

FEDRA VELADA. EL ENAMORAMIENTO COMO ENFERMEDAD EN EL *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES

VEILED PHAEDRA. INFATUATION AS A DISEASE IN EURIPIDES' HIPPOLYTUS

Valeria Rodríguez

valeria.rodriguez.phil@gmail.com

Valeria Rodríguez Morales nació en Cochabamba, el año 1999. Se graduó por excelencia de la carrera de Filosofía y Letras, en la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” (UCB). Ha presentado más de una docena de conferencias en la UCB y en otras instituciones. Ha publicado en revistas especializadas y en libros. En 2020 ganó el primer premio del concurso de ensayos organizado por la delegación de la Unión Europea en Bolivia. Actualmente es tutora de tesis en la UCB, presidenta de la Asociación Boliviana de Filosofía y columnista en el suplemento cultural La Ramona del periódico Opinión.

Born in Cochabamba in 1999. Having a Philosophy and letters degree obtained with excellence at Universidad Católica Boliviana “San Pablo” (UCB). She has lectured more than a dozen times at UCB and other institutions. She has published in trade magazines and books. In 2020 she won the first prize in the essay contest organized by the delegation of the European Union in Bolivia. She is currently a thesis tutor at UCB, president of the Bolivian Philosophy Association and columnist in the cultural supplement La Ramona of Opinión newspaper.

RODRIGUEZ, Valeria. (2021). “Fedra velada. El enamoramiento como enfermedad en el Hipólito de Eurípides”. *Con-Sciencias Sociales*, Año 13 - N° 24 - 1.er Semestre 2021 pp. 06-12. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons CC BY-NC 4.0

Resumen

¿Se padece el enamoramiento como una enfermedad, según la representación euripidiana? La respuesta del presente ensayo es afirmativa. El enamoramiento se padece como una enfermedad, mental y física, de carácter destructivo: fruto de la lucha interior y exterior de potencias. Se procuró así develar el πάθος, padecer, del amor representado en el Hipólito de Eurípides y, particularmente, en un fragmento del mismo: el κῶμος, canto, entre Fedra y la Nodriza. Para lograr este fin, se expuso el funcionamiento del padecer del delirio amoroso y los elementos que en este se enfrentan: las potencias extrínsecas (Artemis y Afrodita) e intrínsecas (razón y pasión).

Palabras clave: delirio amoroso, πάθος, Eurípides, Hipólito.

Resumo:

Enamorar-se é uma doença sofrida, segundo a representação euripidiana? A resposta de este ensaio é sim. O enamoramento é sofrido como uma doença, mental e física, de natureza destrutiva: o resultado da luta interna e externa de poderes. Procurou-se, assim, desvelar o πάθος, o sofrer, do amor representado no Hipólito de Eurípides e, particularmente, num fragmento dele: o κῶμος, canto, entre Fedra e a Ama. Para tanto, foram expostos o funcionamento do sofrimento do delírio amoroso e os elementos que o enfrentam: poderes extrínsecos (Ártemis e Afrodite) e intrínsecos (razão e paixão).

Palavras-chave: delírio de amor, πάθος, Eurípides, Hippolytus.

Abstract

Is infatuation suffered as a disease, according to the Euripidean representation? The answer at this essay is yes. Infatuation is suffered as a disease, mental and physical, of a destructive nature: the result of the internal and external struggle of powers. It was sought to unveil the πάθος, to suffer, from the love represented in Euripides' Hippolytus and, particularly, in a fragment of it: the κῶμος, song, between Phaedra and Nurse. To achieve this goal, the operation of suffering from love delirium and the elements that are faced were exposed: the extrinsic powers (Artemis and Aphrodite) and intrinsic ones (reason and passion).

Keywords: love delirium, πάθος, Euripides, Hippolytus.

Introducción

En el año 428 a. C., sucesivo al de la muerte de Pericles, Eurípides ganó el primer premio del certamen de tragedias con su Hipólito coronado. Mucho antes de tal victoria, Eurípides había puesto en escena una obra que sólo pudo ganar el espanto de los espectadores atenienses: Hipólito velado. En tal primer Hipólito, Fedra –de carácter desvergonzado, víctima del ímpetu de su pasión– declaraba abiertamente su amor a Hipólito, quien, por la vergüenza, se cubría con un velo. En el segundo Hipólito, Eurípides había logrado seducir al público ateniense con el fondo de un gran *ἄγών*, contienda, entre diosas (Afrodita versus Artemis) y la fachada de una Fedra mucho más recatada. El *κῶμος* entre Fedra y la Nodriza que se estudia en este ensayo se encuentra en esta segunda tragedia.

