

**LA “LOCURA AMOROSA” EN HIPÓLITO DE EURÍPIDES:
ANÁLISIS FILOLÓGICO DE LA μωρία FEMENINA**

JUAN TOBIÁS NÁPOLI

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

En el verso 616 de Hipólito, el personaje estalla en una diatriba en contra de las mujeres. La acusación, en este marco, es muy concreta: solamente la mujer de poco entendimiento es capaz de escapar a los efectos de la μωρία. De manera indirecta, Hipólito está calificando a Fedra. Más adelante, en el verso 966, es Teseo quien afirma que esta μωρία es ajena a los hombres, pero afecta a las mujeres. Nuevamente, debemos pensar que está refiriéndose de manera indirecta a Fedra. ¿Pero en qué consiste esta realidad aludida por el término? ¿Se trata de la “locura amorosa”, como parecen preferir los traductores? Un análisis de la historia del término, y del modo en que funciona dentro del contexto de la tragedia, nos permitirá una clave para comprender el modo en que se presenta sobre el escenario ático la situación de la mujer enamorada.

ABSTRACT

In the *Hippolytos*' verse 616, the character outburst in a diatribe against women. The accusation is concrete: only the woman with lack of understanding is capable to escape of the effects of the μωρία. Indirectly, Hippolytos is qualifying Fedra. Later, in the verse 966, Teseo affirms that this μωρία is outside to the men, but affects women. Again, we must think that he is referring, in a indirectly way, to Fedra. But, in what consist this reality in question by the term? It is about a “love madness”, like the translators seems to prefer? An analysis of the history of term, and the way that works inside the context of the tragedy, will give us a key to understand the way that it shows on the attic stage the situation of the woman in love.

PALABRAS CLAVE: Tragedia, Eurípides, Hipólito, Amor, Locura.

KEY WORDS: Tragedy, Euripides, *Hippolytos*, Love, Madness.

Hemos analizado en diversas oportunidades el tema del amor en Eurípides, sobre todo a partir del intento de comprensión del vocabulario amoroso involucrado.¹ Hemos llegado a la conclusión de que, en general, la cuestión amorosa en su vertiente erótica está casi siempre soslayada, y de que, en todo caso, solamente se habla del amor inmoderado (aquel que se presenta carente de *sophrosyne*) cuando se hace referencia a la situación de la mujer.² Sin embargo, en todos estos últimos casos, la alusión al amor se presenta exclusivamente como una acusación, como una acotación que proviene del exterior del actuar del personaje mismo. Este personaje, en todos los casos analizados (Hermíone en *Andrómaca*, fundamentalmente –ya que el personaje central, la cautiva Andrómaca, traída como botín de guerra por Neoptólemo, está a punto de perecer por los celos de la nueva mujer de éste–, y la propia Fedra, en *Hipólito*) termina exteriorizando que la motivación de su obrar estuvo puesta en otra fuente, y no en el esfuerzo por la consecución del bien que le promete el amor.

En estas circunstancias, tal vez sea necesario volver a considerar una obra que ofrece buenas perspectivas para contradecir nuestras conclusiones, es decir, para encontrar a una mujer que obre (o, al menos, que así lo declare) específicamente a partir del amor entendido en su contexto erótico, al margen de la *sophrosyne*. Esta obra es *Hipólito*, y el personaje de Fedra aquel que tiene que ser analizado con mayor detenimiento.³

El sentimiento de Fedra es el sentimiento personal e interior que en la tradición occidental se conoce como amor, al menos a partir del vocabulario que ella misma utiliza, y cuya importante recurrencia es única en *Hipólito*, entre las restantes tragedias de Eurípides. Sin embargo, la expresión de este sentimiento individual por parte del personaje no es lo único que interesa en la especificación de la estructura compositiva de la tragedia, ni será lo que determinará su interpretación.⁴

¹ Cfr. Nápoli (1999a: 35-78); Nápoli, (1999b); Nápoli (2000a), y Nápoli (2000b).

² La *σωφροσύνη* como castidad en el *Hipólito* es discutida por Gregory (1997: 61-62).

³ Dejamos de lado la cuestión, por otra parte muy estudiada, de los dos Hipólitos. Para un buen resumen puede consultarse Gibert (1997: 85-97).

⁴ El análisis de los sentimientos de los personajes femeninos es, según Albin (2000), el centro del interés del trágico: analiza a las mujeres de la tragedia eurípidea como si en la descripción de su cambiante conducta radicara el arte metamórfico de Proteo.

