actitud de los personajes <i>después</i> de revelar el amor de Fedra a Hipólito
	“Tú no necesitas bellas palabras sino a ese hombre. Hay que referírsele lo antes posible” (vv. 491-492)	“No hablemos más” (v.705)
Nodriz	“Ya estás enferma, vence de algún modo tu mal. Existen encantamientos y palabras mágicas. Aparecerá algún remedio para tu enfermedad” (vv. 477-479)	“Pero aún puedes salvarte de esta situación, hija” (v. 706)
	“Se trata de entablar un duro combate para salvar tu vida y eso no admite reproche” (vv. 496-497)	“Repróchame mi mala conducta (...) pero te quiero” (vv. 695-699)
Hipólito	“Desde lejos la saludo (a Cipris) pues soy casto” (v. 102)	“Pues en ellas Cipris prefiere infundir la maldad” (v. 642)
	“Tus palabras son acertadas, pero infames” (vv. 503-504)	“Deja de hablar” (v. 706)
Fedra-Nodriz	“—¿La pócima es un ungüento o una bebida?—No lo sé, piensa en beneficiarte y no en saber” (vv. 516-517)	“Aléjate y preocúpate de ti misma; yo sabré arreglar mis asuntos” (vv. 708-709)
	“Temo que me vayas a resultar demasia-do sabia” (v. 518)	“Oh cúmulo de maldades y perdición de tus amigos” (vv. 682-683)
	“Cuando el amor me hirió, buscaba sobrellevarlo lo mejor posible” (vv. 393-394)	“No conozco más que una salida: morir cuanto antes” (vv. 599-600)
Fedra	“Esto, en verdad, es lo que me está matando, amigas, el temor de que un día sea sorprendida deshonorando a mi esposo y a los hijos que di a luz” (vv. 419-421)	“Nunca deshonoraré a mi patria cretense ni presentaré a los ojos de Teseo mi penosa acción” (vv. 719-721)
	“Ártemis (...) ¡Ojalá me encuentre en tu suelo domando potros vénetos!” (vv. 229-230)	“Para que aprenda (Hipólito) a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja aprenderá a ser comedido” (vv. 727-731)

FUENTE: Elaboración propia con base en el *Hipólito* de Eurípides.

Al referirnos a un cambio de actitud en los personajes, después de una peripecia, se empezará a vislumbrar el carácter de los mismos. Hemos hecho mención de que el detonante de la peripecia es la revelación del secreto de Fedra, así que antes y después de ese momento, la acción, los planes, la manera de expresarse, ya no son los mismos en la tragedia.

La nodriza mantiene su desesperación por actuar así como su idea de que existe algún remedio para sanar a Fedra, asimismo continúa justificando sus acciones afirmando que fueron realizados con buena fe, queriendo siempre el bien de su ama. Por otra parte, Hipólito ha pasado de la indiferencia hacia Afrodita (pues no le rinde culto), a injuriar a la diosa.

La relación Fedra-nodriza es la que más claramente se ve afectada en tres aspectos: a) respecto a las palabras de la nodriza, que primero eran alabadas pero después se le pide guarde silencio; b) en cuestiones de toma de decisiones, la esposa de Teseo deja en manos de la nodriza lo que ella debería de decir, luego le exige que cese su ayuda y que se ocupe de ella, y por último, c) respecto de sus cualidades, puesto que consideraba a la nodriza como una persona sabia e incluso temía que lo fuera demasiado, pero después de equivocarse, la define como un conjunto de males.

Por último, el cambio más drástico es el que se da en Fedra al reemplazar sus pensamientos y considerar, antes de la revelación, a la muerte como un último remedio y luego como la única opción. De igual modo, se muestra diferente, al pasar de no querer verse involucrada en una deshonra por mantener su buen nombre a sacrificar su vida que ya no es honorable, para no terminar deshonrando también a su patria y a sus hijos. Finalmente los sentimientos que tiene hacia Hipólito se modifican, antes deseaba acompañarlo en sus actividades pero después exige su muerte como una lección de humildad.

Las últimas palabras que Eurípides le hace pronunciar a Fedra, son referentes a la confirmación del plan de Afrodita, a la relación *ate-hamartía*, y a las diferentes interpretaciones de la *σωφροσύνη*; las palabras de la heroína son las siguientes:

“Y tú, aconséjame bien. Daré satisfacción a Cipris, que me consume, abandonando hoy la vida: un cruel amor me derrotará. Pero mi muerte causará mal a otro, para que aprenda a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido.” (vv. 725-731)

La idea de Lesky referente a que las diosas sirven como medio para objetivar procesos internos, (tal como lo habíamos citado en el análisis del prólogo) es corroborada ya que, la afirmación inicial hecha por Afrodita (respecto al castigo de Hipólito derivado de su soberbia) es interiorizada en Fedra. Una comparación pondrá en evidencia dicha afirmación.

SENTIMIENTOS EXPRESADOS POR AFRODITA Y FEDRA REFERENTE AL
CASTIGO DE HIPÓLITO

Afrodita	Fedra
<p>“Por las faltas que ha cometido contra mí, castigaré a Hipólito hoy mismo. (...) Fedra también ha de morir, pues yo no tendré en tanta consideración su desgracia hasta el punto de que mi enemigo no deba pagarme la satisfacción que me parezca oportuna” (vv. 21-50)</p>	<p>“Pero mi muerte causará mal a otro, para que aprenda a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido” (vv. 726-731)</p>

Afrodita y Fedra buscan castigar a Hipólito con la muerte, aunque ello signifique el sacrificio, todo con el fin de que éste aprenda a no ser tan orgulloso en los temas amorios. Desechando una causa divina y así, toda exterioridad también elimina la posibilidad de que sus acciones sean un designio divino, dándole así, toda la responsabilidad de las mismas y el merecimiento de las consecuencias.

En lo referente a la relación *ate-hamartía*, se ha mostrado cómo el amor (*até*) pasado de ser un castigo a un medio para castigar a Hipólito, dicho cambio ha surgido cuando *até* deja de ser algo interno para exteriorizarse.

En lo que toca a la *σωφροσύνη*, tanto Fedra como Hipólito tienen una visión distinta el uno del otro. Para Hipólito la sensatez es un don que se recibe “con el nacimiento les tocó, en suerte, el don de ser *σωφρονεῖν*” (v. 80), mientras que para

Fedra no es más que un remedio, “me propuse soportar mi locura con dignidad vencéndola con σωφροεῖν” (v. 399). Uno considera la σωφροσύνη como un bien en sí mismo, mientras que otro lo considera un bien en tanto resolución, sin enfermedad, diría Fedra, no es necesaria la sensatez. Las concepciones distintas harán que ambos exijan la enseñanza de esta virtud al otro: “que alguien les enseñe a ser σωφροεῖν” exige Hipólito y “compartiendo la enfermedad (...) aprenderá a ser σωφροεῖν” amenaza Fedra. De este modo, Eurípides trata a la “sensatez” como un don y un remedio, la idea de los protagonistas acerca del tema se encuentra incompleta, ya que ambos mueren a causa de su falta de virtud.

3.4.4. La muerte de Fedra cantada por el coro

El coro preparará la muerte de Fedra con una metáfora referida al vuelo como un modo de escapar “¡Desearía estar en las hendiduras de un alto acantilado, para que, pájaro alado, una divinidad me situase entre las bandadas que revolotean!” (vv. 731-734). Como una nueva Ícaro podrá salir del lugar que tiene un amor prohibido encerrado bajo un laberinto de emociones, pero sabemos el final de la historia. Fedra elegirá volar sobre el Erídiano, recordando la condena en la que se encuentra atrapada su familia, pues fue donde Faetón, el hijo de Helios murió a causa del mal control que tuvo sobre el carruaje de su padre, expresando de este modo su deseo de morir. Eurípides utiliza las alas y el vuelo con referencia al final funesto que tuvo Faetón pero el caso de Fedra tiene unas particularidades que son reveladas en la antístrofa dónde se muestra que el deseo de Fedra no es la simple y llana muerte sino que ella quiere llegar a donde se encuentran las Hespérides. Robert Graves nos informa que el jardín de las Hespérides “se hallaba en las laderas del Monte Atlas, donde los jadeantes caballos del carro del Sol terminan su viaje”.⁵⁸ La metáfora hace referencia a la noche, la consecuencia del fin del viaje solar no es otro momento que la noche, teniendo así una metáfora más: la vida como el día y la muerte como la noche.

⁵⁸ Graves, Robert, *Los mitos griegos Vol. II*, Ed. Alianza, Madrid, 2011, p.100.

El recordatorio que realiza Fedra sobre dos personajes que murieron volando, Ícaro y Faetón, realza su deseo de llegar a la noche de su vida, (recuérdese que Hesíodo vincula a las Hespérides con la Noche, al llamarlas sus hijas⁵⁹). Asimismo, Fedra como auriga de los caballos de su abuelo, quiere llegar al jardín de las ninfas, evidenciando su anhelo de una muerte digna, debido a que ese jardín se encuentra vinculado con la isla de los afortunados donde habitan los héroes. La esposa de Teseo quiere una muerte heroica y será así por su motivo, pues una muerte que se realiza por no sufrir la vergüenza que siente ante su odioso destino asegura una fama gloriosa y la liberación de un amor que la atormenta, cumple con los requisitos de lo heroico, aunque el medio que ha elegido para morir, a saber, ahorcarse, no sea el más adecuado.⁶⁰ Con esta imagen en la mente del espectador, Eurípides termina el segundo episodio.

A manera de conclusión

En el capítulo anterior se concluyó con la idea de que el amor era algo doloroso y agradable al mismo tiempo; en el segundo episodio la idea se mantiene pues la referencia de Hesíodo, en conjunto con la analogía amor-mujeres lleva a la definición del amor como “un mal que a todos alegra”, revelando la doble naturaleza de Eros. Sin embargo, a este tópico, se añade la idea de la fortuna, haciendo al amor dependiente de ella; la falta de control de la fortuna muestra nuestra vulnerabilidad al no poder elegir una mujer o sentimiento amoroso que sea bueno, o bien, adecuado para nosotros. Ello depende de un dios.

