

EMILIA MACAYA TREJOS

U N A V I S I O N

E S T R U C T U R A L

D E L " H I P O L I T O "

D E E U R I P I D E S

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

PHYSICS

PHYSICS

PHYSICS

UNA VISION ESTRUCTURAL DEL "HIPOLITO" DE EURIPIDES

Licda. Emilia Macaya Trejos

INTRODUCCION

Toda aproximación a una obra literaria con-
juga dos tipos de acercamiento que, si se comple-
mentan de manera adecuada, llevan a la más plena
experiencia que tal objeto de la literatura puede
ofrecer; es así como después de obtenido el *placer
estético* y el enriquecimiento espiritual que de él
deriva, se hace necesaria una segunda etapa, en
donde el afán analítico que lleva a la *comprensión
máxima* de la obra concreta es lo predominante.
De acuerdo con ese afán de búsqueda, el objetivo
de este trabajo es el estudio del mito de Fedra tal
como se presenta, por primera vez en forma artísti-
ca, en la tragedia *Hipólito* de Eurípides, para esta-
blecer:

1. La integración en relato de la serie de aconte-
cimientos que llevan a cabo los personajes del
mito;
2. la integración de ese relato dentro de la obra
artística: la tragedia Hipólito;
3. la relación del relato integrado en la tragedia
con una realidad cultural: la Grecia antigua;
4. dar un ejemplo que sirva de base para un futu-
ro estudio de la pervivencia del mito de Fedra
a través de diversas culturas.¹

Intentar hoy el análisis de un mito y su plas-
mación literaria, según los cuatro puntos enuncia-
dos, lleva naturalmente a la selección de la línea

general estructuralista de análisis, cuyo estudio dio
como resultado el método de este trabajo que se
basa en los siguientes puntos:

1. Un intento de definición de estructura, para
llegar con Piaget y Barthes a la posibilidad de
entender estructura como:
 - a) el escogimiento y definición de las partes
de un todo y las relaciones internas que lo
determinan como tal;
 - b) herramienta mental con el fin de estable-
cer bases para un método de análisis lite-
rario;
 - c) tal análisis estructural se comprende co-
mo la determinación de un sistema de
transformaciones que sea a la vez totaliza-
dor y esté autorregulado.
2. Un estudio semiológico del relato según un
doble principio:
 - a) como análisis de las técnicas literarias;
 - b) como determinación de las leyes que ri-
gen el universo *narrado*, (o, como se verá,
representado teatralmente).

Esas leyes que rigen el universo narrado, según
Bremond, "... derivan de dos niveles de organiza-
ción:

- a) reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible;
- b) agregan a estas exigencias válidas para todo relato las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo".²

A través de tales leyes, por tanto, el relato es observado en aquello que de común tiene con otros relatos —las exigencias lógicas— y a la vez en lo que de particular posee en función de una historia y de una cultura. Es posible, entonces, establecer el desarrollo de este estudio en dos partes:

1. comprensión de la estructura inmanente de la obra artística;
 2. explicación de la situación cultural o grupo humano que la justifica.
1. Para analizar aquello que hace posible la red de exigencias lógicas dentro de la obra objeto de estudio, se escogió el método de Claude Bremond, explicado y —en cierto sentido— aplicado por él mismo en un artículo que se editó, junto con los de otros estructuralistas, en el libro *Análisis estructural del relato*. Este método, claro y efectivo, busca rendir la mayor utilidad en la comprensión del mito dentro de la obra apuntando más que nada a su calidad de estructura literaria, aunque de hecho —y es necesario afirmarlo enfáticamente— no puede separarse el mito de sus atribuciones como hecho cultural: toda elaboración literaria es también manifestación de una cultura. A partir de las dos unidades básicas del relato según Bremond, las *funciones*, que al formar triadas originan *secuencias elementales* y así constituyen *procesos*, se abre una primera red de posibles narrativos, doblemente útil ya que, a partir de ella, puede establecerse un modelo que explique tanto las relaciones y roles de los personajes presentes en la obra, como el ciclo narrativo estructurado a partir de una serie temporal que pone en sucesión procesos de mejoramiento y degradación. Sin embargo, avanzando un poco más allá de lo explícita-

mente dado por Bremond, este estudio plantea que es posible proponer la búsqueda de una *secuencia fundamental* instalada en un nivel de abstracción mayor, la cual se encargaría de condensar y a la vez resumir todas las demás secuencias elementales; de esta manera, es posible formular un esquema a modo de hipótesis, el cual sólo puede sostenerse y reforzarse por la comprobación del análisis. Esta secuencia fundamental es la posible explicación de la fuerza estructurante del *Hipólito Coronado* encerrada en la acción de una diosa que, a su vez, provoca la reacción de otra divinidad.

Para probar el esquema que sostiene la acción fundamental es necesario analizar la obra según los siguientes aspectos:

- a) de acuerdo con tres maneras de encadenar secuencias elementales —el encadenamiento por continuidad, el enlace y el enlace— observar el rol de los personajes en la totalidad analizada;
 - b) establecer el ciclo total de lo representado a través de una determinación de las leyes combinatorias regentes, planteadas a partir de dicotomías;
 - c) determinar la estructura en el cumplimiento de una tarea;
 - d) analizar la ubicación de los participantes en una relación de alianza y de oposición frente a un adversario.
2. Para buscar lo que el mito de Fedra representa dentro de la cultura griega antigua, y para llegar a dilucidar el significado de esa versión mítica como elemento revelador de ciertos problemas básicos existentes en ella, se escogió el estructuralismo antropológico de Claude Lévi-Strauss y su método, desarrollado a través de toda su obra.

Los puntos básicos de análisis, según Lévi-Strauss, son los siguientes:

- a) caracterización del mito como irreversible, histórico y diacrónico, a la vez que reversible, ahistórico y sincrónico;
- b) se determina la sucesión de los acontecimientos a través de las frases más cortas posibles;
- c) las relaciones fundamentales existentes

entre los elementos de un mito originan disposiciones fundamentales y así, haces de relaciones;

- d) se determina la estructura elaborando un modelo cuyos dos ejes —uno horizontal diacrónico y uno vertical sincrónico— constituyen dos haces de relaciones;
- e) se establecen correlaciones a partir de los haces de relaciones, hasta alcanzar la estructura subyacente o totalidad significa-

tiva de la versión mítica propuesta para el análisis.

- 3. Con el fin de establecer bases que sirvan para el análisis de las varias elaboraciones del mito de Fedra, se determinan modelos estructurales del mito y las variantes —de secuencia de hechos, personajes y roles en juego— producto de los nuevos grupos culturales que lo plasman artísticamente.

CAPITULO I

EN TORNO A LA IDEA DE ESTRUCTURA

1. La estructura y su definición

¿Qué es una estructura? ¿Cómo definirla, si no ha tenido ni tiene todavía para los diversos teóricos un idéntico sentido? Todo aquel que intenta adoptar una actitud estructuralista debe comenzar por abordar ese elemento básico llamado estructura, más en términos de problemática que de definición.

Una aproximación inicial puede arrancar de la *etimología* misma de la palabra. El vocablo procede de "structum", supino del verbo latino "struere" que significa disponer, arreglar, construir y más específicamente, de "structura", modo de construir o bien, construcción. Por lo tanto, en primer término puede tomarse como la manera en que se construye, por ejemplo, un edificio; es el plan según el cual se elabora un objeto, y llevando el sentido un poco más allá, es la forma en que se arreglan entre sí las partes de un todo cualquiera, para solidarizarse de tal modo que cada una de esas partes no puede ser lo que es sino por su *relación* con las demás. La estructura es entonces una *totalidad* y como tal, los elementos que la componen son interdependientes.

A partir de estas dos propiedades, la de totalidad y la de interdependencia, elabora Piaget una definición:

"Nous dirons d'abord qu'il y a structure (sous son aspect le plus général) quand des éléments sont réunis en une totalité présentant certaines propriétés en tant que totalité et quand les propriétés des éléments dépendent, entièrement ou partiellement, de ces caractères de la totalité". (*Etudes d'épistémologie génétique. T. II. Jean Piaget, Logique et équilibre, p.34*)³

(Diremos en primer lugar que hay una estructura (en su aspecto más general) cuando los elementos están reunidos en una totalidad que presenta determinadas propiedades en tanto que totalidad y siempre que las propiedades de los elementos dependan, entera o parcialmente, de esos caracteres de la totalidad).

La estructura es más que la simple *suma de los elementos* que la componen; comprende las *relaciones* entre tales elementos y la *disposición* que guardan entre sí estas relaciones, todo regido por unas *leyes de composición* que confieren al todo como conjunto, *propiedades distintas* de las de los elementos tomados como acumulación.

Utilizando el recurso del diagrama, la idea de estructura podría presentarse de la siguiente manera:



ESTRUCTURA

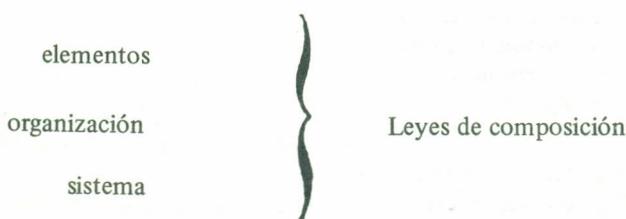
En relación con el concepto de estructura, Piaget habla de una actividad estructuralista operativa:

“...es la que adopta desde el comienzo una actitud relacional, según la cual, lo que importa no es el elemento, ni un todo que se imponga como tal sin que sea posible precisar de qué manera se impone, sino las relaciones entre los elementos o, dicho de otra manera, los procedimientos o procesos de composición (según se habla de operaciones intencionales o de rea-

*lidades objetivas), siendo el todo la resultante de esas relaciones o composiciones cuyas leyes son las del sistema”.*⁴

Llamaremos *organización* al aspecto relacional de los elementos, y *sistema* a la disposición de las relaciones; pero si bien es cierto que ambos factores son indispensables para la determinación de la estructura, no son necesariamente sus sinónimos.

La estructura sería más bien *aquellas leyes de composición a través de las cuales se organiza un grupo de elementos y se sistematizan esas organizaciones.*



ESTRUCTURA

A partir de Piaget y el texto citado, se puede extraer otro aspecto fundamental y necesario para una mayor claridad en la comprensión de lo estructural: es la dualidad significativa de la palabra estructura, como cualidad del objeto o como herramienta intelectual.

De acuerdo a lo dicho hasta el momento, la estructura ha sido enfocada como algo propio del objeto. Y se podría decir con Kroeber que todo, salvo lo completamente amorfo, posee una estructura.

Sin embargo, existen entre los elementos de un todo relaciones fundamentales y relaciones subordinadas; de ellas, son las primeras las que, originando disposiciones fundamentales, constituyen la

armazón que permite diferenciar lo esencial de lo accesorio en cuanto a una apreciación intelectual del objeto. En este sentido, la estructura es una herramienta intelectual.

2. El estructuralismo: un método de análisis.

Para Lévi-Strauss, un análisis estructural que quiera ser eficaz, debe cumplir tres condiciones básicas:

- ser *concreto*, puesto que se ocupa de cualidades de lo real;
- ser *simplificador*, porque justifica racional y económicamente conjuntos de hechos diversos;

—ser *explicativo*, ya que permite la comprensión del significado y de la finalidad de los fenómenos que, en su caso, son las realizaciones humanas.

*“Un análisis verdaderamente científico debe ser real, simplificador y explicativo”.*⁵

El análisis estructural es por tanto un método científico.

La idea de estructura como relaciones que se organizan y organizaciones que se sistematizan es la que prevalece en la antropología estructural de Lévi-Strauss y particularmente en sus estudios acerca de la estructura de los mitos. Basta observar su método para comprender qué concepción de estructura es la que lo inspira. Refiriéndose a estudios anteriores a los suyos sobre el parentesco señala que:

*“el error de la sociología tradicional, como el de la lingüística tradicional, consiste en haber considerado los términos y no las relaciones entre los términos”.*⁶

Hasta aquí, se tiene, como punto fundamental en la labor del investigador estructuralista, el carácter relacional de los elementos. Sin embargo, al hablar del análisis del mito, dice el mismo Lévi-Strauss:

*“Postulamos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino “haces de relaciones” y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significativa”.*⁷

O sea que el modelo debe presentar, además de las relaciones organizadas, las organizaciones sistematizadas.

En Piaget la estructura, siendo organización y sistema, es totalidad; pero esa totalidad está sometida a la regencia de aquellas leyes que habrían sido llamadas “de composición” y que comprenden, más específicamente, las leyes de transformación y las leyes de autorregulación.

Es *“... un sistema de transformaciones, que implica leyes en tanto que sistema (por oposición a las propiedades de los elementos) y que se conserva o enriquece por el mismo juego de sus transformaciones, sin que éstas lleguen más allá de sus fronteras o recurran a elementos exteriores. En una palabra, una estructura comprende de ese modo los tres caracteres, de totalidad, transformaciones y autorregulación”.*⁸

Como totalidad, la estructura es estática; sin embargo, su dinamismo surge cuando se acepta que sobre esa totalidad operan las leyes de composición, o sea, las transformaciones y la autorregulación.

Si la estructura abarca, en esta forma, las tres propiedades antes citadas, el análisis estructural consistirá en la construcción de un sistema de transformaciones que sea a la vez totalizador y esté autorregulado.

A. El sistema

En cuanto al sistema, el estructuralismo no se ocupa solamente de las semejanzas, de las simetrías presentes en él, sino ante todo de las oposiciones distintas.

Es este principio uno de los grandes aportes de la lingüística saussureana al método estructural: lo pertinente son justamente las diferencias.

Dice Saussure refiriéndose a los fonemas:

*“Cada idioma compone sus palabras a base de un sistema de elementos sonoros, cada uno de los cuales forma una unidad netamente deslindada y cuyo número está perfectamente determinado. Pero lo que los caracteriza no es, como se podría creer, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden unos con otros. Los fonemas son ante todo entidades opositivas, relativas y negativas”.*⁹

*“... en la lengua no hay más que diferencias”.*¹⁰

Ahora bien, los tipos de oposiciones posibles en teoría no aparecen en su totalidad ni con la

misma frecuencia dentro de una lengua determinada. Por el contrario, el sistema de oposiciones que constituye esa lengua está dado por la presencia o ausencia de los diferentes tipos de oposiciones teóricamente posibles.

El estructuralismo, esencialmente totalizador y preocupado por establecer las organizaciones y los sistemas internos de los conjuntos, recurre para tal establecimiento a la determinación de pares de opuestos equilibrados entre sí y contruidos de maneras variadas.

B. Las transformaciones y la autorregulación

Piaget llama transformaciones a la capacidad que tienen las estructuras para entrar a formar parte de estructuras mayores. Por lo tanto, toda estructura es estructurante, puesto que puede transformarse en un elemento que se organiza y se sistematiza en una nueva estructura, que de esta manera llega a comprenderla.

La autorregulación es un proceso autónomo de equilibrio dentro de la estructura misma, proceso regido por las leyes que la estructura como totalidad posee; además, añade Piaget que la idea de autorregulación se encuentra presente en la lingüística saussureana. Estamos de acuerdo con él. En el *Curso de Lingüística General*, la justificación que da Saussure para afirmar la arbitrariedad del signo lingüístico incluye ciertas concepciones que interesan para señalar, como es propósito de este estudio, la presencia en sus doctrinas de la idea de autorregulación estructural. Una de esas concepciones es la que Saussure llama la "carta forzada".

*"Se dice a la lengua "elige", pero añadiendo: "será este signo y no otro alguno". No solamente es verdad que, de proponérselo, un individuo sería incapaz de modificar en un ápice la elección ya hecha, sino que la masa misma no puede ejercer su soberanía sobre una sola palabra; la masa está atada a la lengua tal cual es".*¹¹

A partir de esta afirmación de Saussure se puede aclarar la manera según la cual concibe Piaget la idea de autorregulación.

"El tercer carácter fundamental de las estructuras consiste en regularse por sí mis-

*mas, y esta autorregulación implica su conservación y cierto cierre. Si se empieza por estas dos resultantes, ellas significan que las transformaciones inherentes a una estructura no conducen más allá de sus fronteras, sino que sólo engendran elementos que siempre pertenecen a la estructura y conservan sus leyes".*¹²

Llama la atención aquí la referencia a la autorregulación como las "transformaciones inherentes a una estructura" ya que, en esa referencia, aparece un punto importante que Piaget en ningún momento aclara. El dice que transformaciones y autorregulación, como propiedades de la estructura, imprimen en esa estructura un dinamismo, interno en el caso de la autorregulación, y proyectado hacia el exterior cuando se trata de las transformaciones, ya que las estructuras son siempre estructurantes. Pero afinando el análisis se llega a observar que la autorregulación no es más que un modo de transformación. Entonces, ¿por qué Piaget separa transformaciones y autorregulación? Tal parece que la diferenciación arranca no de la naturaleza misma de estas dos propiedades, sino más bien de los alcances que tienen, de las proyecciones que ellas logran. La autorregulación se queda en la estructura, permanece dentro de sus fronteras y es más, fija y cierra esas fronteras. Las transformaciones propiamente dichas —o propiamente dichas según Piaget— van más allá, traspasan las fronteras hasta hacer que la estructura que ellas rigen entre a formar parte de otra estructura mayor.

Puede afirmarse, sin embargo —y el análisis que se ha hecho lo confirma— que entre las ideas de estructura dadas por los estudiosos en el campo del estructuralismo, una de las más convincentes, comprensibles y coherentes es precisamente la de Jean Piaget: la estructura es un "sistema de transformaciones".

Como base definidora de un análisis estructural del mito de Fedra en la tragedia de Eurípides, *Hipólito Coronado*, este estudio propone entonces la siguiente comprensión de estructura:

estructura son aquellas leyes de combinatoria por las que son regidos los elementos de un todo, y provocan sus transformaciones tanto de manera interna —aspecto autorregulador— como externa —aspecto estructurante—.

CAPITULO II

EL HIPOLITO DE EURIPIDES SEGUN EL METODO DE CLAUDE BREMOND

Al aplicar el método de Claude Bremond al mito de Fedra en la tragedia Hipólito de Eurípides, la atención se dirige hacia lo literario; de esta forma, el mito será observado a partir de las secuencias que él pone en juego, de los personajes y sus roles, en fin, del ciclo representado y su estructura. Si las leyes que rigen el universo narrado, según Bremond, derivan de dos niveles de organización, el relato es observado en aquello que tiene en común con otros relatos —las exigencias lógicas— y, a la vez, en lo que de particular posee en función de una cultura.

El propósito fundamental de esta aplicación del método de Bremond es analizar las exigencias lógicas, sacando a la luz toda una serie de procedimientos por medio de los cuales un conjunto de hechos y un conjunto de personajes se estructuran, para formar esa totalidad que es la obra plenamente acabada.

Bremond expone una lógica de los posibles narrativos, lo que parece indicar que su método se dirige, en cuanto a la aplicación, hacia la novela, el cuento o lo épico en general, ya que ellos tienen como forma, como manera de plasmarse, la narración. Sin embargo tal método apunta, básicamente, a la determinación de la estructura en una obra narrativa a partir de las secuencias o sucesiones de acontecimientos que ella comprende y de los roles o papeles de los personajes; que se revelan a través de esas secuencias. Partiendo de estos dos elementos se conforma el universo *narrado*. Pero si secuencias y roles son también elementos indispensables en el caso del teatro, es válido afirmar que ellos también estructuran todo universo *representado* teatralmente, lo que a su vez posibilita la aplicación metodológica a una obra teatral, tal y como es la intención de este trabajo en su parte primera. A su vez, tomando lo teatral en su más profundo sentido de drama (*δρᾶμα*) como acción, y puesto que la acción se da entre los personajes, no ha sido considerado analíticamente el coro. En Eurípides, el elemento coral no presenta ya las atribuciones de personaje que había poseído muy claramente en Esquilo —un buen ejemplo son las Danaí-

des en *Las Suplicantes*— sino que, al señalar líricamente las diferentes reacciones de los espectadores, constituye un intermediario entre la representación y el público. Por lo tanto, en la tragedia euripídea el coro está más plenamente ubicado dentro de lo lírico, lo que lo aleja de ese carácter de drama que, en su acepción más pura, es el centro de atención del método empleado: De esta manera, el estásimo se utilizará siempre y cuando a través de él pueda ser enfatizado y aclarado aún más el sentido de determinadas acciones o bien, el sentido de algunos personajes; pero ha de tenerse siempre presente que la intervención coral conforma una visión lírica de lo representado, por lo cual queda integrada a lo esencialmente dramático de manera implícita.

Bremond propone la necesidad de fijar las posibilidades lógicas del relato a través de una clasificación de sus universos:

*“basada en caracteres estructurales tan precisos como los que sirven a los botánicos o a los naturalistas para definir los objetos de su estudio”.*¹³

Para alcanzar lo expuesto, parte de una serie de modificaciones que se imponen a las teorías de Vladimir Propp; pero como no es del caso revisar ambos métodos y sus diferencias sino esbozar y aplicar el método que obtiene Bremond, se pasará a determinar otros principios básicos que han de permitir su aplicación.

