

Dioses y mortales en el *Hipólito* de Eurípides

Juan M. MELONE
(Universidad de Buenos Aires)
juanmelone@hotmail.com

Recibido: 25/02/2015
Aceptado: 29/06/2015

Resumen

El presente trabajo se propone analizar las vinculaciones entre dioses y mortales en el *Hipólito* de Eurípides. Nos centraremos en un abordaje textual, a fin de dar cuenta de las estrategias discursivas desplegadas en los diálogos y acercarnos, en última instancia, a una comprensión más acabada de las ideas religiosas de Eurípides.

Abstract

This paper aims to analyze the connections between gods and mortals in Euripides's *Hippolytus*. We will focus on a textual perspective, in order to describe the discursive strategies displayed in the dialogues and, ultimately, to reach a deeper understanding of Euripides's religious ideas.

Palabras clave: Eurípides - Hipólito - divinidad

Keywords: Euripides - *Hippolytus* - gods

Es característico de las piezas de Eurípides comenzar con un prólogo informativo, que generalmente refiere los antecedentes de la acción; es frecuente que esos prólogos —o su primera escena, al menos— consistan en largas ῥήσεις a cargo de alguno de los personajes, muchas veces secundarios, e incluso que

irrumpan en escena y reciten contra toda verosimilitud, casi entablando un diálogo directo con el público, tan a contramano de las preferencias de un Esquilo o de un Sófocles. A veces, esos personajes son además divinidades, y entonces asistimos a alguna explicación de por qué tal dios llega al lugar de la acción (ἦκειν es verbo frecuente cuando un personaje entra por primera vez en escena)¹. Pero en ningún caso esa divinidad se presenta tan enfáticamente como la Afrodita de *Hipólito*: “<Soy> una diosa poderosa y no sin renombre entre los mortales y dentro del cielo, me llamo Cipris” (Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος / θεὰ κέκλημαι Κύπρις, οὐρανοῦ τ’ ἔσω)², en ningún caso exhibe tan bruscamente su poder: “A los que veneran mi poder, los cuido³, pero hago caer a cuantos se ensoberbecen contra mí” (τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη / σφάλλω δ’ ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα), en ningún caso expone tan minuciosamente su plan, que es la trama misma de la pieza, al punto de que con sólo leer el prólogo ya conocemos la historia entera de Hipólito y Fedra.

Pero en *Hipólito* no sólo el prólogo está a cargo de un dios, también lo está gran parte del éxodo, regido por la diosa virgen de la caza Ártemis. Es precisamente en el intersticio entre un *deus ex machina* y otro que transcurre la obra, pues a diferencia de *Bacantes* —con la que guarda tantas semejanzas—, en la que Dioniso también abre y cierra la pieza pero permanece la mayor parte del tiempo en escena, Afrodita desaparece para siempre como personaje en el verso 57 y Ártemis no se presentará hasta el verso 1285. Durante más de mil doscientos versos la acción recae —al menos de manera visible— en los hombres y mujeres de Trozén.

Tal circunstancia ha sido examinada con notable profundidad por Francis Dunn, que habla de una simetría formal según la cual principio y final son tan intercambiables como Afrodita y Ártemis, por lo que en *Hipólito* no hay lugar para el cambio, para el aprendizaje propio del héroe trágico, sólo un placer perverso y estéril. En *Hipólito* “el final repite el principio y el principio anticipa el final, nada puede pasar”; Dunn resume su lectura sirviéndose de las palabras de un estribillo que, convenientemente, abre y cierra un conocido poema del siglo XVIII: *fearful symmetry*⁴.

1. Para un mayor desarrollo sobre este punto, *vid.* R. HAMILTON, “Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides”, *AJP* 99. 3 (1978), 277-302, quien sin embargo no se ocupa de *Hipólito*.

2. Para el texto griego de *Hipólito* se ha utilizado la edición crítica de W. S. BARRETT, *Euripides: Hippolytos*, edited with introduction and commentary, Oxford, 1964. Las traducciones son de mi autoría.

3. Quizás una buena traducción para πρεσβεύειν sería “apadrinar”, o en este caso “amadrinar”.

4. F. M. DUNN, *Tragedy's End*, Oxford, 1996, 97. Cf. también T. FISCHER-HANSEN & B. POULSEN, *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast*, Copenhagen, 2009, 73. H.

