



Schamun, María Cecilia

Hipólito de Eurípides: una visión política de la alteridad

Synthesis

2004, vol. 11, p. 91- 100.

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica édita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida:

Schamun, M (2004) Hipólito de Eurípides : una visión política de la alteridad. [En línea] Synthesis, 11. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.37/pr.37.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode)

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

HIPÓLITO DE EURÍPIDES : UNA VISIÓN POLÍTICA DE LA ALTERIDAD

María Cecilia Schamun

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

La diferencia cultural más significativa que los griegos percibieron entre ellos mismos y los “otros” se verificó en la πολιτεία, literalmente, “la vida de la πόλις”. Si el hombre es un “animal político”, el ἄπολις por naturaleza resulta o bien menos o bien más que un hombre: o una bestia o un dios.

En *Hipólito* de Eurípides, el héroe trágico elige ubicarse fuera de las normas familiares y de las responsabilidades políticas de la vida civilizada, entablando una relación marginal con la πόλις. Como virgen y cazador es incivilizado.

El presente trabajo se propone transitar el itinerario trágico recorrido por Hipólito personaje, en su deseo de permanecer en la esfera de Artemisa sin franquear la frontera que separa salvajismo de civilización, alteridad de mismidad, de modo de reconstruir e interpretar el discurso cívico que sustenta la tragedia.

ABSTRACT

The most significant cultural difference that Greeks perceived between themselves and the "others" was verified in the πολιτεία, literally, "the life of the πόλις". If the man is a "political animal", the ἄπολις by nature is less or more than a man: a beast or a god.

In Euripides' *Hippolytus*, the tragic hero chooses to be outside family norms and political responsibilities of the civilized life, beginning a marginal relationship with the πόλις. As virgin and hunter he is uncivil.

The present paper intends to observe Hippolytus' tragic itinerary, in his desire of remaining in the Artemis' world without passing through the frontier that separates civilization from savagery, sameness from otherness, in order to reconstruct and interpret the civic speech that sustains the tragedy.

PALABRAS CLAVE: Tragedia. Eurípides. *Hipólito*. ἄπολις.

KEY WORDS: Tragedy. Euripides. *Hippolytus*. ἄπολις.

Los grupos sociales frecuentemente aseguran su cohesión destacando las diferencias entre ellos mismos y los “otros”. Las situaciones históricas particulares condicionan el enfoque y la importancia que se otorga a tales distinciones. Mientras se asocia la cultura clásica, primariamente, con el énfasis en la ciudadanía, en ser miembro

de una πόλις, la literatura griega clásica también asigna considerable importancia a definir una identidad griega común y crear la figura del “otro” en contraste. En su esfuerzo por comprender y precisar la alteridad, los griegos acabaron por delinear su propio perfil.

Todo aquello clasificado en la categoría de “lo diferente”, construida en relación con el modelo del ciudadano adulto, y cuyas imágenes aparecían siempre deformadas, se tratara del bárbaro, el esclavo, el extranjero, el joven o la mujer, era considerado “otro”.

La diferencia cultural más significativa que los griegos percibieron entre ellos mismos y los “otros” se verificó en la πολιτεία, literalmente, “la vida de la πόλις”.¹ Si el hombre es un *animal político o civil*, el ἄπολις por naturaleza resulta o bien menos o bien más que un hombre (*Política I*, 1253a 2-8); quien no puede vivir en comunidad *no forma parte en absoluto de la ciudad y, por consiguiente, resulta ser una bestia o un dios* (*Política I*, 1253a 25-32).

Ya Platón había expresado la tesis de que ningún hombre es individualmente suficiente (*República II*, 368 b). Aristóteles insistirá en esta incapacidad del individuo para realizarse aisladamente; pues sólo en sociedad puede el hombre practicar su ἀρετή y lograr su εὐδαιμονία. Al margen de la sociedad quedan sólo los dioses y las bestias, y el hombre salvaje puede ser más feroz que las mismas fieras (*Política I*, 1253a 32-36). Además de ser un “animal cívico”, el hombre es el único entre los animales que tiene λόγος (*Política I*, 1253a 10-11), es decir, pensamiento racional, lenguaje, palabra con sentido, discurso comunicable. El λόγος permite demostrar lo conveniente y lo perjudicial, lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto (*Política I*, 1253a 14-21). Así, sobre la base de este marco aristotélico de la comunicación como fundadora de sentidos, sólo el hombre en sociedad puede habitar el universo simbólico que es su mundo peculiar.²

En *Hipólito*³ de Eurípides, producida en el año 428 a. C., el héroe trágico elige ubicarse fuera de las normas familiares y de las responsabilidades políticas de la vida civilizada, entablando una relación marginal con la πόλις. Como virgen y cazador, Hipólito es incivilizado.