Rodríguez Adrados ha definido los requisitos necesarios para descubrir la presencia de una mujer enamorada en su sentido pleno, y lo ha hecho a partir de dos perspectivas alternativas: enamorada es la mujer que prescindir de cuál vaya a ser el resultado del deseo que, como divina locura, la lleva derecho a su objetivo, y siente desvanecerse las fronteras del individuo y es llevada a fundirse enteramente con el otro; por otra parte, enamorada es también aquella que se siente abandonada por el ser amado, y tiene la necesidad de manifestar el sentimiento de angustia y el deseo de muerte, que puede llegar incluso hasta la concreción del suicidio. ¿El sentimiento que expresa Fedra en Hipólito responde a alguno de estos paradigmas? ¿La muerte de Fedra se produce como expresión de esta angustia de quien se siente abandonada por el ser amado? Hemos analizado que la respuesta a estas dos preguntas debe ser negativa.⁵

Creemos, por otra parte, que la cuestión no está cerrada. No se trata exclusivamente del modo en que la propia Fedra define su sentimiento, ni de la manera en que justifica su muerte; también es necesario analizar el modo en que los demás personajes califican y entienden a uno y a otra. Sin embargo, para valorar adecuadamente las conductas de los personajes de tragedia será necesario tener en cuenta la advertencia de Kovacs: la tragedia es un género público y popular, pero que estaba escrita para un público particular, un público cuyas reacciones a las distintas circunstancias de la obra estaban condicionadas por la simpatía, antipatía, admiración y desaprobaciones comunes a la cultura ateniense del siglo V, conocidas para el poeta, y con las cuales contaba para su creación.⁶ Por ello, reconstruir este itinerario desde la modernidad constituirá una empresa muy ardua, siempre a riesgo de cometer anacronismo.

Las dos interpretaciones tradicionales de la tragedia (que podemos representar, tal vez de manera demasiado esquemática, por los trabajos de Conacher y de Segal) proceden de esta actitud anacrónica. La pregunta acerca de la ironía, la discusión acerca del destinatario de la crítica del poeta (si recae sobre Fedra o sobre el propio Hipólito) nace de las propias

⁵ Cfr., principalmente, Nápoli (2000b).

⁶ Cfr. Kovacs (1987: 6).

valoraciones del crítico acerca de la conducta de una y de otro.⁷ Creemos, por el contrario, que se hace necesario, para resolver este anacronismo, restablecer el significado de los términos en su sentido histórico, y, en este contexto, atender a las valoraciones que los propios personajes del drama formulan acerca de estas conductas. Nuestro trabajo procurará mostrar este camino respecto de uno de los términos involucrados en la determinación del sentido del texto dramático.

En este sentido, debemos consignar que tanto Hipólito como Teseo se refieren, aunque de manera indirecta, a la “locura amorosa” de Fedra, lo cual nos llevaría a pensar que, tal vez, haya que interpretar que las afirmaciones de Fedra, cuando postula que su muerte se debe a la voluntad de recuperar la gloria para su casa y para sus hijos, no sean demasiado sinceras, y que lo que habría querido hacer el autor teatral sería mostrar el autoengaño al que se somete la mujer enamorada cuando fracasa en la consecución de sus objetivos. Por consiguiente, será esta terminología la que debemos analizar, en su diacronía y en su sincronía, y en la funcionalidad que desempeña en el contexto de la economía de la tragedia.

Observemos cada cuestión por separado. El sentimiento de Fedra es definido por ella misma, de manera indudable, como amor erótico, según hemos visto, de acuerdo con el vocabulario utilizado. Este vocabulario se aplica a una mujer, además, por única vez en toda la tragedia eurípidea. Sin embargo, este sentimiento no lleva a Fedra derecho a su objetivo, ni a que se desvanezcan las fronteras del individuo, y mucho menos a que se funda enteramente con el otro. Hay, por el contrario, una permanente conciencia acerca del carácter irregular de la situación en la que se encuentra, y una decisión consciente y expresa de refrenar las consecuencias de esta situación irregular. De tal modo, su amor es definido por ella misma a partir de cuatro características igualmente negativas: como una enfermedad que necesita remedio (el término *vóσος* aparece en 25

⁷ Conacher (1967: 27-46), plantea que es irónico el tratamiento de Fedra, que se muestra vacilante, superficial, y entregada por el amor de las apariencias a una venganza de carácter criminal, sin posibilidades para apreciar la devoción y el noble salvajismo de Hipólito; Segal (1969: 297-305) y (1970: 278-299), en cambio, encuentra irónico el tratamiento de Hipólito, que, como intolerante puritano, convencido con autosuficiencia de la superioridad de su propia virtud, es presentado como merecedor de su propio destino funesto. Cfr. también, en las dos direcciones, los trabajos de Devereux (1985), Manuwald (1979: 134-148), Smoot (1976: 37-51), Glenn (1976: 435-442) y Rankin (1974: 71-94).

oportunidades,⁸ y en otras cuatro se habla del φάρμακον);⁹ como carencia de sabiduría y de medida (σοφία aparece en 13 oportunidades,¹⁰ la mayoría de ellas negada, y los términos vinculados con la falta de σωφροσύνη se registran en otras 18 ocasiones);¹¹ todo ello tiene como consecuencia que la acción de Fedra se califique como una ἀμαρτία primero (con 10 registros),¹² y, más adelante, como ὕβρις (en 4 oportunidades).¹³