La visión de Dunn, reciente y extrema, bien puede representar uno de los polos entre los cuales se extienden las interpretaciones de la crítica de los últimos cincuenta años. El otro polo está habitado por quienes enfatizan la responsabilidad humana como motor de la acción. Así, *Hipólito* sería una suerte de tesis según la cual las posturas extremas —la pasión desenfrenada de Fedra, la intransigencia de Hipólito— terminan en desgracia. La precedencia de la acción humana como rasgo canónico de la tragedia ya ha sido recomendada veinticuatro siglos atrás por Aristóteles⁵; sin embargo, como ocurre a menudo con las prescripciones del Estagirita, la norma parece convenir antes a las poéticas de Esquilo y de Sófocles que a la del escurridizo Eurípides. De este punto de vista parece ser partidario Lesky⁶. Entre uno y otro extremo, a veces mucho más cerca de uno que de otro, se ubican Dodds, Kitto, Barrett, Brill...⁷

La recensión anterior, que no busca eludir la simplificación, quiere hacer visible un problema que hasta ahora la crítica parece haber evitado, el de volver contingente uno de los términos de la dualidad presente en *Hipólito* —que nadie niega— entre conflicto divino y conflicto humano enfatizando el otro. Quienes acentúan la responsabilidad humana tienen —como Aristóteles— serios problemas para dar cuenta de Afrodita y Ártemis; Lesky, en la página citada, parece querer deshacerse rápidamente de las dos diosas. Pero si aceptamos en cambio el análisis de Dunn, ¿qué razón de ser tienen los más de mil doscientos versos entre las intervenciones de una y otra diosa? ¿A qué prolongar los sufrimientos de Fedra, de Hipólito, de Teseo? ¿Por un mero regodeo en el patetismo?⁸ A esas preguntas intentará responder este trabajo.

Comienza la obra; Afrodita entra impetuosamente en escena y declara su nombre y poder. En los versos 21–28 expone de una vez y para siempre su plan:

ὄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι
Ἴππόλυτον ἐν τῆδ' ἡμέρᾳ· τὰ πολλὰ δὲ

ROISMAN dice que “Afrodita y Ártemis forman un círculo exterior de la divinidad que rodea la trama humana de la obra” (H. ROISMAN, *Nothing is as it Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*, Maryland, 1999, 153).

5. *Po.* 1453a15-17, y en su censura de la resolución ἀπὸ μηχανῆς (1454a37-b8).

6. A. LESKY, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1957-8, 401.

7. E. R. DODDS, “Euripides the Irrationalist”, *CR* 43. 3 (1929), 101-2; H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, London, 1961, la página 201 —perteneciente todavía al capítulo sobre *Medea*— es un buen ejemplo; W. S. BARRETT, *op. cit.*, S. BRILL, “Aphrodite's Wrath: Eros in Euripides's Hippolytus”, *Symposium* 11. 2 (2007), 288.

8. Como dice J. A. LÓPEZ FÉREZ, “Tragedia griega y pensamiento”, *Epos* 6 (1990), 79, “Ya en piezas de primera hora, azar y capricho divino van juntos (*Hipólito* 1105 ss)”.

πάλαι προκόψασ', οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ.
 ἐλθόντα γάρ νιν Πιτθέως ποτ' ἐκ δόμων
 σεμνῶν ἐς ὄψιν καὶ τέλη μυστηρίων
 Πανδίονος γῆν πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ
 ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο
 ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἔμοις βουλευμάσιν.

Pero, <a causa de las cosas> en las que ha errado respecto de mí, me vengaré de Hipólito en este día; y, *habiendo preparado la mayoría de las cosas hace tiempo...*⁹ No me hace falta mucho esfuerzo.