En el Prólogo de la tragedia (vv. 1-120), la diosa Afrodita establece la causa del castigo que recibirá Hipólito: su culto exclusivo de Artemisa. La ἀμαρτία del hijo de

Teseo es despreciar a Afrodita (v. 21), siendo que los dioses se complacen en ser honrados por los hombres (v. 9).

Aunque los ideales de vida del joven son dignos de elogio, implican un riesgo,⁴ ya que lo ubican en la frontera del espacio cívico. Todo aquello que es mejor en él trabaja para su destrucción. *La nobleza de tu corazón te destruyó*, como afirma Artemisa en el verso 1390. Cuando Artemisa le revela que la diosa que causó su ruina fue Afrodita (v. 1400), la reacción de Hipólito no es el reconocimiento arrepentido de la falta, sino sólo la manifestación de su comprensión del hecho objetivo (v. 1401). Como exclusivo devoto de Artemisa, era esperable que Hipólito incurriera en la envidia de la diosa rival (vv. 102 ss., 113). Dicho recelo no sería una prueba para él de que su vida estaba desequilibrada o mal orientada, sino únicamente la confirmación de la sinceridad de su veneración a su propia diosa. La respuesta de Artemisa confirma esta interpretación (v. 1402). Se enfatiza aquí el interés de Afrodita por τιμή (vv. 8, 1280). Como establece Segal, lo que resulta trágico es el complejo que surge de conjugar la envidia divina, la preocupación por τιμή y el hecho de que el estilo de vida de Hipólito deba necesariamente entrar en conflicto con ello.⁵

Para comprender la ἀμαρτία de Hipólito, que él nunca alcanza a colegir ni reconocer, es necesario concentrar la atención en la naturaleza y las funciones de la diosa Artemisa, objeto único de su culto.⁶

Artemisa es la diosa del mundo salvaje en todos los planos: las bestias, las plantas, las tierras no cultivadas y, también, los jóvenes, en la medida que no se han civilizado ni integrado en la sociedad. Por otra parte, es la diosa de la fecundidad, que hace crecer a los animales, los vegetales y los seres humanos. Los espacios frecuentados por Artemisa son los confines, las zonas limítrofes, las fronteras donde se establece contacto con el “Otro”, donde se codean lo salvaje y lo cultivado, para oponerse y para interpenetrarse.⁷ En la frontera de dos mundos, señalando sus límites y asegurando con su presencia su justa articulación, Artemisa preside la caza. Al perseguir a las bestias para matarlas, el cazador se introduce en el dominio de lo salvaje. Si el cazador franquea ciertos límites, corre el riesgo de caer en el salvajismo. Sin embargo, para el joven, la caza es un elemento esencial de la educación, de la παιδεία que lo integra en la ciudad. En el linde del salvajismo con la civilización, dicho arte introduce al adolescente en el mundo de las bestias feroces. Pero la caza se practica en grupo, con una disciplina, normas

estrictas, obligaciones y prohibiciones. Sólo cuando viola esas normas sociales y religiosas, el cazador se aparta de lo humano y se vuelve salvaje como los animales a los cuales se enfrenta. Artemisa legitima la intangibilidad de una frontera cuya fragilidad extrema es puesta de manifiesto por la caza, en la medida que la cuestiona en todo momento.