Ante lo azaroso del amor y la vulnerabilidad del ser humano, Eurípides a través de Hipólito, sugiere como mejor alternativa para no ser atacados por los designios divinos, evitar de cualquier modo al amor (encierro). Ahora, si el don de Afrodita ya es inevitable, lo segundo mejor no expresar los sentimientos amorosos (quitarle la voz). Sin embargo, Eurípides también señala nuestra imposibilidad de evitar

⁵⁹ Cfr. Hesíodo, *Tegonía*, 213-217.

⁶⁰ Cfr. *Helena*, 300 y ss. “Vergonzoso es colgarse de un lazo, y parece inconveniente incluso para esclavos. Degollarse es más noble y hermoso, y ¡es tan breve el instante en que nos libera de la vida!”.

expresar nuestros sentimientos (aún el amoroso), ya que el hijo de Teseo hace muestra de su devoción al amor/mujer siendo un fiel adorador de una diosa, Ártemis. Ante esta paradoja, el autor concluye que el amor debe de no existir o aprender a ser sensato cuando se ama.

Esa falta de sensatez, será la *hamartía* de Fedra, que al interiorizar los deseos de Afrodita, asume la responsabilidad de sus acciones, mismas que son notorias cuando surge una primera peripecia en la obra, lo que revela cómo puede cambiar el carácter de las personas, pero que hasta el momento se mantiene exclusivamente en un cambio de actitud ante la situación, si bien, Fedra no ha quebrantado su honor, nos advierte que lo hará al no dejar sin castigo a su hijastro.

3.5. Tercer episodio

En este episodio se encuentra el nudo de la trama, pues inicia con el regreso de Teseo del oráculo quien se encuentra con un palacio hundido en la tristeza debido a la muerte de Fedra. Ante su cadáver, el rey encuentra una nota en la que se culpa a su hijo de las desgracias acontecidas, pues él intentó violentar el lecho de su padre. Luego se presenta un diálogo en el que el padre, lleno de ira acusará, maldecirá y desterrará a su hijo por sus pecados cometidos y el hijo intentará, en vano, disuadirlo de sus decisiones mediante razones lógicas y juramentos en nombre de los dioses. El episodio termina con la escena de Hipólito abandonando Trecén.

3.5.1. La muerte de Fedra revelada a Teseo

La entrada de Teseo es el parteaguas de la tragedia, ya que su regreso del oráculo coincide con la muerte de Fedra. Teseo tiene la esperanza de ser recibido como cualquier familiar que regresa de un arduo viaje pero, para su sorpresa encuentra alboroto en su palacio. En primera instancia pregunta si el alboroto se debe a una desgracia acontecida a su padre (su edad avanzada sugiere su

muerte), al enterarse que Piteo sigue vivo y que la muerte le ha llegado a alguien más joven, Teseo pregunta si ha muerto alguno de sus hijos, (al ser individuos indefensos, también cabe la posibilidad de que sufran un accidente), pero nuevamente el corifeo lo niega y sin permitir más cuestionamientos le revela que su mujer ha muerto ahorcada debido a un λύπη παχνωθείς (dolor helado su corazón o helada por el dolor).

A continuación, Eurípides narra el lamento de Teseo por su esposa, y como un buen entendedor del alma humana, muestra las fases que experimenta el hombre en un duelo anímico (1.fase de negación; 2. fase de enfado, indiferencia o ira; 3. fase de negociación; 4. fase de dolor emocional y 5. fase de aceptación). Tal y como se muestra a continuación:

Inmediato a la muerte de Fedra, Teseo pretende entender cómo es que la persona que ha muerto es su esposa y no los seres más propensos como lo son su padre o sus hijos (fase de negación). Así, se pregunta “¿Qué dices? ¿Ha muerto mi esposa?” (vv. 801) cuestionamientos en los que se muestra un momento de incredulidad, luego viene la fase de enfado, en la que el padre de Hipólito se irrita consigo mismo por portar una corona de laurel “¿Por qué llevo la cabeza coronada con estas hojas entretrejidas, si soy un infortunado peregrino?” (vv. 806-808). El laurel es símbolo de la victoria, la alegría y los honores⁶¹ y el enojo se debe a que porta dicho símbolo cuando en su casa reina la pérdida y la tristeza. En la tercera fase, la de negociación, ya no busca una solución a la muerte de Fedra ya que sabe que ese deseo es imposible, por lo que elige negociar su eliminación del dolor pues afirma: “Deseo habitar bajo la tierra y morir ya que he sido privado de tu queridísima compañía” (vv. 836-839). Enseguida se presenta la cuarta etapa, la de dolor emocional, calificando su situación como el peor mal que ha sufrido “He padecido, la mayor de mis desgracias (...). Es la ruina de mi vida, imposible ya de vivir (...). Contemplo desdichado de mí un mar de desgracias tal que nunca podré salir de él a flote ni franquear las olas de esta desventura” (vv. 818-825), por último Teseo experimenta la fase de aceptación, en

⁶¹ Cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 559-565.

donde asume que la pérdida es inevitable “Estoy perdido, la casa desierta y mis hijos huérfanos ¡Nos has abandonado!” (vv. 836-847) y además de la muerte de su esposa, sabe que se acercan desgracias, como soportar su dolor, superarlo, imaginar una casa sin su esposa y a unos hijos que tendrán que ser criados sin su madre.

El duelo de Teseo muestra que la muerte es dolorosa sólo para quienes continúan viviendo y que el sufrimiento es mayor en tanto que sea una persona contemporánea a cada uno. Así, la muerte de un padre o un hijo, es hasta cierto punto aceptable, la vulnerabilidad que viene con su edad hacen que su perecer sea predecible o al menos aceptable, por ello cuando escucha alboroto en su palacio pregunta si acaso ha muerto alguno de ellos, puesto que la muerte de Fedra es la menos probable, comparten vigor, experiencias, vivencias, que sea su esposa quien muere, le revela a Teseo su vulnerabilidad ante la muerte (sí, a pesar de todo, ella murió nada impide que un imprevisto le ocurra a él). Después de la aceptación de la muerte de Fedra, Teseo nuevamente tiene que afrontar otra dura prueba puesto que encuentra una tablilla que añade un mal al mal presente pues en ella estaba escrita que la muerte de su esposa se debía a que Hipólito violentó su lecho ante los ojos de Zeus, por lo que, además de la tristeza generada por la muerte de Fedra, Teseo tendrá que soportar el dolor que causa la supuesta traición de su hijo, ya que él no sabe que es un engaño de su esposa, pero el espectador sí, por lo que éste puede darse una idea del carácter de Fedra.

En este punto es necesario traer a colación una de las dos definiciones de la tragedia que enuncia Aristóteles “La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida” (1450a 16-17).

Según lo anterior, la acción tiene un valor más alto dentro de la tragedia que los mismos personajes, el autor de la *Poética*, reitera que si bien, la tragedia es una imitación, no lo es de personas sino de acciones. La importancia de la acción también puede vislumbrarse en tres partes indispensables de la tragedia (la fábula, que es la imitación de la acción; los caracteres y pensamientos que son definidos

como las causas naturales de la acción). Por último, las acciones definen si los personajes que las realizan serán felices o desgraciados.

PARTES CUALITATIVAS DE LA TRAGEDIA



FUENTE: Elaboración propia con base en la *Poética* 1449b7-1450a7 de Aristóteles.

La tragedia, como afirma Aristóteles, es la imitación de una acción, y ésta tiene dos causas naturales, el pensamiento y el carácter (nos hace ser tal o cual), asimismo, el estagirita señala que el carácter se encuentra ligado con la decisión y que éste será bueno si las decisiones son buenas.

En *Ética Nicomáquea* se afirma que es mejor juzgar los caracteres que las acciones, que son algo voluntario aunque no en toda la extensión y se refiere a los medios para conseguir un fin y va acompañada de la deliberación.

La deliberación, por su parte es algo que tiene que ver con los medios no con los fines, así el objeto de la deliberación y de la elección es el mismo sólo que ésta ya está determinada.

Así, termina afirmando que el objeto de la elección es algo que está en nuestro poder y es deliberadamente deseado, la elección será también un deseo deliberado de cosas a nuestro alcance, porque cuando decidimos después de deliberar, deseamos de acuerdo a la deliberación. (Cfr. 1111b5-1113a18)

Según Aristóteles, los caracteres y el resultado de sus acciones causan en el espectador-lector diferentes efectos, como se muestra en el cuadro siguiente:

**CAMBIOS DE FORTUNA Y EFECTO QUE CAUSAN
EN EL ESPECTADOR**

Tipo de personaje	Situación inicial		Situación final	Efecto que inspira en el espectador
Virtuoso	☺	→	☹	No hay compasión ni temor sino repugnancia
Malvado	☹	→	☺	Lo menos trágico que puede darse, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor
	☺	→	☹	Puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor
Intermedio (No sobresale por su virtud ni cae por su maldad sino por algún yerro)	☺	→	☹	Compasión y temor

FUENTE: Elaboración propia con base en la *Poética* 1452b 34-1453a22 de Aristóteles.

☺: Dicha.

☹: Infortunio.

Para poder determinar la felicidad o infelicidad de Fedra es necesario analizar si las deliberaciones y elecciones de nuestra heroína se convierten en acciones correctas y adecuadas para poder así, conocer su carácter. Desde su primera y

hasta su última intervención, la esposa de Teseo delibera y elige para la realización de tres acciones importantes: a) Soportar el amor con honor; b) El permitir que su nodriza intervenga en su situación amorosa y c) Inculpar a Hipólito de su supuesta violación y causa de su muerte.

Durante la afronta de los caprichos de la diosa, Fedra se muestra con un carácter virtuoso, que es capaz de morir por mantener su buen nombre por lo que es visible que ha pasado de encontrarse en un estado de alegría, tranquilidad y buena vida a uno en donde invade la tristeza, la duda y un ambiente de muerte.