El tema central del *κῶμος* entre Fedra y la Nodriza es el *πάθος* (padecer) del delirio amoroso. El problema que surge de este tema se traduce en la siguiente pregunta: ¿Se padece el enamoramiento como una enfermedad, según la representación euripidiana? Nuestra respuesta es afirmativa. El enamoramiento se padece como una enfermedad, mental y física, de carácter destructivo: fruto de la lucha interior y exterior de potencias. Para demostrar esta afirmación se expondrán los argumentos en la interpretación (segunda parte) que –llamando a los refuerzos de las interpretaciones de diversos autores– se realizará sobre la base del análisis del texto elegido (primera parte: localización, descomposición y reducción temática). Al final, los resultados se sintetizarán en las conclusiones.

1. La ondulación del delirio amoroso lírico

El *κῶμος* entre Fedra y la Nodriza (176-266)¹ inaugura el Episodio 1 (176-524) de *Hipólito coronado*. La aparición de Fedra en escena tiene lugar al final del canto de entrada del Coro –la Párodo (121-169)– que introduce la descripción del padecimiento de la muchacha. Todo esto sucede después de que Afrodita haya expuesto, en un monólogo (1-57), sus planes, que tienen el objetivo de llevar a Hipólito a la situación trágica como consecuencia de su *ὑβρις*, “exceso, desmesura, soberbia, transgresión u orgullo que atraen un castigo” (GARCÍA ÁLVAREZ, 2019: 77); Fedra cumple el rol de medio para este fin. Después del *κῶμος*, la Nodriza, habiendo demostrado su afán por ayudar y su desesperación por conocer las causas del mal de Fedra, consigue extraer de ésta una confesión más diáfana. Fedra admite estar enamorada de su hijastro Hipólito (351). Tal noticia genera gran conmoción –en la Nodriza, en el Coro y en la misma Fedra– que culmina en un *ἄγών* entre Fedra y la Nodriza (374-524). Este *ἄγών* propicia el desencañamiento de diversos sucesos, de los que la Nodriza es responsable, a saber: a) el paso del conflicto personal al conflicto social, expresado en los monólogos misóginos (616-668) que Hipólito profiere al enterarse de la situación de Fedra, y b) la decisión de Fedra de morir (710-730), para evitar la deshonra, no sin perjuicio para Hipólito. Fedra efectúa su decisión: se suicida y deja una tablilla en la que acusa a Hipólito haber intentado seducirla, transgrediendo, así, el lecho de su padre

Teseo. A raíz de esto, Teseo maldice a su hijo, deseando su muerte con uno de los tres dones que le otorgó Poseidón, y lo destierra. Finalmente, en el éxodo (1282-1466), Artemis hace una aparición *deus ex machina* y consigue la reconciliación padre e hijo. Hipólito muere en los brazos de su padre.

Una vez aclarada la localización del *κῶμος* entre Fedra y la Nodriza, se puede pasar a su descomposición. Este diálogo lírico, como conjunto dinámico, se articula formando un diagnóstico del padecimiento de Fedra: describe los síntomas e intenta descifrar las causas. El delirio de Fedra despierta en la Nodriza una gran preocupación acompañada de una punzante intriga. Mientras este delirio amoroso se desarrolla jugando con metonimias y símbolos, las reflexiones de la Nodriza van rodeando la situación hasta describirla desde una percepción de sabiduría popular.

En su primera intervención (176-197), la Nodriza demuestra su ansia –inspirada en la *συμπάθεια* (padecer-con, simpatía) que le condena a un arduo trabajo y a una dolorosa preocupación– de recuperar la sanidad de Fedra. Es ahí cuando empieza a describir los síntomas de Fedra: las contradicciones en sus exigencias causadas por una constante insatisfacción, producto de un deseo insaciable no revelado. Por último, hace una reflexión sobre la condición del mortal, que, por ignorancia de “otra clase de vida”, se enamora ciegamente de lo que “brilla en esta tierra” (193-195); además, establece la relación entre la condición de mortal, la enfermedad y el sufrimiento ineludible, la cual se recalca en su segunda intervención (204-208).

