

6

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA RELACION ENTRE LA DIVINIDAD Y LOS MORTALES
EN TRES OBRAS DE EURIPIDES: "MEDEA" "HIPOLITO"
Y "LA LOCURA DE HERACLES"



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
ARTES

T E S I S

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
p r e s e n t a

HECTOR RODRIGUEZ MORALES

FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

8 de marzo de 1990



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Prefacio	i
Introducción	1
"Medea"	8
"Hipólito"	37
"La locura de Heraclés"	71
Conclusiones	88
Bibliografía	96

PREFACIO

De Aristóteles a Kitto se han ensayado diferentes formas de aproximación a la obra de Eurípides y se han realizado diferentes interpretaciones de sus tragedias, al menos de aquellas que hemos podido conservar. Cada una de estas aproximaciones y cada una de estas interpretaciones nos han — permitido apreciar diferentes aspectos y han puesto de relieve la extraordinaria riqueza, la profundidad y la trascendencia de este legado.

Y sin embargo, las tragedias de Eurípides se nos presentan como — un pozo del que podemos seguir alimentándonos y en el que podemos seguir en contrando cosas nuevas que, con ayuda de las ciencias modernas como la psicología y la arqueología, y a la luz del enorme cúmulo de conocimientos del que disponemos en la actualidad, se nos revelan como tesoros de un valor in calculable.

Lo que yo me he propuesto realizar es una aproximación a la obra de Eurípides a partir del análisis de las relaciones que se dan entre los — héroes y las divinidades en "Medea", "Hípólito" y "La locura de Heracles", y a partir de las conclusiones derivadas de este análisis tratar de establecer el significado religioso de cada una de ellas. La relación entre el héroe y la divinidad es, pues, la clave con ayuda de la cual intentaré determinar la lógica del drama, a partir de la lógica buscaré el sentido, al sen

tido podría llevarme al propósito y el propósito a la revelación, si no de un misterio sagrado, al menos de un tema definido de la religión griega.

Por otra parte, considero importante señalar que el tema de la relación del héroe con la divinidad también me sugirió la manera de abordar el análisis, la actitud necesaria para encontrar una puerta de entrada al significado de estas obras: la devoción. Supuse que si la tragedia griega es fundamentalmente el desarrollo de un tema religioso, creer en los dioses griegos y en lo que de ellos dice Eurípides me permitiría ver estas obras de una manera aproximada a como pudo haberlas visto un espectador de las Grandes Dionisiacas, y, con un poco de suerte, a como pudo haberlas concebido el mismo autor.

A este respecto encuentro muy reveladoras las palabras que Krishna le dirige a Arjuna después de haberse mostrado ante él en su aspecto divino más puro y más completo, tal como las consigna el "Bahagavad Gita":

"Ni por medio de los Vedas, ni por penitencia, ni siquiera por sacrificio, me habrán de ver en la forma en que acabas de contemplarme sino sólo por medio de la devoción por Mí, he de ser conocido en esta forma, realizado verdaderamente y penetrado." (1)

Hasta hoy la lectura que han hecho de estas obras algunos críticos no gentiles nos las ha presentado como aberraciones más o menos ingeniosas, producto de una gran fantasía; desde el punto de vista de la lógica dramática sofocleana, exhiben una mezcla de incongruencias, recursos técni-

(1) Campbell, J.; El héroe de las mil caras; págs. 216 y 217.

cos desafortunados y brillantes descripciones de algunos personajes que, como Fedra e Hipólito, se han salvado solos para la historia de la literatura dejando que naufraguen las tragedias que los pusieron en escena.

Por su parte, las aproximaciones eruditas nos han proporcionado una cantidad extraordinaria de datos históricos que documentan y enriquecen la lectura de estas obras; las aproximaciones humanísticas nos han mostrado que la conducta de los personajes euripídeanos, al menos los no-divinos y no-semidivinos, tiene congruencia y obedece a una lógica rigurosa; y algunas aproximaciones no propiamente filosóficas pero sí orientadas en este sentido, podrían valerse, más bien, de estas obras para formular principios de moral o de ética que pudieran aplicárseles.

Al intentar una aproximación devota, estoy consciente de que puede predominar la subjetividad en mis apreciaciones, pues en mucho he de guiarme por mi propia intuición, una intuición teatral en primera instancia para tratar de pasar a una intuición propiamente dramática, literaria, poética, estética y finalmente religiosa. Dicho en otras palabras, traté de ver la estructura de pensamiento religioso que, desde mi punto de vista, se levanta dentro de cada obra y la sostiene pero que es una estructura que permanece oculta, invisible, y solamente se manifiesta a través de la acción dramática.

Al leer estos dramas no con un cúmulo de información histórica en la mano, no con un manual de lógica, sin prejuicios religiosos o filosóficos y sin compararlos con las tragedias de Sófocles, de Esquilo o de cualquier otro autor sino para destacar sus diferencias, y en cambio sí con fe,

con devoción, con emoción religiosa y veneración por lo sagrado, encontré - algo que podría ser equivalente a la "catharsis": el impacto místico que -- provoca la revelación de un arcano, a través de un tipo de drama que es en sí mismo un arcano por su estructura y su contenido religioso.

Por otra parte, fue fundamental para mí partir de otra premisa no menos importante: que Eurípides, como el extraordinario dramaturgo que fue, nunca necesitó forzar la acción dramática de sus obras para comunicarnos su mensaje, que sólo escribió lo que quería escribir y que no escribió nada - huero, inútil o accesorio; dicho con otras palabras, que si Eurípides hubiera querido que Medea escapara de Corinto como heroína de película de aventuras, simplemente hubiera omitido de su obra el carro tirado por dragones.

*

Agradezco a la Mtra. Luisa Josefina Hernández Lavalle su disposición para asesorar esta tesis, sus recomendaciones y sugerencias, sus observaciones y comentarios, su paciencia y la generosidad con que me prodigó, - como a todos sus alumnos y discípulos, los dones extraordinarios de su sabididuría. También le doy las gracias a los profesores Aimeé Wagner Mesa, Felipe Reyes Palacios, Héctor Berthier Sevilla y Ricardo Fiallega Zavala por haberme concedido el privilegio de ser mis sinodales; al Lic. Gonzalo Juan -- Blanco Kiss, sin cuya valiosa colaboración este trabajo no hubiera podido - realizarse, y al Lic. Luis Pablo García Montañó por la bibliografía que amablamente me proporcionó.

Por último, me permito hacer un reconocimiento especial a dos personas que me han acompañado y conducido a través de mi aventura personal, -

ayudándome a madurar como hombre, entender la vida y profundizar en el análisis de los textos de los que habré de ocuparme en las siguientes páginas:

Norma Morales García -mi madre- y Javier Torres Torija.

INTRODUCCION

La intención de este trabajo es analizar la relación que existe entre los héroes y la divinidad en tres obras de Eurípides: "Medea", "Hípólito" y "La locura de Heracles". Para ello, partiremos de una definición básica de lo que entendemos por héroes, por divinidad en el contexto de las tragedias mencionadas, y, por extensión, de lo que entendemos por orden cósmico y justicia divina.

No se tiene la pretensión de proponer definiciones concluyentes, que agoten las posibilidades de interpretación de cada uno de los temas expuestos ni que constituyan la expresión de lo más decantado del pensamiento contemporáneo en esta especialidad. Lo que se pretende es establecer una terminología convencional y un marco de referencia que nos permita desenvolvernos más o menos dentro de los mismos conceptos, a fin de evitar, en lo posible, equívocos y divergencias superficiales que nos impidan entendernos y llegar a lo que, en suma, se considera de importancia.

Entendemos por héroe un personaje no real que realiza una aventura de iniciación. No real significa, en este caso, que no importa si es real o no, es decir, si es o fue encarnado por una o más personas en uno o más momentos determinados. Lo que nos interesa es lo que ese conjunto de acciones, reales o no, realizadas por una o más personas existentes o inexis

tentes, puede llegar a significar para un individuo o un grupo social.

Un héroe es entonces, fundamentalmente, un puro significado, lo que quiere decir que cada uno de nosotros, en una o más ocasiones de nuestra vida, puede ser considerado un héroe. La heroicidad es también, pues, una condición circunstancial inherente a la naturaleza humana. Partiendo de esta premisa podemos llegar a una primera conclusión: que el héroe como entidad real no existe, y que la existencia del héroe como valor y símbolo es inobjetable, aunque no lo fuera más que para una sola persona en un momento determinado.

El héroe es una pura abstracción, pero como abstracción es altamente significativo. ¿Qué significa ser héroe? El significado del héroe es su aventura de iniciación.

El camino común de la aventura mitológica, dice J. Campbell, es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (1).

(1) Campbell, J.; El héroe de las mil caras; pág. 35.

El héroe trágico, como veremos más adelante, se ajusta en lo sustancial a la definición que acabamos de ver, con la diferencia importante de que su "hazaña" es su error trágico y su "victoria" es su destrucción, - al menos en lo que consideramos una tragedia de destrucción. Sin embargo, - el héroe ocupa una categoría específica dentro de la mitología griega, al margen de la tragedia.

Durante los siglos XIX y XX, explica F. Vian, los héroes de la antigüedad fueron considerados como hombres ascendidos después de su muerte a un status privilegiado. Para E. Roche, los héroes no son más que los espíritus de hombres difuntos que moran en el interior de la tierra, donde viven eternamente al igual que los dioses y que se asemejan a éstos en sus poderes. Usener opina que originariamente los héroes serían unos espíritus especializados en alguna función determinada o antiguas divinidades venidas a menos. Por su parte, L. R. Farnell ha insistido en la diversidad de héroes y ha propuesto una clasificación que le permite hacer justicia tanto a los argumentos de Roche como de Usener. A. Brelich, por último, considera que - el héroe no es ni un difunto ni un dios caído, sino un ser "sui generis" intermedio entre el hombre y el dios. Al margen de estas diferencias, los historiadores modernos coinciden en definir al héroe como el hombre del tiempo mítico, aquel que pertenece al tiempo sagrado fundamentalmente distinto del histórico y profano (2).

El héroe se distingue en primer lugar de la humanidad presente --

(2) Vian, F.; "La religión griega en la época arcaica y clásica"; págs. 332 a 339.

por una fuerza y una potencia excepcionales. En segundo lugar, la vida del héroe escapa a las normas humanas: nacimiento irregular y maravilloso, infancia transcurrida en compañía de dioses o de monstruos, existencia ocupada en peregrinaciones lejanas y en hazañas deportivas o guerreras, bodas divinas, muerte violenta o sobrenatural o incluso rapto al país de los Bienaventurados. Por último, por pertenecer al tiempo del mito, es decir, al tiempo en el que se consumaron todos los actos primordiales, los héroes adquieren carácter de pioneros y de creadores, tanto en el culto como en la leyenda: son los ancestros de familias o de pueblos; fundan ciudades, oráculos, misterios y juegos; son los inventores y propagadores de la civilización (3).

Debemos a la Mtra. Luisa Josefina Hernández, tal como pudimos comprenderlo en su cátedra sobre Teoría y Composición Dramática y en su Seminario de Composición Dramática de esta Universidad, durante el periodo de estudio comprendido entre los años 1979 y 1980, al concepto de héroe trágico en que habremos de basarnos. De manera complementaria nos hemos apoyado en el mismo concepto desarrollado por Kitto en los capítulos VIII y IX de su libro Greek Tragedy (4); sin embargo nuestra mayor deuda con este autor es, a nuestro parecer, el habernos proporcionado un método de análisis que tratamos de aplicar puntualmente y que consiste, como él mismo explica en el Prefacio de su obra, en preguntarse continuamente acerca del por qué de lo que sucede en las tragedias griegas (5).

(3) Idem.

(4) Kitto, H. D. F.; Greek tragedy; págs. 187 a 269.

(5) *Ibidem*, págs. v a vii.

Entendemos por héroe trágico un personaje que por un defecto de su carácter, que es un defecto trágico, comete una transgresión ética que desordena el cosmos, es decir, provoca una alteración en el orden del universo y este desordenamiento se le revierte de manera directa y proporcional; el cosmos, que es capaz de restituirse a sí mismo el orden que le fue alterado, en el acto mismo de reordenarse le devuelve al héroe trágico las consecuencias del desorden que provocó.

Este pagar las consecuencias por parte del héroe trágico es sustancialmente una forma de destrucción, tal que en la mayor parte de los casos excluye la muerte del transgresor, por cuanto que su muerte correspondería más bien a la destrucción del cosmos y no a su desordenamiento, un desordenamiento que por fuerza sólo es circunstancial. Por otra parte, en la mayoría de los casos la destrucción del héroe trágico es más terrible de lo que sería su muerte, que por este motivo no le es permitida: la muerte del héroe trágico sería un lenitivo para su desgracia, una reducción misericordiosa de la deuda que ha contraído con el cosmos.

Considero que el cosmos y la divinidad, en las tres obras analizadas, son diferenciables pero consustanciales. El cosmos es el todo organizado, activo y perfecto, que constituye el universo en su conjunto. Es equilibrado y rígido, de ahí que la transgresión del héroe tiene que ser catastrófica y de ahí también que éste no pueda eludir las consecuencias de su error trágico. La divinidad, en cambio, es la personificación de las diferentes fuerzas que actúan dentro de ese cosmos y determinan su equilibrio, su rigor y su dinamismo; al mismo tiempo, la divinidad es lo que le da intención al cosmos, define sus propósitos particulares y determinan sus meca-

nismos específicos de auto-regulación y conservación.

Entiendo por justicia divina los efectos de la transgresión del héroe que se le revierten de una manera proporcional. En esto coincido con la opinión de que el cosmos representado en la tragedia griega, y me refiero cuando menos a las tres obras analizadas en este trabajo, es amoral y carece de virtudes: sólo tiene la capacidad de recuperar su propio orden. A esto me refiero precisamente con la expresión "justicia divina", a un movimiento mecánico e imparcial del cosmos, comparable a cualquier fenómeno físico, mediante el cual el cosmos recupera su estado anterior al desorden.

Si pudiéramos establecer una comparación entre la justicia humana y esta clase de justicia divina, lo que moralmente entendemos por "bien" y "mal" tendríamos que traducirlo por "creación" y "destrucción" dentro de las relaciones de causa-efecto del mundo físico; sólo así entenderíamos lo que "bien" y "mal" significan para los dioses de la tragedia griega, es decir, en términos de justicia divina.

Visto así, ¿por qué no aceptar que el cosmos tiene un orden perfecto e implacable, y que sus diferentes fuerzas, llámense dioses o leyes físicas, o leyes no físicas incomprensibles para nosotros, no nos perdonan cuando nos oponemos a ellas? Potencialmente todos somos héroes trágicos. Por lo demás, el universo es tan extraordinariamente rico y es tan extraordinariamente poco lo que sabemos de él, que no encuentro ninguna razón válida para suponer que Zeus, Helios, Afrodita o Artemis, por citar sólo cuatro casos, sean quienes sean o lo que sean estas divinidades, no puedan existir.

Para los fines específicos de este trabajo, consideramos héroe a todo personaje que entra en contacto con la divinidad, ya que en rigor este contacto equivale a una aventura de iniciación, y héroe trágico al personaje que desordena el cosmos y ofende a la divinidad.

*

Deliberadamente hemos omitido de este ensayo la definición de héroe trágico que da Aristóteles en su "Poética", por considerar que no aporta elementos útiles para el análisis que nos hemos propuesto. Desde mi punto de vista, este autor parte de un modelo de héroe trágico, el modelo sofocleano, que no se ajusta al tipo de héroe trágico propuesto por Eurípides - en las tres obras que analizamos, y sus premisas podrían llevarnos nuevamente, dos mil años después, a la conclusión de que Eurípides era un Sófocles contrahecho.

MEDEA

Considerada como una simple mortal Medea es, al inicio de esta -- obra, una mujer que ha sido abandonada por su marido, desplazada del lecho nupcial por una joven princesa y relegada a una condición social de subordinación y desamparo, además de que no puede buscar el refugio del hogar -- paterno, ya que traicionó a su padre y asesinó a su hermano.

Su situación es crítica y la agrava el hecho de que sea ella presa de la desesperación, el dolor y el resentimiento. Incapaz de tener un -- pensamiento constructivo o de resignación, sólo recuerda la herida recibida y sólo desea la muerte: la de Jasón y la de su prometida, la del rey -- que la dio en desposorio, la suya propia y la de sus hijos.

Sus proyectos para el futuro no son menos sombríos: lo único que tiene previsto es la venganza, y aunque no ha precisado el modo de llevarla a cabo, permanece a la expectativa de una oportunidad que se lo indique. -- Esto se debe a que, ostensiblemente, se halla poseída por una ira extraordinaria que la domina por completo, una ira que desde una perspectiva es-- trictamente humana es aberrante, monstruosa, y que solamente podría ser ex-- plicada, como de hecho la explica Jasón, por su origen semisalvaje (1).

(1) Eurípides; Las diecinueve tragedias; pág. 69.

Considero que, en cierto sentido, esta explicación es aceptable, inclusive admitiendo la intervención de Helios. Aceptable como tragedia, ya que Jasón violó los votos matrimoniales cuando menos, y aceptable como melodrama si asumimos que los niños son víctimas del furor de Medea. Esta es una forma de leer el drama, y parecería que así lo hubieran leído todos — sus personajes, inclusive la misma Medea pues reconoce que no puede controlar su ira:

"¡Ah, desdichada, hasta dónde llegó mi terco orgullo!"
(2)

Y sólo remotamente intuye que una voluntad y una fuerza superiores a las que como simple mortal le corresponderían, pudieran estar interviniendo en el desarrollo de los acontecimientos:

"Mucho hay que llorar, anciano: eso los dioses y yo en mi locura hemos tramado." (3)

Por más que en la tragedia griega, una veces con justificación y otras sin ella, es común atribuir los acontecimientos a la voluntad divina. Así por ejemplo, podemos aceptar que fue Helios quien le proporcionó a Medea un carro del que tiran dragones alados, tal como ella afirma; en cambio, a partir de esta premisa resultaría contradictorio, aunque no imposible (en este caso uno de los dos estaría equivocado), que fuera un "maléfico numen" el que asiste a Medea, "autor de toda esta obra", como asegura Jasón. (4)

(2) Ibidem, pág. 65

(3) Idem.

(4) Ibidem, pág. 69

Desde una perspectiva estrictamente humana, repito, tanto Medea como Jasón tienen derecho a pensar así y razones para hacerlo. Nos encontramos entonces ante dos personajes que han estado estrechamente unidos y que ahora se encuentran en conflicto, pero que sin embargo pertenecen y siempre han pertenecido a mundos distintos.