Artemisa, además, es la nodriza por excelencia. Guía a los hijos de los hombres hasta el umbral de la adolescencia, que ellos, al abandonar la infancia, franquean con su beneplácito y su ayuda a fin de acceder mediante los ritos de iniciación presididos por ella a la sociabilidad plena: la joven asume la situación de esposa y madre; el efebo, la de ciudadano-soldado. Para alcanzar la identidad social se debe equiparar el modelo, de modo de dejar la posición liminar, incierta y equívoca, donde las fronteras que separan a los niños de las niñas, los jóvenes de los adultos, las bestias de los hombres, aún no están cristalizadas. Como ya lo afirmara Vernant, el mundo de Artemisa no está encerrado en sí mismo ni se aferra a la alteridad.⁸ Los ritos de pasaje, en una correcta articulación, conducen a los jóvenes desde la marginación a su inserción en el espacio cívico, sin que se confundan ambos estadios ni se borren las fronteras que los separan. El movimiento se ejerce desde los confines al centro, desde la diferencia a la similitud, desde el “Otro” al “Mismo”, desde el “Otro” como componente del “Mismo”, como condición de la propia identidad.

Hipólito no consuma el pasaje y decide permanecer en el territorio de la alteridad. Tal anomalía está vedada para los seres humanos y persistir en ella tiene su costo. Como señala De Cuenca, “La castidad de Hipólito obedece a una patología: el rechazo del acto de violencia cometido por Teseo al violar a la Amazona”.⁹ Esto explica su excesiva valoración de la castidad y su identificación con el mundo de su madre. Sin embargo, esta aspiración que violenta, en principio, la base física y social de la condición humana exige una elección que conlleva implicaciones trágicas, en cuanto que establece el rechazo de elementos inevitables de la existencia, en este caso, el aspecto de la vida simbolizado por Afrodita. El distanciamiento y la unilateralidad determinan la ignorancia de la verdadera templanza o σωφροσύνη. No obstante, el joven no logra darse cuenta de su equívoco, ni siquiera ante su inminente muerte. Cuando el coro traslada su cuerpo lacerado, aún se reconoce a sí mismo como ὁ σεμνός, θεοσέπτωρ y ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερσχών (vv. 1364-1365), es decir, *el venerable, devoto de*

los dioses y el que supera a todos en prudencia. Tampoco cuestiona su calidad de εὐσεβής (vv. 1367-1369), ni de γενναῖος (vv. 1452-1455).¹⁰

El ritual que resultó pervertido a causa de la permanencia en un estado de vida centrado en la piedad, la pureza de cuerpo y mente y el culto exclusivo de Artemisa, debe ser restaurado. Como expresa Segal, el ritual desvirtuado “indica en sí mismo la destrucción de las mediaciones entre dios y bestia, que las formas de vida civilizada aseguran”.¹¹ En efecto, “la civilización separa al hombre de la vida salvaje y lo posiciona en una relación subordinada, pero propicia, con los dioses”.¹² No obstante, el héroe trágico padece una existencia dividida en extremos opuestos. En el caso de Hipólito, aunque no ha cometido acciones bestiales como el incesto, el matricidio o el parricidio, “aspira a una forma de poder o autonomía semejante a la de los dioses”¹³. Afrodita, en el verso 19 del Prólogo, lo sugiere al decir:

μείζω βροτείας προσπεσῶν ὀμιλίας.

*de modo que ha caído en compañía de una sociedad más grande que
lo que corresponde a un mortal.*

El desequilibrio de la vida de Hipólito es corregido *post mortem* y por inversión irónica con la concesión de τιμὰς μεγίστας (v. 1424) en la ciudad de Trecén. Tales honores le serán otorgados al hijo de Teseo por doncellas próximas a casarse, quienes le dedicarán ofrendas de sus cabellos, en su pasaje del mundo de Artemisa al de Afrodita (vv. 1425-1427). Quien murió por su castidad será celebrado con honores en los ritos matrimoniales. Los cantos de los ritos inmortalizarán el amor de Fedra por Hipólito (vv. 1428-1430). La fama del héroe será fijada por siempre a través del recuerdo de la pasión de una mujer, antes que por su pureza divina. Como observa Segal, “el acto ritual aquí, como en las tragedias en general, perpetúa pero no disipa las contradicciones en las relaciones del héroe con los órdenes divino y social”.¹⁴ En efecto, la tragedia refleja la ambigüedad en la yuxtaposición de los pares antitéticos, virginidad y matrimonio, bestia y hombre, bosque y ciudad. En Hipólito, dichas contradicciones conviven y lo colocan en una situación medial, allí donde se cruzan los opuestos. Así, el joven resulta, dentro del mundo humano, el representante de algunas de sus más nobles virtudes; pero, fuera de él, se transforma en una amenaza, una fuente de conflicto y desorden.