En la segunda elección, Fedra se encuentra en un dilema, ser impía con Afrodita o Ártemis, en este caso, ya no se nota un carácter digno de ser admirado, pero tampoco uno que se pueda recriminar, sin embargo Fedra falla en la realización de su acción, no por ella, sino por causa de Hipólito quién se indigna y no acepta la propuesta de su madrastra.

Su tercera acción, es la más vil al mentir acerca de la causa de su muerte, manchando la reputación de su hijastro y vengando así el haber sido rechazada, además que con todo eso ha querido mantener en vida, su honor.

Enterado Teseo del intento de Hipólito de violar a su mujer éste suplica, debido al desplante de ira, que Poseidón mate a su hijo, inmediatamente después de la maldición proferida, el hijo de la amazona entra en escena.

La virtud de Fedra presenta un declive al pasar de ser una mujer virtuosa y feliz (reina sobre Trecén, con las comodidades correspondientes, tiene un esposo y no tiene preocupaciones de ninguna índole) a convertirse en una mujer que sufrió en cuerpo (lo ha afeado y cambiado de color) y en alma (la deshonor) los caprichos de Afrodita, llegando a la muerte y con ello logrando infelicidad, preocupación y desorden en la última parte de su vida.

3.5.2. Acusación de Teseo

Continúa la escena con la acusación de Teseo hacia su hijo en términos de la evidencia de los hechos mientras que Hipólito se defenderá basándose en la validez de los juramentos. Ésta parte del episodio inicia con los cuestionamientos de Hipólito sobre los recientes sucesos acontecidos en su casa exigiendo a su padre que le permita conocer.

Teseo, aún consternado por el conocimiento que encuentra en la carta, comenta para sí mismo la importancia de reconocer a los verdaderos amigos y de la posibilidad de enseñar la prudencia. De la entrada de Hipólito en escena y hasta antes de la acusación directa de Teseo, Eurípides muestra a dos personajes con ideas completamente distintas y muy apegadas a las de un filósofo y de un sofista, respectivamente, en temas referentes a la amistad y a la enseñanza de la virtud.

Teseo inicia su acusación con un tono de desaliento debido a las faltas cometidas de los mortales, que según él va empeorando de generación en generación advirtiéndole que de seguir así, llegará el día en que los dioses tengan que crear una nueva tierra para no juntar a los justos con los injustos (idea muy parecida a la del cielo y el infierno cristiano). Luego continuará con un ataque directo a su hijo poniéndolo como ejemplo perfecto de sus palabras, quien ha deshonrado a su propia sangre con la supuesta violación del lecho de su madrastra y al tener como prueba el cadáver ante sus ojos y la tablilla en sus manos, Teseo niega cualquier argumento de defensa; empieza a creer que la virtud de su hijo es falsa por lo que pregunta en un tono de búsqueda “¿Así que tú eres el hombre sin par que vive en compañía de los dioses? ¿Tú el casto y puro de todo mal?” (vv. 948-949) y es que los hechos harían dudar a cualquier persona pues las palabras no tienen el poder para ocultar la evidencia una vez descubierta: “Que juramentos, que palabras podrían ser más fuerte que ella para que tú pudieras escapar de la acusación” (vv. 960-962). Ante ello Teseo busca algún móvil del crimen de su hijo y describe que él pudo haber violentado a Fedra debido a un odio que sentía ella hacía él, a causa de que “la naturaleza del bastardo es

hostil a los hijos legítimos”, (v. 964) otro posible móvil que pudo causar el ataque es que Hipólito se haya enamorado de Fedra, pues cuando Cipris infunde pasión amorosa en los hombres, se tiene el mismo efecto que en las mujeres, es decir que la acusación de Teseo hace partícipe a su hijo del culto de Afrodita, negando su castidad y su fortaleza para enfrentar el amor.

Inmediatamente el coro afirma: “No sé cómo podría llamar afortunado a algún mortal, pues los que estaban en situación de privilegio se han derrumbado por completo” (vv. 981-983) es decir, que el coro ya advierte lo que Aristóteles denomina peripecia a la cual define como un cambio de la acción en sentido contrario. Hipólito padece una peripecia, pues llevaba una vida tranquila adorando a la diosa de la caza y con amigos, y la tablilla cambia su situación a la de ser un condenado a muerte, lejos de sus amistades.

3.5.3. Defensa de Hipólito

Después de la acusación de Teseo, seguirá el turno a modo de tesis y antítesis de Hipólito que, comienza su defensa eliminando la concepción que tiene su padre de él por lo que para negar ser un charlatán hace mención de la dificultad que se le presenta el hablar en público, porque los que hablan frente a la multitud y convencen (sofistas) no tiene que ver con la sabiduría. Su defensa tiene dos momentos: I) en el que recupera su virtud que se ha puesto en duda afirmando su castidad y su piedad ante los dioses, sus buenas amistades y su correspondencia con las mismas, II) en el que niega algún móvil del crimen para lo cual es necesario una buena razón que justifique el dejar de ser virtuoso y a continuación se enumeran las principales causas: la hermosura de Fedra o el afán de gobernar, mismas que niega señalando que Fedra no tiene el cuerpo más bello y que el mandar, no es algo grato para él porque el poder destruye la razón, a lo que a él aspira es a ganar en los certámenes, ser feliz con los amigos, termina su defensa realizando un juramento que avala su virtud “Te juro por Zeus y por el suelo de

esta tierra que nunca he tocado a tu esposa, ni podría haberlo deseado ni concebido la idea” (vv. 1025-1027).

La querrela entre Teseo e Hipólito se basa en la dicotomía palabras-hechos y ley divina-ley humana, la acusación y la defensa revelan la importancia que cada personaje le otorga su postura, por una parte, Teseo tiene como evidencia el cuerpo de su esposa y la tablilla que culpa a Hipólito por lo que es suficiente para ser castigado con el exilio, mientras que el hijo de la amazona tiene como evidencia su virtud y el juramento ante la divinidad (pruebas intangibles vs pruebas tangibles).

El problema ante el que se encuentra Hipólito versa sobre la credibilidad de sus juramentos (que según el coro son “garantía no pequeña”). En una época como la nuestra la palabra vale menos que la evidencia y sin testigos que comprueben su afirmación, el juramento no adquiere ni siquiera el carácter de prueba. Sin embargo, podemos afirmar una diferencia entre el modo de entender la piedad. Hipólito es piadoso en tanto no jura en vano y se mantiene fiel al nombre de Zeus mientras que Teseo muestra impiedad al no creer en dichos juramentos y tener por más valiosas las pruebas humanas. Un buen ejemplo de lo anterior se encuentra en la *Ilíada*, cuando en los juegos en honor a Patroclo, Antíloco conducía sin miedo sus caballos en un espacio reducido, y Menelao, por miedo a que ambos destruyesen sus coches, dejó que Antíloco lo rebasara sin embargo, al final de la carrera y en discusiones por los premios obtenidos, Menelao le reclama a Antíloco, del modo siguiente:

“¡Antíloco! Ven aquí, criatura de Zeus, como exigen las reglas. Ponte de pie ante los caballos y el carro, sujeta en las manos la flexible tralla con la que antes has conducido y, tocando los caballos, por el dueño de la tierra y agitador del suelo jura que no has entorpecido mi carro adrede y con dolo.

Lo miró, a su vez, el discreto Antíloco y dijo:

Tranquilízate ahora. (...) Que tu corazón tenga paciencia: yo mismo la yegua que he ganado te la daré. Y si además otra cosa de mi casa aún mayor reclamaras, bien pronto preferiría dártela antes que a ojos tuyos, criatura de Zeus, perder para siempre el afecto de tu ánimo y parecer un criminal a las deidades”.⁶²

Antíloco no se atreve a jurar ante los dioses por miedo ser blanco de su ira de e incluso, debido a la realización de actos de mala fe, ofrece una gratificación a Menelao. Para descubrir la verdad, el Atrida no necesitó de pruebas periciales sino que se conformó con el hecho de pedir un juramento ante la divinidad, mismo que fue suficiente para descubrir lo que verdaderamente sucedió. Por lo que, el hecho de no creer en los juramentos de Hipólito se convierte en una falta ante los dioses.

3.5.4. Diálogo entre Hipólito y Teseo

Después de una acusación directa y una defensa realizada por separado, la obra continúa con un diálogo entre padre e hijo en que se muestra, ya no de modo teórico sino práctico el entendimiento que cada uno tiene sobre la prudencia.

Teseo inició el diálogo afirmando que no es un hecho que la suavidad de su hijo elimine el castigo impuesto referente al destierro (que representa una muerte larga y dolorosa en contraste con la condena a muerte que se caracteriza por ser breve y suave), situación ante la cual Hipólito se sorprende pues es importante que el tiempo sea juez.

⁶² *Ilíada*, XXIII, 581-594.

“Teseo — ¡Qué castigo más digno de ti invocas! Pero no morirás así de fácil, de acuerdo con la ley que tú te impones a ti mismo —una muerte rápida es más ligera para un impío—, sino vagando, errante en el exilio, lejos de tu tierra patria, [soportarás en tierra extranjera una vida dolorosa, pues ésa es la paga que se merece un impío].

Hipólito — ¡Ay de mí! ¿Qué vas a hacer? ¿No vas a esperar que el tiempo me acuse, sino que vas a expulsarme de esta tierra?

Teseo — Más allá del mar y de los confines del Atlas, si me fuera posible. ¡Tal es mi odio hacia ti!

Hipólito — ¿Sin examinar la garantía de mi juramento ni las respuestas de los adivinos, vas a expulsarme de esta tierra sin juicio?

Teseo — Esta tablilla que tengo en mis manos, que no admite interpretaciones ambiguas, te acusa de un modo seguro; en cuanto a las aves que revolotean por encima de nuestras cabezas las mando a paseo.” (vv. 1045-1059)

Este pasaje muestra la falta de prudencia por parte de Teseo que se encuentra en el hecho de tomar una decisión precipitada y exagerada, precipitada en tanto que no espera un juicio para Hipólito y es basada en sus sentimientos (en realidad su evidencia justifica su acción); exagerada en tanto que la magnitud del castigo se basa en una decisión que es tomada sin paciencia, además de la falta de prudencia puede vislumbrarse en Teseo, impiedad, en el hecho que no requiere tomar algún consejo que provenga de los dioses, en primera instancia, no cree en los juramentos realizados en nombre de la divinidad (no cree los juramentos de su hijo), y segundo, prefiere poner más credibilidad a las pruebas humanas que a la palabra divina dicha mediante el vuelo de las aves.