Jasón se nos aparecería como un hombre civilizado, pues se atiene a las normas y leyes de la ciudad y es más que respetuoso de la autoridad local, aunque no disimula bien su falta de ética; Medea en cambio tendría motivos para estar indispuesta en contra de Jasón, pero no desde luego al grado en que lo está. En este drama de pasiones humanas, donde un hombre poco previsora provoca la ira de su esposa, una ira excesiva que causa más daños de los necesarios, los dioses tendrían poco que hacer y en realidad sería superflua su intervención. Pero intervienen.

Vista la obra como melodrama, la aparición de Egeo y la intervención de Helios resultarían admisibles, aunque un poco forzadas. Pero ¿realmente puede ser considerada esta obra como un melodrama? Sabemos que la definición del género dramático está sujeta a las condiciones estructurales del drama, y no a detalles anecdóticos como son en este caso la aparición del Egeo y la intervención de Helios, y que si el análisis de la estructura dramática de esta obra permitiera considerarla melodrama, por la misma razón no sería posible ubicarla dentro de otro género.

Entendamos por melodrama un género dramático tan apreciable como la tragedia pero que se diferencia de ella, entre otras cosas, porque tiene una concepción anecdótica, lo que significa que su intención básica es con-

tar una historia, y de esta historia se deriva una conclusión general. Presenta hechos posibles, no probables, que pueden suceder o haber sucedido pero que, al intervenir en ellos una o más contingencias significativas, se consideran sustancialmente únicos e irrepetibles.

Los personajes del melodrama son simples en la medida en que su conducta obedece a una sola motivación fundamental que permanece inalterable a todo lo largo de la obra y que le proporciona al personaje su valor, ubicación y trascendencia dentro de la misma. El melodrama se desarrolla, o cuenta su historia, a partir de una contraposición básica que puede tener el complemento de otras contraposiciones secundarias derivadas de la anterior; los elementos de esta contraposición pueden ser cualquier pareja de opuestos: el bien y el mal, el amor y el odio, la generosidad y el egoísmo, etc.

El caso de Eurípides es singular porque, educado como dramaturgo en la escuela de la tragedia, desarrolla el género hasta el límite de sus posibilidades y de hecho, como en "Medea", llega de tal manera al melodrama que dificulta la definición del género de sus obras.

¿Es Jasón un hombre civilizado pero poco escrupuloso? ¿Es Medea una mujer salvaje pero atendida a los juramentos y las costumbres ancestrales? Si es así, sus posiciones son contrarias e irreconciliables y esta contraposición se hace extensiva a los demás personajes que intervienen en el drama.

Del lado de Jasón, compartiendo sus convicciones y sobre todo sus

intereses, están Creón y su hija; el coro, los sirvientes y los mensajeros ponderan la situación y se colocan de lado de uno u otro de los contendientes pero no se comprometen en favor o en contra de cualquiera de ellos, a excepción de Egeo, cuya condición de peregrino se lo permite; los niños son manipulados por Medea sin que puedan decir otra cosa que: "¿Dónde huir de las manos de mi madre?" (5). Zeus y Helios, en cambio, también desde una perspectiva melodramática, parecen a favor de Medea y esta circunstancia de termina el desenlace del conflicto.

Jasón no puede ser considerado un héroe trágico a la manera sofocleana, pues en este drama no muestra ninguna virtud. Medea, poseída por el furor, sólo es capaz de vacilar un momento antes de darle muerte a sus hijos, pero de las posibilidades de su carácter sólo exhibe una variedad de manifestaciones del rencor que van desde el fingimiento hasta el asesinato. De Creón sólo puede decirse que es un anciano pusilánime; de su hija, que es una joven frívola. Los niños con su encanto, su inocencia y su muerte, ponen la nota de patetismo ya que esa muerte, vista melodramáticamente, resultaría innecesaria, injusta y cruel.

A la aparición casual de Egeo y la intervención inesperada de Helios habría que sumar otros factores, tales como la efectividad de todos los recursos que emplea Medea y la rápida sucesión de los acontecimientos, de los cuales, considerados en perspectiva, sólo se podría sacar la conclusión final del coro:

(5) Ibidem, pág. 68.

"Zeus de todas las cosas tiene en el Olimpo el régimen: muchas veces los dioses obran lo inesperado, y a lo nunca pensado un dios lo hace efectivo. Tal es lo que hoy sucede." (6)

Esta lacónica recapitulación, más propia del coro de mujeres corintias que en su caso del propio Eurípides, nos remite nuevamente al tema de las relaciones entre los héroes y los dioses. Si lo que el coro dice fuera cierto, y lo es al menos para él, entonces tendríamos que considerar estas relaciones en dos niveles: el de los personajes mortales interactuando entre sí dentro de un marco u ordenamiento cósmico fijado por la divinidad, y el de los personajes mortales interactuando entre sí donde uno de ellos tiene la condición de héroe, en este caso Medea, ya que se relaciona directamente con los dioses.

Considerada como melodrama, el tema de esta obra gira en torno a una pareja con valores irreconciliables: un hombre civilizado pero sin escrúpulos frente a una mujer más o menos salvaje pero intransigente en la defensa de sus principios. De esta contraposición surge el conflicto y su resolución en realidad no favorece a ninguno de los dos personajes ya que ambos, a causa de sus propias pasiones y las limitaciones de su carácter, se destruyen a sí mismos, destruyen a su consorte y destruyen a su comunidad.

Vista la obra como una tragedia en la cual Medea fuera una simple mortal pero una mujer terrible, incapaz para el bien pero de todos los males la más diestra artífice, como ella misma dice (7), bastaría que Zeus, a quien invoca como protector de los juramentos (8), juzgara y condenara a --

(6) Ibidem, pág. 70.

(7) Ibidem, pág. 56.

(8) Ibidem, pág. 53.

Jasón por violar los votos matrimoniales y que Helios ayudara a su nieta a ejecutar por su propia mano la sentencia, para que la intervención de la di-
vinidad quedara justificada.

Entonces el enfrentamiento entre Medea y Jasón resultaría más interesante, porque ambos estarían interactuando con la divinidad aunque en condiciones diferentes. Jasón, al violar los votos matrimoniales, ya podría contar en contra suya a Zeus y a Temis, "que garantiza votos" (9). Sin embargo, también podría esperar que los dioses odiarían a Medea por sus cuatro asesinatos (10), que tanto la Erina vengadora de sus hijos como la Justicia destruirían su vida y que el mismo Zeus no pasaría por alto tales --- excesos (11).

Claro que en el recuento de aliados divinos Medea sale ganando, - pues si bien Jasón advierte que en su viaje de Colcos a Yolcos de Felión -- fue Cípris quien lo salvó de todos los peligros (12), esta diosa permanece al margen de lo que sucede en la obra, a menos que se le considere la autora de todo el conflicto (13), en cuyo caso debería tenerse más por enemiga que por aliada de Jasón.

Medea en cambio invoca la ayuda de Hécate, la diosa hechicera a -
quien dice venerar por sobre todos los númenes, para que no haya nadie que

(9) Idem.

(10) Ibidem, pág. 69.

(11) Ibidem, pág. 70.

(12) Ibidem, pág. 58.

(13) Ibidem, pág. 60.

se goce dando a su corazón tormento (14), y a juzgar por los hechos Hécate pudo haber intervenido para que los regalos envenenados obraran sus efectos. También recibe, indirectamente y sin haberla pedido, la ayuda de Apolo, pues gracias a un oráculo enigmático del dios, Egeo se encuentra con ella y este encuentro resulta de un valor inapreciable para la ejecución de sus planes de venganza.

En otra parte, Medea asegura que los regalos envenenados son herencia del Sol, padre de su padre, para sus descendientes (15), pero la ayuda de Helios se hace evidente con el carro tirado por dragones alados que le proporciona para que huya (16). Por último, Medea pudo haber recibido la ayuda o por lo menos la aprobación de Temis, asociada a Zeus, conjuntamente con el cual fue invocada.

La intervención de Apolo no parecería injustificada si, antes de que tuviera lugar, Zeus hubiera fallado en favor de Medea. Inclusive el hecho de que Helios la ayude a pesar de que ella hubiera matado a sus hijos, quienes también eran brote de su áurea raza (17), en un arrebato de celos y odio, se podría explicar en el sentido de que Helios acataba el fallo de Zeus y además protegía a su nieta a pesar de sus errores.

Dentro de esta interpretación, Creón y su hija serían cómplices de Jasón y su muerte por Medea se explicaría a la vez como un castigo divi-

(14) *Ibidem*, pág. 56.

(15) *Ibidem*, pág. 64.

(16) *Ibidem*, pág. 69.

(17) *Ibidem*, pág. 68.

no y una venganza personal, en tanto que los niños habrían sido víctimas, - también por partida doble, del perjurio de Jasón y la pasionalidad de Medea. Esta última, que sin duda se habría excedido en la aplicación de los castigos, pues ningún mortal puede castigar impunemente un crimen con otro crimen, sería castigada a su vez... en otra tragedia.

El tema de una tragedia de este tipo giraría en torno del perjurio, específicamente del perjurio conyugal, y aunque parezca sorprendente - el personaje principal sería Jasón por cuanto que es el héroe trágico; su castigo sería, desde luego, perder a la esposa y a los hijos que repudió y no volver a casarse ni tener otros hijos. Vista así parecería una regular tragedia sofocleana. ¿Por qué suponer entonces, como suponen algunos, que el furor de Medea no es humano sino divino? Pues, creo yo, porque el drama lo admite.

Medea es descendiente directa de un dios, Helios, y se cuida de mencionarlo más de una vez (18). Esto explicaría, en primer lugar, la intervención del dios para ayudarla. Y también explicaría el furor sobrehumano de Medea.

Al inicio de la obra nos enteramos de que esta ira incontrolada devora y va consumiendo rápidamente a la propia Medea sin que ninguno de sus allegados, sirvientes o amigos pueda hacer nada para evitarlo. Inclusive se teme que pueda quitarse la vida, y más de una vez ella misma pide la muerte (19). Sin embargo, también se teme el daño que pueda causar a otros,

(18) Ibidem, págs. 56, 61, 64 y 69.

(19) Ibidem, págs. 52 y 53.

culpables o inocentes (20), y con razón, ya que finalmente ella se resuelve por descargar su ira sobre los demás (21).

Si bien el objeto de sus primeras intenciones homicidas son sus hijos (22), cuando formula explícitamente por primera vez su deseo de venganza menciona, en ese orden, a su esposo, a aquel que dio a su hija en desposorio y a la prometida (23). Es interesante seguir la evolución de sus proyectos, por lo que hemos mencionado y porque después de su entrevista con Creón ya no habla de vengarse en términos generales, sino específicamente de matar al rey, a su hija y a Jasón (24).

Antes de la entrevista con Egeo todavía considera la posibilidad de sacrificar su propia vida, aunque no ya por suicidio sino como el precio a pagar por matar a Jasón y a su prometida "mientras ellos están agobiados por el sueño" (25). Sin embargo, después de la entrevista con Egeo ya no piensa en morir sino en huir después de ejecutar su venganza, insiste en matar a la hija del rey, ha decidido quitarle la vida a sus propios hijos y deja entorpecer que después de este triple crimen la muerte del esposo le resulta irrelevante:

"Los hijos que en mí tuvo, no ha de volver a verlos vivos y de su nueva esposa no tendrá hijos." (26)

(20) *Ibidem*, pág. 51.

(21) *Ibidem*, pág. 54.

(22) *Ibidem*, pág. 52.

(23) *Ibidem*, pág. 54.

(24) *Ibidem*, pág. 56.

(25) *Idem*.

(26) *Ibidem*, pág. 62.

Conforme transcurre la acción dramática le va pesando más la decisión de matar a sus hijos, pero después de un momento de máxima debilidad, justo antes de conocer la muerte del rey y la princesa (27), ya no vuelve a dudar y apenas flaquea un poco (28). Es interesante observar que al inicio de la obra odia a sus hijos (29) y los llama detestables (30); cuando decide matarlos se justifica diciendo que lo hace para que nadie pueda arrebatárselos (31); casi enseguida agrega que los va a matar porque nada hay que más devore el corazón del esposo; más adelante asegura que los mata para que nunca se diga que los dejó a las burlas y desdenes de sus enemigos (32); reconoce que con ellos su furor se sobrepone a su juicio (33); los mata para no dejar a otras manos hostiles la obra porque si ella les dio la vida ella tiene que matarlos (34), y termina confesando:

"¡Amados fueron siempre: yo siempre fui infeliz!" (35)

(27) *Ibidem*, pág. 65.

(28) *Ibidem*, pág. 68.

(29) *Ibidem*, pág. 51.

(30) *Ibidem*, pág. 52.

(31) *Ibidem*, pág. 62.

(32) *Ibidem*, pág. 65.

(33) *Ibidem*, pág. 66.

(34) *Ibidem*, págs. 65 y 66.

(35) *Ibidem*, pág. 68.

Después de matarlos ya sólo reconoce un motivo; su ruina fue la locura de un padre, fue su orgullo rebelde, fue su nueva boda (36).

La pasión la domina, sí, pero esa pasión no desordena el cosmos, lo reordena. Esa pasión la lleva a matar, pero sus asesinatos no son castigados sino favorecidos por los dioses. ¿Fueron entonces un acto de venganza personal o un acto de justicia divina? Si hubieran sido un acto de venganza, ella no habría sido favorecida por los dioses; si hubieran sido simultáneamente un acto de venganza y un acto de justicia, los crímenes habrían sido favorecidos, o permitidos, y luego castigados; pero si fueron permitidos, favorecidos y no castigados, por los dioses, no pueden ser considerados ni como un crimen ni como un acto de venganza personal, sino única y estrictamente como justicia divina.

¿Tiene Medea, como descendiente de Helios, los atributos y las prerrogativas de un dios, actúa más bien por cuenta de Zeus y Helios, o ambas cosas?

En el primer caso, el pecado de Jasón hubiera sido, simplemente, injuriar a una divinidad en la persona de Medea, y por este hecho habría sido merecedor de la destrucción y junto con la suya la de Creón, la de su hija, y la muerte de sus hijos como víctimas inocentes de él en cuanto que él provocó la ira divina. Medea podría ser considerada una simple mortal, pero si reconocemos la naturaleza divina de su ira tendremos que aceptar que ésta la subyugó y que por tanto a ella, como simple mortal, no le tocaría reg

(36) Ibidem, pág. 70.

ponsabilidad por las muertes que dejó tras de sí, sino a su ira, que por ser divina sólo puede actuar en estricta justicia (divina).

Si Jasón ofendió a Helios en la persona de Medea al violar los votos matrimoniales, se haría acreedor a un doble castigo: por parte de Zeus, que protege los juramentos, y por parte de Helios, el dios injuriado. Creón y su hija, asociados a Jasón en su empresa matrimonial, correrían su misma suerte, pero el caso de los niños sería diferente ya que su muerte sólo podría ser explicada como decisión del propio Helios en tanto que fue Medea, y no Jasón o alguno de sus asociados, quien los mató.

Si Medea, como descendiente de Helios, tiene atributos y prerrogativas de un dios; si actúa por cuenta de Zeus y Temis, o al menos con su aprobación y apoyo, para la ejecución de una sentencia divina; si recibe la ayuda de Hécate, la diosa que comparte su intimidad (37), y si actúa también por cuenta de Helios, ya que al ser consustancial al dios él mismo recibió la injuria y él mismo tiene derecho a castigar al injuriador, entonces Medea es, en la circunstancia de este drama, la encarnación de la divinidad misma en el acto de administrar justicia divina.

Sin embargo Medea también es una mortal, una mujer herida y deseperada, que ama y odia con pasión, noble por su origen y de carácter fuerte, esposa y madre amorosa pero enemiga irreductible (38). Entonces esta mujer, que en condiciones normales puede ser tan sólo esta mujer, tiene doble

(37) Ibidem, pág. 56.

(38) Ibidem, pág. 51.

naturaleza: una evidente, la de mortal, y una latente, la divina, que no podía dejar de manifestarse ante el desordenamiento cósmico provocado por Jasón.

En el drama vemos sufrir a la mujer, la vemos sufrir terriblemente, pero conforme transcurre la acción podemos advertir que, si al principio sufría como simple mortal su caída en desgracia, después lo que sufre como simple mortal es la ira divina que la devora y la transfigura, para asistir, en la última parte del drama, a la desaparición casi completa de la simple mortal, de cuya naturaleza humana se ha posesionado, casi por completo, la divinidad y a través de ella se manifiesta con aterradora plenitud (39).

Medea, entonces, desempeña la doble función del héroe y del dios: del héroe que recibe la ayuda de Apolo y, aparentemente, de Hécate; del héroe que se entrega, sin poder resistirlo, a la posesión de Helios. Y desempeña la función del dios que ha sido injuriado, del dios cuya ira es irresistible y devastadora porque es justicia divina, y del dios que castiga y dispone de las vidas humanas sin odio pero sin misericordia.

Jasón, por su parte, es el héroe trágico puro y elemental que ha transgredido normas éticas, ha desordenado el cosmos, ha ofendido a la divinidad y ha concitado en contra suya a toda una constelación de dioses poderosos decididos a castigar sin contemplaciones ni pérdida de tiempo.

(39) *Ibidem*, pág. 69.

Dentro de este contexto Jasón sigue siendo el personaje principal en tanto que, como héroe trágico, no muere pero es literalmente destruido y su castigo corresponde, punto por punto, a la naturaleza de su pecado: repudió como esposa a una semidiosa y en castigo fue privado de la princesa a la que pretendía; repudió a sus hijos siendo de naturaleza divina, y a cambio perdió la posibilidad de tener los que anhelaba de su segundo matrimonio; repudió a la familia de Helios para entroncar con una familia regia y no le fue concedido emparentar con Creón. Si Jasón hubiera muerto habríamos tenido motivos para pensar que la divinidad puede ser arbitraria, o que en su misma brutalidad el castigo divino puede no ser preciso, pero el castigo de Jasón nos demuestra lo contrario.

Si Medea como mujer odiaba a Jasón y deseaba vengarse de él, Medea como instancia divina tenía que ser imparcial y rigurosa en la administración de justicia divina. Esto significa que si Jasón sufrió los efectos del odio y la venganza de Medea como mujer, en todo caso también sufrió el justo castigo a sus pecados. Lo interesante, a este respecto, es que Jasón sólo pudo ver en Medea a la mujer rencorosa y vengativa, y no pudo ver en absoluto, ni aun de pie ante el carro tirado por dragones, a la divinidad en el acto de impartir justicia divina; a lo más que pudo llegar su limitada piedad fue a concebir la posibilidad de que un numen maléfico, si lo hay, se hubiera aliado a su malvada esposa para mortificarlo.

Pero más interesante todavía es que Medea parece no haberse dado cuenta de que su anhelada venganza era más que eso, y que la divinidad dirigía y justificaba todos sus actos; que a ella nunca se le revoló el sentido

trascendente de sus actos y que si habló de justicia alguna vez, como habló de tantas otras cosas, muchas de ellas contradictorias, fue más bien para justificarse. Medea-heroína comparte, curiosamente, la ceguera de Jasón, y paradójicamente puede decirse que compartía también su impiedad, ya que invocar la justicia divina deseando en realidad ejecutar una venganza personal no sería desde luego una actitud piadosa.