Anteriormente, se señaló que las aspiraciones de vida de Hipólito, implican un riesgo, porque lo sitúan en la frontera del espacio cívico. Aquello que amenaza su

integridad personal, también amenaza la integridad de la πόλις. Hipólito es, entonces, ἄπολις antes de que su padre lo condene al destierro (vv. 973-975; 1048-1049; 1085; 1087-1089). Si el hombre adquiere su verdad, es decir, su esencia, a causa de su pertenencia a la πόλις, no se concibe una moral individual, disociada de la πόλις. Además del matrimonio, Hipólito rechaza sus responsabilidades políticas (vv. 1013-1020). El modo de vida de su padre, como esposo y como gobernante, no es el modelo que él elegiría para sí mismo. No hay en el hijo de Teseo ambición de ser soberano absoluto, pues para los hombres sanos en su juicio (τοῖσι σώφροσιν, v. 1013) el poder real no tiene valor esencial, si por cierto ha destruido, pervertido o alterado la razón de los mortales que hallaban placer en él (vv. 1014-1015).¹⁵ El joven sólo querría vencer en los certámenes helénicos y, en un segundo plano,¹⁶ es decir, respetando a su padre, ser siempre feliz en la ciudad en compañía de sus mejores amigos (vv. 1016-1018), porque en tales circunstancias se puede actuar y la ausencia de peligro proporciona mayor placer que el poder absoluto (vv. 1019-1020).

La relación marginal de Hipólito con su propia familia profundiza su aislamiento y su calidad de ἄπολις. Es hijo ilegítimo de Teseo y ha sido enviado por su padre desde Atenas a Trecén, para ser educado por Piteo, de modo de evitar la enemistad con Fedra y con sus hijos legítimos.¹⁷ Entre los versos 1082 y 1083, Hipólito se lamenta por su νοθεία¹⁸, en el marco del reproche que Teseo le dirige respecto de su incumplimiento de sus deberes filiales (vv. 1080-1081). Se infiere de la queja del joven su suposición de que como νόθος ha recibido menor consideración de su padre de la que hubiera obtenido como γνήσιος. Sin embargo, Teseo no ha pronunciado ninguna palabra por la que tal inferencia pudiera confirmarse, excepto su mención de la νοθεία entre los versos 962 y 963, como parte de su argumentación en contra de su hijo.¹⁹ Como establece Barrett, el propósito de Eurípides es confirmar el “sentimiento de inferioridad” y de “otredad” de Hipólito, similar al sentimiento que “yace detrás de su necesidad de erigirse a sí mismo, en compensación, como modelo de virtudes que el hombre común no puede compartir”.²⁰ No se vuelve a aludir a la νοθεία hasta el verso 1455, donde nuevamente aflora la misma conciencia de alteridad.

Además, es imprescindible recordar que la madre de Hipólito es una Amazona o “bárbara sobrenatural”, utilizando la denominación que Hall concede a Amazonas,

Cíclopes y Centauros.²¹ Como hijo de griego y de bárbara encarna en su naturaleza heroica una nueva antítesis, muy significativa, si se tiene en cuenta que las batallas de las guerras contra Persia fueron asimiladas a los arquetipos míticos de la Amazonomaquia y la Centauromaquia, y comenzaron a aparecer junto con tales arquetipos en el arte del siglo V como símbolos de la victoria de la democracia, la razón y la cultura griega sobre la tiranía, la irracionalidad y el barbarismo de los “otros”.²²

Otro elemento que coadyuva a completar la noción de marginalidad encarnada en el estilo de vida elegido por Hipólito, se encuentra en la localización espacial liminar y fronteriza de la ciudad de Trecén²³ (τέρμονας, v. 1159; ὄρισματα, v. 1459).