Pues la noble esposa de su padre, Fedra, al verlo una vez ir desde la venerable casa de Piteo hacia la tierra de Pandión para la visión¹⁰ e iniciación de los misterios, ocupó¹¹ su corazón con una pasión terrible, *a causa de mis maquinaciones*.¹²

De modo que Afrodita tiene decididos no sólo de antemano, sino también desde hace largo tiempo (πάλαι, ποτε), los destinos de Hipólito y de Fedra¹³. Es sabido que los antiguos no estimaban en mucho el suspenso; esa circunstancia acentúa lo extraordinario de nuestra obra: en los prólogos, a menudo se anticipan intenciones y μηχανήματα, pero rara vez de la manera tan precisa en que efectivamente tendrán lugar cientos de versos más tarde. Ni siquiera Dioniso, en *Bacantes*, tiene decidido cómo procederá con Penteo. Es verosímil que, ante las palabras de Afrodita, una alarmante sensación invadiera al espectador, la de que es el autor de la pieza quien habla por boca del personaje.

La exposición de la diosa difícilmente hubiera podido ser más enfática. Los versos 47–50 vuelven sobre la tensión entre la nobleza de Fedra y su pérdida de todas maneras prefijada:

9. Indico con puntos suspensivos el anacoluto del original, por lo demás intraducible. Tanto el participio προκόψασα como el pronombre με se refieren a Afrodita; el primero, como predicativo subjetivo de un verbo conjugado que nunca llega, el acusativo concierne con la nueva proposición cuyo núcleo es δεῖ.

10. Los términos ὄψις y τέλη son tecnicismos de los ritos eleusinos, de los que bastante poco sabemos. Traduzco *visión* con el sentido de “acción de ver”, no de “aparición”.

11. Según W. S. BARRETT (*op. cit.* 159-60), κατέσχετο es una forma de aoristo medio con sentido pasivo, quizás ya arcaica en el siglo V (cuando las tardías formas pasivas en -θην ya estaban desarrolladas), pero muy frecuente en Homero. En ese caso, καρδίαν debe entenderse como un acusativo de relación. La traducción —que entonces ya no puede seguir la sintaxis griega— quedaría: “...una pasión terrible ocupó su corazón a causa de mis maquinaciones”.

12. El subrayado en las traducciones es en todos los casos mío.

13. Acerca del poder performativo de las palabras de Afrodita cf. J. BLOMQUIST, “Human and Divine Action in Euripides’ *Hippolytus*”, *Hermes* 110. 4 (1982), 404 y G. S. MELTZER, *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, Cambridge, 2006, 93.

ἦ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται,
 Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν
 τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ
 δίκην τοσαύτην ὥστ' ἐμοὶ καλῶς ἔχειν.

La otra, Fedra, aunque gloriosa, sin embargo ha de morir¹⁴, pues, en cuanto a sus males, no tendré consideración como para que alguno de mis enemigos¹⁵ no me pague tanta justicia como me venga bien.

Esta despiadada falta de consideración por el destino de una mujer de la que se resalta su índole de εὐγενῆς δάμαρ, parece haber tenido en cuenta Dunn al escribir que Fedra no es un fin, sino un instrumento del que se servirá Afrodita para castigar a Hipólito¹⁶. Las palabras finales del prólogo (vv. 56–57), por su parte, repiten lo referido tan sólo treinta versos antes:

οὐ γὰρ οἶδ' ἀνεωγμένας πύλας
 Ἄιδου, φάος δὲ λίσσθιον βλέπων τόδε.

Pues <Hipólito> no sabe que las puertas de Hades están abiertas y, aunque la está viendo, <no sabe> que esta luz <es> la última.

Afrodita se sirve de la ironía trágica de una manera muy diferente de aquella presente en las respuestas con doble sentido de Dioniso ante Penteo, con las que Eurípides consigue un efecto cómico en *Bacantes*. Aquí las palabras de Afrodita poseen el tono con que por lo general se lamentan los coros en los estásimos, es decir, en ausencia del personaje, o el narrador de la épica,

14. Obsérvese el uso del presente oracular o simplemente de anticipación (ἀπόλλυται) con valor de futuro (ἀπολοῦται) (cf. W. S. BARRETT, *op. cit.* 166 y H. W. SMYTH, *Greek Grammar*, Harvard, 1956, §§ 1882 y 1879). El predicativo εὐκλεῆς mantiene cierta ambigüedad acerca de si Fedra, a pesar de ser gloriosa, ha de morir o si será gloriosa aun en su muerte.

15. El enemigo es Hipólito; el plural τοὺς ἐμοὺς ἐχθρούς es usado para generalizar: “un enemigo, cualquiera que fuere” (W. S. BARRETT, *op. cit.* 166-7).