Ante la imprudencia e impiedad de su padre, Hipólito responde del modo siguiente:

“¡Oh dioses! ¿Por qué no dejo hablar libremente a mi boca, ya que muero por nosotros a quienes reverencio? No lo haré. Haga lo que haga, no podría convencer a quienes debiera y rompería en vano los juramentos que he jurado”. (vv. 1060-1064)

A diferencia de Teseo, Hipólito muestra, en un primer momento su piedad respetando el juramento realizado en nombre de la divinidad y teniendo como testigo a la nodriza de Fedra, es decir que, prefiere morir antes de romper su

palabra jurando en vano, y de manera ligada a su piedad, su prudencia puede vislumbrarse al saber que el rompimiento de sus votos no le salvará la vida (Teseo se mantiene necio y pone toda la verdad en las pruebas humanas).

Decir la verdad, lo obliga nuevamente a jurar que lo que dice es cierto y este nuevo juramento tendrá el mismo efecto en su padre, su nueva palabra no eliminará las pruebas humanas que se encuentran en posesión de Teseo (la tablilla y el cadáver). La tragedia de Hipólito se encuentra en la conservación de la virtud en el que debe decidir si es mejor morir respetando el nombre de los dioses o una posible vida con la ira divina.

Al dar Teseo la orden directa de desterrar a su hijo se reafirma la impiedad de Teseo así como la virtud de Hipólito, sin embargo en esta parte del diálogo se muestra un juego en la significación del término piedad, pues Teseo ya no la entiende como una relación entre hombres y dioses sino también de una relación entre hombres, así, ya no es posible mostrar piedad a alguien que no fue piadoso con su padre (violentó el lecho de su madrastra). Teseo es impío ante los dioses y ante los hombres.

Por otra parte Hipólito entiende que la acusación y castigo de su padre va más allá del destierro (así, como en Fedra, la revelación de sus sentimientos van más allá del desprecio de su amor) en ambos casos se pone en juego el buen nombre que han mantenido con la diferencia de que Fedra pierde su honor por propios méritos, mientras que Hipólito se siente malo por el simple hecho de que otros crean que lo es. En un primer momento la idea del hijo de la amazona recae en la idea de que la virtud depende de elementos externos, (*vgr.* los comentarios y pensamientos de terceros). Nótese que anteriormente se ha purificado por haber escuchado propuestas indecentes y lo ha hecho porque se considera un malvado.⁶³ “¡Ay, ay, me has alcanzado el corazón y estoy a punto de llorar, si tengo la apariencia de un malvado y tú lo crees!”. (vv. 1070-1073)

⁶³ *Cfr.* 653-656. La idea de que el simple contacto contamina, es un tópico recurrente en las creencias religiosas de la antigua Grecia, por ejemplo, en Esquilo se afirma que “Si la ciudad, en común, recibe una mancha, preocuparse en común todo el pueblo de buscar el remedio” *Suplicantes* 366-367.

La situación escabrosa a la que se enfrenta Hipólito para defender su buen nombre se basa en la credibilidad de sus palabras, pues no cuenta con testigos que revelen la verdad, su tragedia también se encuentra en tener la verdad y no poder revelarla a causa de dos situaciones: a) porque no debe romper el juramento y b) porque no tiene los medios suficientes para hacer creíble la verdad. “¡Conozco la verdad y no sé cómo revelarla!” (v. 1091). Su tragedia radica en que el habla es algo apresador e insuficiente.

En ese sentido, las palabras que Hipólito enuncia antes de salir del destierro son una afirmación que no tiene pruebas a favor “¡Nunca veréis a un hombre más virtuoso (*sofrosyne*), aunque mi padre no lo crea!” (vv. 1100-1101). En ese tenor, Hipólito recupera el sentido de virtud que había perdido, la prudencia no es algo que se gane o se pierda con base en las creencias de las demás personas sino que se fundamenta en una convicción propia. La prudencia es una virtud que tiene una naturaleza diferente a la de la valentía, por ejemplo, pues el valiente dejara de serlo si decide no enfrentar un peligro, es decir el hombre se vuelve un cobarde si los demás consideran que evitó algo doloroso, mientras que la prudencia puede presentarse cuando se decide no hacer algo (como Hipólito que decide no revelar lo realmente ocurrido), esas no-acciones pueden hacer pensar a terceros que se ha elegido mal, sin embargo, esos juicios sólo pueden darse en el interior de la persona prudente, pues sólo ella conoce las circunstancias que lo rodean (en el caso del hijo de la amazona, su no-acción se debe al juramento ante los dioses de no revelar nada, situación que desconoce Teseo). Mientras que la valentía se determina por externos, la prudencia se define por elementos internos.

Ahora bien, el peligro que existe es que dicha convicción puede convertirse en soberbia, es decir, como su prudencia está vinculada con su castidad y es tanta que no necesita de demás virtudes (por lo que no inspira simpatía), ganándose así el odio tanto de su padre como el de Afrodita y si algo es notorio es que Hipólito no es prudente con la prudencia por así decirlo, su exceso de virtud lo vuelve soberbio (*hybris*), del mismo modo que Fedra peca de *hybris* en cuestiones del amor.

El término *hybris* posee varios significados entre los que se encuentran orgullo, insolencia, impetuosidad, fogosidad, desenfreno, desesperación, ultraje, insulto. Platón la define mejor en su *Fedro* en el que se afirma que la opinión que nos domina en vistas de lo mejor se llama *sofrosyne*, pero el deseo que atolondra y nos lleva de modo desordenado al placer se conoce como *hybris*. Misma que tiene múltiples nombres, en el caso de la comida, se llama glotonería; en el caso del bebida, alcoholismo; y en el caso del goce a la belleza se denomina amor (Cfr. 237e-238d). Para Hipólito, su deseo atolondrado es referente a la virtud y lo podemos denominar soberbia. Existe en el héroe un exceso de invulnerabilidad por creer que su carácter y virtud lo mantendrán a salvo. Entonces podemos decir, que el exceso de su virtud (*sofrosyne*) ha causado que exista un vicio contrario a su virtud, la *hybris*. Su exceso se convierte en carencia, pues tanto el amor (Afrodita) como la castidad (Ártemis) poseen un carácter divino que deben de ser respetados del mismo modo. Al creerse demasiado virtuoso deja de serlo, se necesita una especie de humildad que los griegos han gustado en denominar templanza, para que la virtud no se convierta, por exceso, en un error censurable.

3.5.5. Alabanza y súplica a la divinidad

El canto del coro muestra un tópico común en Eurípides, el de la vulnerabilidad del hombre ante los designios divinos y la constante movilidad a la que se enfrentan los humanos, dicho tópico no sólo es visible con un análisis de la obra sino que también el poeta es muy explícito en cinco ocasiones con pequeñas variaciones, dicho pensamiento se expresa al final de sus tragedias que terminan del modo siguiente:

“Muchas son las formas de lo divino y muchas cosas deciden los dioses inesperadamente. Lo esperado no se cumple, y la solución de las cosas inesperadas descubre un dios”.⁶⁴

⁶⁴ *Andrómaca* 1288-1289, la misma fórmula también aparece en *Alcestis*, *Medea*, *Helena* y *Bacantes*.

Eurípides quiere mostrar que el hombre siempre se encuentra en un total desconocimiento sobre las muchas representaciones de algún dios y que cuando el hombre cree conocer o estar seguro de algo, los dioses cambian las situaciones haciendo que lo esperado no aparezca sino de otra forma y lo que no creemos posible encuentre algún modo de hacerse patente.

El canto del coro inicia anunciando la plena confianza que los hombres depositan en las acciones e intervenciones que la divinidad tiene hacia el mundo mortal:

“Mucho alivia mis penas la providencia de los dioses, cuando mi razón piensa en ella, pero, aunque guardo dentro de mí la esperanza de comprenderla, la pierdo al contemplar los avatares y las acciones de los mortales, pues experimentan cambios imprevisibles y la vida de los hombres, en perpetuo peregrinar, es siempre inestable”. (vv. 1104-1111)

No obstante, esta tranquilidad del ser humano que se manifiesta en el hecho de saber (aunque sin comprender el modo) que los dioses rigen nuestra vida pero existe un hecho que elimina la estabilidad humana pues se notan los cambios imprevisibles, inentendibles e incluso injustificados que permiten los dioses en la vida de los hombres; como el caso de Fedra, en el que Afrodita infundió su poder llevándola a la muerte con repercusiones que llevan al destierro a Hipólito, dos personajes que se manifiestan virtuosos al menos hasta el designio de la diosa.

Siendo así, la condición irremediable del hombre es ser vulnerable a cualquier situación y en todo momento, así como tener una vida inestable que no respeta ni estirpes ni virtudes, el cambio es lo único que permanece. Llevar a la conclusión

La antistrofa continúa brindando una solución a la vulnerabilidad del hombre, en un primer momento se puede evitar esa condición suplicando a los dioses que nos otorguen una vida con fortuna, felicidad y sin dolor, de no ser posible entonces suplicar para que los dioses nos permitan una cierta fuerza para afrontar el cambio:

“¡Que el destino procedente de los dioses se digne conceder a mis súplicas fortuna con prosperidad y un corazón exento de dolores! ¡Y que mis pensamientos no sean demasiado rígidos ni acuñados con metal de mala ley! ¡Pueda yo ser siempre feliz, adaptando con facilidad mi forma de ser al nuevo día que amanece!” (1113-1118)

Si la vida es cambiante y los dioses modifican nuestra fortuna, nosotros debemos de tener la posibilidad de no ser tan estrictos con nuestra vida, pensamientos y carácter, pero no al grado de que traicionemos nuestro modo de ser sino más bien concebir y llevar a cabo la fórmula apolínea que ya fue mencionada por la nodriza: “nada con exceso” (v. 265).