Esta segunda intervención aparece como reclamo de sosiego ante la actitud de Fedra, quien, en su primera intervención (198-203), ordena a sus sirvientas ser liberada del velo que la cubre para dar paso a la desverguenza de su delirio, desverguenza que será reprochada en la tercera intervención de la Nodriza (212-214). Antes de esta tercera intervención, Fedra, en su segunda intervención (209-211), deja fluir la verbosidad del delirio y profiere metonimias que aluden a Artemis y a Hipólito: “¿Cómo podría conseguir la bebida de aguas puras de una fuente de rocío...?” (210).

Las intervenciones tercera (215-222) y cuarta (228-230) de Fedra representan el clímax de su delirio. La repentina energía que posee a Fedra, haciéndola levantar del lecho con un ímpetu constituido por sus deseos de ir al monte a cazar y al santuario de Artemis en la costa de Trozén a domar caballos, cobra sentido cuando se logra comprender el juego de metonimias y alusiones. Los lugares hacia los que Fedra siente deseos de ir son los lugares donde muy probablemente se encontraría Hipólito. Asimismo, en la cuarta intervención de la Nodriza (223-227) se muestra el grado más alto de su estado de confusión e intriga: repite las metonimias en forma de interrogación y sólo las entiende en un sentido literal. En su quinta intervención (231-239), reconoce en su confusión la magnitud de lo indescifrable del discurso de Fedra.

Sin embargo, en esa misma intervención, la Nodriza hace una

importante revelación sobre la lógica del funcionamiento del delirio amoroso de Fedra. La Nodriza transmite esta revelación usando la metáfora que compara a Fedra con una yegua sometida, en este caso, a los designios de un dios (o una diosa) quien la hace presa de la manía. Esto expone, en forma religiosa, que Fedra no es dueña de sí, que está *fuera de sí*.

La reacción de Fedra no se hace esperar; tiene lugar en su quinta intervención (240-249) cuando toma conciencia de su delirio y de su sufrimiento: en una palabra, de su padecer. Dándole la razón a la Nodriza y su metáfora, anuncia su situación: “La locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por un dios...” (243). Así, hace alusión al colosal poder de Afrodita. Por haber reparado en su situación, se llena de una profunda vergüenza por el previo delirio que la había poseído y por lo que aún oculta. Su vergüenza la lleva a exigir que la cubran de

nuevo con el velo.

La Nodriza, en su última intervención (250-266), amansa la culminación del delirio de Fedra, mientras la cubre con el velo. Reparte sus consejos de sabia anciana en los que indica que, en la condición de mortal, es mucho más preferible -en los sentimientos amorosos- la moderación frente a los excesos (el padecimiento excesivo).

Todos los temas del κῶμος entre Fedra y la Nodriza se articulan en forma de onda, ya que, además del funcionamiento -en progreso y descenso contiguo- del delirio amoroso de Fedra, existe una correspondencia díptica entre las dos mitades del desarrollo del canto. Se puede ilustrar esta estructura de la siguiente manera:



GRÁFICO 1. Fuente: elaboración propia, 2017.

Cabe recalcar que los temas están lejos de ser independientes, pues todos, en una dinámica de correspondencia y conexión, convergen en un sólo gran tema: el πάθος del delirio amoroso. Fedra, en el progreso del delirio desvergonzado y el descenso hacia la consciencia capaz de sentir vergüenza, permite que la Nodriza cante el diagnóstico de un padecer amoroso. Del vaivén de las voces de las dos mujeres, una intrigada y otra enigmática, brota una dialéctica –cuya síntesis vendría a ser el padecer (en tanto síntomas) y la etiología divina (en tanto causas de los síntomas)– y se escurre constantemente un implícito “¡Ay de mí!”.

2. “θυμός” contra “βουλευματα”

Hemos dicho que el enamoramiento se padece como una enfermedad, mental y física: de un carácter destructivo que

nace del enfrentamiento interior y exterior entre potencias; sin embargo, aún no hemos aclarado cuáles son estas potencias. En este caso, las potencias del enfrentamiento exterior, que determina al interior, son las diosas Artemis y Afrodita. Las potencias del enfrentamiento interior son, en términos simplificados, la pasión y la razón. Quizás son términos más precisos los que usa Lesky para describir luchas internas como las de Fedra o las de Medea (en Medea): θυμός -impulso pasional, furor- y βουλευματα -deliberaciones racionales- (Cf. LESKY, s. f.: 181). Ana Alves de Sousa señala que “[c]uando el furor despierta y actúa, tenga él un origen divino o humano, hay un prejuicio atroz, que cambia la fortuna de los personajes [...], haciendo que ocurran muertes en el seno de una familia” (ALVES DE SOUSA, 2019: 32). Y es, precisamente, este tipo de infortunio el que es ocasionado por el θυμός de Fedra.