Por lo demás, en la misma situación que Jasón y Medea-heroína se encuentran todos los demás personajes de la obra, incluido el coro, del que por ser el coro podría esperarse mayor lucidez, pero del que por estar compuesto por simples mujeres corintias en realidad no podía esperarse más. Y si alguien, lector o público de la obra, esperaba que el coro le revelara el significado oculto de la acción dramática, se equivocó: el significado oculto lo revela la misma acción dramática.

Este es desde luego un drama de engaños y falsas apariencias: Jasón tenía, evidentemente, una falsa imagen de Medea ya que lo subestimó; Medea engaña hábilmente a Creón y a Jasón; Jasón miente sobre los motivos de su boda en un intento infructuoso por engañarla a ella; Medea está equivocada con respecto a sí misma y a la naturaleza de sus actos; Jasón se engaña respecto al verdadero significado de todo lo que sucede, y el coro sencillamente no entiende nada: lo monstruoso le parece discreto (40), lo necesario le parece injustificable (41) y ante tal aparente caos busca refugio en una filosofía doméstica (42).

(40) Ibidem, pág. 59.

(41) Ibidem, pág. 68.

(42) Ibidem, pág. 60.

A este respecto podemos estar de acuerdo con la opinión de que en este drama Eurípides todavía maneja una concepción sofocleana del coro en que éste se involucra y participa directamente en la acción dramática cuando la obra trata un asunto público, pero que al no ser el que nos ocupa un drama de tipo sofocleano resulta inadecuado para este coro, que se siente incómodo y no acierta a incorporarse con naturalidad a la acción dramática.

Sin embargo, acerca de este coro en particular considero, sí, que se desenvuelve torpemente, pero que en todo caso esta torpeza sirve a la intención del drama por cuanto que disimula su verdadero significado. Dicho - llanamente, Eurípides nos engaña con este coro. Por lo demás, también nos engaña con los aspectos humanos de Medea, con la ignorancia de todos los personajes acerca de lo que está sucediendo en el plano cósmico, y maneja - las manifestaciones de la divinidad de una manera desconcertante con la intención de confundirnos.

A esto me refiero cuando digo que nos encontramos ante un drama de engaños y falsas apariencias: a que su autor, deliberadamente, trata de engañarnos presentando la mayor parte de lo que sucede en esta obra de un modo que parece ser lo que no es y no parece ser lo que es. Por este motivo el significado oculto de la obra lo revelan con mayor claridad sus tres pasajes tenidos por más oscuros: la aparición de Egeo, el asesinato de los niños y el carro tirado por dragones.

Después de que Creón ha decretado el destierro y de que Medea ha conseguido por sus propios medios que se le conceda un día de gracia, en el transcurso del cual tiene planeado ejecutar su venganza, trata de ver su fu

turo más allá de lo inmediato y lo que ve es nada:

"¡Sea así...! y, ¿luego? Muertos quedaron... y, yo, ¿a dónde me dirijo? ¿A qué huésped que me dé un jirón de su tierra para morar allí? ¿quién podrá defenderme? — ¿quién será mi amparo? ¡ninguno hay!" (43)

La pregunta queda en el aire, y tiene lugar toda una escena con Jasón (44) antes de que la respuesta llegue, por supuesto, del cielo. La aparición de Egeo tiene el mismo valor, sin serlo, de un "deus ex-machina" ya que constituye la manifestación de la divinidad y la revelación de la voluntad divina; es la respuesta que Zeus, o en última instancia el mismo Helios, da a las invocaciones elevadas por Medea (45).

Aunque no es un asunto relevante, considero que la aparición de Egeo podría ser la manifestación de la voluntad de Zeus por cuanto que Apolo es su hijo y su intervención, alejada e indirecta, en esta escena, podría obedecer a un mandato de Zeus. Pero también podría ser una manifestación de Helios por cuanto que el ofrecimiento de Medea de proporcionarle hijos a Egeo, de alguna manera la resarce a ella por el asesinato y la pérdida de los suyos propios. Lo importante, en todo caso, es que se trata de una manifestación de la divinidad y, como ya dije, de la revelación de su voluntad.

En este momento Medea se revela como la Princesa de la Vida y de la Muerte, que puede asesinar a sus propios hijos y concederle la paterni-

(43) Ibidem, pág. 56.

(44) Ibidem, págs. 59 y 60.

(45) Ibidem, pág. 53.

dad a una pareja estéril. Al ayudar a Egeo le devuelve al cosmos, en una especie de permuta, los niños que le quita al matar ella a sus propios hijos, y se los devuelve a sí misma en un doble sentido: en tanto que ella es parte de ese cosmos y en cuanto que ella misma los vuelve a concebir, a generar... en el vientre de la esposa de Egeo.

Para mayor claridad de la escena Egeo-Medea conviene comentar el oráculo de Apolo, un elemento que desde la perspectiva estrictamente humana de los personajes carece de importancia, que tomado como recurso anecdótico para introducir a Egeo resulta bastante artificioso, pero que sin embargo -refuerza el sentido de todo el pasaje como una irrupción de la divinidad en el ámbito de los mortales.

Egeo fue a consultar el oráculo de Apolo para preguntar cómo podría tener hijos, y el dios le mandó "no soltar el pie que del odre sale... antes de retornar al hogar paterno" (46). Medea le pide entonces a Egeo que le dé refugio y a cambio le ofrece sanarlo para que tenga muchos hijos, ya que, dice, "bien conozco los medicamentos para ello" (47). Egeo desde luego acepta y se va muy contento porque quiere creer y realmente cree que Medea puede ser la solución de su problema, y nosotros, si hemos aceptado la función y la naturaleza divina de Medea, no podemos dudarlo.

Así pues, asistiríamos al cumplimiento del oráculo si consideramos que Medea es el pie que sale del odre, que el odre del que sale Medea es Corinto en cuanto situación dada o microcosmos y que el juramento de

(46) Ibidem, pág. 60.

(47) Ibidem, pág. 61.

Egeo equivale a no soltar el pie que sale del odre, es decir a no desamparar a Medea en su crítica situación, antes de retornar al hogar paterno, -- Atenas, con lo cual virtualmente tiene asegurada su descendencia.

Si esta escena es en sí el cumplimiento del oráculo, podemos considerar a Egeo como un enviado de la divinidad, y por los efectos de su visita podríamos afirmar que fue enviado, por lo que a Medea se refiere, específicamente para rescatarla de su desamparo y ofrecerle un refugio seguro. El que esta decisión de Egeo corresponde realmente a la voluntad divina se demuestra con el hecho de que él a cambio recibe un don para sí, un don divino.

Esta escena es pues la primera manifestación de la divinidad que se está moviendo detrás del escenario estrictamente humano, y revela el sentido de eso que los dioses están haciendo con respecto al asunto que es evidente. No comprenderlo así equivaldría a mantenerse en el drama pasional, estrictamente humano, o bien en la tragedia de corte sofocleano en la que Jasón es el héroe trágico que viola los votos matrimoniales, e inclusive en la tragedia simple de corte eurípideano en que Jasón sigue siendo el personaje principal, el héroe trágico que ofende a la divinidad inherente a Medea.

Lo importante es darse cuenta de que la obra no se detiene aquí, y que la aperición de Egeo revela que la divinidad, inherente a Medea, que la rebasa y que rebasa el marco del escenario estrictamente humano, tiene el verdadero papel protagónico del drama. A partir de esta escena podemos aceptar que Medea es el personaje principal por cuanto que es consustancial con la divinidad, pero conforme transcurre la acción dramática tendremos --

evidencia suficiente de que Medea no es, como mujer, el personaje principal de la obra, sino como divinidad, es decir que Medea-mujer es el parapeto de trás del cual la divinidad está desempeñando el papel protagónico.

La muerte de los niños es quizá lo que más perturba a todos los personajes de la obra y también probablemente a la mayoría de los lectores o espectadores, por cuanto que parece una muerte innecesaria y cruel. ¿Pero era realmente innecesaria y, por ello, cruel? Si aceptamos que Medea, en cuanto ejecutora de la justicia divina, actúa con rigor y no impulsivamente o por capricho, tenemos que preguntarnos cuál es el sentido de este doble asesinato, es decir, cuál es su sentido trascendente, como ejecución de la voluntad divina.

En principio es necesario tomar en cuenta que los hijos de Jasón y Medea son de estirpe divina, descendientes directos del Sol (48). Así — pues, su vida, como la de Medea, está subordinada a esta condición divina, a la divinidad y a la voluntad de esa divinidad, es decir, a los principios y normas que la determinan.

Si los hijos de Medea, al igual que ella, son depositarios de la divinidad, el ultraje que Jasón les infiere al darles la espalda y negarles su protección (49), es decir al negarlos como hijos suyos y permitir que van al destierro como si no tuvieran —que de hecho no lo tienen— un padre — que los proteja, los ofende en su divinidad y en la de su madre. La actitud

(48) *Ibidem*, pág. 68.

(49) *Ibidem*, pág. 52.

de Jasón hacia ellos es pues una ofensa a la divinidad que es inherente a ellos, a la divinidad de Medea y en última instancia a Helios, tronco de esa familia.

Pero los niños no pueden tomar venganza por su condición humana - impotente y vulnerable y, creo yo, sobre todo por su inocencia: porque no tienen conciencia de haber sido ofendidos. Es pues decisión de Helios, y de Medea como entidad consustancial con el dios, qué hacer con ellos, cómo lipiar la ofensa que se les ha infligido, y es tarea de Medea, fundamentalmente, ejecutar esa decisión.

Por otra parte, al comparar Jasón a sus hijos con lo que espera - tener de la hija del rey, está mostrando que no sabe qué clase de hijos tiene, pues no son comparables éstos, de condición semidivina, con los que pudiera tener de su prometida: simples mortales. Confundirlos y compararlos - de esa manera es ya una blasfemia. Además explica, si hemos de creerle, que quería entroncar con familia de reyes, o temía, como asegura Medea, haberse enlazado a una extranjera y llegar a viejo sin una boda gloriosa (50); en - todo caso, repudió a su familia, y por tratarse de una familia divina esto es sencillamente un sacrilegio.

Así pues, Jasón se hace imerecedor de su parentesco con Helios, de su matrimonio con Medea y por supuesto de sus hijos, los que simple y - llanamente le son sustraídos. La muerte de los niños, desde la perspectiva de la divinidad, no sería entonces un crimen sino la ejecución de un decreto divino por el cual Helios suprime una de las ramas de su árbol genealógi -
co.

(50) Ibidem, pág. 59.

Así considerada, la muerte de los niños es la segunda manifestación de la divinidad y la segunda revelación de su voluntad.

Después de analizar lo que yo considero que es el significado de la aparición de Egeo y la muerte de los niños, no me parece necesario dar una explicación amplia del carro tirado por dragones alados: mediante este recurso Helios pone a salvo a Medea, con lo cual queda demostrado que apoya todo lo que ella hizo, afirma que fue justicia divina, la reconoce abiertamente como su descendiente y reivindica la naturaleza semidivina de los niños sacrificados: su lugar en el carro es la expresión visible de su lugar en la genealogía divina.

La aparición de este carro también equivale a un "deus ex-machina" y de hecho lo es en el más estricto de los sentidos: como revelación explícita de la voluntad de Helios, y porque constituye, como veremos más adelante, una auténtica epifanía del dios. Por ello, y dada la confusión en que se encuentran los personajes de la obra y la ceguera que los agobia, es que resulta tan desconcertante: es la luz plena en medio de la mayor oscuridad aparente, es la iluminación absoluta y definitiva, es el restablecimiento del orden en medio de lo que parece la instalación definitiva y total del caos.

La aparición del carro tirado por dragones alados es la tercera manifestación de la divinidad y la tercera revelación de su voluntad, y estoy hablando no sólo de Helios sino de la divinidad en general: de la acción conjunta y concertada de Zeus, Temis, Helios, Apolo y Hécate cuando nosotros, y desde luego de la divinidad inherente a Medea y a sus hijos. Esta escena revela también el significado trascendente de la obra en su conjunto

porque enlaza y explica al mismo tiempo esta y las dos revelaciones anteriores. El desenlace del drama es en sí la revelación final del significado — oculto de todo el drama.

El tema de la obra, considerada desde esta perspectiva, sería, me parece, la naturaleza del castigo divino como revelación de un arcano.

Las escenas en que Medea miente son tan verosímiles y convincentes porque Eurípides quiere forzarnos a ver lo que realmente está pasando — detrás de lo que aparentemente está pasando, para que cuando Medea ya no esté mintiendo podamos seguir viendo, detrás de lo que aparentemente está pasando, lo que realmente sucede.

Así, después de que Medea le miente a Creón (51), habiéndonos advertido que iba a mentirle, podemos darnos cuenta de que Jasón le miente a Medea (52) sin necesidad de que nadie nos lo hubiera advertido; y después — de que Jasón le miente a Medea, ya estamos en condiciones de darnos cuenta de lo que realmente significa la aparición de Egeo, y por si fuera poco, para evitar que vayamos a perdernos y creamos lo que aparentemente está sucediendo, se nos proporciona el oráculo de Apolo para que, entendiéndolo, entendamos la escena en su recto sentido y entendiendo la escena entendamos — el oráculo.

(51) *Ibidem*, págs. 55 y 56.

(52) *Ibidem*, págs. 57 a 59.

Si no nos perdemos en este punto, que es crucial porque nos insta definitivamente en el plano cósmico y nos obliga a ver dos obras al mismo tiempo, una humana y otra divina, una aparente y otra sustancial, podremos entender la muerte de los niños aunque se trate de un pasaje tan impactante, tan cegador, y si resistimos sin perdernos la muerte de los niños, - ya no nos perderemos cuando aparece el carro tirado por dragones, porque si hemos seguido el hilo de lo que realmente está sucediendo detrás de lo que aparentemente está sucediendo, con la aparición del carro tirado por dragones lo que realmente está sucediendo, y que hasta este punto había permanecido oculto, se hace evidente y ocupa el lugar que le corresponde: el de -- las apariencias.

Si hemos logrado seguir lo que realmente está sucediendo detrás - de lo que aparentemente está sucediendo desde el principio de la obra, la aparición del carro tirado por dragones forzosamente se nos presenta como - una revelación, como la clarificación del asunto no aparente y su vinculación con el aparente. En este sentido, el parlamento final del coro tiene - doble sentido: para quienes se perdieron en lo aparente, es un consuelo; para quienes han entendido el juego de apariencias es la pieza que faltaba, - después de la revelación mayor, para completar el arcano.

Esto mismo podemos ilustrarlo mediante un análisis somero de los personajes principales.

El caso de Jasón es interesante porque este personaje no muestra una ignorancia simple, ya que la ignorancia puede dejarse atrás cuando se -

dispone de información suficiente y Jasón ha tenido a su disposición muchos datos reveladores acerca de la naturaleza divina de Medea y acerca de la trascendencia cósmica de los acontecimientos en que se ha involucrado, pero esos datos no le dicen nada.

Jasón adolece de cierto tipo de ignorancia, o de estupidez, que podríamos calificar como cortedad espiritual; es astuto y elocuente pero espiritualmente burdo, primitivo, subdesarrollado. Carece de sabiduría, de esa combinación de sensibilidad y entendimiento que nos permite tener acceso al sentido de las cosas, advertir y comprender la naturaleza del orden cósmico y sus mecanismos de auto-regulación; es una especie de inteligencia ética porque implica la valoración y el aprecio, el respeto y la veneración de las diversas manifestaciones del cosmos en el acto mismo de comprenderlas.

Jasón no ve en Medea más que una mujer salvaje poseída por la pasión, y en el carro tirado por dragones no ve más que un acto de perversidad de algún dios arbitrario y cruel, mientras que el mismo drama nos está demostrando que la divinidad no puede ser ni perversa, ni arbitraria, ni cruel. Jasón está atrapado en su misma cortedad espiritual, en el puro drama de pasiones y vive su tragedia personal como un melodrama. Medea se halla en la misma situación que Jasón en tanto que sólo concibe sus propios actos como una venganza personal; sin embargo, ocasionalmente es capaz de ver más allá y comprender que Jasón ha cometido una transgresión ética imperdonable, por lo menos al violar los votos matrimoniales; lo que ella tan poco alcanza a ver, al menos por lo que se deduce de sus parlamentos, es que ella misma es consustancial a la divinidad y que Jasón, al repudiarla,

ha cometido un sacrilegio. Esto significa que Medea, como espectadora de su propio drama, se queda en la tragedia de tipo sofocleano y no logra llegar a ver la tragedia de tipo euripideano simple.

Por otra parte, parece claro que ni Jasón ni Medea comprenderán jamás que ella, además de ser consustancial a la divinidad, es la encarnación misma y el instrumento de esa divinidad en el acto de impartir justicia divina, que detrás de ella se está moviendo el cosmos en el proceso de reordenarse y que son los mismos dioses los protagonistas de un drama cósmico que tiene lugar, al mismo tiempo, detrás del drama estrictamente humano, lo penetra, lo sustenta y lo justifica.

Medea es la presentación del cosmos en escena, el cosmos como protagonista de la tragedia y no como simple telón de fondo. Pero Medea no agota la identidad ni la naturaleza del cosmos que protagoniza esta obra, es sólo la punta del iceberg, lo que significa que la divinidad misma, aunque no es visible, está desempeñando toda ella el papel protagónico. Si al inicio de la obra Medea acapara nuestra atención, a la mitad comparte "estelares" con la ira divina y en la última escena ya se muestra claramente incorporada a la manifestación de la divinidad como una quimera con cara de mujer, cuerpo de carroza y alas de dragón.

La tragedia en general explica la naturaleza de lo divino pero no exhibe a la divinidad porque eso no es posible y el solo hecho de intentarlo sería un sacrilegio. La naturaleza de lo divino es y debe ser un misterio; no puede ni debe ser revelada. Por eso en esta obra la naturaleza divina es exhibida sólo por reflexión y cuidadosamente disimulada.

Si la interpretación que hemos hecho es correcta y el personaje principal de esta obra es uno a la vez pero pueden ser dos desde diferentes perspectivas: Jasón y Medea como polos de una contraposición melodramática, o bien Jasón como héroe trágico y Medea como víctima y como divinidad, entonces esta obra admite cuatro clases de lectura diferentes: como obra profana es un melodrama para el vulgo, para gente como Jasón y el coro; como una obra sagrada en primera instancia es una tragedia de corte más o menos sofocleano, para espectadores ilustrados y sensibles; como obra sagrada de alto nivel es una tragedia euripideana simple que ilustra una relación directa entre el hombre y la divinidad, y como una parábola es la suma y síntesis de las tres lecturas anteriores y revela un arcano: la naturaleza del castigo divino.