En ese tenor, la prudencia es la fórmula y el requerimiento ineluctable para poder afrontar nuestra vulnerabilidad, sin embargo, existe un argumento en el que además de que la vulnerabilidad se afronta con prudencia un hombre no se puede declarar virtuoso (prudente, sensato) si no se ha puesto a prueba, es decir, si no es vulnerable⁶⁵. Y ese es el caso de Hipólito quien se declaró prudente antes de tener una prueba divina y aunque sobresale la conservación de su virtud en todo momento (al inicio de la obra éste se autodenomina prudente, cuando es acusado y calumniado, sigue con su virtud intacta y al final prefiere morir que aceptar ser un malvado) en consecuencia, podemos afirmar que un hombre virtuoso es el que supera su vulnerabilidad. El coro termina su participación en este episodio despidiendo a Hipólito quien se dirige a su destierro y por otra parte, maldiciendo a los dioses por sus designios. Al final el coro entiende que el principio de todo infortunio es su vulnerabilidad pero la indignación ante los dioses, se debe a la maldición de todo ser humano de sufrir calamidades siendo inocentes.

El tener un carácter virtuoso muestra el dominio de nuestras pasiones ya que no nos entregamos ante cualquier circunstancia, dicho dominio no es posible declararlo si no existe un ataque fatídico que no es otra cosa que la remarcación de nuestra vulnerabilidad. La excelencia humana se muestra cuando nuestro

⁶⁵ Cfr. *supra*. 2.2. Definición de la tragedia nota 21.

carácter (dominio de las pasiones) se enfrenta ante una situación escabrosa (vulnerabilidad) y sale adelante.

A manera de conclusión

En el episodio podemos vislumbrar la vulnerabilidad del hombre en dos sentidos primeramente en el hecho de que la muerte o cualquier desgracia llegan en cualquier momento, sin respetar edades ni jerarquías. El ser humano se sentirá más vulnerable, en tanto más se identifique con las desgracias sucedidas. En segundo lugar, la vulnerabilidad se presenta ya no como una identificación de los sucesos fatales, sino como un daño que se origina indirectamente. Hipólito va a ser juzgado y castigado injustamente por la intervención del amor, Teseo también fue víctima de los caprichos divinos sin un merecimiento aparente. Estas injusticias y hechos repentinos e incontrolables hacen que el hombre tenga dos sentimientos hacia la divinidad, una especie de temor y necesidad de alabanza para no ser víctimas de sus designios, pero al mismo tiempo, al ver cómo los hombres sufren injustamente, siente un deseo de maldecir y criticar a la divinidad por no dejar al hombre otra situación más que la inestabilidad y el cambio sin importar el comportamiento que uno tenga. Siendo así, uno podría cuestionarse, ¿de qué sirve ser virtuoso y adorar a la divinidad?

Sin embargo, no olvidemos que hemos entendido a los dioses como una exteriorización de nuestros sentimientos y que de ese modo, los personajes que actúan dentro de la tragedia no son libres de culpa en la realización de sus actos, en todos ellos se muestra la *hybris* o deseo que atonta y cada uno con diferentes nombres, en el caso de Fedra, su excesivo deseo por su hijastro la hace caer en la intemperancia, en Teseo su necesidad de vengar la muerte de su esposa y creer en lo escrito y no en los oráculos divinos, lo hace caer en impiedad. Hipólito al sentir que su vida es virtuosa y que la diosa es su protectora, hace que se vuelva soberbio, siendo así cada uno tendrá un castigo.

Asimismo, la vida da giros inesperados, haciendo imposible lo posible y lo seguro, inseguro. Si la vida es constante cambio y nosotros somos vulnerables a

dicho peregrinar, la mejor manera para soportar el dolor y la injusticia es, según el coro, no ser tan rígidos con nuestra manera de pensar y vivir con moderación, que en este caso, se refiere a ser sano de pensamiento (tener mentes sanas) y vivir bajo la fórmula apolínea de nada en exceso. La *sofrosyne* es el medio para poder adaptarse a la vulnerabilidad a la que el hombre está expuesto.

3.6. Cuarto episodio

Este episodio es el más corto de toda la obra con apenas 100 versos en los que se narra con detalle cómo Hipólito encuentra la muerte camino al destierro y termina con una nueva alabanza al amor.

3.6.1. Muerte de Hipólito

El último episodio describe la muerte de Hipólito, contada por un acompañante del hijo de la amazona, el cual tiene el papel de llevar el mensaje de lo acaecido a Teseo. Dentro de las tragedias de Eurípides las intervenciones de los mensajeros cuentan entre las partes elaboradas con más cuidado por nuestro poeta. Están teñidas de un realismo tan palpable como el que caracteriza al retrato de los ancianos decrepitos y desvalidos. No es lugar idóneo para la improvisación, sino que se pule hasta el último detalle. Pero también creemos que la intervención del mensajero obedece a la afirmación de Aristóteles respecto a la extensión de la tragedia, “atenerse a una revolución del sol o excederla poco”⁶⁶ y al apresurar la obra evita duplicar lo sucedido narrando en primer lugar lo que sucedió y repitiendo los hechos comentándoselo a Teseo, situación que es constante en la epopeya.⁶⁷

La noticia sobre la muerte de Hipólito anunciada por el mensajero es para él un acontecimiento que no sólo afecta a los que habitan en Trecén sino también a

⁶⁶ *Poética*, 1452b 13-14.

⁶⁷ *Cfr. Ilíada*, VII 185-209.

quienes habitan en Atenas. “Hipólito ya no existe, por así decirlo. Ve aún la luz, pero su vida está pendiente de un hilo” (vv. 1162-1163).

Así, Teseo pregunta si su muerte se debe a la venganza de alguien que también fue ultrajado, pero el mensajero niega tal situación y menciona que su muerte fue a causa de dos situaciones: el propio carro y caballos de Hipólito; y las maldiciones lanzadas por Teseo, llevadas a cabo por Poseidón y recibidas por Hipólito. Siendo esta la situación, el hijo de Egeo agradece al dios del mar que lo haya escuchado:

“Teseo: ¿Quién lo mató?

Mensajero: Su propio carro (...) y las maldiciones de tu boca.

Teseo: ¡Oh dioses, oh Poseidón, cuán verdaderamente eres mi padre, ya que oíste mis maldiciones!”. (vv. 1164-1170)

Es importante resaltar dos puntos contradictorios que se presentan en la muerte de Hipólito, el primero tiene que ver con que, siendo Hipólito diestro en el arte equino, haya muerto a causa de sus propios caballos. Ahora si recordamos que los equinos se encuentran relacionados con la caza y ésta, a su vez, con Ártemis, que finalmente no es otra cosa que la representación de la virtud de Hipólito, podemos interpretar que, entre líneas, Eurípides nos quiere dar a entender que Hipólito muere por su propia virtud teniendo en cuenta que su castidad excesiva es causa de su deceso, pero al mismo tiempo, el poeta nos muestra que nuestro héroe mantiene su virtud durante toda su intervención, en tanto que, entra a escena con caballos y termina su vida con ellos, en otras palabras vive siendo virtuoso y muere con su virtud intacta.

La otra contradicción se muestra en el pensamiento de Teseo acerca de la paternidad, ya que él asegura que Poseidón es su padre por el hecho de que escuchó las maldiciones y las cumplió. Teseo entiende que para ser padre, es condición de posibilidad escuchar a sus hijos y actuar al respecto, sin embargo, él mismo no hizo lo propio con su hijo (a pesar de las insistentes veces que intentó

decir que él no había violado a su esposa) por lo que no puede declararse como su padre.

El mensajero que estuvo presente en la muerte de Hipólito describe lúcidamente lo sucedido. La muerte de Hipólito se presenta cuando una gran ola choca con la costa y expulsa a un toro, “monstruo salvaje” de “mugido insoportable”. Los caballos llenos de miedo corrieron hasta impactarse con las rocas destruyendo el carro y haciendo que Hipólito se enredara en las riendas de los caballos y que se golpeará la cabeza con una roca. Al final, el hijo de Teseo se desenreda pero su vida ya estaba por apagarse. Los caballos y el toro desaparecen. Por último, el esclavo asegura que “nunca podrá creer que Hipólito es malvado (...) pues bien sabe que es un hombre noble”.⁶⁸

3.6.2. Nueva alabanza a Eros

El episodio termina con nuevos adjetivos del amor, que refuerzan la primera alabanza.⁶⁹ Se define al amor como un tirano que ejerce su poder en bestias, hombres y dioses:

“Tú sometes el corazón indomable de los dioses y de los hombres, Cipris, y contigo el de alas multicolores, asediándolos con rápido vuelo. El revolotea sobre la tierra y el sonoro mar salino. Eros encanta a aquel sobre cuyo corazón enloquecido lanza su ataque con sus alas doradas; a las fieras de los montes y de los mares y a todo lo que la tierra nutre y contemplan los ardientes rayos del Sol, y también a los hombres, pues tú eres la única, Cipris, que ejerces sobre todos una majestad de reina”. (vv. 1269-1281)

La nueva alabanza es un eco del tópico que señala al amor como algo agradable y doloroso al mismo tiempo, ya que nuevamente se presenta a Afrodita como una diosa que somete y ejerce su poder en los corazones de los hombres junto con Eros quien encanta al corazón con su ataque.

⁶⁸ Cfr. vv. 1250-1254.

⁶⁹ Cfr. *supra* 3.3.5 Alabanza a Eros.

Además sus súbditos, por así decirlo, no se encuentran bajo un territorio determinado, sino que se sitúan en el mar, en la tierra, en los montes, en general, su poder abarca todo lugar. (vv. 1280).

Así, el coro indicó, en un primer momento, las penas del amor. En segundo lugar, los placeres que éste conlleva, para terminar afirmando la soberanía que la diosa ejerce sobre todo ser viviente. El reinado de Afrodita remarca la vulnerabilidad del hombre teniendo en cuenta que el amor fue la principal causa directa e indirecta de los fatídicos acontecimientos de los personajes, y si, como dice el coro, nadie puede escapar del ataque amoroso, sus alabanzas se convierten en plegarias ante el inminente desastre del que todos somos propensos.