Hay, de todas maneras, un vocabulario aún más explícito para calificar la conducta de Fedra, y proviene de Hipólito y de Teseo. En el verso 616, el personaje de Hipólito estalla en una diatriba en contra de las mujeres, y principalmente en contra de las sabias. La acusación, en este marco, es muy concreta: solamente la mujer de poco entendimiento,¹⁴ ἡ ἀμήχανος γυνή, es capaz de escapar a los efectos de la μωρία. De manera indirecta, Hipólito está indicando que Fedra, como mujer refinada que es, será víctima de esta situación. Más adelante, en el verso 966, es Teseo quien afirma que esta μωρία es ajena a los hombres, mientras que afecta exclusivamente a las mujeres. Nuevamente, debemos pensar que está refiriéndose de manera indirecta a la propia Fedra. ¿Pero en qué consiste esta realidad aludida por el término? ¿Se trata de la “locura amorosa”, como parecen preferir los traductores?¹⁵ Si entendiéramos esta locura de la mujer como el resultado de un deseo que se apodera de ella desde el exterior, y que, como una posesión atribuible a un agente externo, tal vez divino, la lleva derecho a su objetivo, podríamos estar de acuerdo con la traducción. Sin embargo, el escenario no parece abonar esta interpretación. Un análisis de la historia del término, en primer lugar, y del modo en que funciona dentro del contexto de la tragedia, a continuación, nos permitirá

⁸ Cfr. *Hipólito*, vv. 40, 131, 176, 179, 186, 205, 269, 279, 283, 293, 294, 394, 405, 463, 477 (2 veces), 479, 512, 597, 698, 730, 768, 814, 933 y 1306.

⁹ Cfr. vv. 389, 479, 516 y 699.

¹⁰ Cfr. vv. 90, 120, 266, 436, 465, 518, 640, 643, 700, 921, 987, 988 y 1076.

¹¹ Cfr. vv. 80, 358, 399, 413, 431, 494, 667, 704, 731, 949, 995, 1007, 1013, 1034 (2 veces), 1100, 1365 y 1402.

¹² Cfr. 320 (2 veces), 323 (2 veces), 507, 615, 690, 916, 1334 y 1409.

¹³ Cfr. vv. 446, 474 (2 veces) y 1073.

¹⁴ Sobre la función de la ignorancia en *Hipólito* puede consultarse Luschig (1983: 115-123).

¹⁵ López Férrez (1992: 284 y 293) lo traduce como “malicia” en el primer caso y como “locura amorosa” en el segundo; como “locura” en ambas ocasiones lo traduce Ciruelo Borge (1977: 149 y 171) e igualmente Fernández Galiano (1991: 263 y 274); De Cuenca (1995: 115 y 127) lo traduce como “locura” y como “pasión amorosa”, respectivamente.

una clave para comprender el modo en que se presenta sobre el escenario ático la situación de la mujer enamorada.

Denniston, el precursor entre los que descubren la importancia de este pasaje, no encuentra en la utilización del término por parte de Eurípides ninguna traza despectiva o acusatoria en contra de las mujeres. Barrett, en cambio, es el primero en llamar la atención acerca de un uso particular en Eurípides: señala que, en general, $\mu\omega\rho\omicron\varsigma$ es un término extrañamente condenatorio, y que denota la *culpable falta de inteligencia*. Pero agrega que en Eurípides (y, aparentemente, en ningún otro autor) es varias veces usado para referirse a la intemperancia sexual.¹⁶ Ofrece como ejemplo de esta significación vinculada con la intemperancia sexual los dos pasajes citados de *Hipólito*, más citas específicas de *Andrómaca*, *Ión*, *Troyanas*, *Electra* y *Helena*. Bastante poco, por otra parte, comparado con los 31 registros del término en todo Eurípides.¹⁷ Por lo demás, no se explica en ninguna parte de qué manera una terminología vinculada con la “culpable falta de inteligencia” pasa a adquirir un valor específico en el ámbito amoroso, a partir de su articulación con la intemperancia sexual.¹⁸ Si la intemperancia sexual se produce por una posesión súbita y externa, que deja a la persona fuera del ámbito de la moderación socialmente conveniente, la locura amorosa debería provenir de un proceso inverso a la evolución interior que expresa la $\mu\omega\rho\iota\alpha$. Justamente, la mejor comprensión de este proceso de resignificación del término puede brindarnos una clave de importancia para comprender la intencionalidad del trágico.

El término $\mu\omega\rho\iota\alpha$ no es exclusivo de Eurípides, ni mucho menos, aunque su utilización es muy poco frecuente antes de la última mitad del siglo V. Va a llamarnos la atención la importancia que el término adquirirá en la tragedia de Sófocles y de Eurípides, en comparación con los escasísimos registros previos y posteriores. Según Chantraine,¹⁹ los

¹⁶ Cfr. Barrett (1964: 282).

¹⁷ Cfr. Alc 552 y 1093; Med 61, 371, 457 y 614; Heracl 147, 417 y 682; Hipp 644 y 966; Andr 674 y 938; Ion 545 y 600; Tr 95, 989, 1059 y 1203; El 50, 1035 y 1098; IT 488; Hel 1018; Ph 1647 y 1680; Or 1527; Ba 344 y 369 (dos veces) e IA 394. Número total de registros en Eurípides: 31.

¹⁸ Un interesante estudio sobre el término aplicado a *Troyanas*, aunque despegándolo del carácter sexual, es el de Manuwald (1989: 236-247).