16. Cf. F. DUNN (*op. cit.* 95-6). S. BRILL, *op. cit.* 277 y S. MILLS (*Euripides: Hippolytus*, London, 2002, 31) señalan, además, que la forma en la que la divinidad se ensaña con Fedra determina, a los ojos del público, una atenuación de su culpa, idea que no parece estar en la primera versión de Hipólito (el Ἴππόλυτος καλυπτόμενος o *Hippolytus Veiled*), hoy perdida, aunque no hay seguridades al respecto. Cf. además H. E. MIEROW, “Euripides’ Artistic Development”, *AJP* 52, 4 (1931), 349 ss.; L. MCCLURE, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, 1999, 121; A. N. MICHELINI, *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin, 2006, 287-8, y I. TORRANCE, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, 2013, 147.

que tampoco es oído por los personajes. Aquí, como cierre de la abrumadora exposición de su plan e inmediatamente después de la acotación escénica de la entrada de Hipólito¹⁷, la diosa pareciera estar verbalizando lo que tienen en mente los espectadores.

La voz del autor, la voz del espectador. Hemos apuntado que el distanciamiento, aun al punto de romper la ilusión poética, es uno de los rasgos distintivos de Eurípides. Sólo que aquí parece haber ido mucho más lejos que de costumbre, aquí Afrodita parece estar sencillamente *fuera* de la pieza. Su presentación en el prólogo, su inmediata y definitiva desaparición, sin ningún contacto con el resto de los personajes (no tiene diálogos, no comparte escena, nadie la ve ni la oye) refuerzan su ajenidad; Afrodita ha sido puesta en el inicio para mostrar que está afuera, que la tragedia comienza verdaderamente en el verso 58¹⁸.

La higiene de Afrodita, su ausencia de contacto con los mortales, encuentra correlato en la que invoca Ártemis unos mil cuatrocientos versos después, ante Hipólito moribundo, para poner fin a su presencia en la obra (1437–39):

καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοῦς ὄρᾶν
οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς
ὄρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ.

Y adiós, pues no me es lícito ver a los muertos, ni siquiera rozar¹⁹ mi vista con expiraciones moribundas; y veo que ya estás cerca de esa desdicha.

Tiene razón Dunn cuando señala que las diosas son una el doble de la otra: “...haciendo de Ártemis otra Afrodita, y viceversa” (1996: 97), y en la página siguiente: “Ártemis y Afrodita se vuelven intercambiables”²⁰. Así, prólogo y éxodo se corresponden mediante numerosas remisiones. La declaración de la venganza de Afrodita sobre Hipólito se repite en la declaración de Ártemis (vv. 1420–22):

17. Acotación que en el teatro griego estaba siempre a cargo de los personajes mismos.

18. B. FRISCHER, “Concordia Discors and Characterization in Euripides’ Hippolytos”, *GRBS* 11, 2 (1970), 85, analiza, de hecho, que Eurípides, para justificar la ausencia de la diosa a lo largo de la obra, recurre a un lenguaje metafórico y alusivo para remitir a ella (mismo procedimiento que aplica a la imagen de Ártemis).

19. Cabe observar que el verbo utilizado por Eurípides es *χραίνειν*, que también significa “ensuciar, manchar”.

20. Interesante forma de plasmar, por cierto, la rivalidad tradicional de ambas divinidades, como señalan, entre otros, W. DEN BOER, “Aspects of Religion in Classical Greece”, *HSPH* 77 (1973), 7 y MICHELINI, *op. cit.* 317.

ἐγὼ γὰρ αὐτῆς ἄλλον ἐξ ἐμῆς χειρὸς
ὄς ἂν μάλιστα φίλτατος κυρῆ βροτῶν
τόξοις ἀφύκτοις τοῖσδε τιμωρήσομαι.

Pues yo, por mi propia mano, con estas ineludibles flechas²¹, te vengaré²² en otro de los suyos, en uno que²³ sea para Cipris el más amado²⁴ de los mortales.

Dunn observa que estas líneas comportan un borramiento del final de la pieza, que entonces se prolonga en “otro drama de venganza”²⁵. Creo que se puede ir más lejos aun; los versos 1437–39 son una *mise en abyme*, contienen todo el vértigo de la repetición al infinito, de la perpetuidad cíclica del drama.