3.7. Éxodo

El éxodo se contrapone al prólogo no sólo como partes de la obra ni por su función dentro de la misma sino por los personajes que intervienen en ellos. En el prólogo, Afrodita, diosa del amor, inicia la obra anunciando lo que va acontecer y asegurando la muerte de Hipólito debido a la falta de culto, mientras que en el éxodo se presenta Ártemis, diosa de la castidad, contando lo que ya pasó y redimiendo al hijo de Teseo de las faltas cometidas.

3.7.1. Ártemis *ex machina*

El recurso de que un dios se presente al final de la obra es característico de Eurípides y es conocido como *deus ex machina*, “el dios a través de la máquina” y es un mecanismo explotado por el poeta para hacer descender a un personaje mediante una “grúa”, aparición que normalmente se presentaba al final de la obra. En la antigüedad dicho recurso fue blanco de varias críticas, al describirlo como un recurso ajeno y carente de explicación, como si fuera algo “sacado de la manga” como se diría coloquialmente, “situación que se asemeja a la aparición de un tío

rico, el descubrimiento de un testamento ignorado, o de niños trocados en la cuna”.⁷⁰ De las críticas realizadas en la antigüedad podemos destacar las realizadas por Platón, Aristóteles y Horacio. Ejemplifiquemos:

En el *Crátilo* Sócrates pide a Hermógenes que intenten, en medida de sus propias fuerzas, vislumbrar un poco sobre el origen de los nombres primarios, y continúa su diálogo del modo siguiente:

“A menos que prefieras que, como los tragediógrafos cuando se encuentran sin salida recurren a los dioses levantándolos en máquinas, así también nosotros nos demos por vencidos alegando que los nombres primarios los establecieron los dioses y, por eso, son exactos. ¿Será éste nuestro argumento más poderoso?” (*Crát.* 425d).

En esta cita se destacan dos puntos sobre el uso del *deus ex machina*, el primero, que el recurso es utilizado para encontrar un desenlace cuando la trama del argumento ya no lo permite y segundo que, la intervención de un dios en la obra dará seguridad acerca de lo acontecido.

Aristóteles hace lo propio en su *Poética* cuando afirma que:

“Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en Medea, de una máquina (...) sino que a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo. Pero no haya nada irracional en los hechos, o si lo hay, este fuera de la tragedia” (1454b 1-6)

El estagirita afirma que el desenlace de la obra debe de surgir de la misma historia y no como un añadido de la trama y que en caso de utilizar el recurso, debe ser para aclarar al espectador sobre algún tema que no pueda presentarse dentro de la trama por lo que la intervención del dios no debe de afectar el curso de la obra.

⁷⁰ Murray, Gilbert, *Óp. Cit*, p. 173.

Por último, Horacio en su *Arte Poética* señala que “ni menor sea ni más extensa del quinto acto la fábula (...) ni intervenga un dios, si el nudo no digno se hiciere de un vengador” (v. 191).

Horacio, al igual que Platón y Aristóteles afirma que el dios no debe de ser un artilugio para arreglar una trama mal elaborada, sino que debe de surgir del desenlace para vengar lo sucedido, el autor de la *Carta a los Pisones* entiende, de este modo, el *deus ex machina* como una intervención exclusiva del castigo: hacer pagar el daño.

Siendo así, y cuando Eurípides utiliza al dios que baja de la máquina (8 ocasiones, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Suplicantes*, *Ión*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena*, *Orestes* y *Electra*. Podrían añadirse tres tragedias más si no se es tan estricto, completando la lista a *Alcestris*, *Medea*, y *Bacantes*) lo hace con la aparente finalidad de brindar un “final feliz” a la obra, por lo que en antigüedad se entendió como un recurso superficial. Sin embargo, más recientemente, lo escrito por Murray y García Gual reorientan la interpretación del *deus ex machina*, dándole un nuevo significado a la aparición de un dios.

Por una parte, Murray señala que la epifanía del dios es parte del ritual,⁷¹ que la intervención del dios es verosímil teniendo en cuenta que la tragedia versa sobre héroes que recibían culto; resalta que la aparición del dios comúnmente viene junto con un juicio moral definitivo; asimismo señala la facilidad con la que el dios serena el ánimo del espectador después de haber presenciado una lucha de sentimientos y nos ayuda a entender un significado sobre la obra que apenas vislumbrábamos.⁷²

En ese mismo tenor, García Gual⁷³ reivindica la aparición del dios afirmando que éste no forma parte del drama ya que se presenta una vez concluida la trama de la obra, por lo que el dios no da soluciones a la historia contada por el poeta, sino que su papel principal es restablecer el orden y el curso de las cosas, brindar

⁷¹ Cfr. *supra* 2.1. El origen de la tragedia.

⁷² Murray, Gilbert, *Óp. Cit*, p. 173-176.

⁷³ Confróntese su introducción a las tragedias de Eurípides en *Tragedias I*, Ed. Gredos, Madrid, 2000.

tranquilidad, explicar el futuro, decidir sobre la conducta de los personajes o bien, explicar la celebración de algún culto que se oficiará en adelante.

En el caso específico del *Hipólito* cuando se presenta Ártemis la muerte de Fedra está consumada mientras que la de Hipólito es inevitable, siendo así, no es el caso de que la diosa intervenga en la trama de la tragedia, sin embargo hace que Hipólito perdone a su padre (redime la culpa de Teseo pero no su situación). De este modo, podemos aseverar que el *deus ex machina* de *Hipólito* no es semejante al de *Medea*, donde la heroína mata a sus hijos y se libra de cualquier castigo gracias a la intervención de un carro tirado por dragones alados, regalo de su padre Helios “¡Y, a pesar de haberlo hecho (*matar a sus hijos*), puedes mirar el sol y la tierra, cuando te has atrevido a una acción tan impía!”.⁷⁴ A diferencia de la intervención del carruaje, regalo de Helios, la intervención de Ártemis no causa injusticia sino que aclara los hechos, brindando sufrimiento a Teseo y asimismo establece el culto a Hipólito, en el cual se “ordenó a los treceños que rindieran a Hipólito honores divinos, y que desde entonces todas las novias treceñas se cortaran un bucle del cabello y se lo dedicarían”.⁷⁵

Podemos concluir que el recurso *deus ex machina* tiene tres funciones principales: I) su función dentro de la trama; entendida como una ayuda al desenlace se haría reprobable con la propia aparición del dios, II) su función moralizante que trae justicia al héroe, y por último III) su función reveladora de la condición humana que se presenta en dos momentos: a) en tanto nos muestra la necesidad del hombre por tener un poco de esperanza, Eurípides al terminar sus tragedias con epifanías, muestra el deseo del hombre de tener tranquilidad de lo que va acontecer y b) nos revela (dentro del *Hipólito*) la disposición que tiene el hombre por perdonar, más cuando se trata de una relación padre-hijo.

Sabiendo que no existe remedio al final de la tragedia, Ártemis sólo interviene para revelar lo que el espectador ya sabe, que Fedra se enamoró de su hijastro y aunque luchó por aniquilar el amor que sentía, perdió la batalla debido a los malos

⁷⁴ *Medea*, 1327-1329.

⁷⁵ Graves, Robert, *Los mitos griegos Vol. II*, Ed. Alianza, Madrid, 2011, p.246.

remedios de su nodriza, que además de comunicar el amor de sus señora a Hipólito, obliga a éste a jurar no decir nada y él jamás rompe su juramento. Fedra al temer que descubrieran la verdad se mató dejando una nota inculpando a su hijastro de su muerte, luego, sin esperar confirmación de los adivinos, Teseo lanzó contra su hijo, una de las tres maldiciones que le había concedido Poseidón, cuando la pudo haber ocupado en contra de un enemigo. Situación que le causa dolor y arrepentimiento a Teseo, sentimientos que no puede cambiar.

3.7.2. Diálogo entre Ártemis e Hipólito y éste con Teseo

En el primer encuentro se continúa dando claridad al espectador sobre la muerte de Hipólito, a saber, la nobleza de su corazón, la falta de consideración hacia Afrodita y su castidad, situaciones que habían sido reflejadas en el hecho de que Hipólito no rompió sus juramentos e insultó a la diosa a través de su rechazo al amor y a las mujeres.

La última intervención de Teseo es la muestra del arrepentimiento que éste tiene por haber sido la principal causa de la muerte de su hijo, pero justifica sus acciones ya que los dioses le habían quitado la razón.

Así, para concluir la obra, Ártemis asevera que se vengará de lo sucedido a Hipólito y además se instauraran nuevos cultos en su honor; y justificando las acciones de su padre y dirigiendo las de su devoto, hace que Hipólito perdone a Teseo. Para terminar la obra, el coro afirma que el dolor es causado inesperadamente y que el que sufren los poderosos dura más tiempo.

Queda destacar dos puntos importantes dentro de la interpretación de la obra, que se refiere a la felicidad o infelicidad de Hipólito y de Teseo. Si como se había dicho, podemos conocer su dicha o desdicha de los personajes basándonos en su carácter, mismo que puede vislumbrarse en sus decisiones y deliberaciones mostradas en sus acciones, podemos analizar las realizadas por Hipólito.

Durante toda la obra el héroe toma tres decisiones: a) no rendir culto a Afrodita; b) No romper su juramento de silencio ante las acusaciones y, c) perdonar a su padre.

En su primera acción se nos presenta a un hombre que no se encuentra en concordancia con los ideales de la comunidad en la que vive, pues rodeado de una creencia religiosa politeísta, él muestra una tendencia al monoteísmo, donde no rinde culto a los dioses nocturnos, específicamente a Afrodita. Sin embargo, esta actitud no acorde a lo establecido por las leyes humanas, no necesariamente permite afirmar que sea una persona malvada. Existe un error al no rendir culto pero no lo hace ser malo.

Su segunda acción, a saber, no romper con su juramento y permanecer piadoso hasta las últimas consecuencias que para su caso lo lleva a la muerte lo hace merecer el adjetivo de virtuoso, en el mismo sentido, su tercera acción (perdonar a su padre) lo hace misericordioso y mantiene su piedad al obedecer las órdenes de la diosa.