¹⁹ Cfr. Chantraine (1980: 731).

vocablos emparentados con este término señalan la locura, pero no expresan esta noción en tanto que posesión delirante (lo que se expresaría a través de *μανία* y otros), sino como el resultado de un proceso de embotamiento, de embrutecimiento, de necedad y de bobería. De esta manera, no se justificaría, en apariencia, la relación entre la locura entendida como resultado de un proceso interior de embrutecimiento, y el amor, al menos, en la medida en que a éste se lo vea como el resultado de un deseo que, como divina locura, se apodera del enamorado y lo lleva derecho a su objetivo. ¿Cómo, cuándo y por qué se produce, entonces, esta relación, si es que verdaderamente existe? Nuevamente nos vemos obligados a plantear un rastreo histórico, ya que, en todo caso, podría postularse que la originalidad del trágico radicaría en la manera en que efectúa la vinculación entre la locura producto del embrutecimiento interior (primer campo semántico del término) y el amor entendido como posesión externa (relación aparentemente atestiguada en *Hipólito*, aunque no exclusiva dentro de Eurípides). Veamos, entonces, el sorprendente itinerario del concepto.

No hay registros del término en Hesíodo, sino en Homero, aunque los términos vinculados con esta familia aparecerán sólo 8 veces, siempre en relación con tres compuestos de características similares: *ιόμωρος* (2 veces),²⁰ *ἐγχεσίμωρος* (4 veces),²¹ y *ύλακόμωρος* (2 veces).²² A pesar de que la etimología de estos términos (según Bailly y Liddell & Scott) es incierta, y de que los diccionarios los traducen, respectivamente, como “famoso por el grito”, “famoso por la lanza”, y “que no cesa de ladrar”, parece evidente que, aunque desde una perspectiva metafórica, podría postularse una relación, más bien, con la locura. Deberían traducirse, en el extremo de la textualidad, como “loco por el ió”, “loco por la lanza”, y “loco por el ladrido”. De todas maneras, algo queda claro: no hay, en todo Homero, ninguna vinculación entre la *μωρία* y el amor, o, mejor dicho, entre la locura expresada a través del término *μωρία* y el amor.

La lírica tampoco ha sido propicia para la vinculación entre la locura y el amor a partir de este término, ya que no aparecen registros de él ni en Píndaro ni en Baquílides, en la lírica coral, ni en Semónides, en Safo y

²⁰ Cfr. II. IV, 242 e II. XIV, 479.

²¹ Cfr. II. II, 692 y 840, II. VII, 134 y Od 3, 188.

²² Cfr. Od. 14, 29 y Od. 16, 4.

Alceo, ni en Teognis ni Arquíloco, dentro de los distintos géneros de la lírica monódica. Solamente encontramos menciones ocasionales en Simónides (en la lírica coral) y en Anacreonte (dentro de la personal), con un registro cada uno. Sin embargo, estos registros serán de poca importancia: en Anacreonte, el Fragmento 6.1. (PMG 351)²³ (de un único verso) contiene el término σινάμωροι, de estructura similar a la homérica. El término se refiere, como predicativo, a algunos *desconocidos* (puesto que el sujeto no se encuentra) que combaten (πολεμίζουσι) con el portero. Como compuesto, el término debería entenderse como “locos por devorar”, “voraces”, o algo semejante. No se entiende el “fanfarrones” con que lo traduce Rodríguez Adrados.²⁴ Más allá de las dificultades insalvables del brevísimo pasaje, resulta evidente que no contiene ninguna vinculación amoratoria.²⁵

Algo similar debe decirse de la cita de Simónides. El pasaje es más extenso (PMG 581), aunque de sólo siete versos. En ellos, Simónides critica un epigrama escrito por Cleobulo en una sirena colocada en la tumba del rey Midas, y en el que se proclamaba la eternidad del mensaje escrito. La conclusión del poeta, luego de burlarse de esta pretensión de eternidad, es concluyente: μωροῦ φωτὸς ἄδε βούλα. Es decir, la crítica contra Cleobulo le hace decir que esta sentencia (la de la perennidad del monumento funerario) es propia de un hombre loco o insensato (μωρός). La consideración de la locura como un proceso de embrutecimiento queda mucho más clara en este pasaje. De todas maneras, es indudable, por otra parte, que el contexto amorario resulta absolutamente ajeno. No tenemos otros ejemplos ajenos a la tragedia hasta mediados del siglo V.

Sin embargo, en el ámbito de la tragedia la situación será, en un principio, bastante similar, aunque con un paulatino y sorprendente aumento en la recurrencia del término. En Esquilo, la familia de palabras aparecerá 7 veces, pero en Sófocles se produce un salto de importancia,

²³ Cfr. D.L. Page (1962 (repr. 1967 (1st edn. corr.)).

²⁴ Cfr. Rodríguez Adrados, F. (1980: 405).

