



**TRÁNSITOS, PASAJES Y CRUCES**  
**EN LAS TEATRALIDADES DEL MUNDO**

**Marcela Coria**  
**María Eugenia Martí**  
**Stella Maris Moro**  
**(editoras)**

**TRÁNSITOS, PASAJES Y CRUCES**  
**EN LAS TEATRALIDADES DEL MUNDO**

**Marcela Coria**  
**María Eugenia Martí**  
**Stella Maris Moro**  
**(editoras)**

**Título:****Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo****Editoras:****Marcela Coria, María Eugenia Martí, Stella Maris Moro**

Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo / Magdalena Aliau ... [et al.] ; editado por Marcela Coria ; María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro ; ilustrado por Inés Fernández ; prefacio de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed . - Rosario : Stella Maris Moro, 2017.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-42-5288-3

1. Teatro Comparado. 2. Dramaturgia. I. Aliau, Magdalena II. Coria, Marcela, ed. III. Martí, María Eugenia, ed. IV. Moro, Stella Maris , ed. V. Fernández, Inés, ilus. VI. Pricco, Aldo Rubén , pref.

CDD 809.2

**Ilustración de tapa:** Inés Fernández

## Reflexiones sobre la traducción de *thymós* en *Medea* de Eurípides

Marcela Coria  
Universidad Nacional de Rosario  
coriamarcela@hotmail.com

**Resumen:** El sustantivo *thymós* se registra nueve veces en *Medea* de Eurípides (vv. 8, 108, 310, 639, 865, 879, 1056, 1079 y 1152). Etimológicamente, de acuerdo con Chantraine, no es segura su relación con el sánscrito \**dhūmá* y el latín *fumus*, tantas veces reiterada; más bien podría relacionarse con *thýein*, “lanzarse con furor”, verbo que se aplica, por ejemplo, al guerrero. *Thymós* alude a un principio vital, a la sede de los sentimientos y particularmente de la cólera, pero en tanto remite a una capacidad que impulsa al agente a la acción, esta capacidad no está desprovista de componentes racionales. Por lo tanto, suele traducirse como “ardor”, “coraje”, “ánimo”, “cólera”, términos que claramente no son sinónimos entre sí ni tienen las mismas connotaciones. Las dificultades en la traducción de este sustantivo se deben a que, en realidad, no tiene un equivalente exacto en español que pueda ser empleado en todos los contextos. Teniendo esto en cuenta, en este trabajo se plantearán algunas reflexiones acerca de la traducción de *thymós* en cada contexto en que el sustantivo aparece en *Medea* de Eurípides, a los fines de evaluar qué significa y qué connotaciones tiene en esta obra.

**Palabras clave:** *thymós* – *Medea* – Eurípides – traducción

**Abstract:** The noun *thymós* occurs nine times in Euripides’ *Medea* (vv. 8, 108, 310, 639, 865, 879, 1056, 1079 and 1152). Etymologically, according to Chantraine, its relationship with Sanskrit \**dhūmá* and Latin *fumus*, which has been frequently repeated, is not sure; more probably, the term is related to *thýein*, “pounce with furor”, verb that is used, for example, in reference to a warrior. *Thymós* alludes to a vital principle, to the seat of the feelings and particularly of wrath, but as far as it refers to a capacity that impels the agent to the action, this capacity is not devoid of rational elements. Therefore, this word is often translated into Spanish as “ardor”, “coraje”, “ánimo”, “cólera”, terms which clearly are neither synonyms nor have the same connotations. The difficulties found in the translation of this noun are originated in the fact that in Spanish it doesn’t really have an exact equivalent which could be used in every context. Having this in mind, in this article we will lay out some reflections about the translation of *thymós* into Spanish in each context in which it occurs in Euripides’ *Medea*, in order to evaluate what it means and which connotations it has in this play.