Al inicio del documento, preguntábamos acerca de quién debería ser el protagonista de la obra, y en un primer momento afirmábamos que Fedra debería ser la protagonista por haber sufrido injustamente los caprichos de la diosa del amor. Sin embargo, su última acción nos parece repugnante y con ella, pierde la batalla que había luchado. Hipólito por su parte, parece ser un héroe más completo, al no atemorizarse ante la muerte y mantener su virtud intacta, padeciendo y sufriendo los ataques indirectos de la diosa y mostrando un buen carácter. En ese tenor, nos encontramos ante un personaje que aunque no sobresale por su virtud ya que peca de soberbia, misma que no es tan grave para declararlo malvado, su orgullo, más que un carácter vil es un yerro, por lo cual su paso de la dicha a su muerte nos causa compasión y temor, ganándose así, el título de héroe y protagonista de la tragedia.

Teseo por su parte, decide actuar a su manera en tres momentos: a) acusar a su hijo de la muerte de su esposa (imprudencia); b) no creer en los juramentos de

su hijo (impiedad) y, por último c) castigar a su hijo con el destierro y con maldiciones. Al final, Ártemis asevera que se vengará de la muerte de Hipólito y será Adonis (un preferido de Afrodita) quien morirá, por intervención de la diosa de la caza, herido por un jabalí.⁷⁶ Nuevamente los 'dioses' serán causantes de una muerte injusta pero que satisface los rencores entre ellos.

⁷⁶ Apolodoro, *Biblioteca mitológica, III, 183*, Ed. Akal, Madrid, 2010.

4. Conclusiones finales.

El análisis de la obra *Hipólito coronado* de Eurípides, representada bajo el arcontado de Epaminón, en el cuarto año de la Olimpiada 87 (428 a.C.) que obtuvo el primer lugar, nos permite concluir nuestro examen bajo tres aspectos, a) el filológico, entendiendo este como lo que la define como tragedia, la estructuración y partes principales; b) el aspecto filosófico, el cual se fundamenta en la enseñanza del carácter del hombre y sus consecuencias, y por último c) el aspecto antropológico, entendido como aquél que revela una parte de la condición humana.

Respecto al análisis filológico podemos concluir que existen dos versiones acerca del nacimiento de la tragedia, el primero como un culto a la vegetación, tesis sostenida por Murray y Harrison o bien, como un género que nace a partir de los coros de ditirambo, tal como lo cree Aristóteles y Wilamowitz, sin embargo a pesar de ser tesis contrarias coinciden en que en el trasfondo de la tragedia se encuentra un culto a Dionisio, bien por el proceso vida-muerte que sufre la vegetación o como un canto en su honor como es el caso del ditirambo.

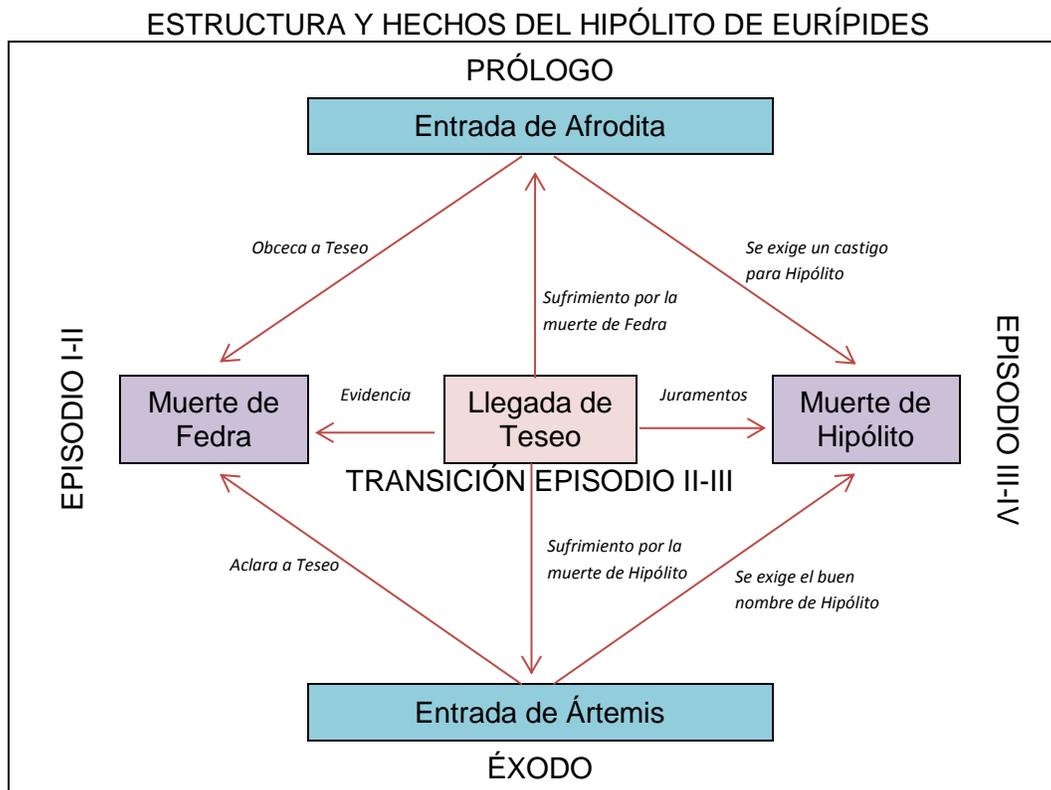
Si, como afirma el estagirita en su *Poética*, la tragedia es una “imitación de una acción esforzada que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”⁷⁷ debemos aclarar que lo más importante dentro de la tragedia para Aristóteles es la acción, misma que es una repercusión directa de las decisiones y deliberaciones de cada personaje. Las acciones nos mostrarán cuál es el carácter de cada uno de los personajes y con base en el cambio de fortuna que presenten dentro de la tragedia podrán suscitar compasión (por juzgar inmerecido un infortunio) y temor (por la posibilidad que podamos padecer la misma desdicha) en nosotros, siempre y cuando el héroe que cae en la desgracia no sea ni completamente virtuoso ni culpable por su maldad sino que sufra por alguna especie de error. Dicho yerro normalmente es presentado por una ceguera, (que no es otra cosa que la designación de ἄτη) la cual se relaciona con un

⁷⁷ 1449b24-28

desvío, con algo golpea nuestra mente y la saca de su lugar, una especie de obscurecimiento en nuestra en nuestro pensar que no nos ayuda a ver con claridad las cosas y que hace que tomemos decisiones precipitadas.

Eurípides fue uno de los más grandes exponentes de la tragedia griega, junto con Esquilo y Sófocles, pero a diferencia de ellos, sus tragedias tenían contenidos que expresaban la crisis que sufría Atenas, misma que se enuncia en el derrumbamiento de los dioses, expresado en el campo de la física, medicina y de lo religioso. A pesar de que Eurípides es portador del estandarte de dicha crisis, existen en él ideas que no se apegan completamente a la crítica en contra de lo divino, pues él cuestiona el exceso de confianza que se deposita en la razón y expone la fuerza incontrolable de la pasión.

En cuanto a la estructura de la obra, Eurípides nos presenta una historia completamente entrelazada y en la que se contraponen sus elementos no sólo organizacional sino también conceptualmente, tal y como lo muestra el diagrama siguiente:



FUENTE: Elaboración propia con base en el *Hipólito* de Eurípides.

El *Hipólito* de Eurípides tiene cinco momentos importantes: la entrada de Afrodita, la muerte de Fedra, la llegada de Teseo, la muerte de Hipólito y la entrada de Ártemis. La entrada de las diosas se contraponen no sólo por su ubicación (prólogo y éxodo, respectivamente) sino también porque son diosas contrarias, una representa el amor y la otra la castidad. Mientras Afrodita exige un castigo para Hipólito por no rendirle culto, Ártemis reivindicará su virtud. Los planes de la diosa del amor, tendrán como consecuencia que Teseo se ofusque respecto de la muerte de Fedra, mientras que la diosa de la caza pondrá claridad a los hechos.

Asimismo, la muerte de Fedra se contrapone a la de Hipólito por su ubicación temporal (antes y después de la entrada de Teseo), así como por la razón de que la muerte de la hija de Pasífae es consecuencia de una convicción propia (suicidio), de un excesivo sentimiento amoroso y un deseo prohibido; mientras que la muerte del hijo de la amazona se debe a una causa externa (accidente), obtenido por la ausencia de culto a la diosa y soberbia ante ella.

La ofuscación enviada por Afrodita a Teseo añadirá deshonor al sufrimiento causado por la muerte de su esposa puesto que su hijo ha mancillado su lecho y tiene pruebas humanas para comprobarlo. Por otra parte, la claridad que le otorga Ártemis a Teseo hará que el héroe sufra por la muerte de su hijo, cambiando la deshonor que sentía por un arrepentimiento consecuencia de mandar a matar a Hipólito sin antes haber escuchado sus juramentos y los oráculos divinos.

Respecto al análisis filosófico, la tragedia nos enseña que es lo que debemos evitar para poder tener una vida que no nos lleve a la ruina. Es decir, nos enseña como los hombres padecen ciertos sentimientos y acciones que lo llevan a cometer actos en contra de la ley, ya sea humana o divina. Dentro de la obra encontramos tres personajes que presentan caracteres y acciones diferentes pero en un mismo sentido. Los tres sufren y pecan a causa de una ceguera enviada por Afrodita, aunque muestran su *hybris*, deseo que atolondra, a su manera.

En Fedra, el amor enviado por Afrodita causa un desvío en su mente, provocándole enfermedad que la lleva a la muerte. No es el caso de que el amor sea un mal, sino que amar apasionadamente causa una ceguera que le hará a Fedra hacer cosas que sabe que no son correctas, como lo es el permitir que su nodriza le externe sus sentimientos a su hijastro.

En Teseo, el desvío de su mente también causado por la diosa del amor, quien hace que se obceque y cause la muerte de su hijo que a la postre será causa de su arrepentimiento y sufrimiento. En este caso, la ceguera de Teseo es a causa de una exagerada creencia en las pruebas humanas lo que lo lleva a renegar de los juramentos realizados en nombre de los dioses.