Existe en Bremond una unidad de base llamada *función*, la cual equivale

*“a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato.”*¹⁴

La unión de tres funciones da lugar a la llamada *secuencia elemental* y ella obedece:

*a las tres fases obligadas de todo proceso:
a) una función que abre la posibilidad*

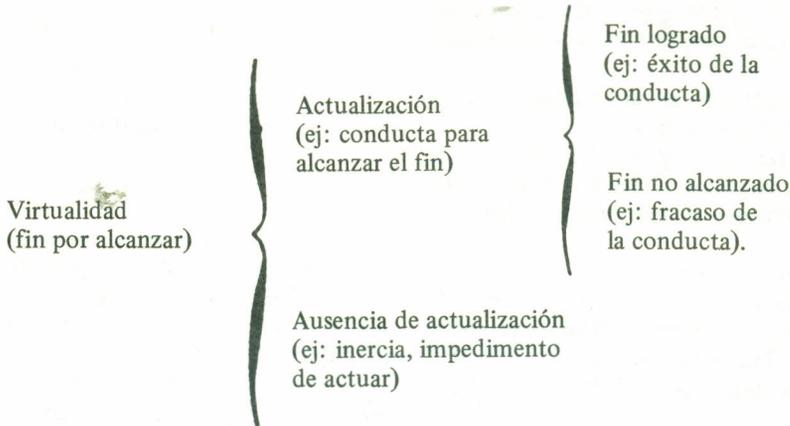
del proceso en forma de conducta por observar o acontecimiento por prever;

b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;

c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado".¹⁵

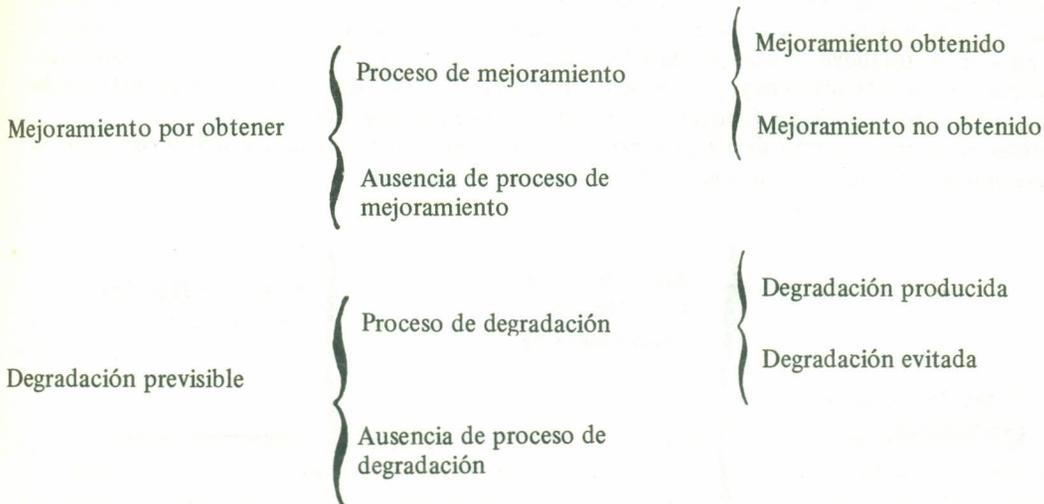
La secuencia elemental es, en esta forma, un proceso; las tres funciones son además independientes, pues siempre existe la posibilidad, al abrir una secuencia, de llevarla al acto o no, bien para completar el proceso, bien para dejarlo en estado de virtualidad como proceso incompleto.

Se establece así una primera red de posibles narrativos:



Esta red, en su aplicación, tiene una doble utilidad: si se aplica a los comportamientos o papeles (roles) que desempeñan los distintos personajes, permite el establecimiento de un modelo que especifica las relaciones de esos personajes dentro de la obra en su totalidad; si se aplica a la sucesión de

acontecimientos que constituye el ciclo narrativo, mirado éste como una sucesión de procesos de mejoramiento y degradación, se llega a establecer las leyes generales que conforman esa serie temporal estructurada llamada *relato*. En este último caso, la red de posibles obedecería a los siguientes esquemas:

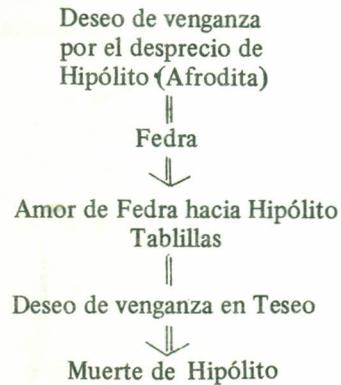


Si se reduce el Hipólito Coronado a sus secuencias elementales, se obtiene el siguiente resultado:

1. Hipólito rinde culto a Artemisa y desprecia a Afrodita.
2. Afrodita, deseando vengarse de Hipólito, hace que Fedra se enamore de él.
3. La Nodriz, queriendo aliviar a su ama, le arranca el secreto y lo confía a Hipólito, quien rehusa tener amores con su madrastra.
4. Fedra, esperando salvar su honor, escribe las tablillas y se ahorca.
5. Al regresar Teseo y leer las tablillas que acusan a Hipólito, reclama venganza; pide a Poseidón que su hijo perezca e Hipólito muere.
6. Se presenta Artemisa con el fin de aclarar la falsa acusación y demostrar a Teseo su actitud injusta. Teseo se llena de remordimientos al reconocer la verdad.
7. Artemisa implanta en Trecene el culto a Hipólito.

El camino trazado por Bremond en cuanto al establecimiento de las secuencias elementales puede permitir que se avance un poco más —aunque él, de hecho, no lo hace —para preguntar si por encima de tales secuencias no sería posible colocar, en un nivel de abstracción mayor, otra secuencia que se llamaría *fundamental*, puesto que se encargaría de condensar y a la vez resumir todas las otras, hasta dar una más simple y clara comprensión de la obra en su totalidad. Puede pensarse de la siguiente manera: en el Hipólito hay, por encima de todas las demás, tres funciones fundamentales que posibilitan el establecimiento de un proceso, también fundamental e igualmente elevado por so-

bre todos los demás procesos. Esa “secuencia de las secuencias” se esbozaría así:



El deseo de venganza por parte de Afrodita es la función que posibilita la apertura del proceso; el amor de Fedra por su hijastro lleva al acto la posibilidad antes abierta; y la muerte de Hipólito hace que finalice el proceso.

Resulta interesante percibir de qué manera se lleva a cabo el paso de una función a otra hasta ser completada la secuencia; la posibilidad de venganza que Cypris abre a través de sus palabras en el prólogo de la obra, necesita un instrumento: Fedra permite que se produzca un nuevo paso. Pero una vez que ella decide quitarse la vida, parece cerrarse la posibilidad de que el proceso llegue a su fin: ¿de qué modo ha de llevarse a cabo la venganza total de la diosa si el medio para lograrlo ha desaparecido? Surge entonces un nuevo recurso, el de las tablillas acusatorias, y un nuevo personaje quien, al igual que Fedra, podría ser llamado instrumental: Teseo es el nuevo instrumento que permite finalizar la secuencia. Así, Hipólito muere.

Aplicando el esquema que señala Bremond se obtiene lo siguiente:



El esquema, que representaría la acción de Afrodita y así, la fuerza estructurante impulsora del Hipólito entero, provocaría a su vez una reacción de Artemisa que, bajo la forma del “deus ex machina”, se encargaría de detener lo desencadenado por Cypris para alcanzar así, a través de una aclaración

suprahumana de la situación, el cierre total de la obra.

De esta manera y con el fin de completar lo señalado a modo de hipótesis que ha de comprobarse:

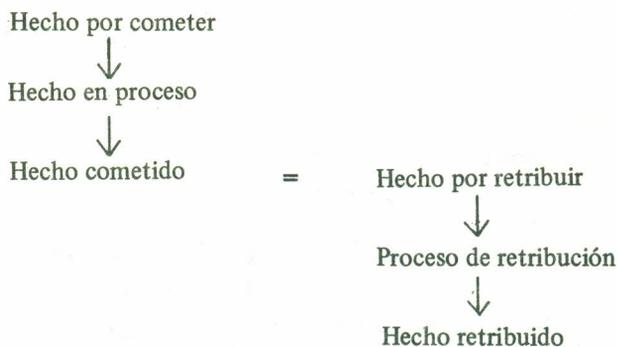


Junto a la secuencia fundamental aparecen, regidas por ella, las secuencias elementales que, según indica el análisis, son siete en la obra de Eurípides; las mismas, al combinarse entre sí, originan secuencias complejas cuyo encadenamiento, de acuerdo al método elegido, obedece a ciertos tipos,

los cuales permitirán describir y dar sentido al otro elemento fundamental dentro de la comprensión de la obra: el elemento *rol* o papel desempeñado por los distintos personajes en la totalidad analizada. Conviene entonces revisar los tipos de encadenamiento y observar su aplicación.

A. El encadenamiento por continuidad

Esquema:



El sentido del encadenamiento por continuidad está encerrado en el signo = el cual señala que un mismo acontecimiento —que coincide con el fin de un proceso— cumple simultáneamente, en la

perspectiva de un mismo rol, dos funciones diferentes. A este encadenamiento obedecen las secuencias pertenecientes al rol de la divinidad (Afrodita y Artemisa) de la siguiente manera:

Venganza por cometer
(Afrodita; castigo de Hipólito)



Venganza
(Acusación de Fedra)



Venganza cometida
(muerte de Hipólito)

=

Hecho por retribuir
(Artemisa, que quiere aclarar la
situación de Hipólito)



Proceso de retribución
(Artemisa explica a Teseo)



Hecho retribuido
(perdón y unión entre el padre
y el hijo. Culto a Hipólito)

La venganza cometida por Afrodita, o sea, la muerte de Hipólito, constituye para la divinidad Artemisa hecho vengativo y a la vez, hecho digno de retribución hacia el perjudicado. De esta manera la acción de una diosa provoca la reacción de la otra, situación por medio de la cual se hace posible

el cierre del ciclo dentro de la obra mirada en su totalidad: lo que una divinidad ha desatado sólo puede ser aclarado y solucionado por otra divinidad; en este sentido es posible sostener que el desarrollo del *Hipólito* está regido, en último término, por el plano divino.

B. *El enclave*

Esquema:

Hecho cometido = Hecho por retribuir



Bremond explica este procedimiento afirmando que

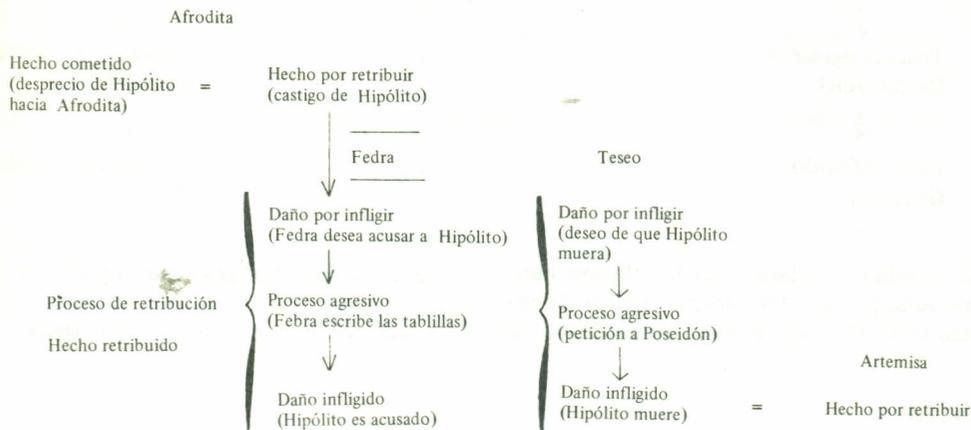
"aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve

*de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero, etc."*¹⁶

Los roles de Fedra y de Teseo, dos personajes que son instrumentos en manos de Afrodita, obe-

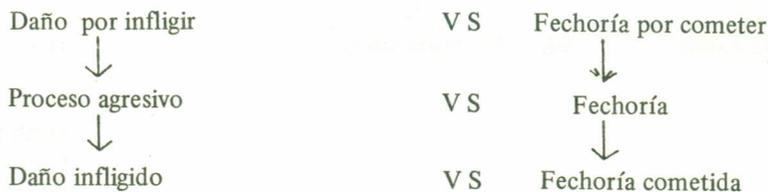
decan al procedimiento del enlace, ya que la venganza de la diosa necesita de la actuación de ambos

para ser llevada a cabo. Los roles mencionados se esquematizarían así:



C. El enlace

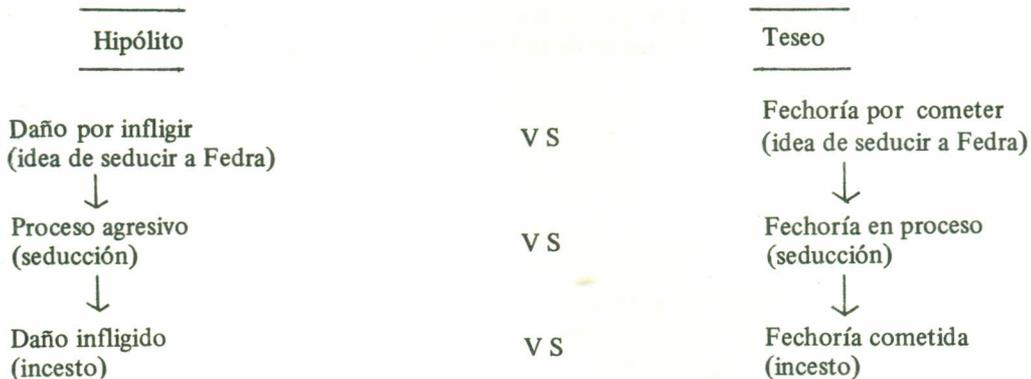
Esquema:



La sigla V S (versus) indica que si cierto proceso cumple una función desde el punto de vista de un personaje, al ser mirado por otro personaje cumplirá una función diferente. La secuencia del daño, en este ejemplo, pertenece a un agresor; pero si la visión pasa a un justiciero, el proceso de daño se vuelve fechoría.

En el *Hipólito*, la relación entre Teseo y su hijo se establece a partir del recurso del enlace, pero matizado por un hecho importante: ambos personajes se relacionan a través del engaño producido por las tablillas de Fedra, en las cuales se

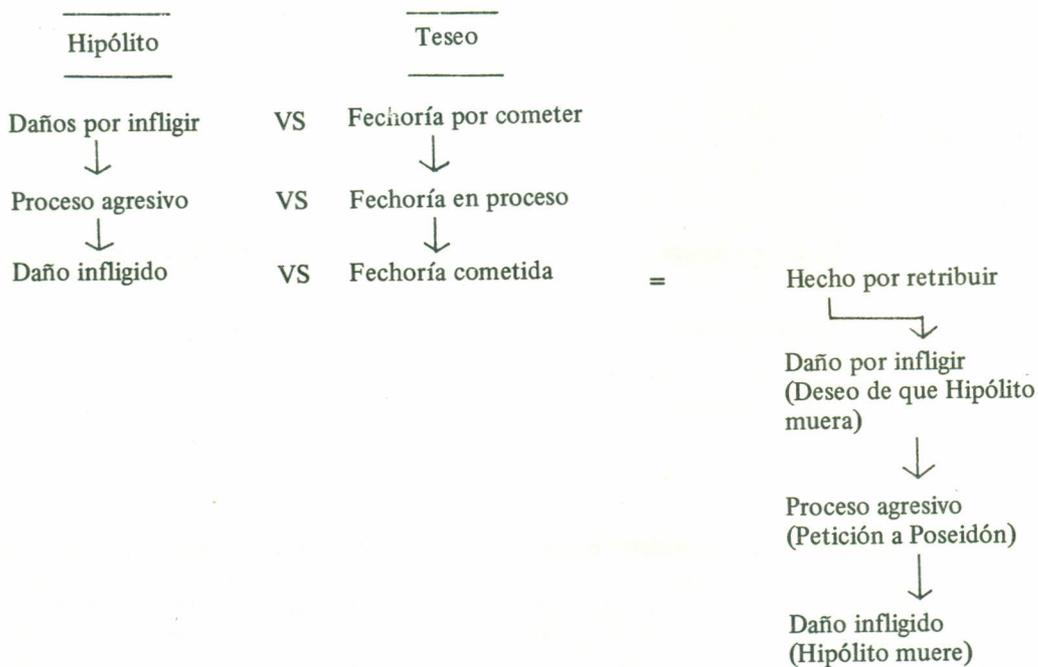
asegura que Hipólito efectivamente sedujo a su madrastra; esto es lo que permite que la venganza de Afrodita llegue a su fin y determina de igual forma el origen de una culpa en Teseo, al dejarse llevar por una acusación falsa. Según el testimonio escrito, Hipólito lleva a cabo un proceso agresivo, de daño, que culmina con el incesto; es a este "rol figurado" al que obedece el comportamiento de Teseo y la relación con su hijo. Por lo tanto, desde la perspectiva del engaño implantada por las tablillas, el enlace entre padre e hijo se realiza según esta disposición.



Para ampliar y aclarar más la relación entre ambos personajes puede emplearse, dentro de este mismo esquema, el procedimiento ya explicado del

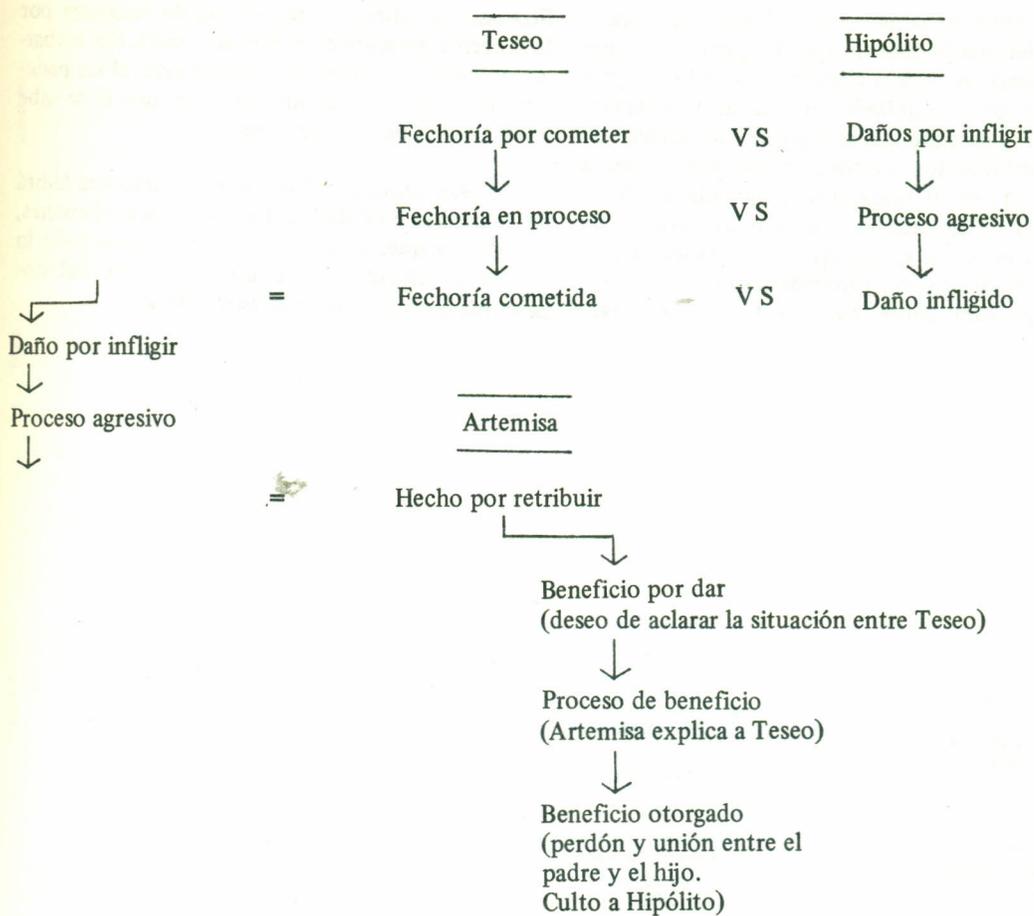
enclave. El daño infligido por Hipólito es para Teseo una fechoría, y a la vez, un hecho por retribuir, una acción que merece ser castigada.

Entonces:



De la misma manera en que se han relacionado Hipólito y Teseo es posible añadir al mismo esquema y a través del enclave, un nuevo proceso por

medio del cual se lograría la integración del rol de Artemisa.



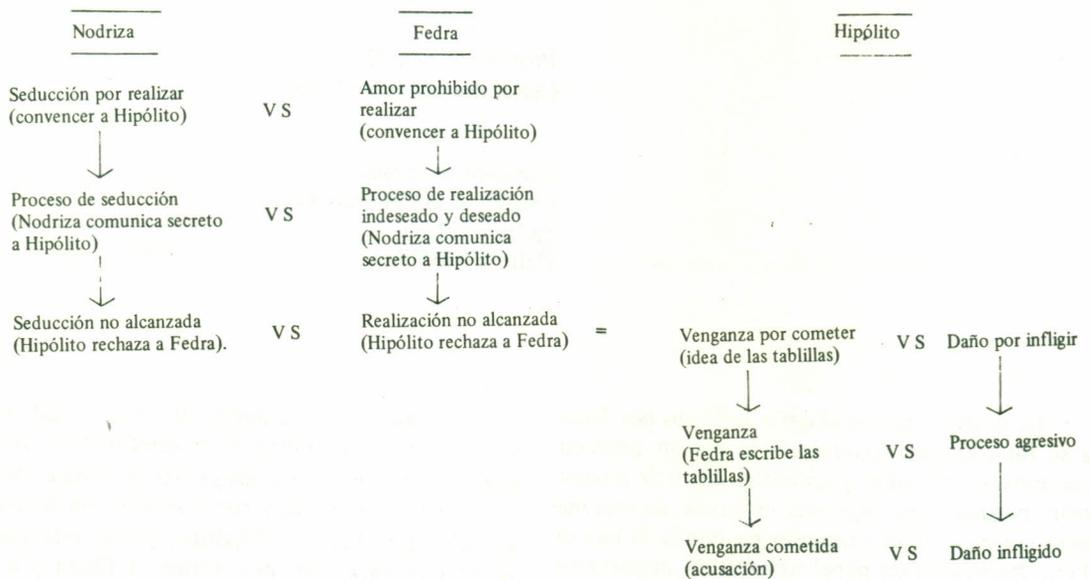
La muerte, que es el daño infligido por Teseo a su hijo, es para Artemisa a la vez un perjuicio ocasionado a Hipólito y un hecho digno de retribución, porque constituye una injusticia; de esta manera surge un nuevo proceso en donde la hija de Leto desempeña un papel sumamente importante, ya que aclara una situación que sólo puede ser solucionada a través del "deus ex machina"; como se dijo antes, lo que una diosa ha desatado únicamente otra divinidad es capaz de detenerlo.