**Keywords:** *thymós* – *Medea* – Eurípides – translation

Durante largo tiempo, *Medea* fue considerada una tragedia de pasiones, en gran parte debido a la interpretación platónica del famoso monólogo de la heroína que ocupa los vv. 1021-1080 –y sobre todo los tres versos finales, que han sido citados (y muchas veces mal citados), ya desde la Antigüedad<sup>1</sup>– por parte de Galeno, que vio en él un conflicto interior entre razón y pasión, y lo describió en los términos de la tripartición platónica del alma en *República* IV (436a-441c) y la analogía del caballo y el auriga del

---

<sup>1</sup> Como afirma Kovacs (1986: 351-352), “the passage has suffered not only from the misapplication but also from the inaccurate citation of the quoters.” En la misma línea, sostiene Mastrorarde (2002: 344): “a familiar quotation often takes on a life of its own and suffers modification when repeated in isolation of its context”.

*Fedro* (253d ss.).<sup>2</sup> Esta interpretación fue retomada en el siglo XX por algunos estudiosos que la reforzaron,<sup>3</sup> descuidando a veces el resto de la obra y encerrando en estrechos límites a un personaje tan complejo como Medea. Resumidamente, la clave no sólo del personaje sino también de la obra entera sería el conflicto interior y moral, y la lucha entre la pasión y la razón expresados en este monólogo de Medea, uno de los más célebres de la Antigüedad, el cual constituiría el punto culminante de la pieza y, además, un aporte al debate desarrollado en los últimos años del siglo V a.C. acerca de la capacidad de la razón para controlar la pasión.

En esta interpretación ha desempeñado un papel no menor la traducción del v. 1079. Este verso, fuera de contexto, y debido precisamente a la forma en que ha sido traducido tradicionalmente a las lenguas modernas, se ha convertido en una especie de frase proverbial para afirmar el triunfo de la pasión sobre la razón (Stanton, 1987: 106), y ha sido motivo de controversias entre los filólogos y críticos por las lecturas de los manuscritos<sup>4</sup> y las posibles modificaciones que las frecuentes citas hayan podido producir en el pasaje. En este verso se destaca el sustantivo *thymós*, uno de los conceptos más importantes en relación con el conflicto entre razón y pasión. Una rápida revisión de varias traducciones del pasaje nos muestra que, en general, en ellas predominan claramente, para *thymós*, términos vinculados con el componente pasional e incluso irracional de Medea. Algunos ejemplos: Méridier (1970<sup>7</sup> [1926]) traduce “passion”; Podlecki (1991), “spirit”; Collier y Machemer (2006), “angry passions” y “emotions of misrule”; Cerbo (1997), Cantarella (1985) y Correale (2008), “passione”; Guelerman (2007) y Granero (1974), “pasión”; Nápoli (2007), “corazón”<sup>5</sup>; Rodríguez Cidre (2010), “ánimo” y López Férez (2000) y Alemany y Bolufer (1998), incluso, “ira”.

Ahora bien, aunque probablemente ésta es la aparición más significativa del término en *Medea* de Eurípides por la influencia que ha tenido en la interpretación de la

<sup>2</sup> Galeno, *De Placitis Hippocratis et Platonis*, III.3, 14-16 (306K); cf. III.4, 23 (317K) ss., III.7, 14-16 (338K), IV.2, 27 (372K), IV.6, 19 (408K) ss.

<sup>3</sup> Snell (1964) y Schlesinger (1966), por ejemplo.

<sup>4</sup> En efecto, el pasaje presenta problemas textuales que, por razones de espacio, no podemos desarrollar aquí. Simplemente mencionaremos que los tres versos finales del monólogo son suprimidos en la edición de Diggle (1984) pero conservados por Mastronarde (2002), Van Looy (1992) y Page (1964<sup>2</sup> [1938]). Pensamos, con Stanton (1987), que es mejor conservar los versos tal como están, dado que el final del monólogo no hace sino reafirmar los planes de venganza de Medea y por lo tanto son coherentes con la tercera y última vuelta de la heroína a sus planes anteriores (vv. 1059-1080). En este trabajo utilizaremos la edición de Mastronarde (2002). Todas las traducciones citadas son de la autora, excepto indicación contraria.