²⁵ Encontramos otra referencia al término en una cita de las *Anacreónticas*, pero la dejamos de lado por pertenecer, seguramente, a una época posterior a Eurípides: se trata del fragmento 001.1.14: ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρας ἐδησάμην μετώπων.

ya que nos encontramos con 21 registros,²⁶ proporcionalmente más significativos aún que las 31 apariciones que señalábamos en Eurípides. Por otra parte, al regresar al siglo IV, nuevamente nos encontramos con escasos 6 registros del término en Platón,²⁷ y 10 en Aristóteles,²⁸ lo que supone un abandono también abrupto y paulatino en la utilización del concepto, que parece haber alcanzado, casualmente o no, un clímax significativo en la obra de Sófocles y de Eurípides. ¿Esta predilección por el término de parte de los dos autores corresponde a un préstamo mutuo entre los trágicos, o responde, más bien, a la influencia recíproca de una fuente común? Evidentemente, la fuente no ha estado en Esquilo. Pero analicemos cada cuestión por separado.

En Esquilo la cosa es bastante sencilla. De los siete registros, solamente dos corresponden a tragedias que conservamos completas, mientras que los cinco restantes pertenecen a fragmentos de cuya interpretación no pueden obtenerse demasiadas evidencias. En *Persas*, v. 719, se utiliza la forma verbal *μωραίνω*, en un diálogo entre la sombra de Darío y Atosa, cuando el viejo rey se entera de que su hijo Jerjes ha provocado la destrucción del imperio persa. Allí pregunta Darío:

πεζὸς ἢ ναύτης δὲ πείραν τήνδ' ἐμώρανεν τάλας;

El uso transitivo del verbo puede sorprender. Sin embargo, queda claro que se trata nuevamente de una referencia a la locura vista como el resultado de una decisión individual, que se convierte, a su vez, en el fin de un proceso paulatino de embotamiento, embrutecimiento, necedad y bobería. Es este proceso el que termina con la caída del imperio persa. No se encuentra nada que pueda hacer pensar en una cuestión relacionada con lo erótico.

Del mismo modo se presenta la situación en el registro correspondiente a *Agamenón*, v. 1670. Allí dirá Egisto, en diálogo con el coro, que le reprocha su conducta, casi en el final de la tragedia:

²⁶ Cfr. Sófocles, *Traquínias*, v. 414; *Antígona*, vv. 220, 469 y 470 (dos veces); *Ajax*, vv. 406, 594, 745, 1150 y 1375; *Edipo Rey*, vv. 433, 436, 536 y 540; *Electra*, vv. 890 y 1326; *Edipo en Colono*, v. 592, y *Fragmenta* 314.353, *Fragmenta* 314.369, *Fragmenta* 925.1, y *Fragmenta* 951.2.

²⁷ Cfr. Lach. 197.a.8; Prot. 317.a.7; Leg. 695.b.8; Leg. 818.d.3; Leg. 857.d.7; Ep. 983.e.2.

²⁸ Cfr. EN 1148b.2; EN 1149b.34; HA 492b.2; HA 610b.30; HA 622a.18; HA 628a.6; Phgn 810b.15; Phgn 811a.25; Prob 953b.5; Prob 954a.31.

ἴσθι μοι δώσων ἄποινα τῆσδε μωρίας χάριν.

La μωρία de la que se habla no es, como podría pensarse, la de Egisto, que nunca es acusado de alguna incontinencia de carácter sexual: por el contrario, es el propio Egisto quien se anima, sin temor a ser mal interpretado, a acusar al coro de incontinencia verbal, por las amenazas que le dirige acerca de la presunta venganza futura de Orestes. Esta incontinencia verbal del coro es calificada como μωρία. A pesar de las presunciones en contrario, nuevamente nos encontramos lejos del ámbito amatorio.

Las otras referencias esquileas, aunque fragmentarias, son muy atractivas, por razones diversas. Se trata de la reiteración de una frase que se convertirá en proverbial, recogida en diferentes autores posteriores, bajo la atribución de Esquilo. Esta referencia constituye el fragmento 156 de H. Lloyd-Jones, o el 288 de Nauck o el 289 de Dinndorff, en que se habla de la mariposa nocturna, y corresponde a una mención de Eliano en *De Natura Animalium*, 12.8.1:

Ζῶν ἐστὶν ὁ πυραύστης, ὅπερ οὖν χαίρει μὲν
τῇ λαμπηδόνι τοῦ πυρὸς καὶ προσπέτεται τοῖς
λύχνοις ἐνακμάζουσιν, ἐμπεσῶν δὲ ὑπὸ ρύμης εἶτα
μέντοι καταπέφλεκται. μέμνηται δὲ αὐτοῦ καὶ
Αἰσχύλος ὁ τῆς τραγωδίας ποιητῆς λέγων
δέδοικα μωρὸν κάρτα πυραύστου μόρον.

La misma referencia a Esquilo, convertida en un refrán muy repetido, se volverá a encontrar en Zenobius, proverbios, v. 79, y en Suidas, Lexicon, s.v. πυραύστου μόρον. La cercanía de los conceptos *mvrōn-mñron* confiere una rara belleza al pasaje, aunque otra vez queda irrefutablemente claro que la referencia es a una conducta vinculada, con exclusividad, al proceso interior de embrutecimiento. Este proceso se comprende con mayor claridad si se piensa en la manera dual en que se describe el modo en que se construye el destino de esta mariposa nocturna. Casi podría traducirse como “estúpido destino”. Como metáfora de la condición humana, de todas maneras, resulta particularmente impactante.