La posición geográfica de Trecén, la “remota Atenas”,²⁴ en “el extremo (τόδ’ ἔσχατον, 373, cfr. 1159) de la tierra de Pélope” (v. 373), contribuye a la fácil demostración de las consecuencias destructivas para los animales, los hombres y los dioses del poder divino de Afrodita, que reina entre los mortales y en el cielo (vv. 1-2). Teseo, rey fundador de Atenas, por un lado, regresará la acción a la ciudad de los espectadores y, por otro, en una alocución final a Cipris, denunciará los males que ella ha causado (vv. 1459-1461). Una vez que golpeó al único que trató de ignorar su poder (μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροζηνίας, v. 12), la pena es compartida por todos los ciudadanos. El dolor es más profundo porque tiene que ver con el héroe (vv. 1462-1466). Si los anapestos que el coro pronuncia al concluir la obra son genuinos, ellos sólo generalizan la lección que fue formulada en el Estásimo III (vv. 1102-1150), al dirigir el dolor, provocado por la acción que ha sido vista, sobre la comunidad de ciudadanos. Es sorprendente que el coro y, luego, Teseo mismo hayan conectado al joven héroe, víctima de Afrodita, con el territorio de Atenas (vv. 1121-1125; 1459-1460); Fedra había insistido en el hecho de que la acción trágica estaba sucediendo en el territorio peloponesio liminar de Trecén. La solución a esta aparente contradicción puede encontrarse en el discurso del mensajero.²⁵ El mensajero sugiere que el sufrimiento de Hipólito afectará a Teseo y, también, a los ciudadanos que viven en Trecén y en Atenas (vv. 1157-1159). Al decir esto, no sólo establece la relación esperada entre las dos ciudades, sino que, porque los ciudadanos de Atenas se corresponden con la audiencia real de la obra, hace una referencia a Atenas que puede ser igualmente comprendida como extra-discursiva. Esta doble referencia se vuelve más amplia todavía, cuando, en su última oda, el coro revela que el duelo provocado por la

tragedia es “común a todos los ciudadanos” (κοινὸν τόδ’ ἄχος πᾶσι πολίταις, v. 1462).²⁶ Por otra parte, tal vinculación de Hipólito con Atenas responde al movimiento general de toda la tragedia desde el extremo hacia el centro, desde la “otredad” a la identidad.

El presente trabajo analizó los diferentes indicios ofrecidos por Eurípides para construir un discurso de ratificación y convalidación de la “Mismidad” e Identidad. La perversión del rito de pasaje entre salvajismo y civilización, administrado por Artemisa, y todas las causas que determinaron tal perversión, convierten al héroe en ἄπολις, pues rechaza su τέλος. La inversión irónica que corrige la anomalía se produce en una coyuntura que está más allá de la vida individual del héroe, quien termina literalmente destrozado por sus “propios caballos”²⁷. La conmutación reparadora es decretada para beneficio de otros, para asegurar y preservar la estabilidad de la πόλις. En el marco del discurso político que sustenta la tragedia, todo lo que hay de “otro” en el “mismo” debe ser integrado para garantizar el equilibrio y el orden. El movimiento final del héroe desde Trecén a Atenas, forma parte de este proceso de restitución, en otras palabras, de confirmación de la identidad griega, esta vez, por la corrección de lo que había de bárbaro en el héroe griego Hipólito, es decir, por la aniquilación de lo que, asumiendo la categoría de “Otro”, pone en riesgo la conciencia griega del “Mismo”, su identidad.

En *Hipólito* de Eurípides, intervienen las divisiones fundamentales de la primera antropología (bestia, hombre, dios); pero, al ser retomadas por la ciudad, “politizadas” por ella, dan, junto con el par griego-bárbaro, una visión política de la alteridad.

¹ Cfr. Hall (1991).

² Cfr. Knox (1991:311-331), donde se presenta un pormenorizado estudio de la pieza sobre la base de las opciones para hablar o callar que plantean los personajes.

³ Para las citas de *Hipólito* de Eurípides, se empleó la edición de W. S. Barrett. Las traducciones del griego pertenecen a la autora en todos los casos.