<sup>5</sup> Este estudioso explica que ha traducido *thymós* como “corazón” ya que en español es el corazón el que se considera como “sede del amor, de la ira y de todas las demás pasiones” (Nápoli, 2007: 141, n. 127).

obra en su totalidad, ciertamente no es la única. *Thymós* se reitera una vez más también en el célebre monólogo (v. 1056) y otras siete veces en esta tragedia (vv. 8, 108, 310, 638-9, 865, 879 y 1152). Etimológicamente, de acuerdo con Chantraine (1966: 446), no es segura la relación de este término con el sánscrito \**dhūmá* y el latín *fumus*, tantas veces reiterada, a pesar de la existencia de *thymiân* (“humar”, “quemar incienso”); más bien podría relacionarse con *thýein*, “lanzarse con furor”, verbo que se aplica, por ejemplo, al guerrero. *Thymós* alude a un principio vital, a la sede de los sentimientos, las pasiones y las emociones, y particularmente de la cólera. Es “corazón”, en tanto en español, como sostiene Nápoli (2007: 141, n. 127), el corazón se considera como la “sede del amor, de la ira y de todas las demás pasiones”. Es “alma”, pero se distingue de *psykhé*, que puede designar las almas de los muertos. Y en tanto remite a una capacidad que impulsa al agente a la acción, el concepto no está desprovisto de componentes racionales. En Platón, el *thymós* o lo *thymoeidés* es una de las tres partes del alma, sede de las pasiones nobles. *Thymós* puede ser, por lo tanto, “ardor”, “coraje”, “ánimo”, “cólera”, términos que claramente no son sinónimos entre sí ni tienen las mismas connotaciones.

Las dificultades en la traducción de este sustantivo se deben a que, en realidad, no tiene un equivalente exacto en español que pueda ser empleado en todos los contextos. Teniendo esto en cuenta, plantaremos a continuación algunas reflexiones sobre la traducción de *thymós* no sólo en el monólogo sino también en los demás contextos en que aparece en *Medea* de Eurípides, a los fines de evaluar qué significa y qué connotaciones tiene aquí este concepto.

\* \* \*

Veamos entonces los pasajes correspondientes, su traducción y una breve contextualización de cada uno de ellos:

1) vv. 6-8: οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ / Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας / ἔρωτι  
θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος·

*Pues mi señora Medea no habría navegado hasta los muros del país de Yolco, herida en el corazón por el amor a Jasón.*

En el prólogo, la Nodriza se lamenta por la desdicha de Medea, provocada, según ella, por el *éros* que en su *thymós* despertó Jasón. Aquí, el término *thymós* complementa al verbo *ekpléssein* (“turbar”, “poner fuera de sí”; en voz pasiva, “quedar fuera de sí”, “quedar transportado”; aquí en participio aoristo pasivo), que expresa la fuerza arrolladora con la que el amor se apodera del corazón, en este caso el de Medea.

Nótese que, como sugiere Mastronarde (2002: 164), el acusativo *thymón* podría interpretarse como acusativo de relación con el participio *ekplageîsa* o bien, como lo sugiere ya un uso homérico, como un acusativo del todo y la parte (el acusativo expresa la parte cuando la persona que expresa el todo es el sujeto de una forma verbal pasiva).

2) vv. 106-108: δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον / νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει / μείζονι θυμῶι. [...]

*Está claro que elevándose desde su origen una nube de lamentos pronto arderá con mayor ímpetu. [...]*

Todavía en el prólogo, la Nodriza teme las consecuencias del “carácter salvaje” y la “naturaleza feroz” (v. 103) de la abatida Medea. La imagen es altamente poética: los lamentos que profiere Medea, todavía desde el interior, van formando una nube que, en poco tiempo, generará un rayo, un resplandor sobre el fondo oscuro de la nube, que no es otro que la violencia que la Nodriza teme de parte de Medea. El término *thymós* aquí está en dativo, expresando el modo en que se producirá la caída del rayo.