Por otra parte, la intervención de Ártemis reproduce algo de la artificialidad del prólogo. Luego de una entrada imperiosa (*σὲ κέλομαι ἐπακοῦσαι*, v. 1283), emprende el *tour de force* inverso al de Afrodita; ésta había detallado por anticipado los hechos que desarrollaría la pieza, ahora aquélla los revela, con sus causas invisibles²⁶, a Teseo y a Hipólito, en un epílogo que tiene mucho de índice y de inventario: Κύπρις γὰρ ἡ πανοῦργος ᾧδ’ ἐμήσατο (“Pues la malvada Cipris así lo tramó”, v. 1400); τιμῆς ἐμέμφθη σωφρονοῦντι δ’ ἦχθετο (“<Cipris> te reprochó tu veneración; estaba disgustada porque eras casto”²⁷, v.

21. τόξον, en plural, es equivalente a “arco y flechas”; aquí, “con este arco y estas flechas”, que el actor que encarnara a Ártemis sin duda llevaba encima.

22. τιμωρέειν, en voz media y rigiendo un acusativo (ἄλλον y su relativa), significa vengarse o castigar una falta anterior en alguno. W. S. BARRETT (*op. cit.* 412) entiende que αὐτῆς modifica a ἄλλον y lo sigo: “mi *propia* mano” traduce sólo ἐμῆς χειρὸς, ya que el posesivo, sobre todo en la tragedia, posee por sí mismo valor enfático.

23. He intentado trasladar el carácter general o indefinido de ὄς acompañado de ἂν (con un antecedente indefinido: ἄλλον).

24. Nótese el pleonasma en el superlativo, algo así como “el más amadísimo de los mortales” (cf. W. S. BARRETT, *op. cit.* 248 y 412).

25. F. DUNN (*op. cit.* 97): “Cuando Afrodita anunció su plan para castigar a Hipólito, el joven ya estaba lo mismo que muerto, y cuando Ártemis hace una declaración similar en el epílogo, podemos estar seguros de que el próximo drama de venganza ya está en camino”. Esta idea es retomada por G. S. MELTZER, *op. cit.* 93-4, quien habla de una trama de venganza compensatoria encadenada. Cf. también C. SEGAL, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, North Carolina, 1993, 24.

26. φανεράν δ’ ἔσχεθες ἄτην (v. 1289), que juega con el doble sentido “hiciste visible la ruina (*¿tu* ruina?)” e “hiciste visible tu ceguera”.

27. Nótese la elipsis violenta, que refuerza lo que acabamos de mencionar acerca del estilo sumario del epílogo. “Te reprochó o se molestó por tu honra” significa o bien “por tu falta de veneración hacia ella” (W. S. BARRETT, *op. cit.* 410), o bien “por tu veneración por otra divinidad” (puesto que τιμή parece ser aquí la honra *pagada* a alguien); probablemente la construcción natural hubiera incorporado un μέν a la primera cláusula. La segunda, vale por ἄχθομαι σοι σωφρονοῦντι. El sentido de ambos verbos es sumamente cercano.

1402); ἐξηπατήθη δαίμονος βουλευύμασιν (“<Tu padre> fue engañado por las maquinaciones de una divinidad”, v. 1406). Hay algo incómodo en la forma en que se expresa Ártemis; parece mucho menos que le habla a Teseo (que sólo interrumpe con lamentaciones), o a Hipólito (con quien tampoco entabla un verdadero diálogo), que al público, que, por lo demás, ya conoce a la perfección lo que refiere la diosa del éxodo... porque se lo refirió la diosa del prólogo. De modo que también en Ártemis encontramos algo de aquel distanciamiento que poseía Afrodita, aunque menos extremo, como por efecto de un espejo que deforma levemente, tan levemente que nos haga sentir incómodos, como las ligeras imperfecciones que Kafka introduce en la simetría.

Pero ¿qué ocurrió entretanto? ¿De qué tratan los cuatro episodios y sus estásimos comprendidos entre prólogo y éxodo? *La consecución del plan de Afrodita*, es cierto, pero quizás la pregunta sea más bien ¿cómo ocurrió?