En Hipólito, el desvío de su mente es llevado indirectamente por Afrodita, pues a causa de las declaraciones de su madrastra revela sus verdaderos sentimientos hacia las mujeres y al amor, recriminándolos de ser el mayor mal, por lo que no rinde culto al mismo. Su ceguera se muestra en el hecho de creer que por ser virtuoso respecto a la castidad y ser el preferido de la diosa de la caza es inmune a cualquier ataque fatídico, sin embargo esa es la causa de su muerte. El siguiente esquema muestra la *hybris* de cada uno de los personajes:

CAUSAS DE LA RUINA DE LOS PERSONAJES



La obra nos enseña a ser moderado con nuestros sentimientos, Fedra no peca al sufrir el ataque del amor y sentir un deseo por su hijastro, su error se encuentra en ser tan apasionada, amar con locura y no esperar alguna señal de Hipólito para poder declararle su amor. Teseo tampoco es una mala persona por dudar de los juramentos cuando tiene pruebas contundentes, pero su error es tener demasiada confianza en ellas y olvidar la importancia de los dioses. Asimismo, no es el caso de que Hipólito, sea recriminable por tener tanta confianza en su virtud, sino que es esa misma confianza la que lo hace exagerar y despremiar las demás virtudes, declarándose feliz y virtuoso sin ser puesto a prueba.

Siendo así, la obra, además de la moderación con nuestro pensar y nuestra manera de ser, que se expresa en la inscripción del templo délfico “nada con exceso” nos enseña a tener paciencia en la toma de decisiones, si los personajes no fueron moderados bien pueden ser pacientes, si Fedra hubiese esperado una señal de su hijastro; Teseo una aclaración divina y si Hipólito no hubiese declarado con tanta diligencia su virtud, nadie habría sufrido sus castigos correspondientes.

El aspecto antropológico, nos muestra que una de las características del hombre radica en la idea de que éste aprende mediante el sufrimiento. Además la idea más importante radica en que el ser humano es vulnerable a los caprichos de la divinidad, que bien puede atacarlo directamente como el caso de Fedra o indirectamente como Hipólito. Los dioses, caprichosos como lo entienden los griegos, ocupan a los seres humanos para cumplir sus designios, para vengarse o para divertirse con ellos, sin que les interese si son personas virtuosas o no. Sin importar las condiciones o el momento, el hombre lleva consigo la carga de su vulnerabilidad, y su virtud o posición social no le impide deshacerse de ese peso. Ejemplo de ello es que a pesar de que Fedra fundó un templo para Afrodita, la diosa sólo la utilizó a la reina como medio para desquitarse de los faltas cometidas por el hijo de Teseo. Asimismo, Hipólito, ferviente servidor y adorador de Ártemis, muere con total indiferencia de la diosa quien pudo salvarlo, pero le negó su ayuda con el pretexto de que los dioses no pueden intervenir en los designios de los

demás dioses. Siendo así, no existe acción que pueda hacer el hombre para librarse de su vulnerabilidad, pues ser virtuosos o adorar a los dioses no es garantía para que ellos nos mantengan a salvo.

Como espectadores, la obra nos enseña que no debemos depositar excesiva confianza en las cosas (en este caso en los dioses, en nuestras virtudes, o en nuestros amigos) porque nos pueden decepcionar y traer males; que somos vulnerables y dicha vulnerabilidad viene de la experiencia de ver los cambios de fortuna que trae la vida y del entendimiento de que lo único que permanece es el cambio. La obra también forma en nosotros la idea que nadie puede estar seguro del tiempo que durará su felicidad o qué tan corta será su infelicidad porque los dioses encuentran la manera para hacer que nuestra vida dé un giro completo haciéndonos pasar de la fortuna a la desdicha y del infortunio a la dicha, sin una causa aparente. Al final teniendo en cuenta estos aprendizajes, el Hipólito de Eurípides enseña al hombre a ser moderado en su actuar y estar prevenido para cualquier ataque fatídico.

La tragedia no sólo se limita a mostrarnos la vulnerabilidad del hombre, que se encuentra en la vida y de la que no podemos escapar según Afrodita, quien gobierna en todo el mundo y a todos los seres vivos, sino que nos da la solución que no es otra cosa que mantener nuestra moderación en todos los aspectos de la vida. Si el hombre es prudente con todo lo que hace y en lo que hace puede soportar su vulnerabilidad.

Empero, no es el caso de que la moderación entendida como una adaptación a las circunstancias sea una conveniencia a las situaciones. Eurípides no quiere enseñarnos que ante los ataques del azar uno deje de ser virtuoso, no se trata de robarle las pertenencias a las personas porque nos fue mal en un negocio, pues no se trata de ser viciosos para obtener la felicidad cuando estamos en momentos de desdicha, sino que podemos seguir siendo virtuosos en los momentos de infortunio, sabiendo que, no somos los únicos que lo padecemos, y que tendremos una redención al mantener nuestro carácter.

Si la condición del hombre es la vulnerabilidad y no es posible evitarla ni mediante el buen comportamiento ni la adoración a la divinidad, lo que le queda al ser humano es aceptarla, y para poder enfrentarla, la obra nos dice que es necesario adaptarse a las circunstancias mediante la moderación. Esa adaptación no implica abandonar a la virtud, sino que puede mantenerse sólo si se pone a prueba su vulnerabilidad, esto se vuelve un círculo en el que el hombre maldice su vulnerabilidad y la intenta enfrentar con su virtud, sin embargo, si no es vulnerable no podrá declararse virtuoso. Y he ahí su tragedia, la vulnerabilidad es condición de posibilidad de la virtud.

Bibliografía

Bibliografía Básica

- Aristóteles, *Poética*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica #8, Madrid, 1999.
- _____, *Poética*, Ed. UNAM, Bibliotheca Scriptorvm Grecovm et Romanorvm Mexicana, 2ª ed., México, 2000.
- Eurípides, *Hipólito*, en *Tragedias I*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #4, Madrid, 1977.
- _____, *Hipólito*, Ed. UNAM, México, Bibliotheca Scriptorvm Grecovm et Romanorvm Mexicana, 1998.
- _____, *Hipólito*, Ed. Aguilar, Col. Iniciación al Humanismo, Madrid, 1970.

Bibliografía complementaria

- Alsina, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Ed. Labor. Barcelona, 1971.
- Anaxágoras, *Fragmentos*, Ed. Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica, Buenos Aires, 1982.
- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Ed. Akal, Madrid, 2010.
- Aristófanes, *Comedias III*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #408, Madrid, 1986.
- Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Ed. RBA Libros, Biblioteca Clásica Gredos, 2ª ed., Barcelona, 2008.
- _____, *Retórica*, Ed. UNAM, Bibliotheca Scriptorvm Grecovm et Romanorvm Mexicana, México, 2002.

- _____, *Política*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #161, Madrid, 1988.
- Ateneo de Náucratis, *Sobre las mujeres. Libro XIII de La cena de los eruditos*, Ed. Akal, 3ra ed., Madrid, 1994
- Barret, W.S., (ed.), Euripides, *Hippolytus*, Oxford University Press, Oxford, 1964.
- Dodds, Eric Robertson, *Euripides the Irrationalist*, The Classical Review 43, 1929.
- Esquilo, *Tragedias*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #97, Madrid, 1986.
- Eurípides, *Tragedias II*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #11, Madrid, 2000.
- _____, *Tragedias III*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #22, Madrid, 2000.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos Vol. II*, Ed. Alianza, Madrid, 2011.
- Guthrie, William K.C., *Los filósofos griegos*, Ed. FCE, 2da ed., México, 2008.
- Harrison, Jane Hellen, *Prolegomena to the study of greek religion*, Cambridge University Press, 2da ed., Cambridge, 1908.
- Heródoto, *Historia*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #3, Madrid, 1997.
- Hipócrates, *Tratados Hipocráticos I*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #63, Madrid, 1983.
- Homero, *Ilíada*, Ed. RBA Libros, Biblioteca Clásica Gredos, 2ª ed., Barcelona, 2008.
- Horacio, *Arte Poética*, Ed. UNAM, Bibliotheca Scriptorvm Grecorvm et Romanorvm Mexicana 2ª ed., México, 1984.
- Jaeger, Werner Wilhelm, *Paidea: Los ideales de la cultura griega*, Ed. FCE, México, 2001.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Ed. El Acantilado, Madrid, 2001.

- Marino, Antonio, *Venganza y Justicia en la Orestíada de Esquilo*, UNAM-FES Acatlán, México, 2003.
- Murray, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*, Ed. FCE, Col. Breviarios #7, 4 ed., México, 1966.
- Nauck August, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Ed. Teubner, Leipzig, 1983.
- Nietzsche, Friedrich, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Ed. Valdemar, 3ra ed. Madrid, 2003.
- Nussbaum, Martha C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Ed. A. Machado Libros, Col. La Balsa de la Medusa # 77, 2ª ed., Madrid, 2004.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Ed. SEP, Col. Cien del Mundo, México, 1985.
- Padel, Ruth, *A quien los dioses destruyen*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2008.
- Platón, *Diálogos II*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #61, Madrid, 1983.
- _____, *Diálogos III*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #93, Madrid, 1983.
- _____, *República*, Ed. UNAM, Bibliotheca Scriptorvm Grecorvm et Romanorvm Mexicana, 2ª ed., 1ª reimpresión, México, 2007.
- _____, *Eutifrón*, Ed. Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica, 4ta ed., Buenos Aires, 1980.
- Pródico, *Fragmentos y testimonios*, Ed. Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica, 3ra ed., Buenos Aires, 1980.
- Protágoras, *Textos relativistas*, Ed. Akal, Madrid, 1996.
- Sófocles, *Fragmentos*, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica #62, Madrid, 2008.

- Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2004.
- Verrall, Woolgar, Arthur, *Euripides, the rationalist: A study in the history of art and religion*. Ed. Russell & Russell, New York, 1967.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, *Einleitung in die Griechische Tragödie*, Ed. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1907.