3) vv. 309-310: σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας; ἐξέδου κόρην / ὅτωι σε θυμὸς ἤγεεν.

*Tú, ¿en qué me has agraviado? Entregaste a tu hija a quien tu ánimo te indujo.*

En su diálogo con el rey Creonte, temeroso de sufrir algún daño de parte de la extranjera, Medea se defiende para no ser exiliada de Corinto, subrayando que a quien odia no es a él ni a su hija sino a Jasón. Aquí, el *thymós* de Creonte es lo que lo ha impulsado a dar a su hija en matrimonio a Jasón.

4) vv. 638-9, 640-1 y 642-3: μηδέ ποτ' ἀμφιλόγους ὀργὰς ἀκόρεστὰ τε νείκη / θυμὸν ἐκπλήξασ' ἐτέροις ἐπὶ λέκτροις / προσβάλοι δεινὰ Κύπρις, [...]

*Jamás enojosas iras ni insaciables disputas, turbando mi corazón por otros lechos, me cause la terrible Cipris. [...]*

En el segundo estásimo, el Coro entona un elogio de la *sophrosýne* y señala los peligros de los amores excesivos. Nuevamente, *thymós*, como en el v. 8, complementa al verbo *ekpléssein* (aquí en participio aoristo activo); con ello, las mujeres del Coro retoman la imagen transmitida por la Nodriza en el prólogo (la enajenación de Medea, causada por *éros*), para expresar su deseo de que esto nunca les suceda.

5) vv. 862-865: οὐ δυνάσῃ / παίδων ἰκετᾶν πιτνόντων / τέγξαι χέρα φοινίαν / τλάμονι θυμῶι.

*No podrás, cuando tus hijos caigan suplicantes, teñir tu mano de sangre con ánimo temerario.*

Al final del tercer estásimo, el Coro de mujeres corintias, horrorizadas por los planes filicidas de Medea, se pregunta si efectivamente la extranjera podrá llevarlos a

cabo. Nuevamente, como en el v. 108, *thymós* está aquí en dativo, expresando el modo en que Medea realizará la terrible acción.

6) vv. 879-879: [...] οὐκ ἀπαλλαχθήσομαι / θυμοῦ: [...]

[...] ¿No me liberaré de mi cólera? [...]

La respuesta de Medea a los interrogantes del Coro no se hará esperar. Pocos versos después de la cita anterior, en el cuarto episodio, la heroína, poniendo en marcha sus planes, engaña a Jasón haciéndole creer que ha cambiado de opinión y que acepta con gusto sus nuevas bodas. Aquí el término *thymós* está en genitivo separativo, en relación con la semántica del verbo *apállassein* (“alejar, apartar, libertar”, aquí en futuro de voz pasiva).

7) v. 1056-1057: ἄ ἄ· μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε· / ἕασον αὐτούς, ᾧ τάλαν, φεῖσαι τέκνων·

¡Ay, ay! No, ánimo mío, no lo hagas, déjalos, desdichado,<sup>6</sup> exime a tus hijos.

Ya en su monólogo, Medea expondrá su conflicto interior, en un vaivén entre la imposibilidad de dejar impune la *atimía* que ha sufrido de parte de Jasón y el profundo dolor que le provocará la muerte de sus hijos, que es parte esencial de sus planes de venganza. A la interjección reduplicada y *extra metrum* (â â) se une la repetición enfática de la negación *mé* para dar un tono altamente patético al pasaje. El apóstrofe al *thymós*, que es un lugar común en la tradición poética ya desde Homero,<sup>7</sup> sirve para caracterizar a la nieta de Helios como un personaje heroico, uno de sus rasgos sobresalientes.