Dijimos al inicio de este ensayo que si el análisis de la estructura dramática de la obra permitiera considerarla melodrama, o tragedia en su caso, por la misma razón no sería posible ubicarla dentro de otro género. Sin embargo, la estructura dramática de "Medea" es excepcional en este sentido, es una estructura multifuncional que permite no solamente la lectura de cuatro obras distintas sino de una de ellas como melodrama, dos como tragedias y una cuarta sin una estructura propiamente dramática, sino que se asemeja más a la representación de los "misterios" cristianos medievales.

La comprensión del melodrama es algo que se puede dar de manera casi natural; para comprender la primera tragedia se necesita poder identificar una transgresión ética, y para comprender la segunda tragedia es preciso diferenciar lo humano de lo divino. Pero para comprender la parábola es necesario entender la naturaleza del castigo divino y advertir que la —

obra, que funciona por ocultamientos y revelaciones que son a la vez progresivas y sucesivas, es una demostración práctica de lo que es un misterio sagrado en términos generales, pues en ella Eurípides nos da la clave para entender la naturaleza del castigo divino, pero nos la da en clave.

En conclusión, me parece que esta obra es una tragedia, que el personaje principal es Medea como fuerza cósmica, que Jasón como héroe trágico es un personaje secundario y que el tema es la revelación de la naturaleza del castigo divino. Por lo demás, en esta tragedia la lectura del melodrama sustenta la lectura de la parábola y viceversa, pues el desprecio que Jasón le hizo a su mujer y a sus hijos fue un sacrilegio si podemos creer, simple y sencillamente, que en todo ser humano brilla una luz diminuta, una pequeña chispa: la esencia divina.

HIPOLITO

Hipólito es sin duda un joven admirable lleno de virtudes: casto, puro de cuerpo, mente y corazón; recto, leal, sincero, hijo amoroso, elo---cuente, buen amigo y devoto cuando menos de Artemis. Sólo tiene un defecto: su misma castidad, ya que por mantenerse en su estado de perfecta pureza ha rechazado el culto a Afrodita, huye del lecho de bodas y se niega al conu---bio.

Nos encontramos ante un héroe trágico típico, un personaje de ca---lidad humana superior que padece un defecto trágico, comete una transgre---sión ética y desordena el cosmos. Su defecto trágico, lo hemos dicho, es su castidad; su error trágico es negarle culto a Afrodita: esto es una impie---dad porque a la diosa no puede negársele el culto y desordena el cosmos por que niega la renovación de la vida.

Su castigo será morir. Los agentes de su muerte serán su madras---tra Fedra, que lo ama con una pasión adúltera, y su padre, que lo trata in---justamente como un rival. Este castigo es muy significativo: al negar el ---origen de la vida, Hipólito pierde el derecho a seguir viviendo; al negar ---la generación de la vida, serán su padre y la esposa de su padre quienes ---provoquen su muerte. Con la desaparición del pecador desaparece el pecado, el cosmos se reordena y Afrodita queda reivindicada.

Esto es muy claro y en realidad no es necesario tratar de encontrarle segundas, terceras o cuartas interpretaciones. Sin embargo, hemos observado algunos detalles interesantes en esta obra, que nos gustaría comentar.

La aparición de Afrodita recitando el prólogo de esta obra (1) — puede ser a tal grado perturbadora que nos impida advertir los diferentes elementos que componen la estructura del drama y que definen, en conjunto, su significado. La diosa, además, explica el motivo de su aparición: ha sido ofendida por un joven de nombre Hipólito; su madrastra Fedra está herida de amor ardiente por él y va decayendo en silencio: es lo que Afrodita quiere; finalmente la diosa va a descubrir a Teseo, padre de Hipólito y esposo de Fedra, un secreto que él dará a la luz del día. Combinando estos elementos, y tres deseos que Teseo alcanzó de Poseidón que le fueran cumplidos, la diosa asegura que el joven ha de morir al fin bajo el peso de las paternas maldiciones (2). Semajante revelación también resultaría por sí misma abrumadora. ¿Qué se puede esperar de un drama que comienza de este modo, — valga decir, por el final? Veamos.

La aparición de Afrodita cumple por lo menos una función en esta obra: como fenómeno sobrenatural revela un profundo malestar en el cosmos — debido a que ha sido subvertido su orden natural. Esto parece claro pero — hay otros elementos presentes en el drama que apuntan, desde el principio, hacia un planteamiento más complejo. Me refiero a la descripción del escena

(1) Eurípides; Las diecinueve tragedias; Ed. Porrúa; pág. 99.

(2) Idem.

rio: el palacio real de Trecene; a la derecha, estatua de Artemis y a la izquierda, de Afrodita (3). ¿Significa que estas diosas rigen la casa de Teseo? Significa cuando menos que habitan este ámbito y en él despliegan su poder. Es un escenario en equilibrio pero también en tensión. Si lo habitara un sola deidad sería su ámbito y en él reinaría a plenitud, pero la existencia de dos fuerzas diferentes, aun cuando fueran complementarias, exige moderación y prudencia a los habitantes de esta mansión, de este cosmos en miniatura.

En el caso de Afrodita y Artemis ambas diosas se complementan, -- aunque de una manera peligrosa: representando cada una valores opuestos, la pasión amorosa de una parte, la castidad y la moderación de la otra (4). Un enfrentamiento directo entre ellas es desde luego imposible, ya que entre los dioses una ley impera: cada uno obra sin oponerse al otro (5). Si es posible en cambio que por agradar a una deidad, un mortal ofenda a la otra.

Afrodita advierte que Hipólito la considera la más funesta de las diosas, que huye del lecho de bodas y que se niega al connubio (6). Si esto lo dice una diosa debe ser cierto, y si es cierto es suficiente para que Hipólito sea castigado y destruido. Castigado porque ha ofendido a la divinidad y destruido porque al negar el amor ha negado la vida y al negar la vida ha perdido el derecho a seguir viviendo.

(3) *Ibidem*, pág. 97.

(4) *Idem*.

(5) *Ibidem*, pág. 117.

(6) *Ibidem*, pág. 99.

Sin embargo, Afrodita agrega un dato que completa el cuadro: para Artemis, hermana de Febo hijo de Zeus, son los honores de Hipólito, y afirma que es la más grande de las divinidades (7). Esta circunstancia será fundamental en el desarrollo del drama ya que involucra directamente a la otra deidad presente en el escenario.

¿Es posible advertir resentimiento en Afrodita, celos en una diosa por los honores que un mancebo le prodiga a otra? Así parece y sin embargo suena absurdo. "¡Claro, eso no me irrita!... ¿Qué debe a mí importunarme?" (8), aclara la deidad, y con esta expresión demuestra que está resentida, que siente celos y que esto es absurdo.

Afrodita tiene razón de sentirse irritada porque ha sido ofendida y tiene razón de sentirse celosa porque ha sido menospreciada en favor de otra diosa. Es decir, hay alteración del orden cósmico y desequilibrio en su contra. ¿Por qué entonces suena absurdo? Quizá porque uno esperaría que existiera una ley eterna que le impidiera a una divinidad mostrarse irritada y celosa, pero en ese caso estaríamos partiendo de una premisa falsa: suponer que los dioses pueden tener sentimientos humanos. Esto significa que la irritación y los celos de Afrodita son una expresión del malestar del cosmos y que su venganza personal ni es venganza ni es personal; es un acto de justicia divina tendiente al restablecimiento del orden cósmico y del equilibrio que debe existir entre sus diferentes fuerzas.

(7) Idem.

(8) Idem.

En su primera aparición, Hipólito se nos revela en el esplendor de todas sus virtudes: se trata de un joven atlético, hermoso, lleno de vitalidad, entusiasmo y alegría de vivir. Viste como cazador, porta una jabalina y adorna sus cabellos rubios una guirnalda de flores; lo acompaña un vistoso cortejo de criados y jóvenes cazadores amigos suyos (9). Ante esta imagen no sería difícil olvidar, por un momento, la sentencia de Afrodita. ¿Quién puede concebir que este efebo de apariencia encantadora es un torvo pecador y morirá en poco tiempo?

Su aparente piedad es además vehemente, conmovedora, llena de amor y de sinceridad. En su primera alocución invoca a la hija de Zeus, Artemis, y sus compañeros entonan un himno a la diosa en el que manifiestan su devoción y exaltan sus virtudes:

"¡Salve, salve, te saludo, a ti la hermosísima, la más hermosa de todas las vírgenes del Olimpo! ¡Artemis, -- salve!" (10)

En seguida Hipólito se acerca al altar de la deidad y pone a sus pies la guirnalda de flores:

"Oh, mi reina amada: para tu áurea cabellera, este don recibe!" (11)

(9) *Idem*.

(10) *Ibidem*, pág. 100.

(11) *Idem*.

Sin embargo, el joven cierra su invocación elevando una petición por demás extraña, que resulta discordante con respecto a las demás palabras de pura exaltación y amor, tanto más cuanto que sabemos que, por la devoción que Hipólito le tiene y porque el final de una invocación, acompañada como en este caso por una ofrenda, es la circunstancia más propicia para pedir una gracia, Artemis no le negaría lo que pide:

"¡Sea mi fin tan bello como fue el principio de mi vida!" (12)

¿A cuento de qué viene esta petición? ¿Por que prevé su muerte en este momento, cuando desborda vitalidad? ¿Y qué le hace pensar que el principio de su vida fue bello? ¿Habrá nacido por medio de un parto profiláctico o, lo que parece más probable, con dificultad y sufrimiento, cubierto de sangre, convulsionado y llorando? ¿Alude a la condición de parturienta mayor que se le atribuye a Artemis? (13)

De alguna manera con esta expresión sí está previendo su próximo fin, aunque no de forma consciente. El que Afrodita haya dispuesto cuándo y por qué ha de morir al menos deja en manos de Hipólito, y de Artemis, la elección y la ejecución del modo en que ha de morir. De hecho esta petición y la certidumbre que tenemos de que será cumplida, constituyen la primera verificación de que se halla en marcha un mecanismo de grandes proporciones, cósmico en toda la amplitud del término, que pondrá fin a la vida de Hipólito y no de una manera contingente sino como una necesidad y una fata-

(12) Idem.

(13) Ibidem, pág. 101.

lidad.

Desde luego Hipólito no puede tener razones para pensar que el principio de su vida fue bello, pero ha hecho una elección que tiene cuando menos dos implicaciones: que su muerte será la negación de su nacimiento, — valga decir una devolución al seno materno, y que ella involucra a Artemis en cuanto diosa que asiste a los alumbramientos (14). También implica, por cierto, que será una muerte sangrienta y dolorosa.

Cierto es que la muerte de Hipólito la ha pedido Afrodita, que al menos Zeus la sancionará y que Poseidón la llevará a efecto, por mencionar solamente a las divinidades involucradas, pero Artemis, que no puede hacer nada para evitarla (15), presidirá esa muerte en tanto que devolución figurada al seno materno, alumbramiento al revés, y no porque toda muerte sea — una especie de nacimiento al revés sino porque esta muerte en particular es el castigo que Hipólito recibe por contravenir las normas universales del origen y la renovación de la vida.

El idílico cuadro inicial, de un Hipólito virtuoso y devoto, termina de venirse abajo con el diálogo que sostiene con su anciano criado. En él se resume parte de la filosofía que inspira la obra: preciso es rendir honores a las deidades (16), y esta sentencia implica no sólo a Artemis, — tan amada por Hipólito, sino a la que está ante la puerta de la mansión: a

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*, pág. 117.

(16) *Ibidem*, pág. 100.

Cipris, una venerable deidad, de gran nombre entre los mortales (17). La respuesta del joven, casto y supuestamente piadoso, es petrificadora: de lejos la saluda porque no le place honrar dioses que hay que venerar de noche (18).

La situación de Hipólito ha quedado claramente establecida desde su primera aparición y si en este momento le cayera en la cabeza una viga del techo y lo matara bien podríamos interpretarlo como una manifestación de la voluntad de Afrodita, dar por concluida la tragedia y ahorrarnos el amor de Fedra y su muerte, el crimen de Teseo y su castigo, y sobre todo la aparición de Artemis. Pero no es así, apenas ha quedado planteada la primera premisa de la obra: Hipólito ha pecado contra Afrodita aunque venera de palabra y obra a Artemis; a causa de lo primero y a pesar de lo segundo va a morir. Con la aparición del coro de quince mujeres, que canta la presentación de Fedra, da inicio el planteamiento de la segunda premisa.

Fedra es en más de un sentido la antítesis de Hipólito. Por una parte, el joven pecador desciende de una estirpe significada por el pudor: engendro del casto Piteo, su abuelo, tuvo por madre a una amazona (19), raza mítica de mujeres contrarias al amor y la sexualidad, inclusive reservadas con respecto a la maternidad, quienes por identificación adoraban a Artemis. Hipólito también adora a Artemis, como si fuera su misma madre, y la diosa, según se sabe, era concebida como virgen perpetuamente intacta, aman

(17) Idem.

(18) Idem.

(19) Ibidem, pág. 99.

te de la caza, los caballos y los bosques. El mismo Hipólito practica la cacería, es amante de los ejercicios ecuestres y, desde luego, está su cuerpo intacto del trato majaril (20).

Fedra en cambio es hija de Pasífe, cuyo amor apasionado por un toro blanco, obsequio de Poseidón retenido indebidamente por el rey Minos, padre de Fedra, es célebre en la mitología griega. Su hermana Ariadna desposó con el mismo Dioniso y con este dios tuvo descendencia. Fedra menciona estos antecedentes y sentencia: "... La tercera soy yo y moriré en desdicha" (21). En efecto, toda su vida gira en torno a la desafortunada circunstancia de su amor, e inclusive junto a la roca de Palas, frente a Trecene, erigió un templo para Cipris, signo de su amor sin medida, y asoció a Hipólito al nombre de la diosa (22).

Este detalle no deja de ser significativo por lo que representa Fedra para Hipólito: es la fuerza del amor que lo ronda, que lo va cercando y que por un impulso irresistible acabará chocando contra él. Que la pasión de Fedra sea tan fuerte se explica por la propia vehemencia de la castidad de Hipólito, y se puede predecir que el choque de estas fuerzas inevitablemente provocará la destrucción de ambos. Así, con un solo golpe de mano de Afrodita, quedaría destruido Hipólito, restablecido el orden cósmico y restablecido el equilibrio de fuerzas del cosmos. A esto se refiere la diosa cuando declara:

(20) *Ibidem*, pág. 113.

(21) *Ibidem*, pág. 103.

(22) *Ibidem*, pág. 99.

"Ha de morir Fedra, pero no sin honores. Y no importa -- que sea mi honradora. No pesa en mi alma tanto que no -- me sacie de venganza en un enemigo." (23)

La aparición de Fedra no es menos magnífica que la de Hipólito: -- se abre la puerta del palacio y sale la nodriza. Tras ella viene Fedra, recostada en una litera que portan sus esclavos, y la acompañan también sus -- criadas (24). Desde luego la postración es el estado en que se encuentra la reina y el lecho en que yace es a la vez un lecho de amor y de muerte, como la cámara de bodas en que se quitará la vida será su tumba. Y si Hipólito -- aparece haciendo ostentación de vitalidad y alegría, Fedra se consume en el dolor y sabemos que, por inanición o por suicidio, morirá en poco tiempo. -- Este contraste notable, por lo demás, no impedirá que la muerte los alcance prácticamente juntos.

Las primeras palabras de Fedra estremecen por su intensa sensualidad. Ella también habla de amor, pero no de amor a la divinidad sino del -- amor enloquecido que siente por el hijo de su esposo. Invoca a Artemis y le pregunta: "¿Por qué yo no estoy sometida a tus ecuestres campos para domar los potros venecianos?" (25). La diosa no responde a sus desvaríos pero la misma Fedra reconoce que se encuentra sometida a los designios de otra deidad: "Caf bajo al dominio cruel de un dios enemigo" (26).

(23) Idem.

(24) Ibidem, pág. 101.

(25) Ibidem, pág. 102. For "...venecianos" (sic) léase: vénetos.

(26) Idem.

Sin embargo Fedra también rinde tributo a Artemis pues se niega a aceptar, y más aún a confesar, la pasión que la está matando. Inclusive después de que la nodriza y el coro consiguen enterarse de lo que consideran una auténtica catástrofe, la reina censura a aquellas mujeres que son castas de palabra pero que en secreto se atreven a criminales hechos (27). En fin, que al inevitable error de Fedra de confesar su amor sigue, también inevitable, su incapacidad para impedir que la nodriza intervenga, y la nodriza, queriendo ayudarla, habrá de precipitar su muerte (28).

En este punto la acción dramática ya muestra la misma tensión y el mismo equilibrio que el diseño de la escenografía: Afrodita de un lado, del otro Artemis y en medio la mansión real. La revelación del secreto de Fedra a Hipólito por parte de la nodriza y la reacción de aquél en todos sus términos, desenlazan los acontecimientos. Es el choque de las fuerzas opuestas encarnadas por Hipólito y su madrastra.

Que Hipólito manifieste entonces su odio contra las mujeres es la reiteración de su pecado; que acuse a Cipris de hacer brotar la astucia y la perfidia entre algunas de ellas (29) es la reiteración de su blasfemia; que lo exacerbe la idea de profanar el lecho de su padre exhibe su virtud inalterable y, finalmente, que refrende su juramento de no delatar a Fedra a pesar de todo, confirma su rectitud (30). Nada en él ha cambiado y nada -

(27) *Ibidem*, pág. 104.

(28) *Ibidem*, pág. 106.

(29) *Ibidem*, pág. 107.

(30) *Ibidem*, pág. 108.

en él evitará su destrucción.

Fedra por su parte ya no tiene nada que hacer en escena, nada que se refiera a ella, a su amor por Hipólito, a su dolor, a sus hijos, a su honor o a su esposo. Lo último que hará redactar un mensaje infamante contra Hipólito, enturbia su imagen y la denigra porque no corresponde a la dignidad que hasta entonces había mostrado, pero es un detalle muy importante — porque cumple dos funciones básicas, dos funciones que ya habían sido anticipadas por Afrodita: con este gesto de desesperación termina de convertirse en instrumento de la justicia divina e involucra a Teseo.

El involucramiento de Teseo se explica porque, en tanto que ha pecado contra el origen de la vida, Hipólito ha violado los principios que sustentan su relación con su padre, lo ha negado, y su padre tendrá que negarlo a él. Sin embargo, la perversión del vínculo padre-hijo atenta directamente contra Artemis en cuanto protectora del hogar y la familia. Por otra parte, al hecho de que Teseo, en un arrebato de pasión, provoque la muerte del favorito de Artemis es en cierta forma una revancha de Afrodita, revancha que volverá a desordenar el cosmos pero ahora en contra de Artemis.