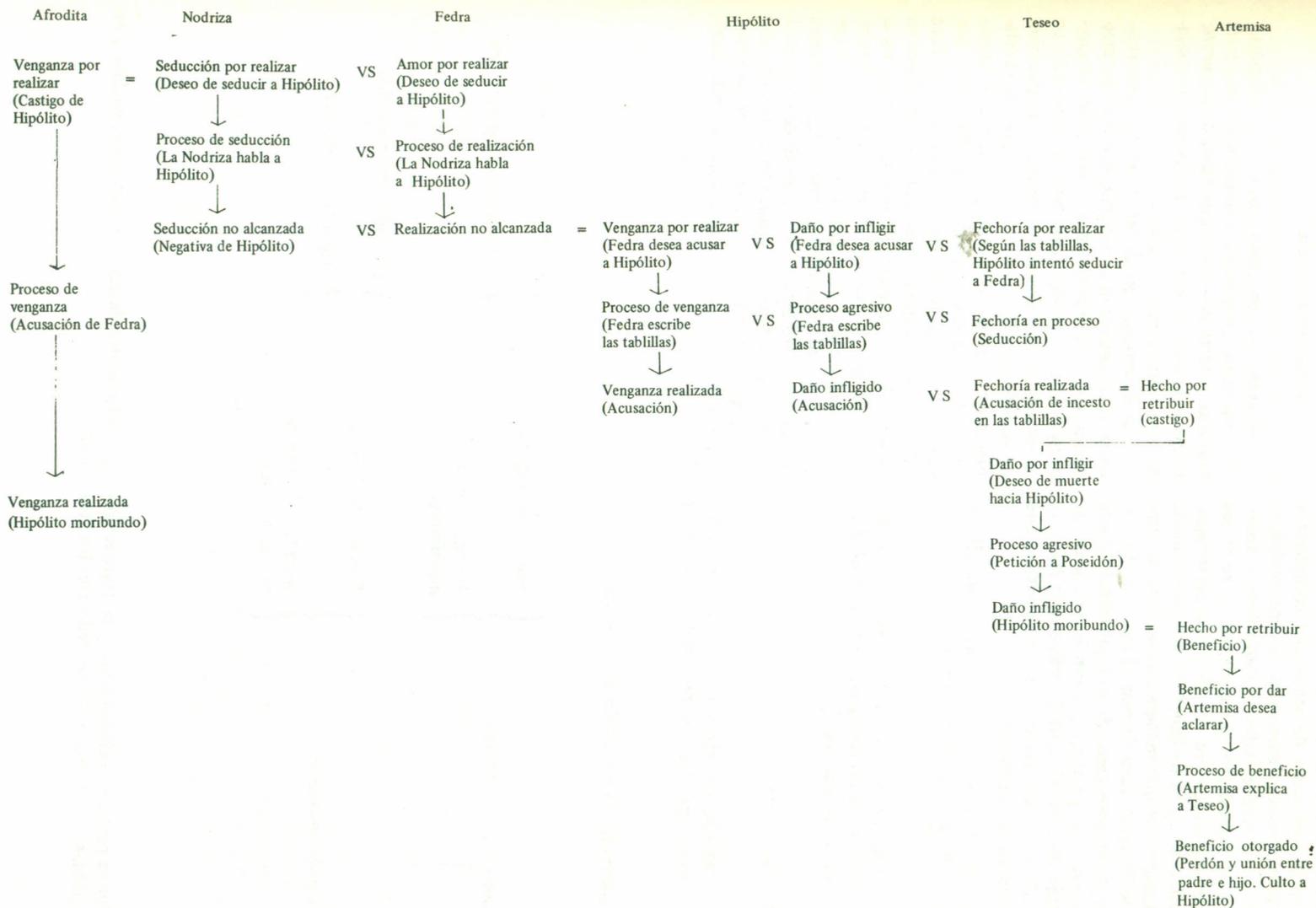
Los tres procedimientos de continuidad, enlace y enlace permiten el establecimiento de la relación existente entre los demás personajes de la obra de Eurípides, tal y como se hizo con Artemisa, Afrodita, Teseo e Hipólito; puede intentarse ahora relacionar con este último a Fedra y a la Nodriza, de modo que el recurso abra ya la posibilidad de elaborar un cuadro o modelo que abarque la totalidad de los roles ligados entre sí.

Ciertamente, lo que para la Nodriza es curar a su ama del mal de amores que la aqueja, o lo que es lo mismo, seducir a Hipólito, constituiría para Fedra un amor prohibido en vías de realización, indeseado y deseado a la vez, pues existe a pesar de los remordimientos. La negativa del joven acarrea la vergüenza en su madrastra y, con ella, sobreviene la idea de las tablillas, que son una manera de conservar el honor en contra de una posible acusación de Hipólito pero, fundamentalmente —y esto se comprobará sobre todo a través de Lévi-

Strauss— constituyen una forma de venganza por la soberbia presente en el hijo de Teseo. Sin embargo la acusación vengadora se convierte, al ser padecida por Hipólito, en un daño, ya que él se sabe libre de todo deseo incestuoso.

Queda ahora por elaborar el modelo que habrá de abarcar la totalidad de los roles y sus relaciones, de manera que, a través de él, se resuma todo lo que se ha dilucidado hasta este momento. Tal modelo quedaría integrado en esta forma:





Tres procedimientos son, en efecto, los que permiten la formación de secuencias complejas a partir de secuencias elementales: la continuidad, el enclave y el enlace; tales procedimientos abren también la posibilidad de relacionar entre sí los roles desempeñados por los distintos personajes, tal y como se acaba de hacer. No obstante, queda por establecer de qué manera esas secuencias complejas se integran para formar *el ciclo total de lo narrado* o, en este caso, de lo representado, falta señalar, en otras palabras y según la definición de estructura dada en el capítulo primero, cuáles son, en su más alto nivel, las leyes de combinatoria que rigen la totalidad analizada.

Lo representado sería —y valga para ello la definición de relato dada por Bremond—

*“Una sucesión de acontecimientos de interés humano (integrados) en la unidad de una misma acción”.*¹⁷

De esta manera:

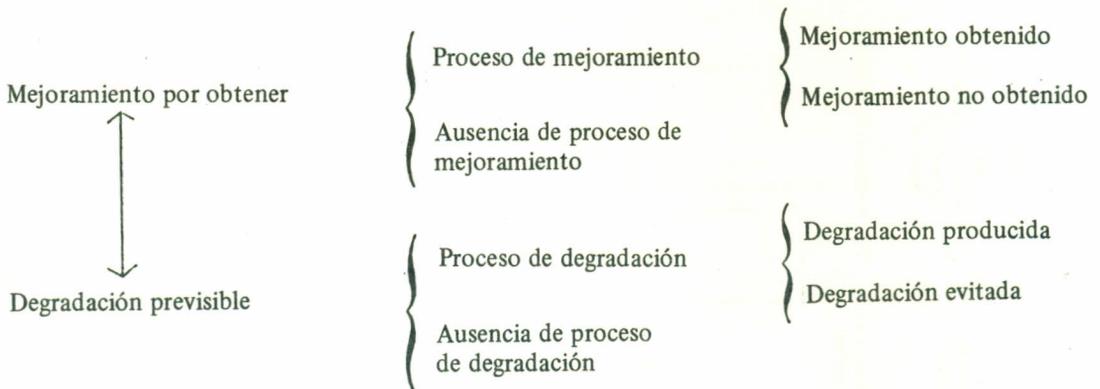
“Es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren

*sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.*¹⁸

Nuevamente tres elementos son así indispensables: sucesión, integración e implicación de interés humano. A partir de ellos es que habrá de alcanzarse la comprensión de esa “serie temporal estructurada” que corresponde al relato.

La determinación de las secuencias elementales y su organización en secuencias complejas mostraban ya, al ser establecidas, el principio del sucederse y de la integración; pero es tomando en cuenta el tercero de los elementos, la implicación de interés humano, como se hace posible el establecimiento de las leyes más generales que constituyen la totalidad estructurada. Tomando este punto de vista, Bremond, al igual que lo hace Lévi-Strauss inspirándose en Saussure, establece un modelo de clasificación dicotómica, basada en el hecho de que los acontecimientos pueden favorecer o contrariar el proyecto humano encerrado en la sucesión de acontecimientos. La dicotomía queda por tanto establecida a partir de un mejoramiento por obtener en oposición a una degradación previsible; estos dos elementos, en sucesión, llegan entonces a conformar el llamado ciclo narrativo.

Esquematizando la oposición mencionada:



Por su parte, el mejoramiento y la degradación se combinan en el relato de acuerdo con los tres

procedimientos de sucesión continua, enclave y enlace.

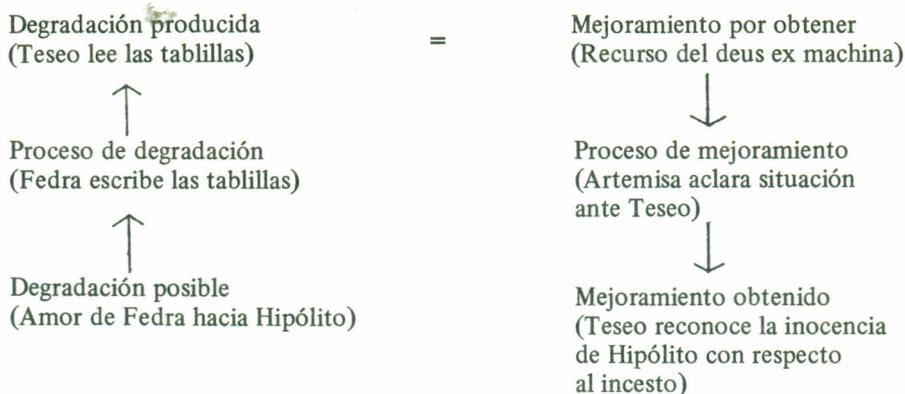
A. La sucesión continua

En ella se alternan, dentro de un ciclo continuo, fases de mejoramiento y fases de degradación.

Puede tomarse, como explicación de este procedimiento, dos situaciones dadas en la obra de Eurípides que se analiza. En el inicio de esta obra trágica se plantea una deficiencia que afecta a un determinado individuo el cual, en el caso dado, es Hipólito: el desprecio por Afrodita sería una deficiencia del joven con respecto a la dimensión humana erótica que la diosa representa. Para que el ciclo alcance su desarrollo pleno es necesario una

evolución, bien encaminada hacia el mejoramiento, bien hacia la degradación. En el hijo de Teseo, se evoluciona hacia lo segundo —inicialmente— a través del amor incestuoso de Fedra pero, sobre todo, a través de la falsa acusación que califica al joven como el profanador del lecho paterno. Sin embargo luego —y siempre siguiendo la línea de Hipólito— el proceso de degradación acarrea un mejoramiento obtenido gracias al “deus ex machina” encarnado por Artemisa, quien aclara los hechos ante el progenitor ofendido.

En esta forma el esquema que se obtiene es el siguiente:

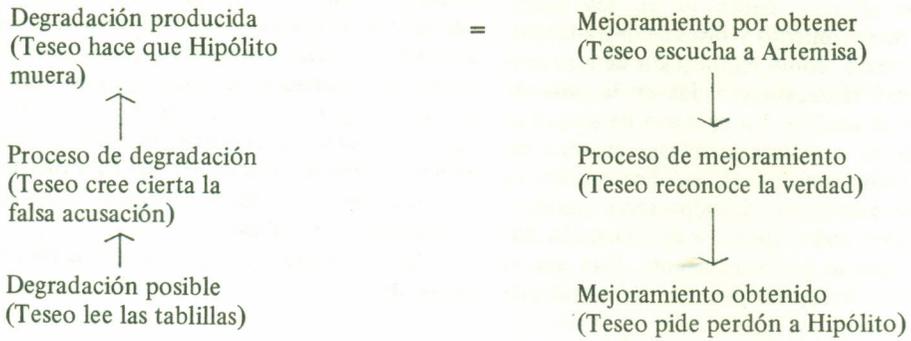


No es estrictamente necesario que a un proceso de degradación siga uno de mejoramiento o viceversa; cada uno de ellos puede ser sucedido por otro semejante, en tanto lo degradado o lo mejorado deje algo que desear. Pero

“ese momento de detención —ese aplazamiento— equivale funcionalmente a una fase de mejoramiento (puede leerse también degradación) o, al menos, de preservación de lo que aún puede ser salvado (o, igualmente, pérdida de lo que todavía puede hundirse en mayor grado)”¹⁹

La porción de relato (o representación) concerniente a Teseo revela, de manera similar al caso de Hipólito, una degradación seguida de un mejoramiento. El progenitor, ante la acusación falsa leída en las últimas palabras escritas por su esposa, se deja llevar por un deseo de venganza —realmente injustificado— que provoca su hundimiento, el cual equivale a una degradación inicial. Pero luego —y nuevamente gracias al “deus ex machina”— su impulso inicial se le revela como algo injustificado, lo que permite una rectificación final que, como mejoramiento, provoca la petición de perdón ante el hijo y su reconciliación con él.

Así:

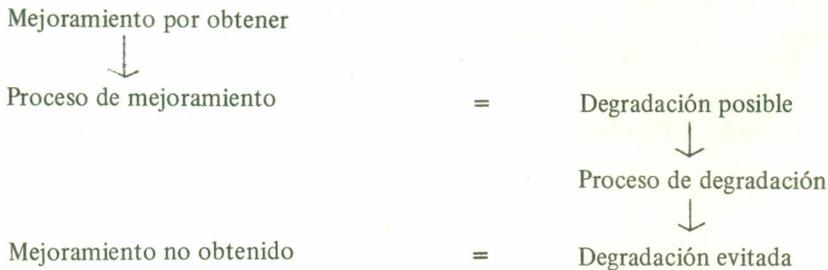


B. *Por enclave*

Este procedimiento, al insertar un proceso contrario dentro de una degradación o un mejora-

miento en vías de realización, impide que éstos lleguen a su término normal.

Los esquemas correspondientes al enclave son los siguientes:



Al enclave obedecen las secuencias correspondientes a Fedra, desde que Hipólito conoce por la Nodriza el amor secreto de su madrastra hasta que

ésta decide suicidarse para conservar el honor amenazado.

Visto así:

Degradación posible
(Hipólito conoce el secreto)



Proceso de degradación
(Hipólito amenaza con delatar a Fedra ante Teseo)

=

Mejoramiento por obtener
(idea del suicidio y de las tablillas)



Proceso de mejoramiento
(Tablillas y suicidio)



Degradación evitada
(Fedra conserva su honor)

=

Mejoramiento obtenido
(Tablillas acusatorias y conservación del honor)

C. Por enlace

Según el enlace, una misma serie de acontecimientos que se relacione con un mismo agente no puede ser a la vez mejoría y degradación, lo cual únicamente se vuelve posible si tal acontecimiento entabla una relación simultánea con dos agentes

afectados por ella quienes, por su parte, deben encontrarse animados por intereses opuestos; de tal manera "la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro"²⁰

Siguiendo lo aquí expuesto se elabora este esquema:

Mejoramiento por obtener



Proceso de mejoramiento



Mejoramiento obtenido

V S

Degradación posible



V S

Proceso de degradación



V S

Degradación realizada

Relacionando a través del enlace la secuencia del suicidio salvador del buen nombre en Fedra (idea de las tablillas) y las malas consecuencias que

este hecho acarrea a Hipólito, se podría establecer, gracias al esquema dado antes, lo siguiente:

Fedra

Mejoramiento por obtener
(idea del suicidio)



Proceso de mejoramiento
(suicidio)



Mejoramiento obtenido
(tablillas acusatorias y conservación del honor)

Hipólito

V S

Degradación posible
(la idea del suicidio conlleva la idea de acusar a Hipólito)



V S

Proceso de degradación
(suicidio de Fedra)



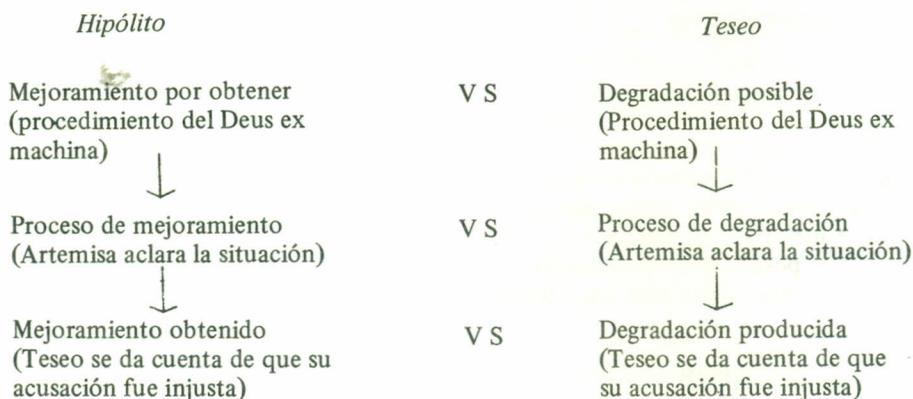
V S

Degradación producida
(tablillas que acusan a Hipólito)

Fedra, deseando conservar el buen nombre y previendo a la vez que Hipólito cumpla su amenaza de revelar el amor incestuoso a Teseo, escribe la acusación que, si bien es salvadora en lo que a ella respecta, ha de conducir al joven hacia una degradación inevitable. En forma semejante a lo expuesto, el posterior mejoramiento de Hipólito hace que se complete la degradación iniciada ya en Teseo a partir del momento en que este personaje cree en la falsa acusación escrita por su esposa. Después de que el joven devoto de Artemisa ha sido acusado por Fedra y, apoyándose en las tablillas, también por su propio padre, sobreviene la explicación de la diosa, cuando ya Hipólito está al borde de la muerte; en ese momento se hace total la degrada-

ción de Teseo, bajo la forma de castigo en virtud de una actitud colérica que, por muy apasionada y ciega resulta injusta. Esta "caída" del rey de Trece ne ha dado pie para que algunos lo consideren un segundo protagonista de la tragedia en cuestión, ya que en él se percibe también el modelo dionisiaco de purificación a través del dolor. Es necesario mencionar desde ahora este problema, aunque por el momento ha de dejarse como un punto interesante que puede ser comprobado o refutado por el mismo análisis, una vez que se haya avanzado un poco más.

Por ahora, puede enlazarse el mejoramiento de Hipólito con la degradación de Teseo.



Para explicar la eficacia del enlace dentro del establecimiento del ciclo narrativo, señala Bremond que:

"la posibilidad y la obligación de pasar así por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al nivel del análisis en que trabajamos, de las nociones de Héroe, "villano", etc. concebidas como distintivos distribuidos de una vez para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra. Lejos, pues, de construir la estructura de un relato en

función de un punto de vista privilegiado —el del "héroe" o del narrador— los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los distintos agentes".²¹

Resulta interesante comparar estas observaciones con ciertos postulados que están contenidos en la *Poética* de Aristóteles. Ante todo, Aristóteles sostiene, buscando un punto medio, que el personaje trágico no ha de ser ni muy bueno ni muy malo:

"... es manifiesto que no se han de introducir ni personas muy virtuosas que caigan de buena en mala fortuna (pues eso no causa espanto ni lástima, sino antes indignación), ni tampoco malvados,

que de mala fortuna pasen a buena (pues ésta entre todas las cosas es ajenísima de la tragedia, y nada tiene de lo que se pide, porque ni es humano, ni lastimoso, ni terrible).²²

Por lo tanto, mucho antes de que Bremond eliminara del relato, al nivel del análisis, las nociones de héroe y villano como valores absolutos atribuidos a ciertos personajes, ya Aristóteles las había suprimido en la esencia de la tragedia. Sin embargo, el estructuralista francés añade algo que no parece aristotélicamente válido: cada agente se autovalora como héroe. Según puede inferirse a partir del "Arte Poética", en la tragedia sucede precisamente todo lo contrario; cuando el protagonista *reconoce* que ha cometido una falta y así, recono-

ce también que se ha comportado como un "villano", es cuando se convierte en un hombre mejor que sí podría autollamarse "héroe". Todo se basa, así, en lo que se llamaría una "inversión de la situación" al nivel del protagonista: un hombre que en realidad no es ni muy bueno ni muy malo pero que se *siente* superior, está comportándose en verdad como un ser inferior; y es precisamente al reconocer su inferioridad cuando se eleva, para resurgir como un ser humano mejor.