Observa Kitto²⁸ que *Hipólito* carece de verdadera unidad, ya que posee una primera parte cuyo protagonismo corresponde a Fedra, que desaparece definitivamente y es reemplazada, en una segunda parte, por Hipólito; señala además que entre ellos apenas si hay relación (agreguemos que jamás entablan diálogo²⁹), que el carácter de aquélla no influye en el de éste, y que la tablilla delatora no es sino “un vínculo mecánico entre la tragedia de una y de otro” (203). Dejemos de lado por un momento la tablilla; si en la oración anterior reemplazamos minuciosamente los nombres de Fedra e Hipólito por los de Afrodita y Ártemis, correríamos el riesgo de ingresar en un círculo que repitiera lo ya dicho. Pero no se trataría de un círculo sin más; estaríamos inmersos en un sistema de al menos dos círculos concéntricos, el de los mortales circunscripto —espacialmente, literalmente— por el que forman las intervenciones de las diosas (o quizás haya cuatro círculos, uno por cada personaje), una suerte de inquietante *ars combinatoria* entre círculos que la crítica ha preferido no aproximar.

¿Existen, acaso, conexiones entre los ámbitos de uno y otro círculo? La tablilla es una; Kitto la menosprecia injustamente, ya que es una de las marcas de género más fuertes que tiene esta pieza tan poco trágica en muchos aspectos. La tablilla permite una ἀναγνώρισις a través de un objeto, contemplada por Aristóteles³⁰ y válida como procedimiento trágico, a juzgar por su uso reiterado. También permite la conexión entre lo que Kitto entiende como *tragedia de Fedra* y la de Hipólito.

28. H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, London, 1961, 203–10

29. Hay un punto de máxima tensión en el episodio segundo, donde la expectativa ante la inminencia del enfrentamiento es defraudada.

30. *Po.* 1452b33-36.

Pero hay otras conexiones entre los círculos, que se dan en el plano formal, por repeticiones, a la manera de los ecos que mencionaba Dunn entre prólogo y epílogo, y que quizás por más veladas sean más efectivas. Dice en la primera parte Hipólito a un esclavo y comete ὕβρις contra Afrodita: τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ’ ἐγὼ χαίρειν λέγω (“Y en cuanto a tu Cipris, digo que le vaya muy bien”³¹, v. 113); dice en la segunda parte Teseo y quizás cometa ὕβρις contra las creencias tradicionales: τοὺς δ’ ὑπὲρ κάρα / φοιτῶντας ὄρνις πόλλ’ ἐγὼ χαίρειν λέγω (“Pero, en cuanto a los pájaros que van y vienen sobre nuestra / cabeza, digo que les vaya muy bien”, vv. 1058–9). Hemos visto que Afrodita menciona la ἀμαρτία de Hipólito en el verso 21; Ártemis menciona la de Teseo en el 1334; la nodriza, la de Fedra en el 507. Si la primera parte concluye con la desaparición de Fedra, ello ocurre exactamente en la mitad, hacia el verso 731 de un total de 1466. (Las corrupciones, interpolaciones y demás avatares textuales impiden precisar la cantidad exacta del original, si alguna vez hubo tal cosa). Esa primera parte se cierra sobre la muerte de Fedra, la segunda sobre la de Hipólito³².

Finalmente, hay las referencias al silencio y las reticencias verbales, que también atraviesan la obra, enhebrándola³³. La primera:

ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη
κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν’ ἀπόλλυται
σιγῇ.

Entonces, lamentándose y herida por los agujijones de la pasión, la desdichada se consume en silencio.

Estos versos (38–40) en que se superponen el ámbito de las diosas y el de los mortales, gracias a las menciones yuxtapuestas de las βουλεύματα de Afrodita (aquí los κέντροις ἔρωτος) y del silencio de Fedra, deben su efectividad a la postergación silenciosa de la palabra *silencio*. El verso 351 expone la reticencia de Fedra a mencionar a Hipólito, ὅστις ποθ’ οὔτος ἐστί. También de silencio está hecha la caída de Hipólito, que cierra el ἀγών principal sustituyendo las

31. χαίρειν λέγω es ironía por “me importa muy poco Afrodita”, “tu Afrodita”, para realzar la ironía.

32. La observación de F. DUNN (*op. cit.* 92) de que no hay mención de la muerte de Hipólito parece algo forzada —ya que el joven llega incluso a decir: ὄλωλα γάρ, πάτερ (v. 1457)— y es, por lo demás, innecesaria para demostrar su punto.