Así pues, la carta infamante de Fedra es la bisagra, valga la expresión, por medio de la cual la transgresión de Hipólito se traslada al campo de Artemis y obra los efectos contrarios a su intención original. Esto es inevitable porque no es posible ofender a una diosa sin hacerle daño a la otra: por más que Afrodita y Artemis parezcan irreconciliables en realidad son inseparables ya que constituyen, por así decirlo, el anverso y el

reverso del mismo tejido cósmico.

La muerte de Fedra es un sacrificio en las aras de Artemis, no de Afrodita; lo que le tributa a Afrodita antes de morir es su honor, que queda reducido a nada con la carta póstuma. Por este motivo Afrodita necesita su muerte y Artemis reivindicará su honor. Sin embargo Fedra no es una víctima inocente ya que deliberadamente provocó la destrucción de Hipólito; su muerte viene a resultar, entonces, su castigo.

La muerte de Fedra también establece un paralelismo importante — con Hipólito: ella colgará en su cámara de bodas, el ámbito natural de Afrodita, un fatal lazo y con él destrozará su cuello de color de nieve (31), — en tanto que Hipólito, atado a la cintura por las riendas, caerá azotado — contra los peñascos y serán sus caballos, emblema de Artemis, los causantes de su muerte (32). El lazo y las riendas, el cuello y la cintura, la cámara de bodas y los caballos, revelan hasta qué punto estaba deparada la misma — suerte para los dos personajes, los antagonistas irreconciliables.

La llegada de Teseo, desde luego, también es fascinante: vemos entrar al escenario a un guerrero majestuoso cubierto con su reluciente armadura. Quizá lleva en la mano una lanza como Hipólito en su aparición llevaba una jabalina; lo que sí sabemos es que porta una corona de laurel como — su hijo portaba una guirnalda de flores, y en su momento habrá de arrojarla

(31) *Ibidem*, pág. 109.

(32) *Ibidem*, pág. 116.

al suelo transido de dolor por la muerte de su esposa (33). No sería descabellado, pienso yo, que esta corona de laurel cayera a los pies de Afrodita como un don para su áurea cabellera.

Por lo demás, acompaña a Teseo un contingente de soldados al — igual que acompañaba a Hipólito un coro de jóvenes cazadores. En lo que apenas constituye el primer planteamiento de lo que Teseo significa en esta — obra, el paralelismo que ha quedado establecido con Hipólito es notable. Y es que, entre otras cosas, la tragedia ha vuelto a comenzar, pero al revés.

Al igual que su hijo, Teseo parece muy devoto pues de entrada menciona dos veces que fue de peregrino a consultar el oráculo (34). Si no se menciona en cambio el motivo por el cual fue a consultar el oráculo ni la respuesta que recibió, es porque en realidad resulta irrelevante. Lo que importa es que después, cuando su hijo le reprocha el que no haya examinado juramentos, pruebas ni palabra de adivinos antes de haberlo condenado al — destierro, él responderá:

"¿Suertes, adivinos? ¿Para qué? ¿Esta tableta me basta: es fidedigna acusación en tu contra!... ¿AVES, augurios? ¿Pasen sobre mi cabeza; yo les doy mi saludo!"
(35)

En este punto resulta pertinente recordar que cuando a Hipólito —

(33) Ibidem, pág. 110.

(34) Ibidem, págs. 109 y 110.

(35) Ibidem, pág. 113.

su criado anciano le pidió que rindiera homenaje a Afrodita, éste le contes
tó:

"Y tú, anciano, por lo que toca a tu Cipris, ¡dale mu-
chos saludos!" (36)

Con esto se hace patente la impiedad de Teseo.

Por otra parte, la muerte de su esposa lo conmueve profundamente y en su lamento entremezcla evocaciones de la mujer amada, expresiones del sentimiento de desamparo que lo embarga y una que otra blasfemia:

"¡Un maléfico dios ha descargado sobre mí y mi casa este
balcón que abrumba y avergüenza, suerte impía!" (37)

La aparición del cadáver de Fedra y la lectura de la tableta que acusa a Hipólito de haber hecho violencia a su lecho nupcial (38) revelan otro rasgo de carácter de Teseo, completan el paralelismo con su hijo y lo inducen a cometer un error trágico.

Su primera reacción es invocar a Poseidón, su padre, para que le conceda uno de los tres deseos que en otro tiempo le prometió cumplir, y lo que pide es lo mismo que con anticipación dispuso Afrodita: que su hijo mue

(36) *Ibidem*, pág. 100.

(37) *Ibidem*, pág. 110.

(38) *Ibidem*, pág. 111.

ra antes de que termine el día (39). El doble hecho: el castigo y la transgresión, el restablecimiento del orden cósmico y su nuevo desordenamiento, la reivindicación de Afrodita y el ultraje a Artemis, están en vías de consumarse; esto se muestra más claramente con la llegada de Hipólito.

Su hijo se conmueve, sin mucha emoción, de la muerte de Fedra, pero la reacción de Teseo lo desconcierta. Transcurrido un breve diálogo que retarda la revelación, Teseo lo acusa de haber profanado su lecho. Entonces sí descarga sobre él todo su dolor y su furia. Lo llama criminal, infame, lascivo, y le ordena que salga de Atenas desterrado para siempre (40). Este discurso equivale, en intención e intensidad, al mismo que Hipólito enderezó contra Fedra (41).

Hipólito desde luego intenta defenderse y declara haber aprendido, en primer término, a venerar a los dioses, reconoce que la belleza de Fedra no le resultaba irresistible y niega haber intentado usurpar la autoridad de su padre. Lo primero, lo sabemos, es falso; con respecto a lo demás podemos estar de acuerdo. Hipólito se pregunta cómo es que si Teseo lo considera culpable de adulterio no le quita la vida y éste le oculta, sorprendentemente, la maldición que ha lanzado sobre él: llega incluso a afirmar que morirá tras un largo destierro, como si no creyera o no quisiera creer que Poseidón puede concederle al pie de la letra su petición, o lo que es más probable, como si temiera revelarle a su hijo el castigo que ha

(39) *Ibidem*, pág. 110.

(40) *Ibidem*, pág. 112.

(41) *Ibidem*, pág. 107.

dispuesto para él y que al mismo Teseo ya podría empezar a parecerle excesivo (42).

En esta escena Teseo demuestra que puede ser por el amor que le tuvo a Fedra, o por orgullo, o por impiedad, o por rivalidad y celos, o por todo eso, tan intolerante y rígido como Hipólito lo es con respecto a su castidad y su devoción por Artemis. Si Hipólito pecó contra Afrodita por su veneración a Artemis, dicho sea en sentido figurado, Teseo peca contra Artemis al dejarse arrebatar por la pasión.

Nos encontramos nuevamente, en esta tragedia al revés que nos está llevando de vuelta hacia el origen del conflicto, con la imagen del escenario en equilibrio y en tensión: cada una de las deidades tiene aquí representado a su campeón. Al pie de Afrodita, Teseo; al pie de Artemis, Hipólito; en medio de los dos, el cuerpo sin vida de Fedra, primera baja en esta contienda formidable, y al fondo el palacio real que se desmorona ante nuestros ojos.

Pero ¿no habíamos dicho que Fedra representaba la fuerza del amor y que como tal su función era confrontar la castidad de Hipólito? Sí, y Teseo representa la impiedad, la soberbia y la intolerancia del mismo Hipólito vueltas en contra suya. La complejidad de la situación radica, en parte, en que a Artemis, aunque diosa de la moderación, le complace la devoción fanática de Hipólito, en tanto que la ofende el fanatismo impío de Teseo. — ¿Complacería a Afrodita la pasión que hierve en el corazón de Teseo? Es pro

(42) Ibidem, pág. 113.

bable que sí, al menos por sus efectos.

Lo importante es que por encima de Afrodita y de Artemis se encuentra Zeus administrando justicia. Al menos así parece, a juzgar por la súplica que Hipólito elevó hacia él cuando, rumbo al destierro, alzó las manos en ademán de orar:

"¡Oh Zeus, dijo, muera yo si soy un criminal! ¡Y que mi padre se cerciore que me trató sin justicia, cuando yo haya cerrado mis ojos a esta luz!" (43)

Desde luego Zeus tuvo a bien considerarlo un criminal pues, a juzgar por el desenlace final, decretó su muerte. Y sí, también concedió que Teseo pudiera cerciorarse de que trató a su hijo sin justicia, inclusive antes de que Hipólito hubiera cerrado sus ojos a la luz. El hecho de que Zeus haya dispuesto la reconciliación de padre e hijo, y no la reivindicación póstuma de Hipólito como éste pedía, no es un acto de misericordia; como veremos más adelante es, entre otras cosas, un requisito indispensable para el total restablecimiento del orden cósmico y la reivindicación equitativa de los derechos de Afrodita y de Artemis.

Pocas veces mencionado, como cuando Artemis le revela a Teseo que "sólo porque el fallo de Zeus está dado, consentiré en que muera el ser humano que yo más amé" (44), Zeus es una figura omnipresente en este drama, árbitro de dioses y hombres, que imparte justicia equilibrada, justicia di-

(43) *Ibidem*, pág. 115.

(44) *Ibidem*, pág. 117.

vina, a unos y otros.

Esto significa que la destrucción de Hipólito es prerrogativa de Afrodita pero la reivindicación de la diosa sólo puede ser obra de Zeus en la medida en que es justicia divina. El escucha a las partes, hombres o dioses, y determina qué castigo procede, cómo y cuándo. Esto explica, entre otras razones, por qué Artemis no puede impedir la muerte de Hipólito. Y explica, en la misma medida, por qué los dioses -las diosas, en este caso- no entran en conflicto.

Cuando la hora de la muerte ha llegado para Hipólito, Poseidón — arroja al mar revuelto en mil oleajes un toro fiero y embravecido, enorme y espantoso. Se asustan los caballos. El toro se arroja y da contra el carro de Hipólito y él, infeliz, cae azotado contra los peñascos. Finalmente huyó el toro, huyeron los caballos y en algún vericuesto de los montes fueron a perderse (45).

Por el énfasis del texto, parece este un buen momento para analizar con mayor detenimiento la inversión de los vínculos filiales, que se — convierten en su contrario. Esto, que tiene valor autónomo dentro del planteamiento filosófico de la obra, refuerza la sensación de que los personajes caminan hacia atrás, como las aguas de un río que corrieran hacia su manantial de origen.

Hipólito, triturada su cabeza y despedazado su cuerpo, aún pudo —

(45) *Ibidem*, págs. 115 y 116.

proferir:

"¡Parad caballos.., yo os nutrí en mis pesebres... ¡Así me destrozais? ¡Ah, padre, padre injusto... Tú me mal-dijiste!" (46)

Quizá no sería exagerado afirmar que esta es la tragedia de los hijos que causan la destrucción de sus padres, y de los padres que ocasionan la ruina de sus hijos; la nodriza trata de ayudar a Fedra y en lugar de eso la empuja hacia la muerte. Fedra le revela a la nodriza, por amor y respeto, su amor secreto, pero esa revelación será la condena de muerte de la nodriza. De Fedra a la nodriza:

"Tú morirás.., y este asunto me da gloria" (47)

"Fuerza es que mueras tú y que otra persona muera!" (48)

Por su parte, Hipólito es la causa de la destrucción de Teseo, ya que éste ha sido elegido por la divinidad para ejecutar en aquél la justa - condena de Afrodita. Pero Teseo, como Fedra, no es una víctima inocente --- pues dispone de la vida de su hijo en un arrebato de ira.

Para ejecutar este castigo, que es a la vez un crimen de su parte y un acto de justicia divina, Teseo recurre a su padre Poseidón, y serán --- los caballos de Hipólito, a los que nutrió con tanto amor, la caterva que ---

(46) *Ibidem*, pág. 116.

(47) *Ibidem*, pág. 103.

(48) *Ibidem*, pág. 108.

le causará la muerte (49).

Al negar de manera tan vehemente, y además apoyándose en el culto a Artemis, los principios fundamentales de la generación, preservación y renovación de la vida, Hipólito ha invertido el sentido de todos los vínculos filiales de su microcosmos. Por otra parte, si todos estos atentados de padres contra hijos y viceversa pudieran ser considerados, como el pudor y la castidad en el caso de Afrodita, una afrenta para Artemis en tanto que patrona de los alumbramientos y protectora del hogar, en este sentido se podría explicar, en parte, la escena final de la obra, en que Hipólito y Teseo se reconcilian.

Considero que esta reconciliación es necesaria porque, para entonces, ambos habrán sido castigados por sus respectivos pecados y el orden cósmico estará virtualmente restablecido; es significativa porque evidencia este reordenamiento; es posible porque se habrá hecho justicia tanto a Afrodita como a Artemis y habrá de quedar restablecido el equilibrio entre sus respectivas fuerzas; Teseo se habrá dado cuenta de su error y a ninguna divinidad le importará que Hipólito porfíe en su pecado, ya que va a morir. - También es comprensible que Hipólito, antes de morir, se preocupe por liberar a su padre de la responsabilidad de su muerte (50); de otro modo Teseo habría tenido que vagar innecesariamente por el mundo con el estigma de su filicidio.

(49) *Ibidem*, pág. 117.

(50) *Ibidem*, pág. 119.

Además, Hipólito ensangrentado, que muere en brazos de su padre, recrea el momento de su nacimiento, que en estos términos sí puede ser considerado como una muerte simbólica. De esta manera Artemis cumple la patición que Hipólito le hizo al inicio del drama (51).

Con esta muerte y con esta reconciliación el conflicto habrá llegado a su punto de partida: Hipólito vuelve a nacer, regresa al seno de su madre; Teseo lo des-concibe al quitarle la vida que él mismo le dio (52) y ya no será, en su mente y su corazón, sino el puro deseo de tener un hijo. Dentro de este esquema quizá no sería exagerado decir que Fedra es la no-esposa y la no-madre que por amor a este hijo que nunca tuvo le quitó la vida. ¿A qué grado fue grave la transgresión de Hipólito que hizo retroceder hacia el tiempo cero los relojes de cuando menos tres personajes?

La situación es bastante compleja, aunque correlativamente ya parece bastante clara, cuando aparece Artemis, magnífica, en su traje de cazadora.

Desde luego a Hipólito no le cayó una viga en la cabeza como sugerimos, al inicio de este análisis, que podía sucederle si solamente importara el castigo que merecía su impiedad. Vimos a Fedra enamorada confrontar su castidad involucrando a Teseo y luego vimos a Teseo maldecirlo, destruirlo y ocasionar su muerte. Sin embargo hasta aquí sigue siendo fundamental el castigo de Hipólito, y si quisiéramos ver esta obra exclusivamente -

(51) *Ibidem*, pág. 100.

(52) *Ibidem*, pág. 116.

como la tragedia de Hipólito como un hombre casto y puro tendríamos que dar la por terminada en este punto, justamente antes de la aparición de Artemis ya que la ofensa que se le hizo a Afrodita ha sido pagada, la diosa obtuvo justicia y el pecador fue aniquilado.

Sin embargo, la intención reivindicadora de la obra se ha cargado del lado de Afrodita y como hemos visto Artemis, la diosa de la moderación, ha sido ofendida por un hombre impetuoso que se dejó llevar por un arrebato de pasión, por un padre que le quitó la vida a su propio hijo, y por un impío que aniquiló al más diligente cultor de la diosa, su compañero de caza, el guardián de sus estatuas y el domador de sus corceles (53). Todo esto es Teseo.

En este punto, a dos escenas de que termine la obra, la tensión del escenario no ha disminuido pero el necesario equilibrio que imponen las dos deidades ha sido nuevamente alterado. La posición de la balanza ahora favorece a Afrodita y es justamente en esta situación en que aparece Artemis. Por otra parte, considero importante hacer notar que la posición de la estatua de Afrodita a la izquierda del escenario corresponde a su aparición al inicio de la obra, en tanto que la posición de la estatua de Artemis a la derecha del escenario corresponde a su aparición al final de la obra.

Cuando tiene lugar la llegada de Artemis, Teseo está convencido de la culpabilidad de Hipólito, es decir de su falsa culpabilidad, de que violentó su lecho nupcial, y en este sentido tiene razón el mensajero de —

(53) Ibidem, págs. 117 y 118.

Teseo:

"¡Pueden ahorcarse las mujeres todas, pueden cubrir de -
tabletas escritas el mismo monte Ida: yo afirmo que él
es inocente!" (54)

Sin embargo Teseo no está consciente de la verdadera culpa de Hipólito, que apunta aproximadamente en sentido contrario del delito que erróneamente le imputa, pues no parece consciente de que la castidad de Hipólito pudiera ser un pecado y por lo visto ignora los ultrajes, al menos los - de palabra, que su hijo le infirió a la diosa del amor. Por lo demás él mismo acabará por unirse, para complacencia de Artemis, al coro generalizado - de imprecaciones contra Ciprís (55).

Artemis le revela a Teseo su error, e inclusive el error de Hipólito, al señalar que su muerte fue obra de Afrodita:

"¡Le faltó tu culto, la enojó tu pureza!" (56)

No obstante, al referirse a la diosa rival como artera y astuta, maligna y caprichosa (57), Artemis, que puede hablar así porque no tiene la obligación ni de ser piadosa ni de ser imparcial, acaba de confundir a Hipólito y Teseo, y les impide comprender que todo lo que sucedió fue neces-

(54) Ibidem, pág. 116.

(55) Ibidem, pág. 119.

(56) Ibidem, pág. 116.

(57) Idem.

rio, inevitable y justo.

Lo primero que le revela Artemis a Teseo es que mató a su hijo in justamente, lo que es cierto, pero no le dice que la muerte de su hijo fue en sí justa; no tiene por qué decirlo, máxime que ya lo dijo Afrodita, aunque lo haya dicho sólo para nosotros. Por otra parte, la diosa del pudor, - como era de esperarse, reivindica el honor de Fedra dando una versión bastante objetiva de lo sucedido:

"Ella luchó contra el ardid de Cipris, y luchó heroica. Su nodriza, con pérfidas maquinaciones, descubrió a Hipólito aquel amor imposible. Fue cuando Fedra, deshecha por el infortunio, se quitó ella misma la vida." (58)

Todo lo que refiere es rigurosamente cierto, como corresponde a - una divinidad, así como todo lo que en su momento dijo Afrodita fue verdad. El hecho de que ambas diosas tengan versiones distintas de los acontecimientos, pero sobre todo de su significado, es comprensible por cuanto que estos acontecimientos las afectan de manera diferente.

En este drama Artemis y Afrodita son testigos privilegiados de - una situación humana específica porque nada se oculta a su mirada, pero tan también son testigos parciales porque han presenciado los acontecimientos desde posiciones antagónicas. Y lo más importante: se han visto involucradas - por la devoción o por la impiedad de los personajes mortales. Artemis vio - que Hipólito le sonreía y por esto lo juzgó piadoso y lleno de virtudes, pe ro desde su posición Afrodita sólo vio a un joven desdenoso que le daba la

espalda y por ello lo juzgó impío y malvado. Desde luego que Afrodita no se opone a que Hipólito adore a Artemis, pero sí destruye a los que la tratan con insolencia.