Para las citas de otros autores griegos se utilizaron las ediciones de los textos compilados en el *Thesaurus Linguae Graecae*, que corresponden a la colección de Oxford.

El esquema compositivo de *Hipólito* de Eurípides es el siguiente: Prólogo (vv. 1-120), Párodos (vv. 121-169), Episodio I (vv. 170-524), Estásimo I (vv. 525-564), Episodio II (vv. 565-731), Estásimo II (vv. 732-775), Episodio III (vv. 776-1101), Estásimo III (vv. 1102-1150), Episodio IV (vv. 1151-1267), Estásimo IV (vv. 1268-1282) y Éxodo (vv. 1283-1466).

⁴ Cfr. Segal (1970:132).

⁵ Cfr. Segal (1970:136).

⁶ Cfr. Vernant (1996), quien ofrece un estudio pormenorizado de la diosa Artemisa. Sostiene que Artemisa, hija de Zeus y de Leto, hermana de Apolo, portadora como él del arco y la lira, presenta una doble naturaleza. Es la Cazadora, que recorre los bosques y las montañas, la

Salvaje, la Flechadora que mata a las bestias salvajes con sus dardos y, en ocasiones, lanza sus flechas contra los seres humanos. Ella es quien envía a las mujeres que mueren en el parto, el mal que las aniquila. Es también la Παρθένος pura, consagrada a la virginidad eterna y que, en la alegría de la danza, la música y los cantos, dirige el bello coro de ninfas y cárites que son sus compañeras. Establecer el origen de Artemisa fue objeto de numerosas discusiones. Conviven disímiles procedencias: por un lado, la griega; por otro, la extranjera de origen nórdico, oriental, lidio o egeo. Según revelaciones de monumentos religiosos cretenses, en el panteón olímpico, ocupó el lugar de la “Señora de las Fieras”, Πότνια θηρῶν, nombre que Homero le atribuye en *Ilíada* (21, 470). Si bien fue, en algunas ocasiones, calificada de ξένη, *extranjera*, el término no se refiere tanto a su origen no griego como, al igual que en el caso de Dioniso, a la “foraneidad” de la diosa, a su distancia de los demás dioses, a la alteridad que representa; (pp. 21-23).

Ver también Grimal (1986:53-54) y Graves (1993: tomo I, 64-67 y 99-103).

⁷ Cfr. Vernant (1996:23), donde se enumeran los espacios que frecuenta Artemisa. Ver también Hartog (1999:163-173), donde se estudian las fronteras entre el hombre y el animal, en el marco de la πόλις griega.

⁸ Cfr. Vernant (1996:27). El estudioso, investigando las distintas maneras de simbolizar lo divino, específicamente, las representaciones que los griegos hicieron de sus dioses, las relaciones simbólicas que permitían al creyente asociar tal o cual divinidad con el ídolo cuya misión era evocarla, descubrió un grupo de potencias divinas, Gorgona, Dioniso y Artemisa, cuyo símbolo era una máscara o cuyo culto comportaba el uso de máscaras, fuesen votivas o bien empleadas por sus adoradores. Así, en su trabajo, establece los rasgos comunes que presentan estas potencias tan diferentes entre sí, que las sitúan en la región de lo sobrenatural, que se expresa mediante la máscara. Su hipótesis es que cada una de ellas guarda relación, según sus propias modalidades, con la alteridad.

En lo que respecta a Artemisa, Vernant considera que la diosa expresa la angustia que suscita la extrañeza propia del tránsito del estado salvaje a la civilización, de la infancia a la edad adulta, de la vida a la muerte.

⁹ Cfr. Adrados & De Cuenca (1995: LXX).

¹⁰ Cfr. Segal (1970:136-137) para la explicación de estos pasajes.

¹¹ Cfr. Segal (1986:58).

¹² Cfr. Segal (1986:58).

¹³ Cfr. Segal (1986:58).

¹⁴ Cfr. Segal (1986:59).

¹⁵ Tal argumento carece de la discreción y el tacto necesarios, si se considera que Teseo es un monarca.

¹⁶ Cfr. Barrett (1964:354), donde se explica el alcance del término δεύτερος.

¹⁷ Cfr. Barrett (1964:32-34).