El desarrollo del *Hipólito* da a entender que las fuerzas causales del enamoramiento de Fedra son extrínsecas. A fin de cuentas, todo está planeado por Afrodita, movida por su rivalidad hacia Artemis y por la ὕβρις de Hipólito. Los datos apuntan a la idea de una etiología divina, como Fedra y la Nodriza indicaron (concordando al fin) en sus quintas intervenciones. Sin embargo, revisando el contexto de Eurípides y su, un tanto confusa, relación con la religión griega, se puede percatar de que sería reduccionista pensar solamente en causas de esa naturaleza.

Eurípides conoció el auge de la ilustración ática; fue muy influenciado por diversos filósofos y sofistas de su época, sea para criticar sus propuestas, para aprovechar el gran desarrollo de su retórica o para filtrar razonamientos en su obra. Eurípides mismo bien puede ser considerado un filósofo. En tales circunstancias, la religión había quedado relegada y sólo en el vulgo se mantenía con la fuerza que necesita. A pesar de todo, este poeta trágico mostraba algunos intentos arcaizantes² de insertar el determinismo divino en el desencadenamiento de las acciones del drama: puesto que él “niega la existencia y el rango de los dioses, pero los introduce en la tragedia como fuerzas activas” (JAEGGER, 1971: 318). Parece ser así con el papel que juegan Afrodita y Artemis; no obstante, dado el estilo moderno de este poeta³, parece que el destino cae en manos de las pasiones de los mortales. En esto coinciden Romilly y Lesky, refiriéndose a *Medea*, además de *Hipólito*:

[1] Romilly:] En los dos casos, las catástrofes que se desencadenan son fruto del sentimiento que encadena irresistiblemente a esta mujer. En los dos casos, por consiguiente, parece como si la parte antaño reservada a una voluntad divina se hubiera transferido al hombre mismo, que lleva su destino en su propio corazón (ROMILLY, 2011: 124).

[2] Lesky:] Eurípides, en dramas como *Medea* e *Hipólito*, este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que a modo de συλλήπτωρ sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión (LESKY, s. f.: 164).

Pero no se puede quedar solamente con eso, pues Eurípides “no es un “racionalista” a secas. A menudo, sus obras afirman la regla aceptada de la justicia divina, a veces la niegan apasionadamente” (MURRAY, 1949: 149). Para aclarar esta ambigüedad del aspecto religioso de Eurípides, podemos decir que las fuerzas activas divinas y las fuerzas internas del mortal no se excluyen; sino que, más bien, funcionan juntas para desarrollar el conflicto. Una poderosa pasión, en concordancia con Afrodita⁴, se apodera de Fedra y una inquebrantable racionalidad conectada con la virtud, en concordancia con Artemis, invade el alma de Hipólito. Pero, no funciona únicamente de esta forma; hay *algo más*. Para entender ese algo más, debemos recordar que Eurípides no trabaja con personajes arquetípicos sino con individualidades: “la psicología de Eurí-

pides nació de la coincidencia del descubrimiento del mundo subjetivo y del conocimiento racional de la realidad” (JAEGGER, 1971: 320). Entonces, Fedra no es la personificación de la pasión; Fedra es una subjetividad presa de una lucha interna entre pasión y razón.

La lucha de Fedra⁵, entre θυμός y βουλεύματα, es ese enfrentamiento de potencias internas –cuya causa trascendente está en el enfrentamiento de fuerzas extrínsecas (el ἄγων entre las diosas)– que la hace padecer el delirio, que la hace posesa de la manía, que la hace caer en consecutivas contradicciones. Es por esta pugna interna que Fedra, después de haberse liberado del velo, exige ser velada de nuevo por la vergüenza que le invade y, por esta misma pugna es que, aun sabiendo lo que es sensato, se ve obligada a cometer lo insensato.

La representación de este enfrentamiento constituye, a su vez, una dura crítica contra el intelectualismo moral que se ve expresada de manera más explícita en el discurso de Fedra a las mujeres del Coro:

FEDRA.- (*Dirigiéndose a las mujeres del Coro*) Mujeres de Trozén, que habitáis esta antesala del país de Pélope. Ya en otras circunstancias, en el largo espacio de la noche, ha 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, pues muchos de ellos están dotados de cordura. No; hay que analizarlo de este modo. Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien (374-384).

Así, deshace la socrática ligadura entre el bien y el conocimiento.