8) v. 1078-1080: καὶ μανθάνω μὲν οἶα δοῶν μέλλω κακά, / θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

*Y comprendo qué daño estoy por hacer, pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo, que es causa de las mayores desgracias para los hombres.*

Al final de su monólogo, en estos famosos versos se evidencia que Medea ya ha decidido su curso de acción: matará a sus hijos para vengar la ofensa sufrida por parte de Jasón. Evidentemente, *thymós* tiene aquí el mismo sentido que en la cita anterior, v. 1056, ya que es altamente dudoso que el público pudiera comprender dos sentidos distintos del mismo término en sólo veinte versos.<sup>8</sup> Es su *thymós* heroico lo que la

<sup>6</sup> El vocativo *tálan* no se refiere a Medea, como se lee en algunas traducciones, sino a *thymé*, dado que *tálan* es un adjetivo de género masculino, como *thymós*.

<sup>7</sup> *Odisea*, XX.18. También aparece en *Teognis*, 213, 695, 877 y 1029.

<sup>8</sup> Para una opinión contraria, cf. Cassanella (1970: 116): “il *thymós*, di cui parla Medea al vs. 1079, non è più l’organo, la sede delle emozioni, come al vs. 1056, ma rappresenta la passione, il furore di Medea,

impulsa a actuar, a seguir adelante con su intención filicida a pesar del dolor que esto le causará a ella misma. El adjetivo posesivo *emôn* implica que esos planes (*bouleúmata*) son particulares, propios de Medea, y, por lo tanto, también *thymós* se refiere estrictamente a la protagonista (Stanton, 1987: 100). Esto es significativo porque evidencia que la lectura de estos versos no debe ser entendida en abstracto, como se ha hecho a veces, como una constante filosófica aplicable a cualquier ser humano, sino en concreto al caso de Medea, quien, ciertamente, no es un ‘ser humano’ común sino un personaje muy complejo y estrechamente relacionado con las divinidades.

9) v. 1151-1153: [...] Οὐ μὴ δυσμενῆς ἔσῃ φίλοις, / παύσῃ δὲ θυμοῦ καὶ πάλιν στρέψεις κάρα, / φίλους νομίζουσ' οὐσπερ ἄν πόσις σέθεν,  
 [...] *No seas hostil con mis seres queridos, apacigua tu ira y vuelve de nuevo tu cabeza, considerando queridos a quienes así los considera tu esposo.*

El Mensajero, en su relato de la horrible muerte del rey Creonte y su hija, refiere estas palabras de Jasón a la princesa corintia, pronunciadas en el momento en que ésta ve con evidente disgusto que llegan los hijos de su esposo con presentes para ella. Jasón intercede por los niños pidiendo a su nueva esposa que deponga su hostilidad y su rechazo y reciba los presentes. Por lo tanto, aquí *thymós*, que indica la actitud de la princesa ante los niños, tiene una connotación fuertemente negativa.

El análisis precedente nos permite realizar algunas reflexiones acerca de la traducción de *thymós* en *Medea* de Eurípides, en estrecha relación con la significación que el término adquiere en cada contexto. En los pasajes 1) y 4), bastante similares entre sí, la traducción “corazón” responde al hecho de que, en nuestra cultura, el corazón es metafóricamente considerado la sede del amor (incluso del extravío amoroso que mencionan la Nodriza y el Coro) y de los sentimientos y emociones en general; frases como “partirle el corazón a alguien” o “entregarle el corazón a alguien” o “no tener corazón” parecerían demostrarlo. Aquí, la mayor fuerza expresiva la tiene el verbo *ekpléssein*, que alude a la enajenación, al estar fuera de los cabales, a la idea de ser golpeado o herido por una emoción súbita y arrolladora. Tanto para la Nodriza como para el Coro, *éros* o su correlato Cipris/Afrodita producen efectos devastadores en el *thymós*. Medea ha sido víctima de ellos y el Coro desea no serlo; Eurípides volverá a utilizar este verbo nada menos que en el prólogo de *Hipólito* (v. 38), en boca de

---

correspondenti al suo stesso carattere.” Para esta autora, el término *thymós* tiene dos significados en el monólogo, lo cual le permite decir que Eurípides juega con este desplazamiento semántico, esta duplicidad semántica.