¹⁸ Cfr. Grube (1941:184-185).

¹⁹ Cfr. Schamun (1999), quien presenta un análisis del debate entre Teseo e Hipólito (vv. 902-1101).

²⁰ Cfr. Barrett (1964:363, vv. 1082-1083).

²¹ Cfr. Hall (1991:134, nota 91).

²² Cfr. Hall (1991:102).

²³ Cfr. Barrett (1964:2-3 y 32-34).

²⁴ Cfr. Calame (1999:132, nota 12), donde menciona a Vidal-Naquet (1990) como estudioso de la visión de Trecén como “remota Atenas”.

²⁵ Cfr. Larmour (1988), quien realiza un estudio pormenorizado del accidente sufrido por Hipólito, referido por el mensajero.

²⁶ Cfr. Calame (1999:148), quien afirma: “Dirigido aquí al público, este complejo proceso referencial recuerda a aquél que marca la posición espacial de las formas *yo* y *nosotros* en

Píndaro, divididas entre la ciudad del poeta y la ciudad en la que la celebración coral del destinatario de la obra tiene lugar”.

²⁷ Cfr. Larmour (1988), quien hace referencia a la simbología de los caballos en la tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, Comentarios y Traducciones.

- Abril, S. P. (1985) *Aristóteles. Política*. Tomo I, Barcelona.
- Adrados, F. R. & De Cuenca, L. A. (1995) *Eurípides. Tragedias. Medea. Hipólito*. Con Traducción en español. Tomo III, Madrid.
- Ammendola, G. (1946) *Euripide. Hipólito. Introduzione, Testo e Commento*, Firenze.
- Barrett, W. S. (1964) *Euripides. Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- García Gual, C. & Pérez Jiménez, A. (1995) *Aristóteles: Política (I)*, Madrid.
- Halleran, M. R. (1995) *Euripides. Hippolytus with an Introduction, Translation and Commentary*, England.
- Medina González, A. & López Férez, J. A. (1991,1977) *Eurípides. Tragedias I*. Volumen 4, Madrid.
- Méridier, L. (1927) *Euripide. Hippolyte. Andromaque. Hécube*. Tome II, Paris.
- Murray, G. (1947, 1902) *Euripidis. Fabulae*. Tomus I, Oxford.
- Page, T. E. & Otros (1959, 1932) *Aristotle. Politics*. With an English Translation by H. Rackham. London, Cambridge, Massachusetts.

Bibliografía Crítica.

- Calame, C. (1999) "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance", en Goldhill, S. & Osborne, R. (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge: 125-153.
- Graves, R. (1994² en "Alianza Bolsillo") *Los Mitos Griegos*, Tomos 1 y 2. Traducción del inglés de L. Echávarri & revisión de L. Graves. Buenos Aires.
- Grimal, P. (1986, 3a. reimpression de la 1a. edición castellana en Ed. Paidós de 1981, revisada por el autor) *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción del francés de F. Payarols. Barcelona.
- Grube, G. M. A. (1941) *The Drama of Euripides*, London.
- Hall, E. (1991) *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.

- Hartog, F. (1999) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*. Traducción del francés de H. Pons. México, Buenos Aires.
- Knox, B. M. W. (1991) “The *Hippolytus* of Euripides”, en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: ch. 23, 311-331.
- Larmour, D. H. J. (1988) “Phaedra and the Chariot-ride”, en *Eranos* 86: 25-30.
- Schamun, M. C. (1999) “Las estructuras de las *rheseis* del agón en *Hipólito* de Eurípides, vv. 902-1101”, en *Iter. Encuentros. “Silencio, Palabra y Acción”*, Santiago de Chile: 237-247.
- Segal, Ch. (1970) “Euripides’ *Hippolytus*. Scheler’ s ‘Phenomenon of the Tragic’”, en *Arethusa* 3: 129-146.
- (1986) “Greek Tragedy and Society: A Structuralist Perspective”, en Euben, J. P. (ed.) *Greek Tragedy and political Theory*, California: ch. 2, 43-75.
- Vernant, J.-P. (1996) *La Muerte en los Ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Traducción del francés de D. Zadunaizky. Barcelona.