Hasta el momento, y observando de la manera más general los procesos de mejoramiento y degradación que permiten determinar el ciclo narrativo, podría darse ya una primera aproximación al establecimiento del mismo, de acuerdo con los tres personajes que se han tomado hasta ahora: Fedra, Hipólito y Teseo.

FEDRA

Degradación posible
(Hipólito conoce el secreto)



Proceso de degradación
(Hipólito amenaza con delatar a Fedra ante Teseo)

= Mejoramiento por obtener
(idea del suicidio)



Proceso de mejoramiento
(suicidio)



Degradación evitada

= Mejoramiento obtenido
(tablillas acusatorias y conservación del honor)

HIPOLITO

V S Degradación posible
(idea de suicidio conlleva idea de acusar a Hipólito)



V S Proceso de degradación
(suicidio de Fedra)



V S Degradación producida
(tablillas que acusan a Hipólito)

Mejoramiento obtenido
(Teseo se da cuenta de que su acusación fue injusta)



Proceso de mejoramiento.
(Artemisa aclara la situación)



= Mejoramiento por obtener
(Procedimiento del deus ex machina)

TESEO

V S Degradación producida
(Teseo se da cuenta de que su acusación fue injusta)



Proceso de degradación
(Artemisa aclara la situación)



V S Degradación posible
(deus ex machina)

= Mejoramiento por obtener
(Teseo se da cuenta de que su acusación fue injusta)



Proceso de mejoramiento
(Teseo reconoce la verdad)



Mejoramiento obtenido
(Teseo pide y obtiene el perdón de Hipólito)

Se había mencionado, unas pocas páginas atrás, el problema existente en torno al protagonista del *Hipólito Coronado*. A partir de las afirmaciones aristotélicas sobre la fábula, puede obtenerse una definición de lo que es un protagonista trágico:

“... dos son en orden a lo dicho las partes de la fábula: revolución y reconocimiento; otra tercera es la pasión. Pasión es una pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes”.^{2 3}

Aquí se palpan tres conceptos fundamentales: la revolución o mudanza de fortuna “de próspera en adversa”, la anagnórisis entendida como reconocimiento y la pasión comprendida, en términos amplios, como un inmenso dolor.

Uniendo esto al hecho de que toda tragedia recuerda en su esquema básico el mito de Dionisos en cuanto a muerte y purificación por el dolor, protagonista sería aquel personaje que, habiendo cometido falta, ve mudada su fortuna de próspera en adversa (revolución); sin embargo luego, a través de una experiencia dolorosa muy intensa (pasión) llega a una anagnórisis o reconocimiento, en este caso de la falta cometida, para así purificarse y resurgir como un hombre mejor.

Si tradujéramos todo esto a los términos empleados por Bremond, el papel protagónico sería desempeñado por aquel personaje que sufre una ininterrumpida y plena degradación a la que sigue un también ininterrumpido y pleno mejoramiento; y observando el esquema dado a la luz de lo que se acaba de afirmar, dos personajes cumplen los requisitos necesarios: Hipólito y Teseo. En compara-

ción con ellos, obsérvese el esquema perteneciente a Fedra, en donde un proceso de degradación se ve interrumpido por un proceso de mejoramiento, el cual impide que tal degradación llegue a su fin: el resultado es un proceso incompleto.

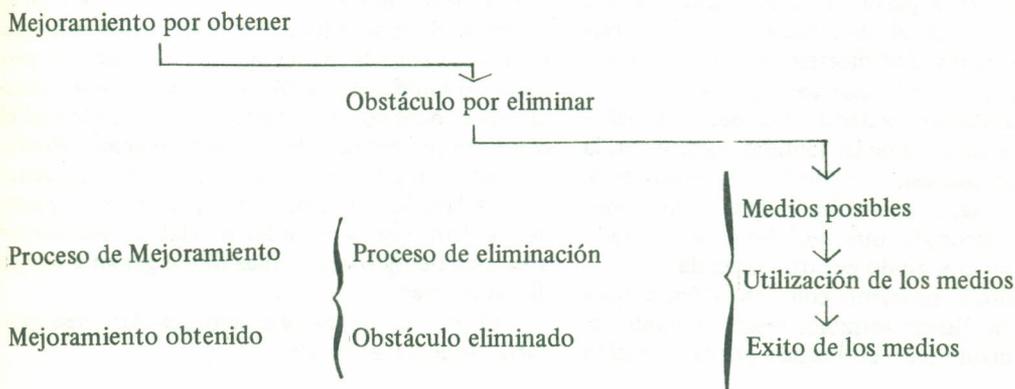
De acuerdo, pues, a las conclusiones alcanzadas, parece fácil sostener, a partir del análisis, la tesis de que tanto Hipólito como Teseo son protagonistas: recordando el mito de Dionisos, en ellos se da una degradación que, sin interrupciones, se cumple hasta llegar a un punto máximo a partir del cual, por reconocimiento del error, arranca un mejoramiento que convierte a los personajes involucrados en hombres de condición superior a la antigua.

Buscando una especificación mayor y una más acentuada claridad a la vez que detalle, es efectivo precisar y aplicar ahora en el análisis los diversos tipos de mejoramiento que señala Bremond.

Un proceso de mejoramiento es analíticamente efectivo cuando se explica el “cómo” se lleva a cabo, o sea, los distintos pasos que lo hacen realidad. El que alguien experimente una mejoría en su estado implica la presencia de una deficiencia inicial y de un obstáculo que irá pesando menos conforme la mejoría, al hacerse cada vez más patente, lo vaya eliminando. Además,

“esta eliminación del obstáculo implica a su vez la intervención de factores que operan como “medios” contra el obstáculo y en pro del beneficiario”.

Todas esas aseveraciones pueden ser sintetizadas a través de un nuevo esquema:

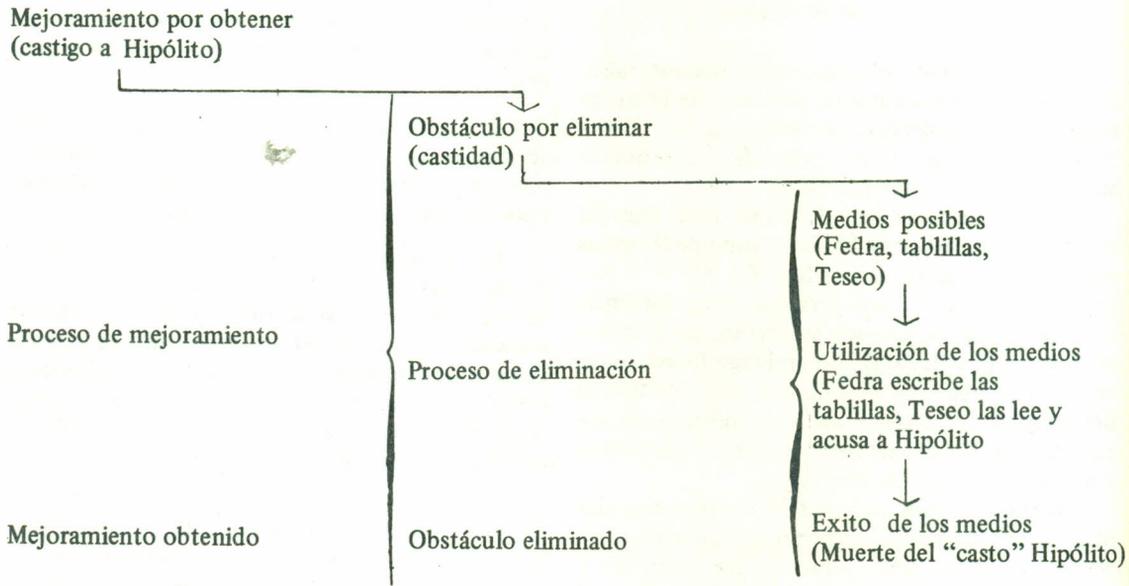


Este esquema resulta en gran manera efectivo porque él es capaz de cubrir los procesos de mejoramiento de la totalidad de los personajes fundamentales, a saber, Artemisa, Afrodita, Fedra, Hipólito y Teseo. Puesto que ya se ha señalado el importante papel desempeñado por las dos divinidades, es conveniente ocuparse ante todo de ellas.

Resulta notorio que la actitud negativa de Hipólito ante el eros que Afrodita representa signifi-

ca un menoscabo en los poderes de la diosa, lo que marca en un inicio un estado divino en cierto sentido deficiente; el obstáculo para un mejoramiento es la castidad del joven y los medios para lograr tal mejoramiento han de ser, en efecto, Fedra y sus tablillas, teniendo presente además a Teseo, cuya aparición se da una vez que el primer medio, su esposa, ha desaparecido. En el castigo a Hipólito —que es su muerte— está la mejoría de Afrodita.

Así:



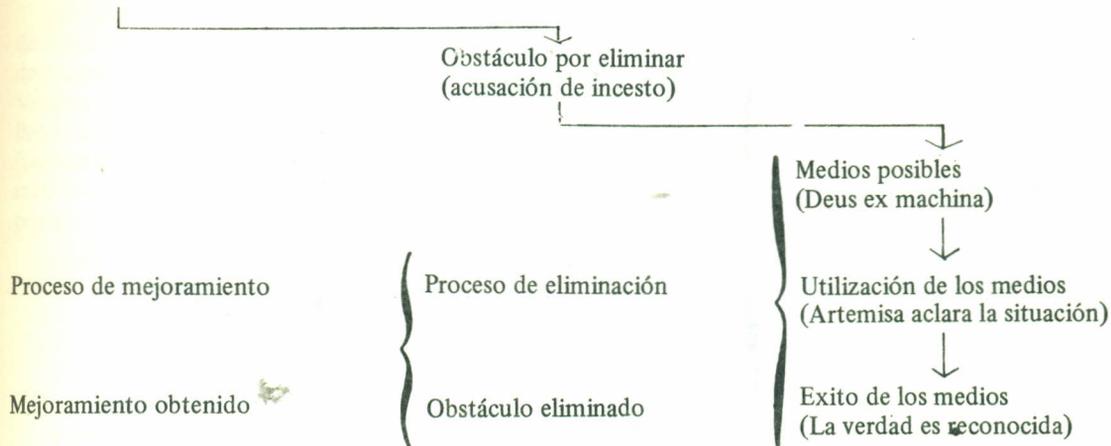
En el caso de Artemisa, el mejoramiento de Hipólito logrado a partir de la aclaración de una verdad —puesto que el casto habitante de las selvas no cometió en realidad incesto— es su propio mejoramiento. Afirmar la castidad del hijo de Teseo es afirmar también el poder de la diosa. El obstáculo que se opone es el de las tablillas, valga decir, la acusación de incesto, y el medio empleado es la divinidad misma, su aparición, ya que, como tantas veces se ha dicho, lo que una diosa ha desatado sólo puede ser contenido por otra divinidad.

Si se mira el problema con detención, se hace claro que, en último término, desde el punto de vista de lo divino todo está regido por la oposición

entre eros y castidad, la gran fuerza de dos diosas que se proyecta sobre el plano humano para hacer nacer en él grandes luchas y apasionados enfrentamientos. Llama la atención, por otra parte, el perfecto equilibrio, la "sofrosine" tan presente siempre en el pensamiento griego, a través de la cual el conflicto presentado alcanza una solución: Hipólito muere sin conocer el "eros", pero muere; Artemisa aclara la situación pero, para que su poder quede demostrado entre los mortales, debe perder a su más fiel devoto. Ambas diosas ganan y ambas diosas pierden.

El proceso de mejoramiento en Artemisa quedaría esquematizado así:

Mejoramiento por obtener
(Demostrar la inocencia
de Hipólito)



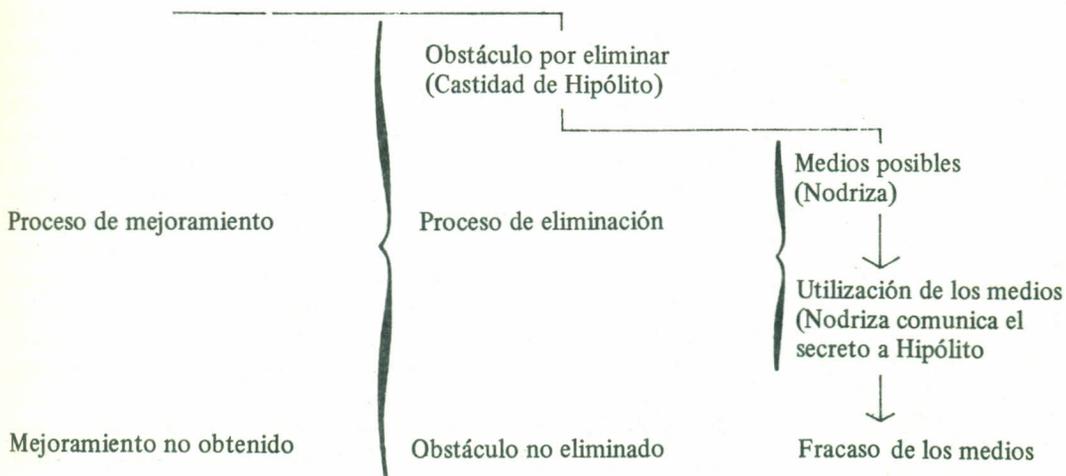
Pátese a contemplar, fuera del plano divino, los esquemas de mejoramiento de los restantes personajes: Fedra, Hipólito y Teseo.

En Fedra, un primer proceso de mejoramiento —la realización del amor hacia Hipólito que es vista, a través de la perspectiva de la Nodriz, como mejoramiento para su ama— se ve impedido y además, se convierte en amenaza de total descenso en virtud de una posible acusación de incesto por parte del hijo ante su padre Teseo. De tal manera amenazada, sobreviene un segundo proceso de me-

yoramiento, no frustrado en esta ocasión, obtenido a partir del suicidio y la falsa acusación destinada a salvar su buen nombre.

Ya que, según se resaltaré cuando se aplique el método de Lévi-Strauss, no se encuentra en boca de Fedra ninguna alusión al incesto, el obstáculo presente es, en el primer caso, la castidad de su hijastro y en el segundo, la acusación que, si bien para Hipólito es acusación de incesto, constituye para ella acusación de adulterio.

Mejoramiento por obtener
(Realización del amor hacia Hipólito)



Mejoramiento por obtener
(conservación del buen nombre)

Proceso de mejoramiento

Mejoramiento obtenido

Obstáculo por eliminar
(acusación de Hipólito)

Proceso de eliminación

Obstáculo eliminado

Medios posibles
(Tablillas)

Utilización de los medios
(Fedra escribe
las tablillas)

Exito de los medios
(Teseo lee las tablillas y
cree en ellas)

Sucede algo más, también interesante, en la parte final del *Hipólito Coronado*; y es que tal vez alguien se pregunte por qué, al saberse que Hipólito no fue incestuoso y, como consecuencia, que Fedra mintió, no hay para la esposa de Teseo ningún reproche ni ninguna declaración de maldad, cosa que sí se da en otras elaboraciones posteriores del mito.

Si bien es cierto que en el *Arte Poética*, Aristóteles habla de algunos “desaciertos” en las tragedias de Eurípides, en lo que se acaba de señalar se percibe un pleno apego a aquel postulado del filósofo griego referente a los personajes trágicos, en donde afirma que una culpa surge, según sus mismas palabras, de un “yerro disculpable”. Ciertamente Fedra tiene la mejor de las disculpas: fue instrumento en manos de la diosa encendedora de pasiones amorosas, contra la cual todo mortal es, de manera plena, impotente.

Hasta ahora se ha hablado de los personajes principales que integran el *Hipólito Coronado* pero se ha omitido uno que quizás algunos llamarían también fundamental: la Nodriza, que en ciertas ocasiones, como es el caso del esquema anterior, tan sólo se ha mencionado como un punto de apoyo, si se quiere pasajero y circunstancial, aunque ciertamente en ningún momento ha habido un primer plano analítico de la misma. Conviene poner en claro, desde ahora, las razones de lo que tal vez podría ser interpretado como una omisión involuntaria.

Dos fenómenos se tornan, en este sentido, importantes: el carácter de instrumento que presenta Fedra en manos de Afrodita y la carencia de procesos de mejoramiento o degradación en la Nodriza. Y es que, estructuralmente, es muy particular la posición de este segundo personaje; su aparición se debe, en un primer momento, a que debe constituir un medio a través del cual la instrumentalización de Fedra por parte de Cypris se hace aún más honda ya que, si bien la esposa de Teseo se empeña en mantener dentro del secreto la atracción erótica que la lanza hacia Hipólito, una indecisión de ese tipo impide, tanto que la tragedia avance, como que la obra de Afrodita pueda llegar a su término. La Nodriza, queriendo causar una mejoría en su ama a través de la realización amorosa de ésta con Hipólito, se transforma en el medio que la lleva a la degradación, de la que debe librarse Fedra, esta vez por ella misma, a través de la acusación falsa y del suicidio, ambos salvadores del buen nombre. De esta manera, la Nodriza termina siendo también un instrumento para Afrodita, pero un instrumento que, a la inversa de otros —Fedra y Teseo— no participa *directamente* del ciclo narrativo a través de mejoramientos y degradaciones propias. En segundo término, y una vez establecido que el personaje en cuestión resulta casi accidental puesto que estructuralmente, al no sufrir los procesos señalados, no ocupa un primerísimo plano, puede buscarse la “razón de la razón” en los siguientes términos: ¿no se debe la menor importancia que tiene la

Nodriza dentro del ciclo narrativo a que su aparición fue un accidente en la elaboración misma de la obra eurípidea tratada aquí?

Es de todos conocido que el Hipólito Coronado constituye la segunda elaboración que del mito de Fedra hizo Eurípides; la primera, el Hipólito Velado, ya censurada en la época del trágico, no llegó hasta nosotros salvo a través de diecinueve fragmentos con un total de cincuenta versos, muy mencionados por cierto pero nunca reproducidos por los críticos que se refieren a ellos.

Gilbert Murray, señalando la primera versión, sostiene que en ella

*"había una escena en que Fedra declaraba abiertamente a Hipólito su amorosa angustia".*²⁵

Por otra parte, Albin Lesky, en su *Historia de la Literatura Griega*, habla también de la existencia del *Hipólito Velado*:

*"En esta obra, Fedra ofrece desenfrenadamente su amor a su hijastro, que oculta el rostro horrorizado. Por ello se ha dado en llamar a esta obra Hippolytos Kalyptómenos; nos dan una idea de él los pasajes de la Fedra en Séneca, la 4a. Heroida de Ovidio y escasos restos"*²⁶

A las dos obras señaladas como fuente para sostener la existencia de un enfrentamiento directo entre Fedra e Hipólito —lo que se supone causó un escándalo entre los que presenciaban la representación, motivo por el cual la primera versión fue censurada y así reelaborada por Eurípides— es conveniente añadir una tercera: *La Metamorfosis* de Ovidio.

El magnífico enfrentamiento entre Hipólito y su madrastra en la *Fedra* de Séneca podría efectivamente provenir de la primera versión del mito hecha por Eurípides —en la cual la esposa de Teseo comunicaba abiertamente a su hijastro el amor sentido hacia él— y tal hipótesis parece reforzada por la IV *Heroida* de Ovidio, en donde a través de la imaginaria carta enviada a Hipólito se nos revela una Fedra osada y clara en sus intenciones, muy lejana de la mujer indecisa y atormentada del *Hipólito Coronado*. ¿Es entonces la IV *Heroida* también un recuerdo de la versión censurada? O de

otra manera, ¿por qué los romanos, al enfocar el mito en cuestión, tomaron una figura de Fedra cargada de osadía? En otra de las obras de Ovidio, *Las Metamorfosis* y más concretamente en el Libro XV versos 500 a 503, no hace Hipólito ninguna referencia a la Nodriza cuando cuenta los malos efectos causados por la fallida seducción que sobre él trató de efectuar Fedra:

*"...Temptatum frustra Me Pasifaeia quondam
[patrium temerare cubile,
Quod voluit, finxit et voluisse finxit
[crimine verso
(Indiciine metu magis offensane repulsae?)"*

(Cierta vez la hija de Pasifae, habiéndome tentado en vano, inventó que yo profanaba el lecho de mi padre, cosa que ella quiso (y) pero fingió, invertida la acusación, que era yo el que lo había querido.

(¿Por miedo a una delación o más bien por la ofensa de un rechazo?).

Ahora bien, tengan las presentes hipótesis una base suficientemente sólida o no, lo cierto es que en el análisis la figura de la Nodriza, al no participar directamente del ciclo narrativo a través de mejoramientos y degradaciones, más que una figura de primer plano parece un recurso obligado de segundo grado, al que se le quiso dar una fundamental importancia. Su presencia no parece ser indispensable en cuanto personaje que contribuye a determinar un ciclo narrativo, sino en cuanto a recurso, a tabla salvadora que permite una Fedra innecesariamente más moderada en su audacia.

De allí que sea menor en la Nodriza el brillo de la luz propia.