Artemis llama a Afrodita la deidad detestada, la más aborrecible... para lo que tienen placer en la pureza (59). Artemis tiene razones - inobjetables para hablar mal de Afrodita pero sus razones, como el resentimiento y los celos de Afrodita, no son de naturaleza humana sino divina. — Son el tipo de fuerzas, ciegas e irreconciliables, que mantienen el universo en movimiento y en equilibrio, como el anabolismo y el catabolismo, como los polos opuestos de un imán.

Desde luego que a los ojos de Artemis como a los de Poseidón, ya que este dios permaneció ajeno al origen del conflicto, Teseo es el único culpable de la muerte de Hipólito, si para esta diosa la castidad sólo puede ser una virtud. Probablemente Artemis estaría de acuerdo en que los mortales deben rendir culto, en la vida y en el templo, a Afrodita, pero no se rá ella quien lo recomiende. De la misma manera, Afrodita no podría negar que Teseo maldijo injustamente a su hijo, pero seguramente no lo considera un asunto de su incumbencia.

La sentencia final del monólogo de Artemis me parece admirable:

"¡Ningún dios quiere que el piadoso muera: que perezcan totalmente los perversos, sus hijos y sus casas para siempre!" (60)

(59) Ibidem, págs. 116 y 117.

(60) Ibidem, pág. 117.

Y me parece admirable porque pudo haberla dicho Afrodita refiriéndose a Hipólito como el perverso, pudo haberla dicho Artemis refiriéndose a Hipólito como el piadoso y a Teseo como el perverso y pudo haberla dicho Zeus refiriéndose a ambos, e inclusive a Fedra, como perversos. Por lo demás, puede decirlo cualquier dios refiriéndose a cualquier mortal que desde su perspectiva, necesariamente y sólo desde su perspectiva, merezca cualquiera de los dos calificativos.

Por esto y porque una impiedad, no importa en qué dirección se proyecte, altera todo el orden cósmico, es que esta sentencia es de aplicación universal y de validez eterna.

Afrodita y Artemis son los polos opuestos de una condición específica del cosmos, pero los opuestos son inseparables. Hipólito, al negar a Afrodita por amor a Artemis, actúa como si negara el polo negativo de un imán a favor del polo positivo, sin advertir que la negación del polo negativo presupone la del positivo. Al quitarle el polo negativo a su vida, Hipólito perdió también el polo positivo, pues vulneró a Artemis; el magnetismo desapareció y al desaparecer el magnetismo desapareció el imán, quedando en su lugar un pedazo de metal inerte: su microcosmos se convirtió en un caos (inversión del sentido de los vínculos filiales) y este caos finalmente se convirtió en nada, en la desaparición de su familia. Por eso la virtud de Hipólito fue su pecado.

Pero hay más: este drama es en realidad un rompecabezas compuesto por cinco piezas: Afrodita, Hipólito, Fedra, Teseo y Artemis, y hasta que ocupa cada una el lugar que le corresponde, es decir hasta que cada uno de

estos personajes completa su intervención, podemos entender lo que la obra significa en su conjunto.

Dijimos que Hipólito sienta la primera premisa de la obra al peccar contra Afrodita, aunque venera de palabra y obra a Artemis, y que muere a causa de lo primero y a pesar de lo segundo. Fedra sienta la segunda premisa porque constituye la fuerza del amor que ronda a Hipólito, que lo va cercandoy que por un impulso irresistible acabará chocando contra él. La tercera premisa la establece Teseo cuando adopta, contra Hipólito, la misma actitud intransigente y fanática que Hipólito adoptó ante Fedra.

Esto significa que, aunque Hipólito es el personaje central, Fedra y Teseo tienen uno con respecto al otro la misma importancia porque los dos confrontan a Hipólito con igual fuerza, porque los dos intervienen en su castigo y porque los dos sufren las consecuencias de la impiedad de él. Desde un punto de vista estrictamente dramático, tenemos un personaje principal y dos secundarios; desde el punto de vista del desarrollo del tema — son tres personajes igualmente importantes, y desde una perspectiva filosófica es un solo personaje verdadero, Hipólito, dividido en tres: Hipólito y Fedra corren la misma suerte porque son opuestos (como Afrodita y Artemis), al tiempo que Hipólito y Teseo se combaten porque son iguales (como Afrodita y Artemis).

Afrodita no sienta ninguna premisa porque su aparición se complementa con la aparición de Artemis para darnos la conclusión, y la conclusión es precisamente esa: que Afrodita y Artemis son la misma diosa con dos rostros diferentes, el del amor y el de la castidad, amante y virgen, madre

y cazadora, seno fecundo y parturienta. Si Hipólito, Fedra y Teseo se resumen en un solo personaje mortal, si Afrodita y Artemis son una sola y la misma diosa, esta obra plantea la relación de ese héroe trágico y esta divinidad en particular. La tragedia de Hipólito, considerada desde esta perspectiva, es que vio dos diosas donde sólo había una porque él mismo era un hombre escindido.

Es importante tomar en cuenta el paralelismo que existe entre Hipólita, la madre real de Hipólito, ausente en el drama, y Artemis, la diosa venerada, por una parte, y por la otra entre Fedra, la madrastra, y Afrodita, la diosa repudiada. Si entre Hipólita y Artemis, Fedra y Afrodita, hay una clara identificación, y entre Afrodita y Artemis, Hipólita y Fedra, — existe la misma confrontación, entonces el binomio Hipólita-Fedra representa una imagen dual de la madre, introyectada en Hipólito, y el binomio Afrodita-Artemis representa a la Madre Cósmica en su doble aspecto de creadora y destructora del universo.

Hipólito es un hombre escindido porque no ha podido integrar dentro de sí la imagen de la madre seductora, como amenaza de incesto y de — adulterio, con la imagen de la madre pura cuyo amor es una promesa de redención, y esta es la lección de su tragedia. Por su parte, el binomio Teseo—Poseidón representa al padre como rival pero también como iniciador, como — identificación posible y como imagen asimilable.

Esto nos lleva a una última conclusión, la conclusión general que yo considero que engloba y sintetiza la tragedia de Hipólito como héroe sofolesco que niega la vida, como héroe euripideano simple que niega la dua-

lidad del cosmos y como héroe euripidiano complejo que es un personaje escindido incapaz de asimilar la dualidad de la Madre Cósmica.

Para Hipólito, Afrodita-Fedra representa el llamado a la vida, el amor con todos sus riesgos, confrontando su castidad y la paz de su inocencia. Teseo-Poseidón representa la rivalidad del padre, la lucha contra el padre y la reconciliación con el padre. Artemis-Hipólita, como madre generatriz y patrona de los alumbramientos, ayuda a Hipólito a morir a su estado de inocencia y a renacer como un hombre sexualmente maduro; este es el significado del homenaje póstumo del héroe; las vírgenes, antes de quedar sometidas al himeneo, en su honor cortarían sus cabelleras (61). Este homenaje póstumo, por cierto, equivale a un matrimonio místico con la Diosa Madre.

"Hipólito" es un drama de iniciación de adolescencia.

Los ritos de adolescencia fueron práctica común en la antigua Grecia y quizá en la época en que se representó esta obra por primera vez todavía se practicaban como una reminiscencia de tiempos más remotos. Antes del surgimiento de las ciudades, cada grupo social imponía a los niños un ciclo muy complejo de pruebas rituales antes de admitirlos en su seno. En primer lugar, explica F. Vian (62), el adolescente era apartado de su grupo de edad, exclusión que equivalía a una muerte temporal, ya que le situaba provisionalmente fuera del clan. A esto equivale, yo considero, el destierro de Hipólito decretado por Teseo, y la despedida lastimosa que le prodigan -

(61) Ibidem, pág. 118.

(62) Vian, F.; "La religión griega en la época arcaica y clásica"; pág. 296.

sus amigos.

Seguía a continuación un periodo de desigual duración en el que vivía lejos de los hombres, en contacto con las potencias sobrenaturales: — dioses de los muertos, divinidades nutricias (curotrofas) o monstruos con forma de animal. Esto corresponde, me parece, al encuentro de Hipólito con el toro que sale del mar, por tres razones: porque el toro es un símbolo — sexual de fecundidad y virilidad, porque espanta a los caballos que representan la inocencia, la castidad y la pureza, y porque el toro, como explica R. Fiallega (63), es una forma común que adopta el chamán, el hechicero, personaje encargado de realizar la iniciación.

Por último, el adolescente se reinsertaba en el clan, que lo acogía como a un resucitado. A esto se refiere, considero, la escena del regreso de Hipólito, de quien dice el mensajero que virtualmente ya ha dejado de existir (64). Por otra parte, cuando Hipólito agonizante advierte la presencia de Artemis, dice: "mi cuerpo se siente recreado" (65), es decir, si hemos de creer en la traducción, vuelto a crear, ya que está naciendo de nuevo. En el último diálogo que sostiene con la diosa, Artemis le explica que Cipris, o sea la urgencia de la sexualidad, es lo que lo ha hecho morir a su inocencia infantil para renacer como adulto; le explica que para ello — fue necesario desarticular el triángulo "edípico":

(63) Fiallega, R.; Las bacantes y el origen de la tragedia; págs. 83 a 85.

(64) Eurípides; ob. cit., pág. 115.

(65) *Ibidem*, pág. 118.

"HIPOLITO: (Cipris) A los tres arruinó siendo una sola.

"ARTEMIS: A tu padre, a ti, a su consorte." (66)

Y lo ayuda a reconciliarse con su padre, explicándole que fue la Moira, es decir las leyes inexhorables de la vida, quien cortó el hilo de su vida (67), o sea el cordón umbilical que lo mantenía ligado a su familia como unidad nutricia emocionalmente hablando. En resumen, Artemis asume su papel de parturienta y ayuda a Hipólito a renacer.

Con respecto al detalle de las doncellas que habrían de cortar — sus cabelleras antes de someterse al himeneo, también sabemos por otras — fuentes que durante la "fiesta de los que tienen el mismo padre", las Apaturias dedicadas a Zeus Fratrios y a Atenea Apaturia, llegado el niño a su pubertad, ofrece a los dioses su cabellera juvenil (68); es decir, el corte de los cabellos formaba parte de algunos rituales de adolescencia.

Dada la supervivencia tardía de los ritos de adolescencia, y aun cuando ya no se practicaran en Atenas en la época en que Eurípides presentó esta obra, supongo que para la mayoría de los espectadores trataba un tema de iniciación que les era conocido, en un lenguaje de símbolos que les resultaba familiar. Esto significa que, mientras a nosotros "Hipólito" puede parecerse un drama complejo, intrincado y misterioso, probablemente para sus primeros espectadores resultaba claro, elocuente, directo y eficaz.

(66) Idem.

(67) Idem.

(68) Vian, F.; ob. cit., págs. 284 y 285.

Dijimos al inicio de este ensayo que no era necesario buscarle a esta obra segundas, terceras o cuartas interpretaciones, pero la verdad es que una cosa conduce a la otra: la ofensa de Hipólito contra Afrodita daña a Artemis; Artemis y Afrodita son inseparables precisamente porque son opuestas; en su doble carácter de virgen y amante, seno fecundo y parturienta, creadora y destructora, Afrodita y Artemis constituyen los dos rostros de una misma deidad: la Madre Cósmica; Hipólito ve dos diosas donde sólo hay una porque es un hombre escindido; ve a la mujer como una tentación inno-ble (Fedra) o como un ideal de pureza (Artemis); su castigo es la destruc- ción por parte del padre y ésta es una iniciación a la vida sexual adulta; su iniciación, su reconciliación con el padre y su muerte constituyen una - expresión del fin de su vida infantil y su renacimiento como hombre maduro, y su recompensa es el matrimonio místico con la Diosa Madre: el homenaje de las doncellas que habrán de someterse al himeneo.

Esta obra plantea la resolución del llamado "complejo de Edipo" de una forma admirable por su belleza, riqueza, profundidad y sabiduría.

Por último quiero señalar que, si bien el coro en "Medea" tiene - una participación poco afortunada aunque contribuya a los propósitos del - drama, coincidimos con la opinión de que el coro de "Hipólito" es definiti- vamente incómodo ya que constituye, en términos generales, un intruso que - ni desea estar donde está, ni sabe qué hacer, que ocupa un punto muerto en el escenario y que intimida con su presencia a los personajes más importan- tes.

Sin embargo, cabe señalar en su descargo que aporta algunos ele-

mentos fundamentales para comprender el sentido del drama y que destaca el valor específico de varios personajes al dar el "pie" para su entrada en escena. Así por ejemplo, habla de Artemis como diosa que asiste a los alumbramientos justo antes de que se abra la puerta del palacio y aparezca la nodriza (69). También habla de los hombres que no reconocen otro imperio que el de Cipris, en clara alusión a Teseo, cuando aparece Artemis (70). En este sentido, el uso que Eurípides hace del coro en "Hípólito" me parece extraordinario.

(69) Eurípides; ob. cit., pág. 101.

(70) Ibidem, pág. 116.

LA LOCURA DE HERACLES

¿Por qué Heracles mató a sus hijos y a su esposa? La respuesta, a primera vista, parece obvia: porque Hera, su enemiga infatigable, quería que el héroe quedara manchado con la sangre de sus propios hijos, y por si fuera poco la misma Iris, mensajera predilecta de Hera (1) y que en este drama es la encargada de revelar su divina voluntad, lo desea también (2).

Sin embargo, esta respuesta conduce a otra pregunta: ¿qué motivo tuvo Hera para castigar a Heracles? Cuando la misma Iris pide a Lisa, diosa de la locura, que lleve a cabo su obra en el héroe para que éste se dé cuenta de cuán tremenda es la ira de Hera y la de Iris misma, ya que poca cosa fueran los dioses y el hombre resultaría más poderoso, si Heracles no es castigado (3), nos está proporcionando una información valiosa y de hecho nos coloca en situación de esclarecer el asunto.

Como demostración de la fuerza de la ira de Hera, el golpe de la divinidad parecería poco justificado, ya que el héroe admite que la conoce de sobra pues la ha padecido toda su vida y de ello se lamenta explícitamente

(1) Garibay K., A. M.; Mitología griega; dioses y héroes; pág. 147.

(2) Eurípides; Las diecinueve tragedias; pág. 191.

(3) Idem.

te:

"Diré, desde luego, que mi vida es desdichada hoy y hace mucho tiempo. Ya soportarla no es posible." (4)

Refiere entonces el pasaje en que la cónyuge de Zeus arroja on su cuna serpientes de ojos de fuego para que él muera, y cómo desde su adolescencia tuvo que hacer frente a mil calamidades: leones, gigantes, Trifones de tres cuerpos, y la tropa de prepotentes Centauros cuadrúpedos (5). No obstante, es importante señalar que esta reflexión la hace después de recibir el castigo. Por lo demás, después de haber sido castigado dice muchas otras cosas irrespetuosas y desconsideradas:

"¡Balle ya Hera su triunfo, que su zapato bronco azote - el pavimento del Olimpo radioso! ¡Ya tiene satisfecha - su anhelada ambición! ¡Ya alcanzó a hacer del hombre - más grande de la Hélade una ruina que ha sido deshecha aun en sus más hondos cimientos! ¡Y hay aún quien a esta diosa implore? Todo fue por el amor de Zeus a una mujer por breve tiempo, y ella celosa ha hecho perecer al más limpio y más recto de los hombres de Grecia." (6)

Sólo por esto, Hera tendría razón para castigar a Heraclés; lo sorprendente es que para entonces ya ha sido castigado. Asistimos a una situación poco común en la tragedia griega: primero se da el castigo y después la transgresión. Sin embargo esto es sólo una falsa apariencia, ya que la divinidad no castiga por adelantado. Debemos buscar la transgresión de -

(4) *Ibidem*, pág. 198.

(5) *Idem*.

(6) *Idem*.

Heraclés antes de que sufra el ataque de locura para poder entender la necesidad de este castigo, y no sólo como pura retroactividad del cosmos sino - en función de la naturaleza muy peculiar de Heraclés el héroe, el semidiós.

Es importante advertir que Hera deseaba castigar al héroe pero -- que, antes del castigo, no tenía ninguna razón para castigarlo, y de hecho la obra no proporciona ningún elemento para afirmar que Hera haya dispuesto este castigo. Lo que Iris señala específicamente es que el padre Zeus lo amparaba mientras el héroe realizaba las doce pruebas que le impuso Euristeo y no permitió que Hera le procurara mal alguno, pero llegado ese término la diosa tiene manos libres para saciar su odio en contra de Heraclés (7). La divinidad que dispone el castigo no es, entonces, Hera sino el mismo Zeus.

La pregunta que ahora resulta pertinente es: ¿por qué Zeus dispuso este castigo para su hijo? ¿Cómo, cuándo y dónde lo ofendió Heraclés? -- ¿Tiene alguna utilidad para Zeus este castigo? Al igual Hera, Zeus también es ofendido por el héroe; así, cuando Teseo trata de reconfortarlo, el hijo de Alcmena no vacila en afirmar que "Insolente es el dios y estoy contra -- los dioses" (8). Después, cuando se queja del acoso de Hera, le dice a Anfitrión:

"Me engendra Zeus -¡sea el que sea Zeus!- y con ese hecho me hace enemigo de Hera. Anciano, no veas una im--
piedad: prefiero que seas tú mi padre y no Zeus." (9)

(7) *Ibidem*, pág. 191.

(8) *Ibidem*, pág. 197.

(9) *Ibidem*, pág. 198.

Desde luego todo esto es una impiedad, y Zeus también tendría razones de sobra para castigar a Heraclés, pero en este caso volveríamos a encontrarnos ante la imposibilidad de justificar un castigo divino anterior a la ofensa.

La respuesta, me parece, es que Heraclés olvida que sirve a un —dios, que su vida está en manos de Zeus y que es el padre de los dioses — quien le ha permitido realizar todas sus hazañas, porque cada una de estas hazañas fue un propósito divino. Esto significa que Heraclés no hubiera podido realizar sus doce Trabajos sin ayuda de Zeus, y que no eran trabajos — que el propio héroe se hubiera impuesto, o Euristeo en su defecto, sino que le fueron impuestos por la divinidad. Heraclés es un instrumento en manos — del dios, pero en esta obra el instrumento olvida en manos de quién está y llega al exceso de pretender actuar por su cuenta; en este penoso trance, — se plantea un despropósito: contravenir la voluntad divina que lo guía.