Afrodita, cuando ésta relata la pasión de la que ha sido presa Fedra en virtud de sus designios. Precisamente, para la Nodriz, el hecho de que el “corazón” de Medea, en tanto sede de sus emociones, haya sido extraviado, dislocado, herido, por el *éros* hacia Jasón es el origen de todos los males que se desarrollarán en la pieza y que ella anuncia, con temor, ya desde el comienzo.

En los pasajes 6) y 9), en cambio, *thymós* alude a un sentimiento hostil, violento, de aversión y disgusto, y por lo tanto, a nuestro juicio, puede traducirse legítimamente aquí como “ira” o “cólera”, sentido que se reitera en *Ilíada*, por ejemplo cuando, en el episodio de la embajada a Aquiles, Fénix le ruega al Pélida que “deponga su cólera” (IX.496), o cuando Odiseo menciona el *thymòs mégas* de los reyes (II.196). Los antecedentes épicos de este sentido del término sugieren que el *thymós* es un atributo de los héroes, como Aquiles o Medea, y de los reyes, como la princesa corintia. Pero hay una diferencia importante entre los motivos de ambos *thymoí*: la cólera de la que Medea es capaz (y tanto la Nodriz como Jasón lo saben bien) se origina en la *atimía* que ha recibido de parte de Jasón; es un *thymós* poderoso, masculino, inflexible, violento, guerrero como el de los héroes épicos,<sup>9</sup> obstinado como el de Áyax o Aquiles, y ella, como ellos, no puede soportar ver su *timé* menoscabada ni la risa de sus enemigos, como reitera en varios pasajes.<sup>10</sup> El origen de la cólera de la princesa, en cambio, es la visión de los hijos de la primera esposa de quien será su marido; el suyo es un *thymós* ligado a los celos, a su deseo femenino, y se doblegará fácil y rápidamente, sin violencia, ante la simple palabra de Jasón.

En los pasajes 2) y 5), *thymós* aparece en dativo expresando el modo en que se realiza la acción indicada por el verbo. En el primero de ellos, hemos preferido “ímpetu” debido a que la referencia es, metafóricamente, a cómo arderá el rayo producido por la negra nube de lamentos de Medea, es decir, qué grado de violencia tendrá la represalia que tomará la protagonista contra sus enemigos. En este sentido, no sería descabellado recordar muy brevemente la omnipresencia y la importancia de Zeus en la obra. Porque Zeus, tal como lo indica la etimología de su nombre,<sup>11</sup> es el dios de luz, del cielo sereno y el rayo, y también es el dios que vela por el mantenimiento de los juramentos (v. 170), tema central en esta tragedia. En efecto, el tema de los juramentos

---

<sup>9</sup> Para un análisis de este término en Eurípides en comparación con el sentido que éste tiene en la épica, cf. Foley (1989: 69-70)

<sup>10</sup> El temor a ser objeto de risa para sus enemigos es manifestado por Medea varias veces, en los vv. 381-383, 404-406, 782, 794-797, 1049-1050, 1354-1355 y 1362.

<sup>11</sup> Cf. Chantraine (1968: 399).

violados es un factor clave en la totalidad de la pieza, dado que constituye la causa de la situación de Medea al inicio de la obra y, en última instancia, lo que la lleva a perpetrar su venganza. Pero si en 2) la modalidad que expresa el dativo se relaciona con un ente inanimado, el rayo, y por eso “ímpetu” parece una traducción adecuada, en 5), en cambio, la referencia es al modo en que Medea podrá realizar el doble filicidio; por ello, en este contexto es preferible, creemos, “ánimo” en tanto impulso para la acción, traducción que, como veremos en el párrafo siguiente, se reiterará en el contexto del monólogo. También en 3) hemos preferido esta última traducción; puede verse aquí cómo *thymós*, a diferencia de interpretaciones que vinculan este término estrictamente con lo irracional, alude a una decisión plenamente racional: la de Creonte de celebrar las bodas de su hija con Jasón. En este sentido, *thymós* es, en este pasaje, a diferencia de 1) y 4), la sede del pensamiento.