Una vez establecidos los procesos de mejoramiento de los distintos personajes, han quedado implícitos algunos puntos que conviene resaltar. Se ha visto en ciertos casos, como es el del esquema de mejoramiento perteneciente a Hipólito, que la mejoría no es imputable al azar sino a un agente, Artemisa, quien tomándola como tarea que debe ser llevada a cabo, pasa a ser aliado de un beneficiario que la recibe pasivamente, y que es en esta ocasión el joven hijo de Teseo. De modo inverso, también el obstáculo al que se enfrenta el aliado puede ser encarnado por otro personaje, de igual manera agente con iniciativa e intereses propios pero llamado, esta vez, adversario; dentro del esquema citado, este último papel estaría representa-

do por la otra divinidad, o sea, Afrodita. A través de tal ejemplo se perciben tres nuevas dimensiones al nivel del análisis, las cuales son examinadas por Bremond de manera amplia; valga entonces la explicación precedente como encaminada a permitir una futura aplicación de la mencionada tríada de factores que, en síntesis, sería la siguiente:

- la estructura del cumplimiento de la tarea y sus desarrollos posibles;
- los participantes de la relación de alianza postulada por la intervención de un aliado;
- las modalidades y las consecuencias de la acción emprendida frente a un adversario.

Pásese ahora a determinar la influencia de lo dicho en los esquemas ya elaborados.

A. El cumplimiento de la tarea

En cuanto al cumplimiento de la tarea, el desarrollo de este episodio implica tanto una información acerca del obstáculo enfrentado como una aclaración de los medios empleados para su eliminación. Si, como sucede en determinadas ocasiones, se carece de tales medios “la constatación de esta carencia equivale a una fase de degradación que, en este caso, se especifica como *problema a resolver* y que, como antes, puede ser reparada de dos modos: ya sea que las cosas se arreglen por sí mismas (si la solución buscada cae del cielo) ya sea que un agente asuma la tarea de arreglarlas. En este caso, este nuevo agente se comporta como un aliado que interviene en favor del primero y éste pasa a ser, a su vez, el beneficiario de la ayuda que así recibe”²⁷

Merece la pena revisar los esquemas de mejoramiento a la luz de estas afirmaciones.

En lo que se refiere a Afrodita, la diosa, para consolidar su poder, se enfrenta al obstáculo que es la castidad de Hipólito; sin embargo tal obstaculización aparece en realidad encarnada, en último término, por la virgen Artemisa, en cuanto ella es la divinidad representativa de todo lo casto; nuevamente hay que recalcar, entonces, que el *Hipólito Coronado* se mueve, esencialmente, dentro de la oposición dada a partir de dos divinidades contrarias; y en esa lucha, los medios con que cuenta Afrodita son, en un primer momento Fedra, y Teseo en ausencia de la misma.

En cuanto al papel de Artemisa, es fácil cons-

tatar que desde el punto de vista de los medios y los obstáculos, la diosa de la castidad y su devoto Hipólito se encuentran prácticamente fundidos en un solo personaje: el obstáculo que se opone a ambos es Afrodita, quien ha utilizado a Fedra y a Teseo para causar la perdición del joven; pero si bien Artemisa es un medio que sirve a Hipólito para eliminar lo que impide su mejoría, debe contemplarse que un proceso de mejoramiento en él es también un proceso de mejoramiento para su divinidad protectora.

Por otra parte, Teseo, al igual que Hipólito aunque no tan estrechamente ligado a la virgen Dictina como para que pueda hablarse de la fusión de ambos personajes en virtud de alcanzar un mismo fin, también obtiene su mejoramiento, anteriormente impedido por el peso de una falsa acusación, a través del “*deus ex machina*”, lo cual quiere decir que Artemisa es su medio, su aliado y el vehículo a través del cual el rey de Trecene deja de ser instrumento de la divinidad Afrodita, para liberarse de la culpa a la que había sido arrastrado por la diosa. Y es que éste constituye un rasgo fundamental que separa a los dos personajes utilizados por Afrodita en su obra de venganza; porque si bien Teseo, al concluir la tragedia, logra al fin comportarse de acuerdo a sí mismo a través de una aclaración del ardid tramado por la diosa del amor, Fedra muere con la venda sobre los ojos.

Δύστημος ἐγὼ, τί ποτ' εἰργασάμην;
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;
Ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη.

(¡ Infeliz de mí! ¿Qué he hecho? ¿Dónde me extravié del buen sentido? He perdido la razón, he caído por la fatalidad de alguna deidad funesta).

Lejos de poder abarcar la totalidad de la situación, debatiéndose ante una fuerza erótica que no entiende, aunque inevitablemente la arrastra, debe renunciar a esa comprensión plena para buscar la conservación de un honor que ve amenazado por una fuerza irracional, el mismo Eros del que habla el coro en el estásimo primero:

Ἔρωσ, Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων
στάξει πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχῆ χάριν οὓς ἐπιστρατεύση,
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανεῖς
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
Οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ'

στρων ὑπέρτερον βέλος
οἶον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας
ἦσαν ἐκ χερῶν
Ἐρωτος, ὁ Διὸς παῖς.

“Eros, Eros, que destilas de tus ojos el deseo e induces una dulce voluntad al corazón de aquellos contra quienes combates; nunca te me muestres acompañado del mal y no llegues en forma desmesurada. Ni un dardo de fuego ni de luces brillantes es tan fuerte como aquel que sale de las manos de Afrodita, Eros, hijo de Zeus”.

Quizá por esta obligada falta de conciencia ante una situación cuyo conocimiento total le está vedado, la Fedra de Eurípides nunca es la “mala mujer” de que habla Séneca en su versión del mismo mito, sino todo lo contrario, la gran víctima para quien no hay una sola frase directa de reproche. Porque resulta curioso comprobar que incluso Hipólito, en su colérica actitud ante la revelación del secreto por parte de la Nodriza, nunca se refiere concretamente a Fedra, ya que, tal vez por un temor no adivinado por él mismo pero sí perceptible para todo aquel encargado de juzgar la obra, evita dirigir su indignación directamente en contra de su madrastra, para centrarla en la Nodriza y en ese “género de las mujeres” que, por pluralización, difumina el posible reproche a una Fedra en singular.

Retornando a Bremond, el caso de Fedra enfocado según la visión del cumplimiento de una tarea presenta un doble aspecto. Existe, para la realización del amor experimentado hacia Hipólito, un obstáculo que es tanto la devoción sentida por éste hacia Artemisa como el consecuente afán de castidad tan presente siempre en todas sus actitudes; el medio o aliado es en esa ocasión la Nodriza, pero resulta un aliado fallido ante la obstinación del joven. A partir de tal momento la perspectiva cambia, de manera que el proceso de mejoramiento se centra entonces en la conservación del buen nombre, lo cual se ve obstaculizado nuevamente por Hipólito a partir de la amenaza de acusación ante Teseo; para combatir ese impedimento, los medios empleados van a ser, ya no otras personas, sino los recursos de la falsa acusación y del suicidio. Fedra es, de esta manera, su propio aliado.

B. La intervención del aliado

Varios puntos deben ser recalcados para aclarar el sentido que encierra la intervención del aliado.

Ante todo, cuando el agente que asume el proceso de mejoramiento no ejecuta sus actos con plena conciencia de los mismos, o dicho en otros términos, su ayuda es involuntaria, no puede hablarse exactamente de un aliado. ¿Cómo llamarlo entonces? Tomando como base lo que se ha obtenido hasta el momento a partir del análisis, esos agentes involuntarios deben ser denominados, al menos en el *Hipólito Coronado*, instrumentos.

Ahora bien: ¿quiénes son instrumentos y quiénes no lo son en la obra de Eurípides? Esta pregunta lleva a la constatación de un hecho fundamental ya que, salvo Hipólito, los demás personajes que se mueven en lo que podría llamarse el plano humano —por oposición al divino del que se ha hablado ya— son, de una u otra manera, instrumentos de la divinidad. La situación se mirará de la siguiente manera: si bien, como se había mencionado en otras ocasiones, el Hipólito está regido, en último término, por dos divinidades opuestas en sus atribuciones de eros y castidad, tal oposición se extiende a otras dos propiedades presentes en Afrodita y Artemisa; la primera, en su venganza, instrumentaliza acciones y personajes; la segunda, en una inversión de la situación por la cual, a través del “deus ex machina”, se logra que la situación se aclare y la obra cumpla los requisitos indispensables para llegar a su término —anagnórisis, catástrofe y purificación tanto de Hipólito como de Teseo constituye la desinstrumentalización de lo antes instrumentalizado.

Por otra parte, la relación existente entre el joven hijo de Teseo y la virgen Díctina puede ser profundizada aún más, de acuerdo con lo que Bremond señala con respecto a que la intervención del aliado puede tener su causa en un mérito del beneficiario, de donde surge un intercambio de servicios.

“Este intercambio mismo puede revestir tres formas:

- o la ayuda es recibida por el beneficiario como contrapartida de una ayuda que él mismo da a su aliado en un intercambio de servicios simultáneo: ambos son entonces solidarios en el cumplimiento de una tarea de interés común;
- o la ayuda es proporcionada como reco-

nocimiento de un servicio anterior: el aliado se comporta entonces como deudor del beneficiario;

- o la ayuda es procurada en espera de una compensación futura: el aliado se comporta entonces como acreedor del beneficiario”²⁸

De esta manera, y sin olvidar que lo que se trata de relacionar ahora son los planos divino y humano de acuerdo con Hipólito y Artemisa, la cronología de los servicios que se intercambian daría lugar a tres tipos de aliado y a tres estructuras de relato, a saber, el que se basa en la solidaridad, en la presencia de un acreedor o bien, en la presencia de un deudor.

La relación entre Hipólito y Artemisa parece ajustarse a la segunda y tercera formas, ya que ambos se comportan como una pareja acreedor-deudor cuyos roles obedecen —siempre de acuerdo al planteamiento general de Bremond— a la siguiente formalización: A y B deben obtener cada uno un mejoramiento; una vez que A recibe la ayuda de B para alcanzar el mejoramiento, A pasa a convertirse en un deudor de B por lo que deberá ayudarlo a realizar el mejoramiento b. Aplicando esto a los dos personajes mencionados se obtiene que Hipólito, por haber sido el fiel devoto de Artemisa, y es más, ya que toda su desgracia proviene de esta excesiva devoción, se hace acreedor de la ayuda de la diosa, quien se convierte en su deudora. Si el joven, en su afán de castidad, es el vehículo de mejoramiento para Artemisa en contra del poder erótico representado por Afrodita, participa de todo el derecho para obtener la ayuda de la diosa a través de una aclaración de la situación, cuando los mortales muestran incapacidad para sacar de la sombra los hechos verdaderos. El “*deus ex machina*” constituye, por tanto, un elemento obligatorio en la estructura acreedor-deudor que, en el relato, presenta el *Hipólito Coronado*.

De manera semejante a como fueron observados antes los planos humano y divino a través de las relaciones existentes entre Afrodita y sus instrumentos —Fedra, Nodriz, Teseo— y entre Hipólito y Artemisa, queda por aclarar una última relación, en este caso antagónica: la que se da a partir de Hipólito y Afrodita. El hijo de Teseo, por su castidad, es en el plano de los hombres la encarnación de Artemisa; por esto, para la diosa del amor su eliminación como elemento casto o, en última instancia, como elemento vivo, constituye algo se-

mejante a una metafórica destrucción de la divinidad virgen que se le opone.

C. La eliminación del adversario.

Señala Bremond dos maneras de eliminar al adversario:

“—*pacífica: el agente se esfuerza en obtener del adversario que deje de obstaculizar sus proyectos.*

Es la *negociación* que transforma al adversario en aliado:

“—*hostil: el agente se esfuerza por infligir al adversario un daño que lo incapacite para seguir obstaculizando sus empresas. Es la agresión que apunta a suprimir al adversario*”²⁹

Es en realidad sorprendente descubrir a través de lo dicho la red de ardidés tramada por Afrodita en contra de Hipólito, red cuya aclaración hace más perceptible aún la estructura de la obra, cuyo desencadenamiento está, precisamente, en la tan deseada eliminación del casto devoto de Artemisa. La manera que se emplea es la segunda indicada por Bremond: Afrodita, hábil en ardidés según la muestran las muchas historias protagonizadas por ella en el caudal mitológico griego, agrede a Hipólito de tal manera que termina por hacerle pagar con la vida.

El agredir puede revestirse, en ciertos casos, de una forma más compleja que se denomina *celada*: es este el recurso que, más específicamente, utiliza en contra de Hipólito la divinidad del amor. Según palabras de Bremond:

“... *tender una celada es actuar de modo tal que el agredido, en lugar de protegerse como podría hacerlo, coopera a su costa con el agresor (no haciendo lo que debería o haciendo lo que no debería). La celada se desarrolla en tres tiempos: primero, un engaño; luego, si el engaño resulta, un error del engañado; por último, si el proceso de engaño es conducido hasta su término, la explotación por parte del engañador de la ventaja adquirida que pone a su merced a un adversario desarmado*”³⁰

Los tres tiempos de la celada.

a. El engaño

El proceso del engaño se compone, a su vez,

de dos operaciones combinadas, el disimulo de lo que es y la simulación de lo que no es; puede adoptar, además, diferentes formas, lo que permite distinguir, de acuerdo con el modo de simulación utilizado por el engañador para esconder sus intenciones agresivas, varios tipos de engaño:

- si simula una total ausencia de relación entre él y la víctima;
- si simula intenciones pacíficas;
- si, con la intención de dejar sin armas a la víctima para un ataque verdadero, simula un ataque el cual, de esa manera, resulta ficticio.

Analizando, entre los medios de simulación dados, el segundo y el tercero, no resulta probable que bajo ellos se cobije la actitud de Afrodita: ella no simula en ningún momento intenciones pacíficas ni ataques ficticios; es, por el contrario, agresiva, clara en sus intenciones y realmente combativa desde el parlamento inicial:

“... ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε, τιμωρήσομαι
Ἰππόλυτον ἐν τῆδ' ἡμέρᾳ. . .”

(. . . castigaré en este mismo día a Hipólito, en cuanto a lo que ha equivocado con respecto a mí).

La primera posibilidad, en cambio, resulta la más adecuada; Afrodita, de manera contraria a Artemisa, nunca se presenta como tal ante los demás personajes y es de aquí de donde arranca, precisamente, el hecho de que para actuar se valga de sus instrumentos. Afrodita disimula su presencia y simula, utilizando a Fedra, a la Nodriza y a Teseo, una total ausencia de relación entre ella e Hipólito, su futura víctima.

b. La falta

“Se puede caracterizar el proceso de la falta como una tarea cumplida al revés: inducido al error, el agente emplea medios aptos para alcanzar un resultado opuesto a su fin o para destruir las ventajas que quiere conservar. En función de esta tarea invertida, los procesos nocivos son considerados como medios, en tanto que las reglas aptas para asegurar o conservar una ventaja son tratados como obstáculos.”³¹

Ya se ha hablado de que la actitud de Afrodita es la fuerza que desencadena todos los acontecimientos presentes en la tragedia de Eurípides tomada para el análisis. Sin embargo, tal comportamiento de la diosa tiene también una causa, el rechazo que de la fuerza erótica y su representación divina ha hecho el hijo de Teseo, lo cual determina en el joven una falta inicial; a partir de ella Hipólito, por medio de los instrumentos llamados Fedra, Nodriza y Teseo —una por amarlo, otra por haberle arrancado un juramento de silencio y el tercero por acusarlo y desear su muerte— es arrastrado hacia su propio fin a través de otra falta derivada por la cual destruye las ventajas que antes poseía.

Para completar la idea, ha de recurrirse al tercer tiempo de la celada, la agresión.

c. La agresión

“La agresión sufrida difiere de los otros tipos de degradación en el hecho de que resulta de una conducta que se propone intencionalmente el daño como fin de su acción.”³²

Para lograr sus intenciones, un enemigo puede actuar tanto a través de una agresión directa, como de manera indirecta mediante otras dos formas de degradación:

- la falta, por la cual el que recibe la agresión es inducido al error por su enemigo;
- la obligación que, al ligar al agredido con su agresor mediante un compromiso que no se puede revocar, lo hace cumplir un cierto deber que termina por arruinarlo.

En la relación de Afrodita con Hipólito a través de la agresión que aquella lleva a cabo en contra de éste, se combinan ambos procedimientos, ejecutados a partir de los personajes que le sirven a la diosa como instrumento.

Ya se ha hablado de la existencia de una falta inicial —la determinante en Hipólito, nacida por el rechazo que éste hace de la inclinación erótica, máximo atributo de Afrodita. A esa falta se suma otra falta derivada que es a la vez la obligación encerrada en el juramento por el que la diosa compromete a su agredido a través de la Nodriza: el silencio de Hipólito ante su padre Teseo, una vez

que éste ha leído las palabras contenidas en las tablillas, acaban por llevarlo hacia la muerte. La trampa, así, se cierra totalmente.

Se ha examinado el proceso del engaño, el de la falta y el de la agresión con el fin de reunirlos bajo el proceso más complejo —ya señalado— de la celada, recurso que emplea Afrodita para obtener la aniquilación de Hipólito. De esta manera, con todo lo que ha sido aclarado, es posible establecer ya el esquema respectivo, el cual contiene una utilidad máxima porque al encerrar, dentro de lo de-

satado por la diosa del amor, a todos los personajes que han entrado en juego en el análisis, permite llegar al establecimiento de un modelo explicativo de los principales hechos y agentes de los mismos en el *Hipólito Coronado*. El esquema de la celada resume así lo esencial de la obra, puesto que hace posible reunir, en un solo modelo, aquella “secuencia de las secuencias” que se había establecido en el inicio del estudio de manera hipotética y que ahora queda confirmada a través de las muchas páginas dedicadas a la aplicación del método.

*Perspectiva del
agredido engañado*

Falta posible
(Hipólito cree que, si
rechaza a Afrodita, salvaguarda
su integridad) ↓

Proceso de la Falta
(Hipólito rechaza a Afrodita) ↓

Falta cometida
(Hipólito transgrede la regla
de la unión hombre-mujer

V S

*Perspectiva del agresor
engañador*

Adversario por eliminar
(Hipólito) ↓

Víctima por atrapar
(Hipólito) ↓

Búsqueda de la víctima ↓

Engaño
(Utilización de Fedra,
Nodriz y Teseo) ↓

Engañado
(Hipólito cree en la
maquinación hecha por
Afrodita)

V S

Falta posible
(La Nodriz pide a Hipólito
un juramento de silencio) ↓

Proceso de la falta
(Hipólito jura) ↓

Falta cometida
(Hipólito guarda la
obligación del silencio)

V S

Ocasión por aprovechar ↓

Daño por infligir
(Teseo acusa a Hipólito) ↓

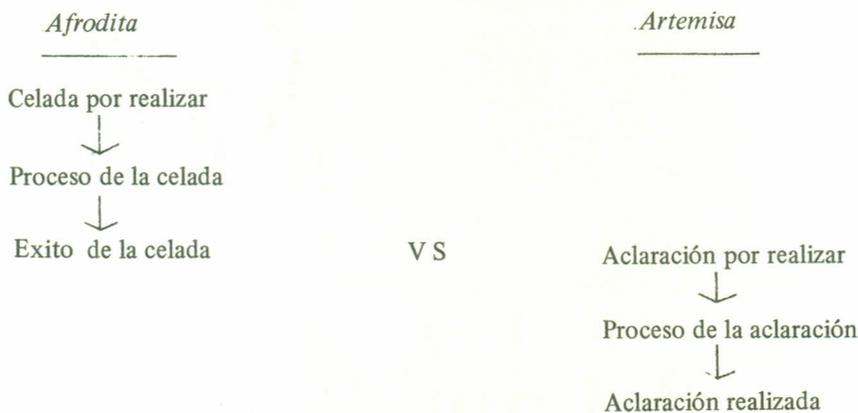
Proceso agresivo
(Teseo pide a Poseidón
la muerte de Hipólito) ↓

Daño infligido
(Hipólito es herido de muerte y perece)

Ha sido agregada una nueva perspectiva al esquema de la celada elaborado por Bremond: la del agredido—engañado que se da en primer término; esto se ha hecho con el expreso deseo de que la falta inicial, dada a partir del rechazo que hace Hipólito de la fuerza erótica procreadora, quede bien definida como elemento desencadenante del proceso iniciado por Cypris. A la vez, es posible observar muy claramente a través del mismo esquema que la obra entera gira en torno al antagonismo existente entre Afrodita, diosa del amor, e Hipólito, quien en verdad representa a otra divinidad, la virgen Dictina, opuesta a la primera. Nuevamente se recalca entonces que el *Hipólito Coronado* está regido por la oposición entre dos divinidades contrarias. Pero ¿dónde aparece, explícitamente dada, aquella actitud de reacción, de desinstrumentalización señalada antes como propia de Artemisa? El

esquema dado comprende la relación existente entre Afrodita y la representación de Dictina en el plano humano, valga decir, Hipólito; sin embargo es innegable que debe ser comprendido también, si se quiere que la visión de la obra dada por el modelo sea verdaderamente exacta, el recurso del “deus ex machina” a través del cual se presenta la diosa virgen hija de Zeus y Leto. Para llevar el análisis a sus últimas consecuencias, se hace necesario establecer entonces un último esquema que comprenda los dos recursos—”el de la celada” y el ya señalado del “deus ex machina”— y cuya novedad estriba tan sólo en el hecho de que presenta dos elementos de los cuales, si bien se ha hablado mucho ya, no se han ubicado dentro de una gran unidad que los comprenda a ambos y que complete, así, el sentido pleno de la obra.