Ahora bien, ¿Por qué decimos que estos enfrentamientos dan a luz al carácter destructivo del πάθος amoroso? Porque las fuerzas en pugna, en la tragedia, no tienen otra que destruirse⁶ mutuamente. Además, una ambivalencia divina⁷ se corresponde a la lucha interna de Fedra: así, mientras la situación lo propicie, una de las caras de esta ambivalencia se iluminará favoreciendo a la decisión pasional. Eso significa que si Eros o Afrodita tienen un lado destructivo y uno vivificador, actuarán el uno o el otro con más fuerza para consumir la voluntad pasional, dependiendo de las circunstancias. En esta obra, Eros es presentado con el lado de dios devastador (Estásimo 1: 525-564). De ese modo, el amor se representa con un carácter destructivo.

Lo que nos queda por resolver es la comparación del enamoramiento con la enfermedad. Esta comparación se hace más explícita con la primera intervención de la Nodriza en la edición de Murray, tal como la transcribe en *Eurípides y su tiempo*: “[...] nos aferramos a este mundo extraño que se extiende bajo la luz del sol, y estamos enfermos de amarlo, porque somos incapaces de ver más allá del velo que lo limita” (MURRAY, 1949: 151).

Para la Nodriza es inevitable en el mortal: sufrir, padecer, enfermar. En este contexto, podemos darle la razón; es claro que, sea por fuerzas extrínsecas o intrínsecas, Fedra no decidió enamorarse de su hijastro: padecer tal infortunio es inevitable para ella. La muchacha es en muy corta medida dueña de sí y, al no pertenecerse, al estar fuera de sí, sólo puede ser víctima del delirio. El carácter destructivo de su delirio es el resultado de la constante pugna de fuerzas. Ahora, ya que la lucha es interna y externa, es auto-destructividad, además de destructividad⁸. Lo auto-destructivo se expresa en su enfermedad, tanto en lo físico como en lo mental⁹: su poco apetito y su deseo de morir, la inestabilidad de su energía y la desvergonzada elocuencia de su delirio, entre otras cosas.

Conclusiones

Fedra es el lugar donde se dan enfrentamientos de distintos niveles. El enfrentamiento divino, de fuerzas extrínsecas, entre Artemis y Afrodita se corresponde con la lucha íntima entre θυμός y βουλεύματα que también se expresa en el enfrentamiento de los mortales Hipólito y Fedra.

El resultado de esos enfrentamientos es una auto-destructividad y una destructividad arrasadoras. El carácter auto-destructivo del amor de Fedra se percibe, de manera constante, en su enfermedad física y mental. Por manifestarse como enfermedad, el amor se muestra como πάθος. Este padecer del enamoramiento se percibe con claridad en ese delirio que hace a Fedra, presa de múltiples contradicciones. Todo ello revela la ambivalencia de las potencias enfrentadas, porque se muestra a las divinidades, representantes de estas fuerzas, con dos perfiles: uno vivificador y otro devastador.

Notas

¹ Todas las referencias al texto de Eurípides indican la numeración de los versos y refieren a la siguiente versión, indicada asimismo en la bibliografía: EURÍPIDES (1991). *Tragedias I*. Madrid: Gredos.

² Como puntualiza Iván de los Ríos: “Los textos de los escritores griegos arcaicos (desde Homero a los trágicos, pasando por los poetas líricos) recogen una experiencia humana íntima y profunda: la percepción de la propia fragilidad en un mundo que no siempre responde a nuestras previsiones” (DE LOS RÍOS, 2016: 14). En la representación arcaica, definitivamente

el mundo no responde a nuestras previsiones, sino a las de los dioses o a las de la fortuna. Por ello, una interpretación filosófica de esta literatura podría describirse desde un determinismo de la trascendencia. Eurípides no es arcaico, dado que está situado en el pensamiento “iluminista” ático; sin embargo, según Iván de los Ríos, en esta época también el humano sería representado como esencialmente vulnerable ante el designio divino o relativo a la fortuna. “En efecto, el pensamiento “arcaico” (en no menor medida que el pensamiento “iluminista” griego) asocia la noción de “suerte” o “azar” a la condición esencialmente vulnerable del ser humano, un ser que, a pesar de ser capaz de planear cursos de acción para “gobernar” su vida, experimenta en algún momento los vaivenes de la fortuna” (DE LOS RÍOS, 2016: 15).