33. Para un estudio detenido del silencio en la obra, cf. B. GOFF, *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides’ Hippolytos*, Cambridge, 2007, 1-26.

palabras que no puede pronunciar por estas otras dirigidas a la estatua de Ártemis (vv. 1090–1):

ὦ τάλαις ἐγώ·
ὡς οἶδα μὲν ταῦτ', οἶδα δ' οὐχ ὅπως φράσω.

¡Desdichado de mí!, puesto que sé estas cosas pero no sé cómo darlas a entender.³⁴

Hay también el reproche por no haber mantenido el silencio (Fedra a la nodriza, vv. 685–7), el pedido de observar silencio (Fedra al coro, vv. 710–2), el pedido de romper el silencio (Hipólito a Teseo, vv. 911), el juramento de silencio de Hipólito (vv. 601 y ss.) que es pieza fundamental en el desarrollo de la acción y que es recordado por el joven en el verso 1033. Hay una última alusión al silencio, que era necesario poner en boca de Ártemis (vv. 1429–30), pues la primera había sido pronunciada por Afrodita:

κοῦκ ἀνώνυμος πεσῶν
ἔρωσ ὁ Φαίδρας εἶς σὲ σιγηθήσεται.

Y la pasión de Fedra por ti no será callada, quedando anónima.

La reticencia verbal está íntimamente relacionada con el enfrentamiento verbal por excelencia, el ἀγών entre Hipólito y su padre. La comprobación de algunas de las tesis propuestas en estas páginas en la peculiaridad formal de ese enfrentamiento puede buscarse en el capítulo de Lloyd acerca de este ἀγών³⁵. Lloyd menciona, entre otras cosas, la falta de contacto entre Teseo e Hipólito (p. 44), ausencia tan característica de esta obra, a juzgar por lo que hemos visto, y concluye que el ἀγών refleja el conflicto trágico fundamental de la pieza:

La manera en que Hipólito se expresa a sí mismo en su debate con Teseo puede ser vista ya sea como evidencia de su distancia e inhabilidad para comunicarse, ya como un ejemplo de cómo el comportamiento racional está

34. Recordemos que φράζειν significa mostrar o explicar algo ya sea por la palabra ya mediante signos; Hipólito se lamenta aquí por no saber de qué manera transmitir lo que conoce pero ha prometido callar, por lo que φράζειν probablemente sugiera que debería darlas a entender de manera indirecta.

35. M. LLOYD, *The Agon in Euripides*, Oxford, 1992, 43-51.

condenado al fracaso en una situación irracional. Esta ambigüedad ha sido cuidadosamente calculada y es central al sentido de la pieza.³⁶

Si las páginas anteriores han sido ejecutadas con alguna pericia, quizás deba inferirse de ellas que las dos posibilidades que pondera Lloyd son en realidad una y la misma. Probada la integración formal entre las distintas partes de la pieza, que a primera vista parecen algo desarticuladas (por lo que Dunn tiende a ver una suerte de obra esquizofrénica³⁷), es posible proyectarla hacia otros aspectos de la tragedia, e incluso más allá. El plan inexorable de Afrodita, primero, y luego de Ártemis —cualquiera fuera la idea de divinidad propia de Eurípides— no puede ser previsto ni modificado ni siquiera evitado por los mortales, pero tampoco tendría sentido sin ellos³⁸. De este modo, asistimos a un entramado dramático complejo, en el que los distintos círculos de la acción de la divinidad encierran las acciones humanas, que se nos revelan así contingentes, nimias, insignificantes, al lado de los inmortales que las maquinan y determinan. Hemos visto, en efecto, que Eurípides enfatiza esa *pequeñez* de los hombres ante la avasalladora trama (βούλευμα) concebida por la divinidad y, a su vez, por él mismo, en tanto *autor* de la tragedia. Pero los verdaderos actores de esa trama son, en definitiva, esos mismos hombres pequeños e insignificantes, quienes dotan de vida aquellos planes abstractos y cuyos conflictos, por más que parezcan concebidos de antemano, son los que generan el interés central del desarrollo de la obra (por los errores que cometen, los sufrimientos que padecen, la irracionalidad de la que son víctimas...).