De esta manera:



Es así como se demuestra, entonces, que el esquema formulado como hipótesis al iniciar esta primera parte del trabajo:

Afrodita

Deseo de venganza en
Afrodita (= celada por realizar)



Amor de Fedra hacia Hipólito
(= proceso de la celada)



Muerte de Hipólito
(= éxito de la celada)

V S

Artemisa

Deseo de aclaración en Artemisa
(= aclaración por realizar)



Procedimiento del deus ex machina
(= proceso de aclaración)



Situación aclarada
(= aclaración realizada)

queda afirmado en su validez a partir del análisis efectuado.

CAPITULO III

EL RELATO MITICO DE FEDRA SEGUN CLAUDE LEVI-STRAUSS

Con la aplicación del método de Claude Bremond para el análisis estructural del relato se ha llegado a revelar, dentro de lo posible, la estructura presente en el *Hipólito Coronado* de Eurípides, en cuanto esta obra es creación o construcción literaria. Sin embargo, pese a lo que se ha obtenido, hay que aclarar que la fuerza impulsora de la estructuración en la obra mencionada —la acción de una diosa que provoca la reacción de otra— sólo puede ser entendida en sus más profundas consecuencias a través de una visión de lo que el *mito de Fedra* significa. Partiendo del *estructuralismo antropológico de Claude Lévi-Strauss* y su método, el cual permite el hallazgo de la llamada estructura mítica subyacente, es posible acercarse a la comprensión más profunda de esa fuerza estructurante ya señalada; a la vez, se hace posible también ubicar la visión del mito que Eurípides presenta, no sólo como elemento que forma parte de una cultura sino también como elemento revelador de ciertos problemas básicos existentes en ella. No obstante, antes de ser explicado y aplicado el nuevo método, es necesario hacer unas consideraciones generales con respecto a lo que es un relato.

I. *Qué es un relato*

La palabra “relato” nos transporta a “relatum”, supino del verbo latino *refero*, con la acepción de contar o referir algo. Pero ¿qué es lo que se cuenta? O bien ¿qué es un relato?

Para Roland Barthes, en un primer momento

*“el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador y un destinatario del relato”.*³³

Sin embargo, esta afirmación resulta insuficiente para responder a la pregunta hecha. Porque si relato es todo aquello que se juega en una comunicación, muchas cosas lo serían equivocadamente. Dos personas caminan por una calle; en el momento en que se cruzan, una dice a la otra: —Tenga usted muy buenos días, señor. En este caso se da

una comunicación: hay un emisor, algo emitido y un receptor; sin embargo, la comunicación no llega al campo de “lo relatado”. Y retornamos así a la misma pregunta: ¿qué es entonces un relato?

Cuando lo que el dador comunica al destinatario es un mundo en el que unos personajes actúan en un lugar, inmersos en un tiempo —que puede ser simplemente el que media entre un antes y un después sin que sea obligatoria la especificación por meses, años o épocas determinadas— *estamos frente al relatar.*

Según Barthes:

*“el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomina, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación”.*³⁴

La misma idea sirve para comprobar el pensamiento de que en la comunicación hay relato cuando lo que se da a través de ella es un mundo. En la enumeración que hace Barthes, algunos elementos son relatos siempre y sin lugar a dudas; tal es el caso del mito, la fábula, el cuento o la tragedia, cuyos elementos en común son los que se habían señalado como propios del relatar: seres, temporalidad, ambiente, acciones.

Sin embargo, no sucede lo mismo con el cuadro pintado y el vitral. ¿Cuándo un cuadro es relato y cuándo no lo es? Se pueden tomar dos ejemplos concretos: la rendición de Breda, de Velázquez y Los Girasoles, de Van Gogh.

En el primer caso se tiene unos personajes —los soldados, sus jefes— un espacio —el terreno llano sobre el que están los personajes— un acontecimiento —la rendición— y una temporalidad

—marcada por el antes correspondiente a la batalla, necesario para que exista el después correspondiente a la rendición. Algo nos cuenta esta pintura, cosa que no podría decirse del cuadro de Van Gogh; en él hay ciertamente un espacio —la mesa, la pared— el objeto florero y los girasoles sostenidos por él. Pero faltan elementos. No se da un mundo tal como lo hemos concebido en el relato; nadie actúa en ese espacio; nada “sucede”.

Se penetra, entonces, en el campo del relatar, cuando el objeto que se juega en la comunicación es un mundo, valga decir, *seres actuando en un tiempo y un lugar*.

II. El relato mítico y su estructura. Claude Lévi-Strauss

Roland Barthes plantea el problema de describir y clasificar relatos y la necesidad de una teoría que permita hacerlo:

*“Para limitarnos al período actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss, nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del Autor) o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas”.*³⁵

Entre otros, Lévi-Strauss, en sus estudios sobre el mito, encuentra precisamente ese “sistema implícito de unidades y reglas” que señala Barthes. Bien vale la pena recordarlo, lo que permitirá a la vez comenzar a acercarse a lo que va a ser nuestro principal centro de interés: el relato mítico y, específicamente, el mito de Fedra.

El pensamiento de Claude Lévi-Strauss parte del estudio de las llamadas sociedades primitivas; en ellas encuentra, como una de sus características fundamentales, el íntimo contacto entre el hombre y el medio, unido al profundo conocimiento que de la naturaleza posee el ser humano. Tal saber “desarrollado tan sistemáticamente, no puede ser función tan sólo de la utilidad práctica”³⁶ sino

que corresponde antes a exigencias intelectuales que a la satisfacción de necesidades; se basa en agrupamientos “y por medio de esos agrupamientos de cosas y de seres (pretende) introducir un comienzo de orden en el universo”³⁷

Llega así Lévi-Strauss a un punto importantísimo dentro de sus teorías:

*“Esta exigencia de orden se encuentra en la base del pensamiento que llamamos primitivo . . .”.*³⁸

Por lo tanto el pensamiento salvaje, como todo pensamiento, se basa en una “exigencia de orden”.

Pero ¿qué función tiene el mito dentro de toda esta concepción?

*“ . . . las relaciones del hombre con el medio natural desempeñan el papel de objetos de pensamiento: el hombre no las recibe pasivamente, las tritura después de haberlas reducido a conceptos, para desprender de ellas un sistema que nunca está predeterminado; suponiendo que la situación sea la misma, se presta a varias sistematizaciones posibles”.*³⁹

Los datos son interpretados de forma distinta, según la sociedad que los experimenta pero, de todas maneras, lo que un mito quiere explicar no es directamente el fenómeno natural, sino el vehículo lógico a través del cual se entiende ese fenómeno; el mito explica entonces fenómenos de orden lógico.

El pensamiento mítico o “pensamiento en estado salvaje” es distinto del científico, que se cultiva para obtener un rendimiento.

*“ . . . el pensamiento mítico (. . .) elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien residuos de acontecimientos, en tanto que la ciencia, “en marcha” por el simple hecho de que se instaura, crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y sus teorías”.*⁴⁰

El pensamiento mítico dispone y redispone acontecimientos y experiencias con el fin de darles

un sentido; hace estructuras por medio de acontecimientos. El pensamiento científico, por el contrario, hace acontecimientos por medio de estructuras.

Un mito se construye a partir de imágenes significativas dadas por las palabras.

*"Las imágenes significativas del mito (...) son elementos definibles mediante un doble criterio: han servido, como palabras de un discurso que la reflexión mítica "desmonta" (...) y pueden todavía servir para el mismo uso, o para un uso diferente, por poco que los desvíe uno de su función primera"*⁴¹

Las imágenes significativas míticas están dadas, así, a partir de palabras que pueden pertenecer a cualquier cadena hablada o escrita en cualquier situación; forman entonces parte del lenguaje común y corriente. Pero, al ser tomadas por la reflexión mítica, se cargan de un nuevo sentido, de una nueva significación, dada a partir de la posición que ellas ocupan no sólo con respecto a la estructura de que forman parte, sino también en referencia a la historia y a la cultura de la sociedad a la que pertenecen.

*"Los términos jamás poseen significación intrínseca: su significación es "de posición", función de la historia y del contexto cultural, por una parte y, por otra parte, de la estructura del sistema en el que habrán de figurar"*⁴²

Las lógicas práctico-teóricas —como llama Lévi-Strauss a las que rigen la vida y el pensamiento primitivos— "están movidas por la exigencia de las separaciones diferenciales (...). Lo que importa tanto en el plano de la reflexión intelectual como en el plano práctico, es la evidencia de las separaciones, mucho más que su contenido"⁴³

Ya se había mencionado que el principio saussureano "lo pertinente en un sistema son las oposiciones distintivas", había sido uno de los grandes aportes de la lingüística al estructuralismo. Y el estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss se mantiene fiel a ese principio de los pares de opuestos equilibrados entre sí, el cual se encuentra, junto al aporte de las estructuras algebraicas de redes y grupos de transformaciones, no sólo en las

reflexiones acerca del parentesco, sino también en las reflexiones sobre el mito.

En el capítulo dedicado al estudio de la estructura mitológica, dentro de la *Antropología Estructural*, se resume todo lo anterior de la siguiente manera:

*"1) Si los mitos tienen sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados. 2) El mito pertenece al orden del lenguaje, del cual forma parte integrante; con todo, el lenguaje, tal como se lo utiliza en el mito, manifiesta propiedades específicas. 3) Estas propiedades sólo pueden ser buscadas por encima del nivel habitual de la expresión lingüística; dicho de otra manera, son de naturaleza más compleja que aquellas que se encuentran en una expresión lingüística cualquiera"*⁴⁴

Las unidades constitutivas de la estructura de una lengua son los fonemas, los morfemas y los semantemas. Ellas están regidas por un principio jerárquico, el cual determina que cada una difiera de la anterior por un grado ascendente de complejidad. Por lo tanto, si se dice que las unidades constitutivas de la estructura mítica, llamadas *mitemas*, forman parte de la expresión lingüística pero "por encima" de su nivel habitual, deberán ser buscadas más allá de los semantemas y serán, con respecto a éstos, más complejas todavía. Los mitemas están en el plano de la frase, entendida ésta como un predicado que se asigna a un sujeto.

*"Sabemos que (los mitemas) no son asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado: de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera del discurso"*⁴⁵

*"Será necesario, entonces, buscarlos en el plano de la frase."*⁴⁶

Una vez obtenidas estas conclusiones, elabora Lévi-Strauss su método para el estudio de la estructura en el mito.

“Hasta el momento, hemos utilizado la técnica siguiente: cada mito es analizado en forma independiente, buscando traducir la sucesión de los acontecimientos por medio de las frases más cortas posibles. Cada frase se inscribe en una ficha que tiene un número correspondiente a su lugar en el relato. Se observa, entonces, que cada ficha consiste en la asignación de un predicado a un sujeto. Dicho de otra manera, cada gran unidad constitutiva posee la naturaleza de una “relación”.⁴⁷

Se plantea aquí un problema cuya solución se hace necesaria para terminar de establecer con claridad el método buscado.

Hay un sistema temporal que define al mito, el cual es, a la vez, sincrónico y diacrónico, reversible e irreversible, histórico y ahistórico.

“Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: “antes de la creación del mundo” o “durante las primeras edades” o en todo caso “hace mucho tiempo”. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro”.⁴⁸

Puesto que se refiere a acontecimientos pasados, un mito es irreversible, histórico y diacrónico. Constituye una sucesión de hechos irrepetibles ocurridos tiempo atrás. Sin embargo, ya que ese mito forma, además, una estructura permanente, un objeto absoluto de valor y significado perennes, es también reversible, ahistórico y sincrónico, ya que de manera simultánea y eliminando barreras, se funden en él pasado, presente y futuro.

Ahora bien: según se ha planteado el método, permanece ubicado en un tiempo no reversible, con las frases inscritas en fichas numeradas de acuerdo con el orden en el relato. Pero si las relaciones entre las unidades constitutivas no se toman aisladamente sino como “haces de relaciones” —recordemos que los elementos de un todo adquieren significación sólo a partir del carácter relacional que guardan entre sí como totalidad— lo metodo-

lógico se ajusta plenamente a las propiedades de su objeto, el mito.

Por ser particularmente claro, puede citarse el ejemplo de la partitura orquestal, empleado por Lévi-Strauss:

“... una partitura orquestal únicamente tiene sentido leída diacrónicamente según un eje (página tras página, de izquierda a derecha), pero, al mismo tiempo, sincrónicamente según el otro eje, de arriba abajo. Dicho de otra manera, todas las notas colocadas sobre la misma línea vertical forman una unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones”.⁴⁹

III. Aplicación del método de Lévi-Strauss al mito de Fedra.

1. Especificación del método.

Según se ha establecido, el método tendría los siguientes pasos:

- a) Determinar la sucesión de los acontecimientos a través de las frases más cortas posibles (inscripción en las fichas con los números correspondientes a su lugar en el relato).
- b) Determinación de la estructura según un eje horizontal diacrónico y un eje vertical sincrónico (cada uno de estos ejes constituye un haz de relaciones).
- c) Significado del mito a partir de la estructura.

Trataremos el mito de Fedra según la manera como Lévi-Strauss trata el de Edipo, único mito de la literatura griega del que él se ha ocupado.

“Vamos a manipular el mito como si fuere una partitura orquestal que un aficionado perverso hubiera transcrita, pentagrama tras pentagrama, en forma de una serie melódica continua, y cuyo ordenamiento inicial hay que reconstruir. Como si se nos presentara una sucesión de números enteros, del tipo: 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8, y se nos propusiese como tarea reagru-

par todos los 1, todos los 2, todos los 3, etcétera, en forma de tabla

1	2	4		7	8
	2	3	4	6	8
			4	5	7 8
1	2			5	7
		3	4	5	6 8 ⁵⁰

Antes de adentrarnos más en la labor estructural propuesta, se hace necesaria una nueva aclaración. Al tomar el mito que nos hemos fijado como objeto de análisis, alguien podría preguntarse bajo qué criterios se escoge tal o cual versión de las muchas que existen con respecto al relato de Fedra y su hijastro Hipólito.

El método evita, según palabras de Lévi-Strauss

*“... una dificultad que ha constituido hasta el presente uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, a saber, la búsqueda de la versión auténtica o primitiva. Nosotros proponemos, por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones. Dicho de otra manera: el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal”.*⁵¹

Además

*“... no existe versión “verdadera” de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito”.*⁵²

Las distintas versiones son, por tanto, igualmente válidas.

Por nuestra parte, con el deseo de aplicar el método, tomaremos el mito de Fedra tal como lo presenta Eurípides en su *Hipólito Coronado*, no sin antes aclarar que tal aplicación tiene como finalidad la de dar un ejemplo de lo que puede ser lo planteado por Lévi-Strauss y sobre todo, los enormes alcances que puede tener. Pero no debe olvidarse por esto que un resultado plenamente válido

científicamente sólo puede ser obtenido a través de una labor de equipo, destinada a revisar la totalidad de las versiones del mito de Fedra existentes hasta hoy.

Valga entonces el intento como un ejemplo semejante al que, con el mito de Edipo, da Lévi-Strauss en su *Antropología Estructural*.

El mito de Fedra, tal como lo encontramos en Eurípides es el siguiente:

“Hipólito, hijo de Teseo y de Antíope la Amazona, rinde culto a Artemisa y desprecia a Afrodita. Fedra, hija de Minos y Pasifae, es la esposa de Teseo y la madrastra de Hipólito. Afrodita, para vengarse de Hipólito, hace que Fedra se enamore de él. La nodriza logra descubrir el amor secreto de su ama y lo revela a Hipólito. Hipólito rechaza a su madrastra. Entonces, Fedra lo acusa en unas tablillas de haber intentado abusar de ella y luego se suicida. Teseo encuentra a Fedra muerta y lee la acusación; luego, destierra a su hijo. Teseo implora a Poseidón —quien le había concedido tres votos— que mate a Hipólito; un toro sale del mar, asusta los caballos de Hipólito, y éste se despedaza contra las rocas. Hipólito es traído moribundo. Se presenta Artemisa, quien aclara la situación ante Teseo. Teseo se da cuenta de la verdad y se llena de remordimientos. Hipólito muere y se establece su culto en Trecene.

Traduciendo la sucesión de los acontecimientos a través de las frases más cortas posibles, se tendría lo siguiente:

1. Hipólito es hijo de Teseo y de Antíope.
2. Hipólito rinde culto a Artemisa.
3. Hipólito desprecia a Afrodita.
4. Fedra, es hija de Minos y Pasifae.
5. Fedra es esposa de Teseo y Madrastra de Hipólito.
6. Afrodita quiere vengarse de Hipólito.
7. Por deseo de Afrodita, Fedra se enamora de Hipólito.
8. La nodriza arranca a Fedra su secreto.
9. La nodriza revela el secreto a Hipólito.
10. Hipólito rechaza a Fedra.

11. Fedra acusa a Hipólito de haber intentado abusar de ella.
12. Fedra se suicida.
13. Teseo encuentra a Fedra muerta.
14. Teseo encuentra la acusación de Fedra.
15. Teseo quiere vengarse de Hipólito.
16. Teseo destierra a Hipólito.
17. Teseo implora a Poseidón la muerte de Hipólito (cumplimiento de un voto).
18. Un toro salido del mar asusta a los caballos de Hipólito.
19. Hipólito se despedaza contra las rocas.
20. Hipólito es llevado moribundo ante Teseo.
21. Artemisa aclara la situación ante Teseo.
22. Teseo se da cuenta de la verdad.
23. Hipólito muere.
24. Se establece el culto a Hipólito en Trecene.

2. *Esquemas indicadores de los haces de relación*

Ya se había dicho (v. Cap. I # 1) que, de las relaciones fundamentales y de las relaciones subordinadas que existen entre los elementos de un todo, son las primeras las que originando disposiciones fundamentales, constituyen la armazón por la cual se diferencia lo esencial de lo accesorio en una

apreciación intelectual del objeto. Por tanto, como paso siguiente, se procederá a establecer tales disposiciones fundamentales, con el fin de obtener su significación estructural. Pero conviene antes recordar de qué manera está construido un mito, o sea, qué doble aspecto debe tomarse en cuenta para llegar a la correcta determinación de su significado.

Se postula que detrás de la significación manifiesta de los mitos existe un significado oculto, el cual se revela a partir de la interpretación. La construcción mítica presenta dos aspectos: un contenido aparente encerrado en las secuencias —acontecimientos que se suceden en el tiempo— y un contenido latente que se obtiene a partir de la organización de las secuencias en esquemas indicadores de los haces de relaciones. La finalidad del análisis es descubrir ese contenido latente que, en última instancia, un mito comunica.

A. *Adquisición VS Pérdida*

Si se fija la atención en la serie de mitemas obtenida, se nota que las unidades pueden ser estructuradas conforme a una primera oposición básica muy palpable y muy general, la de adquisición VS pérdida.

De esta manera se tendría lo siguiente:

Adquisición

VS

Pérdida

Teseo: referencia a objetos encontrados

Parsifae: visible para todos (autoaf.)

Fedra = brillante, luminosa (autoaf.)

Hipólito rinde culto a Artemisá

Afrodita quiere vengarse de Hipólito

Fedra concibe pasión incestuosa por su hijastro

La nodriza se adueña del secreto de Fedra

Hipólito conoce por la Nodriza el secreto de Fedra

Fedra, para vengarse, acusa a Hipólito

Teseo encuentra a Fedra muerta

Teseo encuentra la acusación de Fedra

Teseo quiere vengarse de Hipólito

Teseo implora a Poseidón la muerte de Hipólito (adquisición del voto)

Artemisa aclara la situación ante Teseo
Se establece el culto a Hipólito en Trecene.

Amazona = sin pecho

Hipólito = que desata caballos

Hipólito desprecia a Afrodita

Fedra es despojada de su secreto
por parte de la Nodriza

Hipólito rechaza a Fedra

Fedra se suicida

Teseo pierde a Fedra

Teseo pierde a Hipólito

Hipólito pierde su tierra
(destierro)

Hipólito pierde el control sobre
sus caballos

Hipólito se despedaza contra las rocas

Hipólito muere.

Si se parte de la etimología de los nombres se comprueba que existe una oposición fundamental entre Teseo - Pasifae - Fedra y Amazona - Hipólito.

Θησεύς, según Plutarco en *Vidas Paralelas*, deriva de Θέσις en recuerdo de aquellas alhajas dejadas bajo una piedra por Egeo, padre del héroe, para que su hijo, en caso de poder recogerlas una vez alcanzada la adolescencia, fuese a buscarlo a la ciudad de Atenas. Por tanto el nombre de Teseo, y esto al igual que el de Pasifae y Fedra, posee una connotación adquisitiva: adquisición de objetos y adquisición de un rango. Πασιφάη es “visible para todos”; Φαίδρα “brillante, luminosa”; significados éstos que guardan estrecha relación con el hecho de formar parte las dos mujeres de la descendencia del Sol. Pero además, esos nombres nos revelan una idea de autoafirmación: no es lo mismo ser simplemente vista que ser vista por todos o ser vista brillante y luminosamente.

Hipólito, según ya bien se sabe, es hijo de Teseo y de Antíope; pero etimológicamente la significación que aporta Ἴππόλυτος, “que desata caballos” o bien “destruido por sus caballos”, más parece acercarse a la línea materna que a la paterna. Desatar los caballos o ser destruido por ellos es renunciar al dominio que antes se había ejercido sobre los mismos, es perder ese dominio; del mismo modo, Antíope es Amazona o Ἀμαζών, nombre derivado de la costumbre existente en estas mujeres de eliminar el pecho de la derecha para poder tensar mejor el arco. Hipólito y Amazona aportan una idea de pérdida.