La tragedia de Sófocles resulta muy interesante en cuanto a la recurrencia de las citas. Hemos mencionado que son veintiuna las veces en que aparece utilizado el término: la acumulación no podría ser más significativa. Sin embargo, al menos en apariencia, no se modifica en lo absoluto la significación primaria del término, que no pierde su carácter negativo ni su connotación exclusiva con la locura como final de un proceso de embrutecimiento. Por otra parte, veremos que, tal vez, la interpretación particular de un pasaje determinado de una obra de Sófocles puede haber llevado a Eurípides a tomar un camino nuevo. Veamos la cuestión con mayor detenimiento.

En general, todas las citas concuerdan con la significación que hemos reconocido como la más frecuente. Un ejemplo bastará para resumir los restantes. En *Ayax*, v. 594-595, Ayax habla con Tecmesa, quien le pide moderación y paciencia. El personaje cierra su intervención y desalienta a su esposa con dos versos rotundos, que dan lugar, a continuación, al canto del coro:

{Al.} Μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν,
εἰ τοῦμόν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς.

El intento de Tecmesa de apaciguar a Ayax es calificado por su esposo, verdaderamente, como la consecuencia de no haber comprendido en toda su dimensión el conflicto por el que atraviesa el personaje. Por ello, sus palabras no pueden ser entendidas más que como una despectiva descalificación del grado de comprensión de parte de su esposa: “piensas cosas locas, o tontas”. Nuevamente, y como en todos los demás pasajes sofocleos, no se encuentra ninguna vinculación con lo amatorio.

Habrán otros ejemplos, evidentemente. El pasaje más interesante es el de *Antígona*, v. 469-470, en que, al cabo de dos versos, se utiliza tres veces el término. El fragmento, que contiene las últimas palabras de Antígona en una *rhexis* dirigida a Creonte, merece ser citado:

Σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,
σχεδόν τι μῶρω μωρίαν ὀφλισκάνω.

Antígona justifica ante Creonte su actitud de desobedecer las leyes.

El discurso termina con estos dos versos, en los que, de alguna manera, califica su acción y la conducta del propio Creonte. Se trata del *parecer* de la conducta de Antígona delante del rey, por un lado, y del propio *ser* de éste, por el otro. Parecer y ser son calificados de $\mu\omega\rho\omicron\varsigma$, y, por lo tanto, la conducta de Antígona debe ser definida como una $\mu\omega\rho\iota\alpha$, pero ello con una restricción: es una locura solamente a causa de aquello que le *parece* loco a quien lo *es*. La relación con lo amorio sigue quedando ausente. Sin embargo, evidentemente, la frase de Antígona constituye el recuerdo de unas palabras previas del corifeo, que resultarán de capital importancia. En el verso 220, el corifeo había dicho que:

Οὐκ ἔστιν οὕτω μῶρος ὅς θανεῖν ἐρᾶ.

El pasaje es sumamente interesante, y puede postularse como un antecedente directo de la utilización que más tarde hará Eurípides del término, puesto que, por primera vez, se colocan lado a lado el adjetivo $\mu\omega\rho\omicron\varsigma$ y el verbo $\epsilon\rho\alpha\omega$. No pretendemos afirmar que se trate de una referencia sofoclea respecto del amor erótico: queda claro que se trata del amor de la muerte. Por otra parte, está negada la posibilidad de la existencia incluso de este amor. Podríamos decir, sin embargo, que, en este pasaje, *via negationis*, se da una primera definición de la $\mu\omega\rho\iota\alpha$: está atravesando un proceso interior de embrutecimiento (es decir, es $\mu\omega\rho\omicron\varsigma$) quien ama morir.

Sin embargo, y de todas maneras, por primera vez se hace alusión a una vinculación entre la locura entendida como el final de un proceso de embrutecimiento y el deseo impulsivo (que esto es el $\epsilon\rho\omega\varsigma$), en este caso de la muerte. Esta vinculación forma parte, igualmente, de un contexto más complejo, pero constituye un punto de partida irrecusable de la vinculación que presentará el propio Eurípides entre los conceptos. Veamos la cuestión con detenimiento, aunque limitándonos, por ahora, a la utilización de *Hipólito*.

Nuestra propuesta intentará demostrar que Eurípides modifica sólo sutilmente la definición de Sófocles. Así, creemos que el trágico aplica, de esta forma, el precedente que obtuvo de Sófocles con el objetivo de brindar una explicación acerca de la conducta y del sentimiento que llevará a Fedra hacia la muerte. La muerte de Fedra, de esta manera, no debe ser

observada como el punto culminante de la aparición de un sentimiento amoroso propio de la mujer que, prescindiendo de cuál vaya a ser el resultado del deseo que, como divina locura, se apodera de ella y la lleva derecho a su objetivo, o de aquella que, sintiéndose abandonada por el ser amado, manifiesta la necesidad de expresar su sentimiento de angustia y el deseo de muerte, que la hace llegar incluso hasta al suicidio. No es esta la realidad de Fedra.