³ La obra de Eurípides tiene “una doble faz. Una de las dos caras mira hacia la literatura clásica, mientras que la otra está ya vuelta hacia el helenismo” (LESKY, s. f.: 179).

⁴ Se puede agregar que “Afrodita y Artemisa 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 objetivizar unos procesos internos, unos medios tomados de la fe popular. Pero lo verdadero siguen siendo los procesos que se desarrollan en el pecho humano, que también mueven este drama dentro de las escenas marginales con la aparición de Afrodita y Artemisa” (LESKY, s. f.: 179).

⁵ Jacqueline De Romilly, en *La tragedia griega*, puntualiza respecto a este enfrentamiento de potencias internas lo siguiente: “Esas almas en lucha, esas almas arrebatadas en direcciones opuestas, son una innovación literaria. [...] [Son innovadoras en la literatura griega clásica] estas luchas bruscas y mal dominadas donde se pinta una alma dividida, estas luchas cuya teoría haría Platón más tarde en el Fedro, con el mito de la yunta de caballos y el cochero que se agarra para imponer su ley al caballo negro. Pero es evidente que estas fuerzas contrarias en el alma no chocan siempre con un conflicto directo e inmediato: una puede surgir cuando la otra se debilita, y una psicología viviente está hecha de los cambios bruscos que corresponden a esta alternancia” (ROMILLY, 2011: 129).

⁶ La visión trágica del mundo constituye toda una filosofía, que muestra al mundo como el escenario de la destrucción inevitable e irresoluble de fuerzas y valores en pugna (Cf. LESKY, s. f.: 30).

⁷ Dado que, en palabras de la Nodriza, el amor es “Algo agradable y doloroso al mismo tiempo...” (348), lo que Murray cree que diría Eurípides acerca de Dionisio puede ser aplicable también a Afrodita: “El espíritu que yo llamo Dionysos, esta magia que nos inspira y regocija ¿no es después de todo la peor maldición de la vida humana? Mientras la vida nos aparece como decentemente monótona, estamos seguros y cuidamos de nuestro bienestar. Cuando parece que se nos abren los cielos, entonces hay que echarse a temblar. Pues la

visión arrobadora que entonces se nos descubre, por lo mismo que es la cosa más bella, puede ser la más terrible y destructora” (MURRAY, 1949: 148).

⁸. La destructividad se expresa en la ejecución de su venganza: “La venganza de Fedra hacia quien le ha supuesto tantas penas y cuyo desprecio conoce ahora [...] está a la altura de esta misma pasión” (ROMILLY, 2011: 126); “el acto por el cual se vengan [Hécuba, Medea y Fedra] no les reporta nada más que haber destruido a quien las destruía” (ROMILLY, 2011: 173).

⁹. “Eurípides hace visibles aquí en los síntomas externos la interna inquietud. Desde su profunda postración, Fedra se yergue con energía, quiere —¡mujer ática!— ir al monte a cazar. Se halla completamente entregada al deseo de ir a respirar el mismísimo aire que respira el amado, luego vuelve a arrebujarse en su vergüenza. Pero su pasión es más fuerte que ella. De momento, en el deseo de manifestarse” (LESKY, s. f.: 181).

Bibliografía

ALVES DE SOUSA, Ana Alexandra (2019). “El θυμός en Eurípides y la peripecia trágica”. En: *Amado Rodríguez; Ortega Villaro y Sousa e Silva, Clásicos en escena ayer y hoy*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

DE LOS RÍOS, Iván (2016). *Grecia o el azar. Divinidad, suerte y destino en la literatura griega antigua*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

EURÍPIDES (1991). *Tragedias I*. (Traducido por Alberto Medina Gonzales y Juan Antonio López Férez) Madrid: Gredos.

GARCÍA ÁLVAREZ, César (2019). “Palabras culminantes en la tragedia griega – hybrís”. En: *Byzantion Nea Hellás*, Universidad de Chile, Año 38, N° 38, Santiago.

JAEGER, W (1971). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. (Traducido por Joaquín Xiral) México DF: Fondo de Cultura Económica.

LESKY, Albin (s.f.). *La tragedia griega*. (Traducido por Juan Godó Costa) Barcelona: Labor.

MURRAY, Gilbert (1949). *Eurípides y su tiempo*. (Traducido por Alfonso Reyes) México DF: Fondo de Cultura Económica.

ROMILLY, Jacqueline (2011). *La tragedia griega*. (Traducido por Jordi Terré) Madrid: Gredos.

Fecha de recepción: 24/08/2020

Fecha de aprobación: 10/05/2021