Una vez obtenida esta antinomia, se puede comprobar que los restantes mitemas del relato obedecen al mismo tipo de oposición: algo que se adquiere en contra de algo que se pierde.

La adquisición puede ser:

- a— Adquisición de un favor o de un culto
(Relación hombre—divinidad afirmada)

= Hipólito rinde culto a Artemisa
Teseo implora a Poseidón la muerte de Hipólito (cumplimiento de un voto).
Se establece el culto a Hipólito en Trecene.

- b— Adquisición como “darse cuenta de algo”

(adquisición del conocimiento)

- = La Nodriza se adueña del secreto de Fedra
Hipólito conoce por la Nodriza el secreto de Fedra.
— Teseo encuentra a Fedra muerta.
— Teseo encuentra la acusación de Fedra.
— Artemisa aclara la situación ante Teseo.

- c— Adquisición de un sentimiento = (amor — venganza)

- Afrodita quiere vengarse de Hipólito
— Fedra concibe pasión incestuosa por su hijastro
— Fedra, para vengarse, acusa a Hipólito.
— Teseo quiere vengarse de Hipólito.

La pérdida puede ser:

- a) —Pérdida de un favor o de un culto
(relación hombre—divinidad negada)
b) —Pérdida de un conocimiento individual exclusivo
c) —Pérdida de una relación
(relación antes existente queda eliminada)
d) —Pérdida de la propia vida
= —Hipólito desprecia a Afrodita.
= —Fedra es despojada de su secreto por parte de la Nodriza.
= —Hipólito rechaza a Fedra.
—Teseo pierde a Fedra.
—Teseo pierde a Hipólito.
—Hipólito pierde el control sobre sus caballos.
= —Fedra se suicida.
—Hipólito se despedaza contra las rocas.
—Hipólito muere.

Los opuestos adquisición pérdida pueden ser profundizados aún más, de manera que, especificando en mayor grado sus dos términos, es posible obtener otras oposiciones derivadas.

B. Autoafirmación VS autonegación

Ya se había señalado la importancia significativa de los nombres de Pasifae y Fedra, que hacían de la una la "visible para todos" y de la otra la "brillante o luminosa". Tales nombres encierran no sólo una connotación adquisitiva sino también una idea de autoafirmación muy obvia, depositada en esa "visibilidad al máximo" que ellas permiten. Pero como oposición a lo anterior, la eliminación que de un pecho hacían las Amazonas con el fin de asumir funciones masculinas y el abandono del poder o dominio sobre algo antes dominado en ese Hipólito "que desata caballos"—recuérdese que es precisamente el no poder dominar sus caballos desbocados lo que ocasiona la muerte del joven hijo de Teseo— lleva a pensar en una autonegación,

bien ante el propio sexo, bien ante el dominio, por parte de Antfope y su descendiente.

Otro caso de autoafirmación es el suicidio de Fedra. Si en un primer momento aseverar esto parece discutible—alguien podría preguntar de qué manera quitarse la vida es autoafirmarse— lo cierto es que el hecho, bien mirado, hace que el pensamiento se incline hacia esa conclusión, Fedra suicida porque quiere conservar ante la sociedad el honor que la pasión por su hijastro está a punto de arrebatarle y puesto que *no puede eliminar* su inclinación amorosa decide dejar de vivir; ¿más no sería esto una última autoafirmación en vida ante un "eros" invencible? La esposa de Teseo... se confronta así a Hipólito, cuyo desprecio hacia la diosa Afrodita es la señal indudable de su autonegación ante la fuerza erótica.

Los mitemas correspondientes a la oposición autoafirmación \leftrightarrow autonegación se estructuran de la siguiente manera:

Autoafirmación

Pasifae: visible para todos

Fedra: brillante, luminosa

Suicidio de Fedra como autoafirmación ante el honor que es, en el fondo, autoafirmación ante el eros.

Autonegación

Amazona: sin pecho

Hipólito: que desata caballos

Desprecio de Hipólito a Afrodita como autonegación ante el eros

C. Relación sobreestimada VS Relación subestimada

Una nueva oposición es la que se da a partir de

una relación sobreestimada y una relación subestimada.

Relación sobreestimada

Hipólito rinde culto a Artemisa

Relación de parentesco en Hipólito

Poseidón concede un voto a Teseo

Artemisa aclara la situación ante Teseo.

Relación subestimada

Hipólito desprecia a Afrodita

Relación de parentesco en Fedra

La relación que se establece entre Hipólito y Artemisa es de especial deferencia recíproca; esto, en lo que se refiere al hijo de Teseo, se traduce en una excesiva devoción por la castidad y en una vida,

*Χλωρόν δ' ἄν ὕλην παρθήνῳ ξυνὼ ἀεὶ
κυσίν ταχείαις Θήρας ἐξαιρεῖ χθονός...*

"en la verde selva, persiguiendo a las fieras con sus ágiles perros".

Hay entre Artemisa e Hipólito una relación que se sobreestima; y por ello es que, cuando la falsa acusación de Fedra en las tablillas no puede ser aclarada a partir de recursos humanos, es la propia Dictina la que se aparece ante Teseo y su

hijo moribundo (procedimiento del "deus ex machina") para proteger a su devoto y sacar a la luz la verdad.

Pero precisamente por existir esta sobreestimación, hay otra relación que se subestima. Si Hipólito se ha dedicado de una manera plena al culto de Artemisa, si, al igual que ella, se mantiene dentro de la más absoluta castidad, su fervor por la diosa cazadora guarda como contraparte el desprecio a Afrodita, cuyo atributo básico es el de "diosa del amor", o, en otras palabras, diosa de la unión hombre-mujer, diosa de la no castidad. Ciertamente el problema básico planteado a partir de Fedra —como instrumento de Afrodita— e Hipólito —devoto de Artemisa— es el de eros ↔ castidad; pero tal problema está asociado, de manera inseparable, con el de una relación de parentesco, sobre-

estimada en el caso del hijo de Teseo y subestimada en el caso de su madrastra. Para Hipólito, Fedra significa no sólo una amenaza para su castidad, sino también la unión con esa “mujer prohibida” determinada a partir de los lazos de parentesco:

Ὡς καὶ σὺ γ' ἡμῶν πατρός, ὦ κακὸν κάρη
λέκτρων ἀθίκτων ἦλθες ἐς συναλλαγάς.

“Así como tú, oh malvada (a la Nodriza),
viniste a proponernos el comercio de los
tálamos sagrados de mi padre”.

El amor de Fedra, en cambio, por el hecho mismo de existir a pesar de todos los remordimientos —recuérdese que incluso el suicidio es una con-

sagración al eros— marca la subestimación de esos lazos, porque la fuerza erótica presente en ella no respeta parentescos.

Otro ejemplo de relación sobreestimada, en este caso entre un hombre y una divinidad, es el de Poseidón y los tres votos concedidos a Teseo, el tercero de los cuales fue la muerte de Hipólito. De igual manera, hay sobreestimación de lo que une a Artemisa con Hipólito, al implantar la diosa el culto al joven hijo de Teseo en Trecene.

La oposición que se acaba de establecer y explicar puede ser especificada aún en mayor grado, porque las relaciones existentes, según se ha visto, se dan en dos dimensiones: entre un ser humano y una divinidad, o entre dos seres humanos, de acuerdo a las relaciones de parentesco.

De esta manera se obtendría:

Relación hombre-divinidad sobreestimada

Hipólito rinde culto a Artemisa

Poseidón concede un voto a Teseo

Artemisa aclara la situación
ante Teseo

Instauración del culto a Hipólito

Relaciones de parentesco sobreestimada

Relación de parentesco en Hipólito

Relación hombre-divinidad
subestimada

Hipólito desprecia a Afrodita

Relaciones de parentesco subestimada

Relación de parentesco en Fedra

De igual manera, de la oposición Afrodita
Artemisa como fuerza erótica ↔ casti-
dad surge:

Vida

Afrodita como fuerza erótica

Fedra como unión hombre-mujer

Negación de vida

Artemisa como castidad

Castidad de Hipólito

Autoafirmación ↔ Autonegación	Relación sobreestimada	Relación subestimada	Relación hombre- divinidad sobreestimada	Relación hombre- divinidad subestimada	Relación de parentesco sobreestimada	Relación de parentesco subestimado	Vida ↔ Negación de vida
Pasífae: "Visible para todo"	Amazona: 'sin pecho'						
Fedra: "Fuente luminosa"	Hipólito: "que desata los caballos"						
	Hipólito rinde culto a Artemisa	Hipólito desprecia a Afrodita	Hipólito rinde culto a Artemisa	Hipólito desprecia a Afrodita		Afrodita como fuerza erótica	Artemisa como castidad
	Desprecio de Hipólito a Afrodita como autonegación ante el eros					Fedra como unión hombre-mujer	Castidad de Hipólito
	Relación de parentesco en Hipólito	Relación de parentesco			Relación de parentesco en Hipólito	Relación de parentesco en Fedra	
Suicidio de Fedra como autoafirmación ante el eros							
	Poseidón concede un voto a Teseo		Poseidón concede un voto a Teseo				
	Artemisa aclara situación ante Teseo		Artemisa aclara la situación ante Teseo				
			Instauración del culto a Hipólito				

El procedimiento seguido hasta el momento —es deber recordarlo a esta altura del análisis estructural que se pretende concluir— es el de ir seleccionando, de los mitemas obtenidos inicialmente, aquellos que obedezcan a ciertas oposiciones surgidas de la observación cuidadosa del mito o versión mítica considerada, sin perder de vista las tres características señaladas como propias de un método científico: las de ser concreto, simplificador y explicativo.

Por lo tanto, antes de establecer la serie de correlaciones por las que ha de llegarse a una interpretación total del mito de Fedra, según lo presenta Eurípides en el *Hipólito Coronado* conviene sistematizar las oposiciones de acuerdo con el eje sincrónico y el eje diacrónico, lo cual dará una idea global de lo que se ha podido establecer hasta ahora.

IV. Las correlaciones a partir de los haces

Los haces, una vez determinados, originan numerosas correlaciones. A través de ellas es que habrá de alcanzarse la totalidad significativa de la versión mítica propuesta para el análisis.

Puede partirse de Fedra e Hipólito, cuya relación con Afrodita y Artemisa, respectivamente, marca en una la fuerza del eros y en el otro la fuerza de la castidad.

De esta manera:

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{Afrodita}}{\text{Artemisa}} = \frac{\text{amor}}{\text{castidad}}$$

En la cultura griega hay dos principios básicos, muy marcados, que se mantienen a través de todo el desarrollo del pueblo helénico; ellos son la *ὑβρις* (hybris) y la *σωφροσύνη* (sophrosine), entendidos como el exceso y la justa medida. En la versión de Eurípides se encuentra la hybris muy concretamente atribuida sobre todo a un personaje: Hipólito. Ya en el prólogo, desarrollado en boca de Afrodita, aparece la primera referencia a la desmesura de Hipólito:

Χλωρόν δ' ἄν ὕλην παρθένω ξυνὼν ἀεί
κυσὴν ταχεΐαις θῆρας ἔξαιρεϊ χθονός
μείζω βροτεΐας προσπεσῶν ὀμιλίας.

“... y viviendo siempre junto a la doncella (Artemisa) en el verde bosque, exterminar a las fieras con sus ágiles perros, habiendo él caído en una compañía mayor de lo que corresponde a los mortales”.

De igual manera, cuando Hipólito se niega a venerar la estatua de Afrodita, uno de sus servidores, colocándose frente a la misma estatua, pide perdón por su señor:

Χρῆ δὲ συγγνώμην ἔχειω,
εἴ τις σ' ὑφ' ἠβης σπλάγγνον ἔντονον φέρων
μάταια βάζει. μὴ δόκει τοῦτον κλύειν;
σωφωτέρους γὰρ χρῆ βροτῶν εἶναι θεούς.

“Hay que perdonar si alguien, que por su juventud lleva entrañas fogosas, dice cosas vanas de tí; no aparentes escucharlo; es necesario que los dioses sean más prudentes que los mortales”.

Pero quizás las palabras más claras al respecto son las que pronuncia Fedra —las últimas por cierto— momentos antes de quitarse la vida:

Ἄταρ κακὸν γέ χατέρω γενήσομαι
θανοῦσ', εἰδῆ μὴ 'πί τοῖς ἐμοῖς κακοῖς
ὑψηλὸς εἶναι τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
κουῆ μετασχῶν σωφρονεῦ μαθήσεται.

“Pero también para otro me convertiré, yo muerta, en un mal, para que aprenda a no estar orgulloso de mis desgracias; participando de esta enfermedad que me aflige sabrá ser moderado”.

Hipólito es la “hybris” y a partir de su desmesura, la versión mítica que nos ocupa se plantea como algo destinado a demostrar la verdad encerrada en el precepto *μηδέν ἄγῶν* (nada en demasía).

Fedra es aquella que, como instrumento de una divinidad, se encargará de hacer palpable la necesidad de un equilibrio; mas ¿cómo podrá hablarse de equilibrio —se dirá— en una mujer que es desmesurada en muchas de sus actitudes, que se encuentra dominada por un amor que la lleva “más allá” de sus posibilidades y de su condición, que, desesperada por el poder del eros, no duda acerca

de quitarse la vida, acusando antes falsamente a quien la despreció? El sentido de este personaje en Eurípides ha sido en muchos casos tergiversado de manera que, en especial su actitud final hacia Hipólito, parece incoherente con su comportamiento anterior. ¿Es la falsa acusación solamente un acto de venganza? ¿O es quizá la manera de llevar a cabo en la muerte la entrega amorosa que no se pudo realizar en vida? Mucho se podría hablar a este respecto, pero con el posible peligro de caer en la pura especulación sin bases sólidas. Sin embargo, no debe perderse de vista toda esa serie de causas que se desarrollan desde la inicial aparición de Afrodita porque precisamente en esas causas se encuentra la razón de Fedra misma. En el plano divino, es Afrodita quien determina que Hipólito sea castigado y, de esta manera, que la “sofrosine” sea lograda; pero la esposa de Teseo es el instrumento en manos de la diosa —la propia Afrodita así lo dice en el prólogo— y como instrumento es la encargada de hacer que la desmesura marcada por una castidad excesiva sea contrarrestada; por lo tanto, si bien es cierto que sus actitudes en muchos aspectos carecen de medida, Fedra, como elemento desencadenador —en el plano humano— del castigo de Hipólito, es vehículo de “sofrosine”, de equilibrio, porque la balanza que Hipólito ha inclinado “en demasía” hacia la castidad, sólo puede ser equilibrada por un “eros” que se dé también en demasía. El ser humano no puede olvidar completamente las fuerzas de Afrodita; eso, es soberbia.

Hay otro personaje en la versión, Teseo, que quizá —podría pensarse— ha sido descuidado por el análisis. Lo cierto es que este personaje, en primera instancia, es el encargado de acentuar la idea de incesto: es el “padre y el marido presente”. Además, estructuralmente hablando, es el encargado de continuar la oposición sostenida por Fedra, una vez que ésta ha desaparecido; Teseo es la continuación de su esposa en cuanto a elemento desencadenante de lo que habrá de culminar con el castigo de Hipólito y el retorno —dentro del significado total del relato— a la mesura. Su arrepentimiento final, a la vez, reforzará la tesis del μηδέν ἄγαν. Sin embargo, se ha considerado sobre todo su calidad de sustituto instrumental en manos de Afrodita para completar su obra, de modo que, desde la estructura, hablar de Fedra o de Teseo es prácticamente equivalente: ambos cumplen, con respecto a Hipólito, la misión de fuerzas opositoras para alcanzar, a través del castigo, la mesura. Desde este

punto de vista Teseo es también vehículo de sofrosine. Téngase esto presente aunque en el esquema, cuando se trata de oponer otro personaje a Hipólito, por las razones ya expuestas y porque las mismas relaciones así lo piden, se ha mantenido siempre el nombre de Fedra.

Según lo dicho, y una vez determinado el carácter de Fedra como vehículo de sofrosine, las correlaciones establecidas pueden ser ampliadas de la siguiente manera:

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{Afrodita}}{\text{Artemisa}} = \frac{\text{amor}}{\text{castidad}} = \frac{\text{sofrosine}}{\text{hybris}}$$

V. Los lazos de parentesco

Por otra parte, a su vez, es posible agregar un nuevo término a la correlación presentada, nacido de un hecho muy notorio en la versión de Fedra que presenta Eurípides y existente además en las reelaboraciones posteriores de este mito en Occidente. Ese hecho es la presencia muy marcada de los lazos de parentesco.

El análisis que hace Lévi-Strauss de las estructuras del parentesco parte de la idea de que el tabú del incesto es la base de la cultura. Uno de los temas predominantes en su pensamiento es precisamente la oposición entre naturaleza y cultura: la naturaleza es lo dado, lo cual asume el hombre por medio de una cultura.

Auzias, refiriéndose a los estudios del parentesco realizados por Lévi-Strauss, menciona lo siguiente:

*“Esta (la prohibición del incesto) se presenta al sociólogo como temible misterio, ya que ofrece a un tiempo los caracteres universales de un instinto y el carácter obligatorio de una institución, a la que una sorda, y a veces trágica sanción social está ligada. Tal es el problema que se plantea al autor de “Les structures élémentaires de la parenté”.*⁵³

Es conveniente resumir una parte de esta obra, —Las estructuras elementales del parentesco— y el capítulo segundo para especificar más —ya que es en ella donde Lévi-Strauss analiza más profundamente el problema del incesto como prohibición.

*“El problema de la prohibición del incesto se presenta a nuestra reflexión con toda la ambigüedad que, en un plano diferente, explica sin duda el carácter sagrado de la prohibición misma”.*⁵⁴

Esa regla, puesto que es regla, es social, pero es también, y a la vez, presocial por dos razones: por ser universal, y por el tipo de relaciones sobre las que se establece como norma. El instinto sexual, en cuanto instinto, forma parte de la naturaleza; pero siendo naturaleza presenta ya indicios de vida social porque es el único instinto que, para manifestarse, necesita el estímulo del otro. A partir de este razonamiento Lévi-Strauss extrae dos consecuencias que tratará de demostrar:

- a. es preferentemente en el terreno de la vida sexual donde se opera el paso de lo natural a lo cultural.
- b. La prohibición del incesto, a su vez, se ubica en el umbral de la cultura, en la cultura y —he aquí lo más importante— “es la cultura misma”.⁵⁵

Los sociólogos han tratado de explicar el origen de la prohibición del incesto de acuerdo con varias teorías. Una de ellas es la que considera que la prohibición se originó como “una medida de protección destinada a proteger a la especie de los resultados nefastos de los matrimonios consanguíneos”.⁵⁶

Sin embargo, esta teoría tiene dos fuertes puntos en contra. Ante todo, obliga a aceptar que las sociedades primitivas han conocido desde siempre los malos efectos de tales uniones consanguíneas en todos sus alcances; pero entonces ¿cómo se explica que una sociedad prohíba la unión entre primos paralelos (aquellos provenientes respectivamente de dos hermanos o de dos hermanas, mientras mantiene como ideal matrimonial las uniones entre primos cruzados (los que provienen respectivamente de un hermano y una hermana, si ambos tipos de unión son igualmente próximos desde el punto de vista biológico)? Y como segundo punto en contra ¿cómo es posible que los mismos hombres que practicaban los procedimientos endogámicos de reproducción para perfeccionar las especies en el dominio vegetal o animal —como efectivamente ocurría— los hubieran prohibido en el caso de las relaciones humanas?

Una segunda teoría considera que “la prohibi-

ción del incesto no es más que la proyección o el reflejo, sobre el plano social, de sentimientos o tendencias para cuya explicación sólo es necesario considerar la naturaleza del hombre”. Es, en otras palabras, lo que deriva de una repugnancia instintiva.⁵⁷

Nuevamente se presentan razones que refutan lo anterior. En primer lugar, si realmente derivara de tal repugnancia instintiva ¿cómo es posible que el incesto se dé a pesar de todo? y es más ¿por qué elaborar una prohibición para algo que, por repulsión hereditaria, no podría llevarse a cabo? De ser cierta la teoría presentada, no habría sido necesario elaborar esa prohibición que, en toda sociedad, es fundamental.

La tercera teoría “ve en la prohibición del incesto una regla de origen puramente social cuya expresión en términos biológicos es un rasgo accidental y secundario”.⁵⁸

De esta manera, es considerada como una institución social que se presenta en dos distintas formas:

- a. Como una prohibición de la unión sexual entre parientes consanguíneos próximos o colaterales, por lo que lo biológico tiene una importancia considerable;
- b. pero en otros casos, parece que la prohibición se aparta de toda base biológica, para incluir entre las uniones vedadas algunas que carecen de todo lazo de consanguinidad, o bien ese lazo, aunque presente, es muy lejano.