Por el contrario, la muerte de Fedra es el producto de otro deseo: del deseo impulsivo por resolver mediante la autodestrucción una situación generada por su propia incapacidad para comprender la realidad en la que se ha visto involucrada. Este deseo, esta locura que es punto final de un proceso de embrutecimiento, y que provoca tanto la muerte de Fedra como la de Hipólito, es lo que Eurípides define a través del término *μωρία*, prácticamente en línea con aquel conjunto de significaciones que este término ha tenido durante toda la historia de la literatura griega.

Así, de manera paulatina, el aparente amor de Fedra por Hipólito, descrito con un vocabulario específicamente amatorio en sus primeras intervenciones, comienza a identificarse con otro sentimiento nuevo a partir de un contraste con la vergüenza y con la muerte. De esta manera, cuando la nodriza le ofrece a Fedra la ocasión de salvar su vida (v. 497) para concretar el deseo amoroso, la respuesta de Fedra es concluyente: la nodriza dice *αἰσχίστους λόγους* (v. 499), colocando la satisfacción del deseo amoroso en el plano de lo vergonzoso. Paulatinamente, la vinculación entre el amor y la vergüenza deja paso a la asimilación contraria: entre la honra y la muerte. Ya lo decía Fedra en el verso 331:

{Φα.} ἐκ τῶν γὰρ αἰσχροῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα.

Cuando su situación es descubierta, es decir, cuando la carencia de contención de un sentimiento que es contrario a las normas de la *pólis* queda al descubierto, la propia Fedra se encargará, a través de su engaño, de recuperar y recomponer su honra, y, con ello, la estructura de la sociedad. Por ello, su muerte se convertirá en un sacrificio voluntariamente aceptado, que tiene por objeto recuperar para su esposo, para sus hijos, y para el conjunto de la comunidad, la gloria, la honra y el renombre que se espera de los que mandan. La nodriza le había hecho un anuncio tramposo, que

terminó por doblegar la voluntad de la mujer, cuando creyó que justamente la estructura de su casa dependía de la satisfacción de sus deseos (vv. 305-307):

εἰ θανῆ, προδοῦσα σοῦς
παῖδας πατρῶων μὴ μεθέξοντας δόμων,

Finalmente, Fedra encuentra un remedio para esta situación vergonzosa, y un remedio alejado de los filtros y de los encantamientos. Su intención es morir con gloria, y el engaño de la nodriza se lo ha imposibilitado (vv. 687-688):

σὺ δ' οὐκ ἀνέσχου· τοιγὰρ οὐκέτ' εὐκλεεῖς
θανοῦμεθ'. ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων.

Estos nuevos planes (καινῶν λόγων), estas estrategias para recuperar la gloria, son aquello que convierte a Fedra, según Hipólito y Teseo, en μῶρος. Es decir, creemos que el tema amorio tiene unas características que lo hace peculiar: es evidente que la muerte de Fedra no se produce como la consecuencia natural de la imposibilidad de recuperar el bien amado, o el objeto del amor; es decir, no se trata de la expresión de la imposibilidad de sostener la existencia alejada del ser amado, que sería lo propio del amor inmoderado, y de la locura entendida como posesión externa. Por el contrario, esta muerte constituye una manera ideada por la propia reina, y suscitada por la consecuencia natural de los hechos, para devolverle a la ciudad y a la casa la estructura y la medida que les corresponde. Este sentimiento, por tanto, más emparentado con la muerte que con el amor, es lo que Hipólito y Teseo expresan a través del término μωρία. Lo hacen, además, a partir de una vinculación que ya estaba presente en Sófocles: la del amor a la muerte como el punto final de un proceso interior de embrutecimiento. Sin embargo, hay una diferencia importante: mientras el corifeo del verso 220 de *Antígona* decía que no había nadie que pudiera estar en estas condiciones, Eurípides termina demostrando, a través de Fedra, la existencia de personas semejantes. Aceptó el desafío de Sófocles y lo puso en obra.

En medio del escenario se encuentra la figura de Cipris. El prólogo de la tragedia termina con las palabras del Criado de Hipólito pidiéndole inacción a la diosa, para que no castigue la falta de respeto de su amo (vv. 114-120).²⁹ Cipris, en consecuencia, no obra, respecto de Hipólito, desde el exterior, ni interviene en la motivación del obrar de los personajes. Por otra parte, el primer episodio termina con Fedra y la nodriza ante la misma imagen de la diosa, y el pedido de ayuda para poder concretar los planes (vv. 521-524). De todas maneras, si se habla del sentimiento de Fedra³⁰ a partir de la influencia de Cipris será solamente como metáfora, como objetivación de la motivación de un sentimiento interior.³¹ El contraste entre la mujer que actúa y se compromete y el varón que no actúa y sólo aguarda no ser perjudicado otorga otro contexto a la resolución del conflicto trágico.³² En lugar de la falta de restricción para la expresión del sentimiento amoroso, lo que tenemos en *Hipólito* es una manifestación trágicamente evidente de las consecuencias desastrosas que implica para la comunidad entera el amor cuando se presenta alejado del marco de contención que impone la estructura de la sociedad. Esta *μωρία* es la demostración palpable de las funestas consecuencias que para la comunidad entera tiene la aparición de una locura, final del proceso de embrutecimiento, que provoca el amor inmoderado en cualquiera de sus integrantes. Desde esta perspectiva, las muertes de los dos personajes recomponen la situación a su estado natural, y permiten que la idea del amor en el marco de la convencional *σωφροσύνη* resplandezca nuevamente sobre el escenario ático.³³ Aunque para ello sean necesarias unas cuantas muertes. De eso se trata justamente la tragicidad de la condición humana.