Cuando se entera de que su padre, su esposa y sus hijos están amenazados de muerte, Heraclés alardea de su fuerza y se arroga facultades para juzgar, condenar y castigar a los enemigos de su familia: pretende derribar el palacio de Licos y lo que hará será derribar su propio palacio; asegura que a todos los de Cadmos que halle culpables de haber sido infieles a sus antiguos reyes, los va a someter a la venganza: "esta clava triunfante —dice— ha de caer sobre sus cuerpos, o con voladoras flechas habré de traspasarlos" (10), aunque a la postre su clava sólo habría de caer sobre uno — de sus hijos y con sus voladoras flechas sólo pudo traspasar a sus otros —

(10) *Ibidem*, pág. 187.

dos hijos y a su esposa.

En ese mismo parlamento se pregunta: "¿Hazañas? ¿Proezas? ¿Para - quién mejor que para mi esposa, para mis hijos, para este anciano!" (11), - lo que revela que la soberbia y la prepotencia lo han cegado, pues todas - sus hazañas y sus proezas sólo tienen y pueden tener un beneficiario: Zeus. Y continúa: "¡Trabajos de Heraclés, vanidad pura, ante el deber que se me - impone ahora!" (12), lo que también es un despropósito enorme: sus trabajos no son vanidad pura sino puro servicio a la divinidad, y el que considera - como un deber superior que se le impone ni es un deber porque, como vere-- mos más adelante, Zeus había decretado previamente la muerte de los niños y de Megara, ni es superior porque contraviene las disposiciones de Zeus, ni se lo ha impuesto nadie sino él mismo; es en suma pura vanidad.

Lo que arrogante afirma antes que todo lo anterior, se le podría colgar al cuello al final del drama, cuando sólo pide la muerte:

"¡Y yo, yo ahora voy a hacer mi obra -hoy ha de verse lo lo que mi brazo vale. (sic)" (13)

Su obra, en efecto, la llevó a cabo y pudo verse lo que su brazo vale porque, en rigor, su obra fue decretada por Zeus y su brazo fue movido por la divinidad. Eso es lo que Heraclés vale; no menos, tampoco más. Otros

(11) Idem.

(12) Idem.

(13) Idem.

transgresores del orden cósmico en quienes Heraclés ejecuta un castigo divino, además de él mismo como acabamos de ver, son Licos, Megara y Anfitríon.

El caso de Licos es claro ya que mató a su predecesor en el trono de Tebas, Creón (14); desvalora, al igual que el mismo Heraclés, los trabajos del héroe y sugiere que este semidiós es un hombre vulgar (15), y aun pretende matar a Anfitríon, a Megara y a sus hijos, que son nietos de Zeus. La muerte de Licos a manos de Heraclés, en el interior del palacio, es el castigo que Zeus dispuso para él por todos sus pecados y así los paga de -- una vez y para siempre.

Megara se nos presenta no sólo como una mujer predispuesta a morir sino también a procurar la muerte de su suegro y de sus hijos. Si Anfitríon lucha durante un tiempo por vivir, Megara lucha por morir y lucha contra él hasta que lo vence y lo convence de imitar su propio desatino. Mientras Anfitríon conserva la fe en Zeus, conserva la esperanza y se mantiene acogido al altar del dios; Megara no tiene fe en Zeus pues está convencida de que invoca su protección en vano (16) y tampoco tiene fe en Heraclés por que lo considera un simple mortal incapaz de regresar del Hades (17), por eso no tiene esperanza de salvarse. Y si Anfitríon luchó por salvar la vida de los niños, Megara llega al extremo de amortajarlos en vida (18); su fin

(14) Ibidem, pág. 190.

(15) Ibidem, pág. 181.

(16) Ibidem, pág. 186.

(17) Ibidem, pág. 183.

(18) Ibidem, pág. 185.

transgresores del orden cósmico en quienes Heraclés ejecuta un castigo divino, además de él mismo como acabamos de ver, son Licos, Megara y Anfitríon.

El caso de Licos es claro ya que mató a su predecesor en el trono de Tebas, Creón (14); desvalora, al igual que el mismo Heraclés, los trabajos del héroe y sugiere que este semidiós es un hombre vulgar (15), y aun -pretende matar a Anfitríon, a Megara y a sus hijos, que son nietos de Zeus. La muerte de Licos a manos de Heraclés, en el interior del palacio, es el castigo que Zeus dispuso para él por todos sus pecados y así los paga de -- una vez y para siempre.

Megara se nos presenta no sólo como una mujer predispuesta a morir sino también a procurar la muerte de su suegro y de sus hijos. Si Anfitríon lucha durante un tiempo por vivir, Megara lucha por morir y lucha contra él hasta que lo vence y lo convence de imitar su propio desatino. Mientras Anfitríon conserva la fe en Zeus, conserva la esperanza y se mantiene acogido al altar del dios; Megara no tiene fe en Zeus pues está convencida de que invoca su protección en vano (16) y tampoco tiene fe en Heraclés por que lo considera un simple mortal incapaz de regresar del Hades (17), por eso no tiene esperanza de salvarse. Y si Anfitríon luchó por salvar la vida de los niños, Megara llega al extremo de amortajarlos en vida (18); su fin

(14) Ibidem, pág. 190.

(15) Ibidem, pág. 181.

(16) Ibidem, pág. 186.

(17) Ibidem, pág. 183.

(18) Ibidem, pág. 185.

a manos de su esposo resulta, entre otras cosas, el castigo por su impiedad y el fruto de su proclividad a la muerte.

Anfitrión, aunque las rechaza, también tiene dudas acerca de la efectividad de la protección de Zeus. Así, cuando sostiene una discusión con Licos le advierte que "Si Zeus tuviera sentimientos de justicia hacia nosotros, los que debiéramos matarte nosotros seríamos" (19); por su parte, el dios demostraría más adelante (20) que sí tiene sentimientos de justicia, al menos como la entiende Anfitrión, al permitir que fueran ellos, los parientes de Heraclés, verdugos y no víctimas del rey. A pesar de sus debilidades y considerando que soporta una gran presión, pues además de luchar por su propia vida y la de sus nietos tiene que enfrentar la impiedad de Hegera y su pesimismo fatalista, Anfitrión se mantiene incólume, libre del error y del pecado, hasta el momento en que cede a las exhortaciones de su nuera:

"Hazle frente a la muerte: eso te ruego, anciano." (21)

Anfitrión aclara que no huye de la muerte por cobarde ni porque ame mucho la vida: lo que ansía es salvar la vida de los hijos de su hijo, pero finalmente se da por vencido:

"¡Aquí está mi garganta en espera de la daga: traspásen-

(19) Ibidem, pág. 182.

(20) Ibidem, pág. 190.

(21) Ibidem, pág. 183

la, inmóvilme, precipítanme de alguna roca!" (22)

Solamente le pide una gracia al rey: que le permita morir antes que los niños para no ver cómo mueren agonizando con ayes lastimeros y llamando a su madre y al padre de su padre. Abrumado por la adversidad, acosado por sus propias dudas, atropellado por Licos y Megara, viejo e impotente, Anfitríón ha terminado por perder la fe, y con ella la esperanza. Entonces comete su gran error. Ofende a Zeus de una manera elocuente y aterradora:

"¡En vano fue, oh Zeus, que tú mi lecho compartieras; en vano que yo te llamara padre de mi hijo! Fue la tuya — una amistad de pura apariencia.

¡Yo te he vencido en valor, siendo un mortal como soy, pues no he traicionado a los hijos de mi hijo! ¡Lo único que pudiste tú fue introducirte al lecho ajeno y tomar la mujer de otro sin derecho alguno! ¡O eres un insensato o no eres justo!" (23)

En este momento todavía no podemos asegurar que Zeus tenía proyectado salvar a la familia de Heracles pero tampoco tenemos suficientes razones para dudarlo. De lo que ya no puede cabernos duda es de que Anfitríón será castigado.

Cuando Anfitríón, Megara y los niños ya están a un paso de la muerte, aparece Heracles. Como advierte su propia esposa, el héroe "Es para

(22) *Idem.*

(23) *Ibidem*, pág. 184.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

nosotros como si fuera el mismo Zeus Salvador" (24). La aparición de Hera—
clés ciertamente establece un contraste con la imagen de impotencia y desam—
paro que han proyectado, durante prácticamente una tercera parte de la —
obra, Anfitrión, Megara, los niños y el coro de ancianos de Tebas. Hera—
clés, de cuya fuerza, generosidad y amor cabe esperar la solución de todos
los problemas de su familia, es la imagen de Zeus Salvador, ya que el héroe
es la mano que el dios le tiende a su familia para brindarle su ayuda.

Sin embargo, por lo que respecta a Heraclés, hemos visto que su —
mal es la prepotencia y que ella será la causante de su ruina, y, por lo —
que respecta a Anfitrión, aún resuena el eco de lo que le dijo a Zeus en un
momento de ofuscamiento: "Fue la tuya una amistad de pura apariencia."

Que la locura de Heraclés, la muerte de su esposa y de sus hijos
y el castigo de Anfitrión fueron decretados por Zeus, queda demostrado por
el hecho de que esta locura lo acometió en el momento más sagrado de una ce—
remonia de purificación (25), cuando el contacto de la divinidad con los —
tres transgresores: Heraclés, Anfitrión y Megara, y con las tres víctimas —
inocentes, los niños, es directo. Entonces se manifiesta la ira de Zeus y —
los culpables son castigados.

En esta ceremonia religiosa, que se celebra en honor de Zeus, no
podía manifestarse otra voluntad que la de este dios, y si fue el momento —
preciso en que intervinó Lisa, por indicación de Iris, a petición de Hera,

(24) *Ibidem*, pág. 186.

(25) *Ibidem*, pág. 192.

sólo pudo haber sido con el consentimiento de Zeus: Suponer lo contrario, - que Lisa interrumpió una ceremonia en honor de Zeus por su propia iniciativa, siendo como es una deidad subordinada al padre del Olimpo y a su consorte, resultaría incongruente y sin fundamento.

¿Por qué en su locura Heraclés no mató a Anfitríón? Primero mata a un niño que se había ocultado detrás de una columna y que, queriendo huir de él, le sale al encuentro; esto, a mi manera de ver, es una alegoría de la conducta de Megara cuando menos, quien buscó la muerte hasta encontrarla, - por el puro miedo de morir. Después mata a otro de los niños, que se había ocultado a los pies del altar de Zeus y que, al advertir que su padre se dirigía hacia él, sale a su encuentro y abraza sus rodillas; considerando que a los pies del altar de Zeus el niño estaba a salvo, también interpreto este pasaje como una alegoría de la conducta de Anfitríón cuando menos, quien estando a salvo en el altar de Zeus y bajo su protección, renuncia a esa -- protección y abandona ese altar para rendirse a las disposiciones de Licos, vale decir, para entregarse a la muerte. En tercer lugar y con un mismo dardo mata al último de sus hijos y a la madre (26).

Me permito ahora realizar una edición del texto para presentar -- con mayor claridad el siguiente pasaje:

"CORO: ¿Qué haces, hijo de Zeus, qué haces sobre el palacio? ¡Esa espantosa convulsión con que esta casa agitas penetra hasta el Tártaro!" (27)

(26) Ibidem, págs. 193 y 194.

(27) Ibidem, pág. 192.

"MENSAJERO: (...) Ahora va contra el viejo, contra el anciano padre. Pero entonces refulge en las alturas... Palas blande su lanza... (...laguna en el texto...)" (28)

"CORO: (...) Eres tú, Palas, que obras como cuando a Encélado sepultaste en el abismo." (29)

"MENSAJERO: (Palas) Arroja contra el pecho de Heraclés - una piedra. Cesa él su furor, el sueño lo domina. Se dirige a la tierra." (30)

Aunque no la vemos, la aparición de Palas Atenea es tan importante que primero la advierte el coro y ve lo que hace justo antes de que entre el mensajero, y después la refiere al mensajero y refiere lo que hace: simplemente impide la muerte de Anfitríón.

Suponer que la intervención de Atenea es arbitraria o que obedece a su propia iniciativa, para suspender o evitar un castigo que el propio Zeus decretó, es tan ilógico como suponer que Lisa interrumpió la ceremonia en honor de Zeus simplemente porque no le importó. La intervención de Atenea, pues, también fue decretada, es decir, cuando menos consentida por el mismo Zeus, ya que así como Hera odia a Heraclés sabemos, por otras fuentes (31), que Atenea lo protege. Esta diosa, por otro lado, no tendría ninguna razón para salvar a Anfitríón como no fuera la de ayudar a Heraclés. La aparición de Palas también revela la voluntad divina, y no sólo la de ella sino fundamentalmente la de Zeus, que ha permitido, dispuesto y decretado que Anfitríón no muera.

(28) Ibidem, pág. 194.

(29) Ibidem, pág. 192.

(30) Ibidem, pág. 194.

(31) Garibay K., A. M.; ob. cit., pág. 121.

¿Cuál es entonces el castigo de Anfitrión? El que corresponde a su impiedad y no otro. Este personaje, como hemos visto, le reprocha a Zeus injustamente el haberlo vencido en valor, siendo un mortal como es, ya que no ha traicionado a los hijos de su hijo (32). Sin embargo, cuando los niños están a punto de morir aparece Heraclés para salvarlos como enviado del dios, en tanto que héroe salvador.

Por el pecado de haber negado la amistad de Zeus para con él, la compasión del dios para con Megara y su amor por los niños, sus nietos, así como el poder del dios para salvarlos a todos y cada uno de ellos, Anfitrión es castigado con la destrucción de todos y cada uno de ellos, precisamente cuando en apariencia ya no tiene ningún motivo de preocupación, y esto a manos de Heraclés en quien fundó sus esperanzas de salvación. Por añadidura, Anfitrión es obligado a soportar lo que más insoportable le resulta: el espectáculo de la muerte de los hijos de Heraclés. Por otra parte, es importante destacar que en realidad Heraclés es hijo de Zeus y no de Anfitrión, y los niños son nietos del dios únicamente.

Anfitrión, un viejo impotente que dudó del poder de Zeus para salvar a su familia, es destruido con la muerte de esta familia a manos de su propio hijo. Heraclés, un joven prepotente que se consideró un héroe por méritos propios, semejante a un dios, fue utilizado por Zeus para asesinar a su propia familia. Con la muerte de Megara y los niños son castigados a un tiempo la propia Megara, Heraclés y Anfitrión. Por lo que se refiere a Heraclés, cumple en esta obra por lo menos dos funciones: como instrumento del

(32) Eurípides; ob. cit., pág. 184.

dios, destruye a Megara y Anfitrón; como transgresor, es destruido por Lissa-Iris-Hera-Zeus. Como instrumento del dios también cumple dos funciones: desde el momento de su aparición hasta que enloquece es la representación de Zeus Salvador, y desde que enloquece hasta que Palas lo derriba es la imagen viva de la ira divina, de Zeus justiciero.

La llegada de Teseo es necesaria porque completa el castigo de Anfitrón al privarlo, aunque no sea más que circunstancialmente, de su hijo. Por lo que se refiere a Heraclés, que ya ha sido castigado con la destrucción de su palacio, con la destrucción trágica del propio Anfitrón y con la muerte de su esposa y de sus hijos, la llegada de Teseo resulta oportuna porque le impide que se quite la vida, lo obliga, literalmente, a seguir al servicio de Zeus y proporciona el desenlace que la obra necesita al restituirle casa, familia y destino:

"HERACLES: ¡Maté a mis hijos y hoy para mí un hijo eres!"
(33)

Si en su momento Heraclés sacó a Teseo del Hades, Teseo le corresponde en este caso con el mismo favor. Por lo demás, si Teseo hubiera llegado antes, habría interferido la acción justiciera de la divinidad; llega justo a tiempo para levantar al héroe caído, vencido bajo el peso de lo que él mismo considera la más dura de todas las tareas cuantas ha realizado:

"HERACLES: ¡Mi prueba final iba a ser esta: matar a mis

(33) Ibidem, pág. 200.

hijos, colmar esta casa de desventura y de ignominia!"
(34)

Esto demuestra, a mi parecer, que el mismo Teseo ha sido enviado por Zeus, ya que nada en esta obra ocurre al margen de la voluntad divina.

Dentro de lo mucho que dicen los personajes, todo significativo - con relación al contenido filosófico de la obra o el desarrollo de la acción dramática, sobresalen dos tópicos: la amistad y las armas. En su primera intervención, Licos sostiene con Anfitrión una discusión que a primera vista parece pueril, acerca del valor de distintas armas: Licos afirma que el arquero, por la misma naturaleza de su arma, no es tan valiente como el que blande una lanza, y Anfitrión pretende demostrarle que el arco y las flechas pueden ser más efectivos que la lanza pues el arquero tiene la ventaja de que puede lanzar innumerables saetas, se mantiene distante de sus oponentes, da en ellos como blanco y él mismo queda libre, sin temores - (35).

Sin embargo, el mismo Heraclés, en la última escena de la obra, se pregunta si debe seguir portando sus armas, que le irán gritando a la continua: "Fue tu mano aborrecible la que con nuestra ayuda acabó la vida de esos niños y de la esposa amada... ¿seguirás portando esas armas asesinas?" (36), o si debe abandonarlas, aunque ellas son la raíz y el obrero de

(34) Ibidem, pág. 198.

(35) Ibidem, págs. 181 y 182.

(36) Ibidem, pág. 199.

su gloria y dejarlas sería quedar a merced de sus enemigos (37). ¿A qué se refiere esto?

Por una parte, la discusión en torno al arco esclarece un aspecto fundamental de la acción dramática: Zeus, como el arquero, dispara a distancia y para castigar a Anfitrión, el caso más notable en este sentido, se va la de cuatro diosas, un semidiós y tres víctimas inocentes, y como el arquero da en el blanco y él mismo queda libre, invulnerado. Dicho con otras palabras, Zeus le retira su protección a Heraclés para que Hera mande a Iris que le pida a Lisa que enloquezca a Heraclés para que mate a su esposa y a sus hijos, y permite que Palas lo detenga antes de que asesine a su padre... para castigar la impiedad de Anfitrión.

Por su parte, el mismo Heraclés es un arquero notable. ¿Cómo no iba a reivindicar para sí el uso de sus armas, si son el fundamento de su propia identidad? Y me refiero por igual a su identidad humana, como guerrero formidable, y a su identidad divina, como héroe y semidiós, ya que es el brazo armado de Zeus. Esto lo dice Lisa claramente:

"Tierras inaccesibles y broncos mares ha amansado y él solo ha restaurado el honor y la veneración de los dioses, que hombres impíos habían arrojado por tierra." --
(38)

El otro tema es la amistad: los amigos que dan la espalda, la necesidad de amigos en la desgracia, los dioses que supuestamente ofrecen una

(37) Ibidem, pág. 200.