El error de esta teoría está en que pretende fundamentar todo un fenómeno universal a través de secuencias históricas que no representan más que casos particulares y “cuyos episodios son tan contingentes que debe excluirse por completo la posibilidad de que se hayan repetido sin cambio en todas las sociedades humanas”.⁵⁹

Una vez analizados los estudios anteriores que pretenden explicar la prohibición del incesto, Lévi-Strauss sintetiza sus objeciones de la siguiente manera:

“El problema de la prohibición del incesto no consiste tanto en buscar qué configuraciones históricas, diferentes según los grupos, explican las modalidades de la institución en tal o cual sociedad particular. El problema consiste en preguntarse qué

causas profundas y omnipresentes hacen que, en todas las sociedades y en todas las épocas, exista una reglamentación de las relaciones entre los sexos". 60

Después de todas estas posibles soluciones echadas abajo, de todas estas teorías desbaratadas, se llega a un punto en que parece no quedar nada en pie; es entonces cuando Lévi-Strauss pasa de la negación a una afirmación que fundamentará su propia teoría sobre el origen de la gran prohibición del incesto:

"La prohibición del incesto no tiene origen puramente cultural, ni puramente natural, y tampoco es un compuesto de elementos tomados en parte de la naturaleza, y en parte de la cultura. Constituye el movimiento fundamental gracias al cual, por el cual, pero sobre todo en el cual, se cumple el pasaje de la naturaleza a la cultura". 61

Pertenece, en una forma, a la naturaleza y tiene de ella su carácter formal, o sea, la universalidad. Pero además, en otra forma, pertenece también a la cultura, porque impone su regla sobre fenómenos que en un principio le son ajenos.

"La prohibición del incesto es el proceso por el cual la naturaleza se supera a sí misma; enciende la chispa bajo cuya acción una estructura nueva y más compleja se forma y se superpone —integrándolas— a las estructuras más simples de la vida animal. Opera, y por sí misma constituye el advenimiento de un nuevo orden". 62

Con esta afirmación queda aclarada aquella insinuación inicial de que el tabú del incesto es la base de la cultura humana: él es el vínculo que une lo natural y lo cultural, es el motor que permite el paso de la naturaleza a la cultura.

En el mito de Fedra la idea de incesto y la prohibición que la rodea tiene tanta importancia que es imposible dejar de considerarla, si a ello se une el lugar sobresaliente que esa prohibición ocupa en el pensamiento de Lévi-Strauss, cuyo método se trata de aplicar, el incluir una nueva correlación que la comprenda en la serie propuesta se encuentra doblemente justificado.

En boca de Hipólito y en boca de Teseo apare-

ce expresada claramente la idea de la prohibición del incesto, como un horror de profanar el lecho del padre.

Hipólito, cuando recrimina a la Nodriza el llegar a proponerle amores con Fedra —situación que aprovecha el joven para demostrar todo su desprecio hacia las mujeres— es muy claro en sus reproches.

Νῦν δ' ἔνδον ἐννοῦσω αἱ κακαὶ κακὰ
βουλεύματ', ἔξω δ' ἐκφέρουσι προσποιοὶ
Ὡς καὶ σὺ γ' ἡμῶν πατρός, κακὸν κάρα,
λέκτρων ἀθίκτων ἦλθες ἐς συναλλαγάς.

"Ahora las perversas imaginan en la casa nefastos proyectos, los cuales llevan los sirvientes fuera de ella. Así como tú, oh malvada cabeza, viniste a proponerme el comercio de los tálamos sagrados de mi padre".

Teseo, por su parte, cuando se entera de la acusación encerrada en las tablillas, reprocha a Hipólito su actitud con una expresión semejante:

Σκέψασθε δ' ἐς τόνδ' ὅστις ἐξ ἐμοῦ γεγώς
ἦσχυνε τὰ μὰ λέκτρα κἀξελέχγεται
πρὸς τῆς θανούσης ἔμβανῶς κάκιστος ὢν.

"Mirad a éste que nacido de mí, deshonró mi lecho y que es acusado claramente como el hombre más malo por esta muerte".

El incesto, visto como es lógico desde las relaciones de parentesco, indica una subestimación o subvaloración de las mismas, pues supone un pasar por encima de la prohibición que se hace pesar sobre el matrimonio entre lo que se ha definido como "parientes vedados". De la misma manera, una actitud negativa ante el incesto, marcará una estimación de los lazos de parentesco, que será tanto más acentuada cuanto mayor sea el rechazo. Se tomará aquí el incesto desde dos perspectivas, ya que así lo exige el mito; por un lado, y tal como se ha señalado ya, existe una prohibición de la unión sexual entre parientes consanguíneos, pero esa prohibición puede extenderse hasta alcanzar uniones en las que se carece de todo grado de consanguinidad; en esta segunda perspectiva se hablaría no de un parentesco de sangre, biológico, sino de un parentesco determinado por lo social. Tal es el caso de la relación entre Fedra e Hipólito,

una relación de madrastra e hijastro pero nunca —y esto la versión mítica lo aclara al referirse al joven como “el hijo de la Amazona”— de madre e hijo. Desde este punto de vista, es más exacto hablar, en el caso de Hipólito y su negativa hacia los amores con Fedra, de una sobreestimación de los lazos de parentesco, puesto que ellos van más allá del vínculo que marca la sangre: quedan determinados por el poder del lazo netamente social; de igual forma, la subestimación del parentesco marcada por la inclinación amorosa que se deposita en Fedra, es subestimación referida al parentesco social.

Es curioso comprobar cómo, dentro de la versión de Eurípides, se dan dos visiones con respecto a los amores de Fedra hacia el hijo de su esposo. Hipólito y Teseo se refieren a esos amores, según se dijo, como a una profanación del lecho del padre por parte del hijo, o sea, como a un incesto; pero en el caso de Fedra no puede recogerse ni una sola referencia al hijo, o al menos, al “hijo del esposo”, ya que la inclinación erótica hacia Hipólito no aparece definida como incestuosa, sino como la traición a la fidelidad del matrimonio. Muy claras a este respecto son las palabras de Fedra pronunciadas cuando decide morir; ella comienza afirmando:

Τὸ δἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεῶ,
γυνή τε πρὸς τοῖσ'δ' οὖσ' ἐγίγνωσκον κλῶς,
μίσσημα πᾶσιν.

“Yo conocía esta obra y la enfermedad ignominiosa, y siendo mujer, sabía bien que hay un desprecio general hacia tales cosas”.

$\frac{\text{Fedra} =}{\text{Hipólito}} \quad \frac{\text{Afrodita} =}{\text{Artemisa}} \quad \frac{\text{amor} =}{\text{castidad}}$	$\frac{\text{relaciones de parentesco subestimadas (incesto)}}{\text{relaciones de parentesco sobreestimadas (negación ante el incesto)}}$	$= \frac{\text{Consanguinidad}}{\text{norma social}}$
--	--	---

Tal vez sería posible objetar que la primera serie de correlaciones se aparta un poco de las conclusiones a las que ha llevado la determinación de la estructura en la versión mítica tomada para ser analizada; lo cierto es que para el investigador el establecimiento de la estructura es la mejor manera de aclarar ideas y es también la mayor fuente de intuiciones, las cuales son válidas en cuanto puedan ser corroboradas luego a partir del mismo análisis. Sirva todo esto para sugerir que esa primera

En este punto se espera ya una declaración del incesto, pero lo dicho inmediatamente después lleva un camino muy distinto:

Ὡς ὄλοιτο παγκάκως
ἤτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ' αἰσχυνεω λέγει
πρώτη θυραίους.

“Ojalá muera de muy mala manera aquella que, de primera, empezó a deshonorar su lecho con hombres extraños”.

Estas palabras se refieren muy claramente al adulterio; la vergüenza presente en la hija de Pasifae se encuentra determinada por un horror ante la posible traición al esposo, mas no hay en su caso una conciencia de lo incestuoso en su amor por Hipólito. ¿Qué es pues para ella ese incesto al que tanto temen Teseo y su hijo?

Por todo lo dicho es válido afirmar que, cuando se trata de Fedra, la perspectiva que define el incesto sería, por oposición, la de la biológica, la de la violación de los lazos de consanguinidad, y no de los lazos sociales; y el papel de Afrodita estaría concentrado así en demostrar, dentro de una nueva faceta, que la castidad de Hipólito es “hybris” también porque va “más allá” en una definición del parentesco. En otras palabras, Fedra es la defensa de la sangre como razón que motiva el incesto.

Puede darse así por finalizada y fijada la primera serie de correlaciones, según el siguiente esquema:

serie de correlaciones sea tomada como una intuición, como una hipótesis que ha de ser comprobada o rechazada a partir del esquema estructural ya fijado.

Si se toma una relación innegable, la que existe entre Fedra e Hipólito, se comprueba que las oposiciones encargadas de conformar la estructura del mito en cuestión se ligan de manera muy convincente a esa relación fundamental, de la manera siguiente:

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{autoafirmación ante el eros}}{\text{autonegación ante el eros}} = \frac{\text{relación Fedra-Afrodita}}{\text{relación Hipólito-Artemisa}} =$$

$$\frac{\text{relación hombre-mujer afirmada}}{\text{relación hombre-mujer negada}} = \text{procreación negada} = \frac{\text{vida}}{\text{negación de vida}}$$

Obsérvese que se han respetado los resultados obtenidos gracias al análisis estructural; los términos cuarto y quinto, por su parte, son derivados muy directos, consecuencias indudables de las relaciones Fedra-Afrodita, Hipólito-Artemisa, ya fijadas en el esquema de la estructura, lo cual hace que sean válidos desde todo punto de vista: constituyen una especificación para hacer aún más clara la interpretación que se trata de alcanzar.

Recuérdese, una vez más, que las dos series de

correlaciones parten de una relación fundamental: la de Fedra e Hipólito.

Como entre todos los términos hay relación de igualdad, es posible aplicar la regla de que dos elementos iguales a un tercero son iguales entre sí, por lo cual también las dos series son iguales y pudieran haberse construido como si fueran una sola; para demostrarlo, constrúyase el esquema según lo afirmado:

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{Afrodita}}{\text{Artemisa}} = \frac{\text{amor}}{\text{castidad}} = \frac{\text{sofrosine}}{\text{hybris}} =$$

$$= \frac{\text{relaciones de parentesco subestimadas}}{\text{relaciones de parentesco sobreestimadas}} = \frac{\text{consanguinidad}}{\text{norma social}} =$$

$$= \frac{\text{autoafirmación ante el eros}}{\text{Autonegación ante el eros}} = \frac{\text{relación Fedra-Afrodita}}{\text{relación Hipólito-Artemisa}} =$$

$$= \frac{\text{relación hombre-mujer afirmada}}{\text{relación hombre-mujer negada}} = \frac{\text{procreación afirmada}}{\text{procreación negada}} = \frac{\text{Vida}}{\text{negación de vida}}$$

En este punto del análisis se hace evidente ya la existencia de un significado palpable dentro de la versión mítica considerada y según las correlaciones establecidas. Si se parte nuevamente de la relación fundamental:

Fedra es autoafirmación ante el eros; Hipólito, autonegación ante el mismo:

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{autoafirmación ante el eros}}{\text{autonegación ante el eros}}$$

Fedra conlleva la "sofrosine" dentro de la obra: Hipólito, "la hybris:"

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{autoafirmación ante el eros}}{\text{autonegación ante el eros}} = \frac{\text{sofrosine}}{\text{hybris}}$$

En Fedra, el incesto aparece definido consanguíneamente; en Hipólito, según la norma social:

$$\frac{\text{Fedra}}{\text{Hipólito}} = \frac{\text{autoafirmación ante el eros}}{\text{autonegación ante el eros}} = \frac{\text{sofrosine}}{\text{hybris}} =$$

$$= \frac{\text{incesto definido consanguíneamente}}{\text{incesto definido socialmente}}$$

De esta manera, el significado de la versión mítica puede resumirse según la explicación de las correlaciones últimas:

1. La autoafirmación ante el "eros" demostrada a través de Fedra es "sofrosine", porque el incesto debe estar determinado a partir de la consanguinidad.
2. La autonegación ante el "eros" (castidad) por parte de Hipólito es "hybris", porque obedece a una idea de incesto determinada por la norma social.

Como se ha visto, para descubrir la estructura de un mito, sus elementos deben ser descompuestos en pares de contrarios y sus resoluciones, procedimiento por medio del cual se llega a una resolución final que es, precisamente, el significado último de ese mito.

*"... el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva"*⁶³

Y es que la naturaleza de lo mítico, por otra parte, consiste en plantear contradicciones para luego conciliarlas; en su relación con la realidad social.

*"... el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable, cuando la contradicción es real)"*⁶⁴

Plantea y replantea tales contradicciones hasta que, al final, o se resuelven éstas del todo o al

menos se encubren hasta quedar reducidas al mínimo, todo dentro del marco de una solución puramente mítica puesto que, en la realidad, en la sociedad, lo contradictorio planteado sigue existiendo.

Observadas las cosas de esta manera ¿a qué conclusión se llega mediante el análisis estructural propuesto por Lévi-Strauss y aplicado al mito de Fedra según Eurípides? La contradicción existente en la sociedad se presenta a partir del doble aspecto por medio del cual se define lo incestuoso. ¿Es el incesto una violación de los lazos de la sangre? ¿O es una violación de los lazos sociales? ¿Está determinado por la consanguinidad o por la norma social? En la versión analizada, el significado final apunta hacia una solución a través de dos elementos mediadores, la hybris y la sofrosine, que caracterizan a la norma social y a la consanguinidad, respectivamente.

Bajo este punto de vista, la contradicción se resuelve a partir de una justa medida que se da gracias a Fedra y a la perspectiva que a través de ella se señala: el incesto está regido por la consanguinidad y salirse de esto acarrea una hybris y su consecuente castigo.

Siguiendo un comentario hecho por Edmond Leach a las teorías de Lévi-Strauss, se encuentra que los problemas planteados por los mitos pueden sintetizarse, en último término, de acuerdo con tres preguntas básicas: ¿Es definitiva la muerte? ¿Es necesaria una regla del incesto? ¿Cómo empezó la humanidad? Tomando en cuenta estas consideraciones, puede concluirse con que el mito de Fedra contesta, en cierta forma, la segunda pregunta, pero de una manera más específica puesto que, como ya se dijo, lo cuestionado es si la regla del incesto está determinada por lo consanguíneo o por lo social. Parece entonces que la necesidad de una prohibición del incesto se da por sentada y la nueva duda es qué clase de prohibición puede con-

siderarse correcta. En este sentido, el mito de Fedra se ubicaría, en cuanto al problema presentado, un tanto más allá que el de Edipo; en este otro mito —y siempre según Lévi-Strauss en la *Antropología estructural*— la cuestión parte de una preocupación por establecer si el hombre viene de uno —la Tierra— o de dos —padre y madre— de donde el problema fundamental arranca de la posibilidad de negar o afirmar el origen ctónico del ser humano. El mito de Edipo, así planteado, se pregunta dos cosas: de dónde viene la humanidad y, como una consecuencia lógica de esto, si es necesaria una regla del incesto, puesto que de afirmarse tal origen ctónico lo incestuoso queda eliminado de plano: si

la madre de Edipo es la Tierra, no puede serlo Yocasta.

En la versión mítica de Fedra tomada para el análisis, por el contrario, parece ya solucionada la primera pregunta puesto que, si la necesidad de una regla del incesto no se pone en duda, es que de manera implícita deja de considerarse que el hombre provenga de la Tierra. Y ya que lo preguntado es a qué tipo de lazos se extiende la prohibición del incesto, Afrodita como fuente y Fedra como su principal instrumento, son las encargadas de demostrar que los lazos de la sangre constituyen los lazos definitivos.

CONCLUSIONES

Las partes de introducción y de conclusión en un estudio acerca de algo, deben ser observados desde el punto de vista de la complementariedad ya que, lo planteado en la primera parte, alcanza su confirmación —o bien su refutación si es el caso— en la segunda. Es por tal razón que estas páginas finales, dedicadas a revisar las conclusiones obtenidas a través de la investigación realizada, se dirigen hacia una recapitulación de lo planteado inicialmente, con el fin de determinar hasta qué punto fueron efectivos los métodos empleados.

Se partió, ante todo, de una definición de estructura. Es claro para todo aquel que con interés se acerca a la corriente llamada Estructuralismo el hecho de que, una vez revisadas las obras fundamentales al respecto, se hace patente una cierta indefinición en torno al básico concepto de estructura, un tanto variable de un autor a otro, aunque con algunos rasgos de semejanza que son, precisamente, los que deben ser resaltados, a fin de encontrar un criterio en mayor grado uniforme. De esta manera, luego de un estudio previo que ocupó algunos meses, se llegó a definir la estructura como las leyes de combinatoria por las que son regidos los elementos de un todo, y provocan sus transformaciones tanto de manera interna —aspecto autorregulador— como externa —aspecto estructurante—. Esto constituyó, desde luego, el obligado punto de partida.

A la luz de tal definición de estructura, el interés fue dirigido hacia la aplicación de dos métodos en el *Hipólito Coronado* de Eurípides: el de Claude Bremond y, de manera complementaria, el de Lévi-Strauss. Inicialmente se pensó que sería de gran interés efectuar una revisión —que culminaría con una tabla comparativa— de la mayor parte o tal vez de todas las obras que la literatura occidental hubiera dedicado a la reelaboración del mito de Fedra. Pero —y esa fue la primera gran enseñanza— habría sido este un trabajo tan amplio como el lapso temporal ocupado por una larga vida humana; por esa razón se escogió, fundamentalmente para dar un ejemplo de lo que puede ser obtenido a través del Estructuralismo como método de aná-

lisis, la primera plasmación literaria que de tal mito se conserva: la versión de Eurípides.

A partir del método de Bremond se llevó a cabo tanto la integración de la serie de acontecimientos en el relato, como la integración del relato mismo dentro de la obra artística concreta ya mencionada.

A través de las funciones originadoras de secuencias, y de las mismas secuencias presentes en el relato, fueron determinadas las redes de posibles narrativos que culminaron con la elaboración de una serie de modelos cuya misión expresa fue la de dar una comprensión lo más clara posible de la estructura presente en el *Hipólito*, en cuanto esta obra constituye una construcción literaria. Creemos que este primer propósito fue logrado. Sin embargo, se encontró que la fuerza impulsora de la estructuración en la obra de Eurípides —la acción de una diosa que provoca la reacción de otra— sólo podría ser comprendida en un grado máximo si se miraba la relación existente entre el relato mítico integrado en la tragedia tomada para el análisis y la realidad cultural de la Grecia antigua que la acogió; fue entonces necesario recurrir a Claude Lévi-Strauss, con lo que se comprobó que a pesar de la eficacia de lo planteado por Bremond, el análisis de una obra exige en ocasiones el empleo de dos o más métodos, tomados de manera complementaria.

La búsqueda del contenido latente en el mito de Fedra —que fue el propósito fundamental en la segunda etapa del análisis— se realizó a partir de la organización de las secuencias en esquemas que indicaban los haces de relaciones. Llevando el análisis a las más profundas consecuencias posibles, se llegó a determinar la estructura subyacente en el mito considerado, la cual estaba regida tanto por las relaciones de parentesco y la prohibición del incesto, como por los conceptos de *hybris* y *sofosine*, de vital importancia en la cultura griega antigua. Así, la obra concreta fue mirada como producto de un ámbito cultural y la comprensión del *Hipólito Coronado* como estructura literaria se vio enriquecida con la dilucidación de lo que el mito

de Fedra, encerrado en ella, significó para los antiguos griegos.

Sólo queda decir que el empeño exigido por el presente trabajo se vio impulsado, en todo momento, por el afán de dar un ejemplo capaz de servir de

base para un futuro estudio de la pervivencia del mito de Fedra en el desarrollo de Occidente. Que el entusiasmo con que fue hecho sea semilla que germine en investigaciones futuras, es el último gran deseo que lo anima.

Bibliografía Básica

- Aristóteles. *El arte poética*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- Auzías, Jean-Marie. *El estructuralismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Barthes, Roland; Greimas, A.J. y Otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Barthes, Roland; Dufrenne, Mikel y otros. *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972.
- Barthes, Roland; Bremond, Claude y Otros. *La semiología*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Barthes, Roland; Boons, Marie-Claire y Otros. *Lo Verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973.
- Bizet, Jacques-André; Brandi, Cesare y Otros. *Estructuralismo y Estética*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.
- Burridge, K.C.L.; Douglas, Mary y Otros. *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- Eurípides, *Oevres*. París, Sociéte d'Édition Les Belles Lettres, 1923.
- Garrido, Lenín. *La imagen teatral*. San José, Editorial Costa Rica, 1973.
- Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. París, Editions Gallimard, 1971.
- Goldmann, Lucien. *Recherches Dialectiques*. París, Editions Gallimard, 1972.
- Jaeger, Werner. *Paideia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Léfebvre; Sánchez Vázquez y Otros. *Estructuralismo y marxismo*. México, Editorial Grijalbo, 1970.
- Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona, Editorial Labor, 1966.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México, Editorial Siglo Veintiuno, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitologías. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Lévi-Strauss, Claude, Althusser, Louis y Otros. *El proceso ideológico*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. París, Plon, 1971.
- Li Carrillo, Víctor. *Estructuralismo y antihumanismo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.
- Lukacs, George; Adorno, T.W. y Otros. *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Masotta, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969.
- Murray, Gilbert. *Eurípides y su época*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Ovidio. *Heroidas*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1950.
- Ovidio. *Les Métamorphoses*. París, Sociéte d'Édition Les Belles Lettres, 1928-30.
- Piaget, Jean. *El estructuralismo*. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1972.
- Plutarco. *Vidas paralelas*. México, Editora Nacional, 1970.
- Polémica C. Lévi-Strauss— V. Propp. Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.
- Puillon, Jean; Barbut, Marc y Otros. *Problemas del estructuralismo*. México, Editorial Siglo Veintiuno, 1971.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Buenos Aires, J. Goyanarte, 1972.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- Séneca. *Medea. Fedra*. Barcelona, Juan Flors (Ed) (S.f.e)