Por último, en los dos pasajes pertenecientes al monólogo, 7) y 8), en los que la significación de *thymós* es, insistimos, la misma, la traducción más adecuada del término, a nuestro juicio, es, al igual que en 3) y 5), “ánimo”. El *thymós* de Medea no es la sede del amor maternal, sino, de acuerdo con el sentido tradicional del término, *i. e.*, una fuerza que subyace a la acción (Michellini, 1989: 126, n. 53), la fuerza que la impulsa a actuar, a mantenerse firme en sus propósitos, a reafirmarse en su decisión de matar a sus hijos (Stanton, 1987: 106). Por ello, no parece adecuada la traducción de *thymós* como “ira” o “cólera” en el pasaje 8); este *thymós* no es una pasión irracional ni, mucho menos, una parte del alma de la protagonista, la parte irracional.<sup>12</sup> El *thymós* de Medea no es el *thymós* de Platón en *República*, sino una capacidad de Medea que puede razonar (en sentido práctico) y sentir al mismo tiempo (Foley, 1989: 72). En tanto constituye la sede de las emociones y las pasiones –el componente volitivo del alma– designa la fuerza o capacidad que, repetimos, dirige e impulsa a Medea a la acción, sin connotaciones negativas –algo ciertamente distinto de la “ira”, traducción esta última que apoya la interpretación tradicional mencionada al comienzo de este trabajo.<sup>13</sup> El *thymós* es una capacidad en la que se conjugan al mismo tiempo la razón y la pasión, lo racional y lo irracional. Que no es plenamente irracional, lo hemos visto en el pasaje 3): indudablemente, Creonte utiliza la razón para decidir el matrimonio de su hija con Jasón; y que no es plenamente racional, lo hemos visto en los pasajes 1) y 4), donde

<sup>12</sup> Por eso no coincidimos con Solana Dueso (2007: 33-34), cuando sostiene que Medea se ve “empujada al territorio de la irracionalidad, al espacio salvaje de la alegalidad y la anomia”.

<sup>13</sup> En este sentido, señala Foley (1989: 70): “it is better to categorize *thymós* in the monologue not as ‘irrational passion’ or ‘rage’ but as a capacity located in Medea that directs her to act”.

alude a la sede del amor y los sentimientos que a veces el agente padece a pesar de sí mismo y no porque lo desee. Como sabemos por el pasaje 7), en la apelación a su *thymós*, Medea y su *thymós* son exactamente lo mismo (Stanton, 1987: 106); por ello es inexacto proponer que ella sucumbe a su *thymós* o que su *thymós* la dobliga, algo que parecen sugerir varias traducciones modernas del v. 1079. El *thymós* de Medea controla, domina, ejerce su poder para que ésta pueda seguir adelante con sus planes, interpretación que negaría la existencia, en este pasaje, de un conflicto entre pasión y razón. De este modo, el conflicto interior de Medea, más que como una lucha entre su deseo de venganza y su amor maternal, o entre pasión y razón, puede interpretarse como originado en la tensión entre su conocimiento, intelectual, deliberado, reflexionado, de qué consecuencias terribles la acción que va a perpetrar tendrá para ella y la inevitabilidad de esta acción, que le impone su código heroico, masculino, y su *thymós* también heroico (Correale, 2008: 140, n. 47). De allí la desesperación de la heroína y sus vaivenes, de allí su dolor y su tragedia.

\* \* \*

Como hemos visto, el sustantivo *thymós* designa a la vez nociones bastante diferentes, desde la sede de los sentimientos y emociones hasta la sede de los pensamientos; además, algunas veces tiene una connotación claramente negativa y otras no. De allí que no pueda traducirse de la misma manera en todos los contextos en los que aparece; de allí que sea necesario evaluar todos los matices y todas las alternativas antes de escoger una en particular, y de allí también, finalmente, que su traducción, no sólo en *Medea* de Eurípides sino también en otras obras literarias o filosóficas de la Grecia antigua, merezca algunas reflexiones. Esperamos que las contenidas en este trabajo contribuyan, por lo menos, a hacer visible esta cuestión en una pieza tan relevante para el teatro occidental.