(38) Ibidem, pág. 191.

amistad de pura apariencia, el deseo de castigar a los amigos que han traicionado a la familia y el valor de un verdadero amigo, un amigo leal y sincero como Teseo. Desde su primera aparición, Anfitrión llama la atención -- acerca de ésto:

"¿Amigos? ¡Ah, amigos...! ¡Cuán escasos son: unos fueron amigos, y hoy nos olvidan; otros son aún fieles, pero -- impotentes para auxiliarnos! ¡Esa es para el hombre la hora de la desgracia: nadie, nadie, ni el menos querido quisiera yo que gustara la falacia de los amigos en el infortunio! ¡es infalible prueba ser fiel en esa hora!"
(39)

Cuando Heraclés aparece, aunque su llegada debería ser, si no mediara ya la impiedad de Anfitrión y el mismo Heraclés no se mostrara tan -- arrogante, la mano amiga de Zeus, tanto el héroe como su esposa se duelen -- de la falta de amigos (40). Finalmente, la llegada de Teseo equivale a la -- llegada de Heraclés: es el enviado de Zeus Salvador que trae el don de su -- amistad, la suya propia pero fundamentalmente la del dios. La escena Teseo-Heraclés resulta necesariamente un desarrollo del tema de la amistad, ya -- que el primero viene a ser, en apariencia, el amigo que con tanta insistencia se ha echado de menos.

Utilizado y castigado por la divinidad, destrozado y escarnecido, preservado y levantado por la misma divinidad que lo tiene a su servicio, -- Heraclés se conmueve hasta el llanto con las demostraciones de amistad de -- Teseo, y es que en realidad asistimos a la manifestación de una amistad di-

(39) Ibidem, pág. 179.

(40) Ibidem, pág. 187.

vina, la amistad de Zeus. Como sabiamente lo dijo Teseo, y reproducimos sus palabras para concluir el análisis de este tema:

"Cuando a los dioses somos aceptables, no necesitamos — amigos. La ayuda del dios basta." (41)

Todo esto: los sacrilegios de Licos, el escepticismo de Megara, — las dudas de Anfitrión, la prepotencia y la soberbia de Heraclés, la llegada providencial de Teseo, las armas y la amistad, revelan el tema de la — obra: que el amor de la divinidad, para proteger, es perfecto, y que sus ar mas, para castigar, son infalibles. Considero que esta obra es una trage— dia, que el personaje central es Heraclés como héroe trágico e instrumento del castigo divino; que Anfitrión, Megara y Licos también son personajes — trágicos, aunque secundarios, y que los niños son víctimas inocentes de la impiedad de Anfitrión y de sus propios padres.

(41) *Ibidem*, pág. 199.

CONCLUSIONES

La función más importante de la divinidad, tal como se presenta en los textos analizados, es poner en evidencia un desordenamiento del cosmos, particularmente poner en evidencia la naturaleza de ese desorden y llevar a cabo la reparación del daño mediante la destrucción del héroe trágico, de sus asociados y de sus víctimas. La divinidad es la expresión de ese segmento del cosmos que ha sido vulnerado y constituye en sí misma el mecanismo que reivindica esa porción del cosmos.

Desde esta perspectiva, los dioses de la tragedia griega son las diferentes caras del poliedro indivisible y perfecto, vivo y dinámico, que es el cosmos de la tragedia. Este es el caso claro y elocuente de Afrodita, que ha sido ofendida en tanto que principio fundamental del orden cósmico, por Hipólito; pero para ser más precisos aunque resultemos menos claros, debemos advertir que su caso es más bien, como vimos en el análisis correspondiente, el de la divinidad que fue vulnerada en uno de los aspectos de su dualidad aunque en el otro fuera fomentada.

Como ya vimos también en el mismo ensayo, la transgresión de Hipólito resulta en daño para Artemis, a través de la impiedad de Teseo, y la misma Artemis se ve en la necesidad de asumir el papel del cosmos en desorden y aplicar el castigo correspondiente. Que Artemis no castigó a Teseo si

no Zeus, es una consideración irrelevante: en esta obra, como en "Medea" y "La locura de Heraclés", el conjunto de las divinidades actúa de consuno, - con armonía, como los miembros de un solo cuerpo perfectamente coordinado.

Un caso semejante es el de Helios, quien como dios agraviado está en condiciones de destruir a Jasón, y de hecho lo hace, pero no resulta claro si fue él quien dispuso el castigo, si lo dispusieron conjuntamente Zeus, Helios y Temis o si cada uno de ellos intervino en alguna parte del proceso. En "La locura de Heraclés" Zeus, Hera, Iris, Lisa y Palas son los diferentes componentes de la voluntad divina que en esa obra se manifiesta.

En "Medea" encontramos algo parecido: sin que podamos diferenciar, salvo en casos aislados, la participación de una u otra deidad en particular, la voluntad divina que obra y se manifiesta en contra de Jasón es una sola y la misma, de manera que los diferentes dioses que concurren a ejecutarla solo son partes, componentes de esta compleja maquinaria. Antes de hablar del dios injuriado, entonces, sería más conveniente hablar de cosmos desordenado, y antes de hablar de dioses que castigan, que ayudan a castigar, que protegen o que ayudan a proteger, habría que hablar de un cosmos que se reordena.

Por otra parte, el papel que desempeña Zeus en las tres obras analizadas es notable. En "Medea" el coro le pide a la esposa abandonada que deje el castigo en manos del dios:

"Va tu marido en pos de nuevo lecho. Verdad es. ¿Qué ganas con aborrecerlo? ¡Para ti hay un juez que ha de juz

garlo, y ese juez, es Zeus!" (1)

En "Hípólito" el joven pecador pide el fallo del dios (2). En "La locura de Heraclés" es invocado como juez supremo, como amigo y como pariente, y Eurípides maneja la situación con extraordinaria habilidad porque nos muestra a Zeus como dios injuriado, como juez imparcial y como pariente protector, sin que ninguno de estos aspectos se contraponga o se sobreponga a los otros. Paradójicamente, en esta obra la voluntad divina, una sola y siempre la misma, parece más fragmentada, desarticulada y contradictoria.

La divinidad como pariente protector es un tema sobresaliente en el teatro eurípideano y de ello tenemos una muestra significativa en las tres obras analizadas. En "Medea", Helios protege a su nieta y se lleva a sus bisnetos, aunque en realidad hace mucho más que eso: se posiona de ellos, los transfigura y finalmente los reabsorbe, es decir, reabsorbe la divinidad inherente a ellos y prácticamente disuelve su pura carnalidad.

En "Hípólito", Teseo tiene un encuentro desafortunado con Poseidón, encuentro que no resulta menos desafortunado para Hípólito. Aunque en esta obra el vínculo aparece pervertido por las transgresiones de ambos, Poseidón se muestra fundamentalmente como un pariente protector por cuanto que le tiene prometido a su hijo el cumplimiento de tres deseos, sean éstos cuales fueren.

(1) Eurípides; ob. cit., pág. 53.

(2) Ibidem, pág. 115.

En "La locura de Heraclés" el vínculo amistoso de Zeus con Anfitrión y Megara, y de parentesco con Heraclés y sus hijos, es central pues en torno a él giran abundantes incidencias de la anécdota; sin embargo, como vimos en el análisis correspondiente, las transgresiones y su castigo tienen lugar, si no en un nivel superior de decisiones en el cosmos, al menos en una esfera distinta. Que en este caso Heraclés sea al mismo tiempo héroe trágico e instrumento del castigo divino, es lo que nos dificulta un tanto la comprensión del drama.

En las obras analizadas también encontramos dioses que cumplen -- una función subordinada, que dependen de las decisiones de otros dioses o -- que simplemente las ejecutan. Esto tiene, sin embargo, una complicación: el dios, aún el más subordinado, no pierde su identidad, sus atribuciones ni -- sus prerrogativas, sino que logra conciliar su propia voluntad individual, si no es que la voluntad individual de una divinidad es mera figuración, -- con los imperativos fundamentales del cosmos.

Este es el caso de Lisa, que aparentemente se resiste a ejecutar las órdenes de Iris, o para ser más preciso, las órdenes de Hera que Iris -- le comunica y le conmina a cumplir. Que Iris pida y desee castigar a Heraclés sin haber sido directamente ofendida por el héroe es un misterio, que -- ro decir un arcano; el odio de Iris y los celos de Hera son insondables. -- Lo que no es insondable es el motivo por el cual este odio se descarga so-- bre Heraclés. Para los fines de la obra en que aparecen, el odio de Iris, -- los celos de Hera y la resistencia de Lisa cumplen una función, expresan la voluntad divina, la justifican y la llevan a cabo.

Otro dios que cumple su función a regañadientes, si hemos de creer en lo que dice Artemis, y en realidad debemos creerlo, es Poseidón, que consiente en sacrificar a Hipólito aun cuando lo considera inocente (3). -- Desde luego que Hipólito es inocente de la acusación de adulterio que Teseo ha lanzado contra él, pero Afrodita nos advirtió, desde el inicio de la obra (4), que Poseidón ejecutaría el castigo que Hipólito merecía por su im piedad.

En "Medea" e "Hipólito" es curiosa la situación de Zeus: al decretar, en la primera obra, un castigo que presumiblemente exigiría Helios, y al consentir, en la segunda obra, que Afrodita causara la destrucción del favorito de Artemis, su posición es ambigua: como el rey de "El Principito" de Antoine de Saint-Exupéry, hace lo que tiene que hacer porque no puede hacer otra cosa. Dicho de otra manera, somete, en un caso y otro, a Helios y Afrodita a su fallo, pero su fallo se somete a las razones de Helios y Afrodita; es amo y esclavo, siervo y señor de la justicia divina.

Esa es la grandeza y la miseria de los dioses de la tragedia griega: no tienen libre albedrío, no pueden ser arbitrarios, no pueden matar -- por odio ni perdonar por amor porque son perfectos, porque constituyen el orden del universo. Quizá, usan en su conducta mecanismos de compensación -- poco personales: una deuda con un dios debe pagarse aunque sea por otro dis tinto al ofensor, pero este caso no se ilustra en las obras analizadas.

(3) Ibidem, pág. 117.

(4) Ibidem, pág. 99.

Otras divinidades que funcionan con subordinación al menos a Zeus, son Palas en "La locura de Heraclés", cuando evita la muerte de Anfitrión, y Temis, Hécate y Apolo en "Medea", aunque por cierto no tenemos ninguna prueba de que estos tres últimos dioses hayan visitado el teatro durante la representación. Y es que los dioses son ubicuos; cuando los vemos en escena no podemos estar seguros, a primera vista, de lo que hacen ahí, y cuando ellos mismos lo explican, como Afrodita y Artemis, debemos creerles pero tampoco podemos estar seguros de haber entendido lo que quisieron decir. A los dioses sólo podemos ubicarlos, y entenderlos, por sus efectos.

Un ente de transbordo es el semidiós, que en los dos casos estudiados se presenta como instrumento del castigo divino y/o como héroe trágico y/o como víctima. Medea reúne dos de las tres características ya que es, en primera instancia, una víctima de la impiedad de Jasón, y también un instrumento del castigo divino. Heraclés, por su parte, es un héroe trágico — que se castiga a sí mismo al castigar a Anfitrión y Megara, en tanto que — instrumento de la ira divina. Los cinco niños, nietos de Helios y de Zeus, son las víctimas que el dios tutelar rescata, por así decirlo, del caos que sus propios padres han creado, y este llevárselos constituye en sí mismo — una parte fundamental del castigo del héroe trágico, en los dos casos estudiados.

Si Heraclés es el brazo armado de Zeus, de la divinidad demiúrgica, del cosmos en el proceso de perfeccionar su obra en este mundo para hacerlo habitable a los mortales, Medea en cambio es un anacronismo, una reminiscencia del tiempo mítico de los comienzos, y de su tierra bárbara ha llevado a la Hélade un cargamento de potencias uránicas y ctónicas en su esta-

do primigenio, de las que ella misma forma parte. El semidiós es un personaje de pie sobre dos mundos, el humano y el divino, y en las obras que analizamos constituye no sólo un vínculo entre el héroe trágico y la divinidad - sino el instrumento natural para la ejecución del castigo divino. Sin embargo, en el caso de Heraclés, sufre su expiación como hombre.

El héroe trágico por su parte, sin ser un personaje de transbordado, establece un vínculo entre nuestro mundo y el divino ya que con su transgresión irrumpe en el ámbito de los dioses y da lugar a que los dioses irruman en el ámbito de los mortales con el único propósito de devolver el agravio. El personaje que desordena el cosmos abandona al menos por un momento el mundo de todos los días para tocar y descomponer algo que está más allá de lo visible; este es el inicio de su desafortunada aventura, y su iniciación es la revelación de la naturaleza del cosmos ahí donde fue vulnerada. El héroe trágico tiene entonces el dudoso privilegio de ser visitado por un dios iracundo, o en su defecto por la pura justicia divina que se manifiesta a través de cualquier cosa; desde un prodigio como un carro tirado por dragones hasta algo aparentemente insignificante como la visita de un amigo distante. Por otra parte, puede observarse que el desordenamiento del cosmos libera fuerzas violentas que dividen a los humanos en grupos de bien y mal.

La conducta de Fedra y Teseo en "Hipólito", de Creón y su hija en "Medea", de Licos y Megara en "La locura de Heraclés", también es reprochable y en todos los casos reciben por ella un castigo. A excepción de Teseo, el castigo para los personajes trágicos secundarios es la muerte, un castigo que en este caso es secundario, aunque la destrucción del héroe trágico

puede ser física o espiritual, y es que Tesco tiene algo de víctima pues — fue engañado por Fedra y utilizado por Afrodita para castigar la impiedad — de Hipólito; tal vez por este motivo mereció la vida mientras que su hijo — murió, cuando usualmente el héroe trágico sobrevive a su castigo.

Otros agentes de la divinidad son la nodriza de Fedra, que no alcanza la categoría de víctima, Egeo en "Medea" y Tesco en "La locura de Heraclés".

En suma, la aventura de los héroes de las tragedias analizadas, y específicamente de los héroes trágicos, es una irrupción en la esfera de la divinidad, de las causas y los efectos primordiales, en las fuentes mismas del orden cósmico. Su iniciación es la revelación de la naturaleza divina, — de las verdades fundamentales que rigen el orden del cosmos. Sin embargo, a diferencia de los héroes mitológicos convencionales, el héroe trágico no retorna, se pierde en su aventura, esa es su destrucción como personaje central, salvo en el caso de la sublimación pero allí la transgresión no se comete aunque se tenga contacto con el dios.

Por su parte, los héroes trágicos secundarios y las víctimas en la mayoría de los casos tampoco retornan: sus vidas son el precio de la iniciación del héroe trágico, una iniciación que en rigor sólo puede beneficiar — con su enseñanza a quienes tenemos el privilegio de conocer, y acaso entender, una tragedia.

BIBLIOGRAFIA

A. BASICA:

- CAMPBELL, Joseph; El héroe de las mil caras; psicoanálisis del mito (t. Luisa Josefina Hernández); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1984.
- EURIPIDES; Las diecinueve tragedias (t. Angel Ma. Garibay K.); México; Editorial Porrúa, S.A.; 1976.
- FIALLEGA Zavala, Ricardo; Las bacantes y el origen de la tragedia; tesis -- profesional; Literatura Dramática y Teatro, UNAM; 1985.
- GARIBAY K., Angel Ma.; Mitología griega; dioses y héroes; México; Editorial Porrúa, S.A.; 1975.
- KITTO, H.D.F.; Greek tragedy; a literary study; London; ed. Methuen & Co. - LTD; 1978.
- VIAN, Francis; "La religión griega en la época arcaica y clásica" en Historia de las religiones siglo veintiuno (t. José Luis Ballbé y Alberto Cardín Garay); vol. 2: "Las religiones antiguas. II"; Madrid; ed. Siglo XXI; 1983.

B. COMPLEMENTARIA:

- ADRADOS, Francisco R.; Fiesta, comedia y tragedia; sobre los orígenes griegos del teatro; Barcelona; Editorial Planeta; 1972.
- ARISTOTELES; El arte poética (t. José Goya y Muncain); Madrid; ed. Espasa-Calpe, S.A.; 1970.
- BATY, Gastón y René Chavance; El arte teatral (t. Juan José Arreola); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1955.

- BERMEJO, José; Introducción a la sociología del mito griego; Madrid; ed. -- Akal editor, S.A.; 1979.
- CASSIRER, Ernst; El mito del estado (t. Eduardo Nicol); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1974.
- CASTANEDA, Carlos; Viaje a Ixtlán (t. Juan Tovar); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1978.
- COULANGES, Fustel de; La ciudad antigua; estudio sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y Roma (t. José Manuel Villalaz); - México; Editorial Porrúa, S.A.; 1974.
- DUMEZIL, Georges; Del mito a la novela; la saga de Hadirius (Saxo Gramático I, v-viii) y otros ensayos (t. Juan Almela); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1973.
- DUVIGNAUD, Jean; Sociología del teatro; ensayo sobre las sombras colectivas (t. Luis Arana); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1966.
- ELIADE, Mircea; Imágenes y símbolos; ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso (t. Carmen Castro); Madrid; ed. Taurus ediciones, S.A.; - 1979.
- El mito del eterno retorno (t. Ricardo Anaya); Madrid; ed. Alianza/Encicé; 1984.
- Mito y realidad (t. Luis Gil); Barcelona; ed. Guadarrama/ - Punto Omega; 1978.
- Lo sagrado y lo profano (t. Luis Gil); Barcelona; ed. Guadarrama/Punto Omega; 1979.
- FRAZER, Sir James George; La rama dorada; magia y religión (t. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano); México; ed. Fondo de Cultura Económica; 1979.
- GLOVER, T.R.; El mundo antiguo (t. Alberto Sond); Buenos Aires; ed. EUDEBA; 1971.
- GRAVES, Robert; La diosa blanca; gramática histórica del mito poético (t. - Luis Echávarri); Barcelona; ed. Alianza Editorial; 2 tomos; 1984.
- JESI, Furio; Mito (t. J.M. García de la Mora); Barcelona; Editorial Labor, S.A.; 1976.
- KITTO, H.D.F.; Los griegos (t. Delfín Leocadio Garasa); Buenos Aires; ed. - EUDEBA; 1985.
- MACGOWAN, K. y W. Melnitz; La escena viviente; historia del teatro universal (t. Horacio Martínez); Buenos Aires; ed. EUDEBA; 1966.
- NIEZSCHE, Federico; El origen de la tragedia (t. Eduardo Ovejero Mauri); Madrid; ed. Espasa-Calpe, S.A.; 1975.

- REPOLLES, José; Las mejores leyendas mitológicas; Barcelona; Editorial Bru-guera, S.A.; 1969.
- SOPHOCLES: Las siete tragedias (t. Angel Ma. Garibay K.); México; Editorial Porrúa, S.A.; 1978.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé; Apología del teatro (t. E. Madrid Díez); Buenos Ai-ras; ed. Compañía General Fabril Editora; 1961.
- VILCHEZ, Mercedes; El engaño en el teatro griego; Barcelona; Editorial Pla-neta; 1976.