²⁹ Sobre estas palabras del criado en el final del prólogo puede consultarse Kovacs (1980: 130-137).

³⁰ Sobre el sentimiento de Fedra en la primera parte de la tragedia puede consultarse Kovacs (1980: 287-303).

³¹ Cfr., sobre la acción humana y divina en *Hipólito*, Schenker (1995: 1-10) y Blomqvist (1982: 398-414).

³² Sobre la cuestión de la resolución de la trama de la tragedia puede consultarse Larmour (1988: 25-30).

³³ Sobre la autorrestricción del tema amatorio en la tragedia puede consultarse North (1966: 99), y Rodríguez Adrados (1995: 257).

Bibliografía

- Albini, U. (2000) *Euripide o dell' invenzione*, Italia.
- Barrett (1964) *Euripides Hippolytos, edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Blomqvist, J. (1982) "Human and Divine Action in Euripides' *Hippolytus*", *Hermes* 110: 398-414.
- Chantraine, P. (1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Ciruelo Borge (Ed.)(1977) *Eurípides. Hipólito*, Barcelona.
- Conacher, D. J. (1967) *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, London.
- Devereux, G. (1985) *The Character of the Euripidean Hippolytos. An Ethno-Psychoanalytical Study*, California.
- Fernández Galiano (1991) *Eurípides. Tragedias Áticas y Tebanas*, Barcelona.
- Gibert, J. (1997) "Euripides' Hippolytus Plays: which came first?", *CQ* 47: 85-97.
- Glenn, J. (1976) "The Fantasies of Phaedra: A Psychoanalytic Reading", *CW*, 69, 7: 435-442.
- Gregory (1997) *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan.
- Kovacs, D. (1980) "Euripides *Hippolytus* 100 and the Meaning of the Prologue", *CPh* 75: 130-137.
- Kovacs, D. (1980) "Shame, Pleasure, and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides, *Hippolytus* 375-87)", *AJPh* 101: 287-303.
- Kovacs, D. (1987) *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and Hecuba of Eurípides*, Baltimore and London.
- Larmour, D. (1988) "Phaedra and the Chariot-Ride", *Eranos* 86: 25-30.
- López Férez (1992) *Eurípides. Tragedias*, Madrid.
- Luschnig, C. (1983) "The Value of Ignorance in the *Hippolytus*", *AJPh* 104:115-123.
- Manuwald, B. (1979) "Phaidras tragischer Irrtum. Zur Rede Phaidras in Euripides' *Hippolytos* (vv. 373-430)", *RhM* 132: 134-148.

- Manuwald, B. (1989) “Μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις. Zu Eurípides, *Troerinnen* 95-97”, *RhM* 132: 236-247.
- Nápoli, J. T. (1999) “La *Andrómaca* de Eurípides: ¿tragedia de guerra o comedia de amor?”, a publicar en Actas V Simpósio Nacional de Estudos Clássicos y XI Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos
- (1999) “Los celos de Hermíone en *Andrómaca* y la cuestión del amor en Eurípides”, *Synthesis* 6: 35-78.
- (2000) “La posición de la mujer en la sociedad y función en la estructura compositiva de *Andrómaca* de Eurípides”, comunicación leída en el Segundo Coloquio Internacional *Los Griegos: Otros y Nosotros*, organizado por el Centro de Estudios de Lenguas clásicas, Área Filología Griega, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2000) “Las muertes de Fedra y de Hipólito o las consecuencias del amor inmoderado en Eurípides”, a publicar en Actas del XVIº Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado en la ciudad de Buenos Aires.
- North (1966) *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Ithaca.
- Page, D. L. (1962 (repr. 1967 (1st edn. corr.)) *Poetae melici Graeci*, Oxford.
- Rankin, A. (1974) “Eurípides’ Hippolytus: A Psychopathological Hero”, *Arethusa* 5, 2: 71-94.
- Rodríguez Adrados (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid.
- Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995) *Eurípides. Tragedias, III, Medea e Hipólito*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (Introducción, Traducción y notas) (1980) *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid.
- Schenker, D. J. (1995) “The Victims of Aphrodite: *Hippolytus*, 1403-1405”, *Mnemosyne* 48: 1-10.

- Segal, Ch. (1969) "Eurípides, *Hippolytus* 108-112: Tragic Irony and Tragic Justice", *Hermes* 97: 297-305.
- Segal, Ch. (1970) "Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*", *Hermes* 98: 278-299.
- Smoot, J. (1976) "Hippolytus as Narcissus: an Amplification", *Arethusa* 9: 37-51.