## Bibliografía

### Fuentes

- Mastrorarde, Donald John (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.  
Diggle, James (1984). *Euripidis Fabulae I*. Oxford: Clarendon Press.  
Mérider, Louis (1970<sup>7</sup> [1926]). *Euripide. Tome I*. Paris: Les Belles Lettres.  
Page, Denys Lionel (1964<sup>2</sup> [1938]). *Euripides. Medea*. Oxford: Clarendon Press.  
Van Looy, Herman (1992). *Euripides. Medea*. Stuttgart-Leipzig: Teubner.

### Traducciones

- Alemany y Bolufer, José (1998). *Eurípides. Tragedias*. Traducción de J. Alemany y Bolufer, prólogo de C. García Gual, Madrid: Edaf.
- Cantarella, Raffaele (1985). *Euripide. Medea. Ippolito*. Traduzione de R. Cantarella, Introduzione, note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno. Milano: Mondadori.
- Cerbo, Ester (1997). *Euripide. Medea*. Introduzione e premessa al testo di V. di Benedetto, traduzione e appendice metrica di E. Cerbo, note di E. Cerbo e V. di Benedetto, con un nuovo commento su alcuni studi recenti a cura di V. di Benedetto. Milano: Bur.
- Collier, Michael y Machemer, Georgia (2006). *Euripides Medea*. Oxford: Oxford University Press.
- Correale, Laura (2008). *Euripide Medea*. Introduzione di B. M. W. Knox, traduzione e cura di L. Correale. Milano: Feltrinelli.
- Granero, Ignacio (1974). *Eurípides. Medea*. Versión directa del griego y notas de I. Granero, introducción de D. Scaramella. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Guelerman, César (2007). *Eurípides. Medea*. Traducción, estudio preliminar y notas de C. Guelerman. Buenos Aires: Biblos.
- López Férez, Juan Antonio (2000). *Eurípides. Tragedias I*. Edición y traducción de J. A. López Férez. Madrid: Cátedra.
- Nápoli, Juan Tobías (2007). *Eurípides. Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue.
- Podlecki, Anthony J. (1991). *Euripides' Medea*. Translated with an Introduction and notes by A. J. Podlecki. Newburyport: Focus Classical Library.
- Rodríguez Cidre, Elsa (2010). *Eurípides. Medea*. Introducción, traducción y notas de E. Rodríguez Cidre. Buenos Aires: Losada.

### Estudios

- Cassanello, María Teresa (1970). "Alástor, thymós, boúleuma nella Medea di Euripide: analisi semiologica". *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*: 107-120.
- Chantraine, Pierre (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Foley, Helene (Ed.) (1989). "Medea's Divided Self". *Classical Antiquity*. 8, 1: 61-85.
- Kovacs, David (1986). "On Medea's Great monologue". *The Classical Quarterly*, New Series. 36, 2: 343-352.
- Michelini, Ann N. (1989). "Neophron and Euripides' Medeia 1056-80". *Transactions of the American Philological Association*, 119: 115-135.
- Schlesinger, Eilhard (1966). "Zu Euripides' Medea". *Hermes*. 94: 26-53.
- Snell, Bruno (1964). *Scenes from Greek Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Solana Dueso, José (2007). "La philía entre éros y díke". *Convivium*. 20: 23-36.
- Stanton, Greg R. (1987). "The End of Medea's Monologue: Euripides, Medea, 1078-1080". *Rheinisches Museum für Philologie*. 130: 97-106.

*En definitiva, y en pleno ejercicio de un inteligente cotejo y síntesis comparatística, este conjunto de trabajos consigue una visión mayor y más profunda de sus objetos de estudio, visión sagaz que problematiza sentidos instituidos y fosilizados. La celebración de transitar ese lugar de lo extraordinario que resulta el teatro encuentra en este libro razones más que valederas para activar lo desactivado, restituir lo ausente, inventar la diferencia.*

Aldo Rubén Pricco