Eurípides, contemporáneo de los sofistas y de Sócrates —de ese período de la filosofía que los historiadores llaman *antropológico*—, acaso pensaba que la divinidad necesita de los hombres para realizarse; he aquí su humanismo. Otra cosa es que el humanismo sea inhumano.

36. M. LLOYD, *op. cit.* 51. *cf.* también A. M. MANFREDINI, “Acerca de la verdad del poder, o cuando las palabras mandan: Teseo contra Hipólito”, en N. ANDRADE (ed.), *Aventuras y desventuras de la palabra política en la Atenas clásica*, Buenos Aires, 2004, 165-211. No podemos dejar de mencionar el hecho de que Hipólito falla también en su comunicación con Fedra (*cf.* E. CRAIK, “Sexual Imagery and Innuendo in Troades”, en A. POWELL (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London and New York, 1990, 1-15).

37. F. DUNN *op. cit.* 98.

38. Pensemos, sin ir más lejos, cómo Afrodita evidencia que necesita de los mortales, al punto de ofenderse con Hipólito al no recibir de él las honras esperadas (vv. 7-8). *Cf.* J. D. MIKALSON, *Honor Thy Gods: Popular religion in Greek Tragedy*, North Carolina, 1991, 145; J. GREGORY, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan, 1997, 56 y 59, y T. PAPADOPOULOU, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge, 2005, 97, entre otros.

Bibliografía

- W. S. BARRETT, *Euripides: Hippolytos*, edited with introduction and commentary, Oxford, 1964.
- J. Blomqvist, “Human and Divine Action in Euripides’ *Hippolytus*”, *Hermes* 110. 4 (1982), 398-414.
- S. BRILL, “Aphrodite’s Wrath: Eros in Euripides’s *Hippolytus*”, *Symposium* 11. 2 (2007), 275-295.
- E. Craik, “Sexual Imagery and Innuendo in *Troades*”, en A. POWELL (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London and New York, 1990, 1-15.
- W. DEN BOER, “Aspects of Religion in Classical Greece”, *HSPH* 77 (1973), 1-21.
- E. R. DODDS, “Euripides the Irrationalist”, *CR* 43. 3 (1929), 97-104.
- F. M. DUNN, *Tragedy’s End*, Oxford, 1996.
- T. FISCHER-HANSEN & B. POULSEN, *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast*, Copenhagen, 2009.
- B. FRISCHER, “Concordia Discors and Characterization in Euripides’ *Hippolytos*”, *GRBS* 11, 2 (1970), 85-100.
- B. GOFF, *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides’ Hippolytos*, Cambridge, 2007.
- J. GREGORY, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan, 1997.
- R. HAMILTON, “Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides”, *AJP* 99. 3 (1978), 277-302.
- R. KASSEL (ed.), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford, 1965, 3-49.
- H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, London, 1961.
- A. LESKY, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1957-8.
- M. LLOYD, *The Agon in Euripides*, Oxford, 1992.
- J. A. LÓPEZ FÉREZ, “Tragedia griega y pensamiento”, *Epos* 6 (1990), 61-86.
- A. M. MANFREDINI, “Acerca de la verdad del poder, o cuando las palabras mandan: Teseo contra Hipólito”, en N. ANDRADE (ed.), *Aventuras y desventuras de la palabra política en la Atenas clásica*, Buenos Aires, 2004, 165-211.
- L. MCCLURE, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, 1999.
- G. S. MELTZER, *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, Cambridge 2006.
- A. N. MICHELINI, *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin, 2006.
- H. E. MIEROW, “Euripides’ Artistic Development”, *AJP* 52, 4 (1931), 339-350.
- J. D. MIKALSON, *Honor Thy Gods: Popular religion in Greek Tragedy*, North Carolina, 1991.
- S. MILLS, *Euripides: Hippolytus*, London, 2002.

- T. PAPADOPOULOU, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge 2005.
H. ROISMAN, *Nothing is as it Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*, Maryland, 1999.
C. SEGAL, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, North Carolina, 1993.
E. SINNOTT (trad.), *Aristóteles: Poética*, traducción, notas e introducción, Buenos Aires, 2004.
H. W. SMYTH, *Greek Grammar*, Harvard, 1956.
I. TORRANCE, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, 2013.