



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS CLASICAS



LA IMAGEN DE MEDEA EN EURIPIDES
LA HECHICERA EN ESPIRAL

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LETRAS CLASICAS
P R E S E N T A:
MA. MAGDALENA OKHUYSEN CASAL



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LETRAS CLASICAS 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

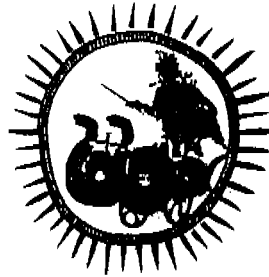
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLASICAS



FILOSOFIA Y LETRAS

LA IMAGEN DE MEDEA EN EURIPIDES

LA HECHICERA EN ESPIRAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN LETRAS CLASICAS

P R E S E N T A:

MA. MAGDALENA OKHUYSEN CASAL



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIRECTORA: MTRA. PATRICIA VILLASEÑOR CUSPINERA

ACADEMIA DE
SERVICIOS ESCOLARES
Profesor

CIUDAD UNIVERSITARIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COORDINACION DE LETRAS CLASICAS

2006

*Para mis papás:
Concepción Casal y Carlos Okhuysen*

Para Gabriela

Me resultaría inimaginable mi trabajo sin esta página de agradecimientos; por alguna razón que no puedo explicar, se me ha quedado para el final; tal vez porque me había parecido difícil encontrar las palabras precisas para expresar un sentimiento tan profundo y tan complejo, y porque no es lo mismo sentirlo que decirlo. Me parece increíble, además, tratar de explicar todo lo que he pensado, por las causas y efectos más diversos, en la gente importante mientras escribía este texto. Pero están presentes...

Mis hermanos, por supuesto: Concha (es decir, *Drag*), Carlos, Mauricio. Mi tío Fallo y mi abuela. Mis sobrinos: MI. Bean y El Pescador. Y una selecta lista de amistades: Oscarraldo, Dania Mejía, Laura Arenas, Maribok (o María), Carmen Madero, Alejandro Curiel (de doble identidad aquí), Daniel Rinaldi, Dabi Xavier y el joven Emilio, Paty Díaz, Sergio Luna, Ana Elia, Araceli, Haydée, Vilka, Gaby, Josué (que hasta compró una versión de *Medea* para leerla) y Judith, Ricardo Yáñez, Ana Franco.

Todos los comentarios y la lectura atenta, exhaustiva, incluso, de la Mtra. Patricia Villaseñor me dieron una pauta enormemente grata para ahondar en algunos incisos de este trabajo; es algo que agradezco muchísimo. Y las observaciones del Dr. Carlos Zesati, del Dr. Arturo Ramírez Trejo, del Mtro. José Molina y del Mtro. Alejandro Curiel, que hicieron muy significativo el hecho de revisar y releer el texto desde una otra lectura.

LA IMAGEN DE MEDEA EN LA TRAGEDIA DE EURÍPIDES – LA HECHICERA EN ESPIRAL

PRÓLOGO	3
INTRODUCCIÓN	7
<i>El sentido trágico de Medea</i>	8
<i>El telón de fondo de la hechicera</i>	17
CAPÍTULO I – MEDEA, BÁRBARA Y HECHICERA	23
<i>La imagen y el estereotipo</i>	24
CAPÍTULO II – LA ESCENA DE CREONTE	33
<i>El poder de las imágenes y los riesgos de la imaginación</i>	36
<i>Las fobias del rey</i>	40
CAPÍTULO III – JASÓN Y MEDEA	46
<i>Primer encuentro</i>	47
<i>Ser y parecer. Los excesos de la retórica: el arte de la simulación</i>	58
<i>Sophós en sentido recto</i>	60
CAPÍTULO IV – LA ESCENA DE EGEO	62
<i>Los remedios y los juramentos en el cuento popular</i>	64
<i>Egeo y el azar</i>	68
<i>Aristóteles Poét. 1461b19–20 y sus reacciones</i>	71
CAPÍTULO V – MEDEA Y JASÓN	90
<i>Segundo encuentro. La red de los regalos</i>	91
<i>El infanticidio y la red ilusoria del destino</i>	104
CAPÍTULO VI – EL DISCURSO DEL MENSAJERO	110
<i>Los dientes invisibles del veneno</i>	111
<i>La mordedura de serpientes</i>	116
CAPÍTULO VII – MEDEA EX MACHINA	120
<i>La elogia del azar</i>	121
<i>El motor sin alas de Medea</i>	124
LAS SEMILLAS Y LA COSECHA – A MANERA DE CONCLUSIÓN	130
<i>Configuración de Medea como héroe trágico</i>	139
<i>Configuración de Medea como hechicera</i>	142
<i>La hechicera en espiral</i>	147
BIBLIOGRAFÍA	155

PRÓLOGO

Virginia Woolf reunió muchísimos ensayos sobre literatura en una colección compuesta por dos volúmenes a la que tituló *The Common Reader*. En esta colección, dedica un ensayo a los griegos más canónicos: "On Not Knowing Greek". En algún lugar de su ensayo nos dice que, de los tres trágicos, es Eurípides el que pierde menos de su esencia al ser leído en una habitación (cerrada) y en privado (a solas, a la luz de la lámpara), a pesar de que el teatro implicaba un acontecimiento social al aire libre y en plena luz del día. Así y todo, aún leído, Eurípides conserva más de su esencia: *He can be acted in the mind*, nos dice. Sin duda, con esta expresión, Virginia Woolf se refiere sobre todo a la fama del carácter psicológico e intelectual, 'racionalista', de la obra de Eurípides. De cualquier manera, por algo es afortunada esta expresión; Eurípides *can be acted in the mind*, no en uno sino en muchos sentidos.

Podemos complementar esta idea de Virginia Woolf con una sugerencia más técnica, pero orientada al mismo principio: dice Alan Elliott, en el prefacio de su edición de *Medea*, que no hay que perder de vista que estamos, como sea, ante una obra de teatro: *Always try to imagine what is going on in the theatre while reading the play*. Parece una obviedad, pero sólo siguiendo la imaginación a través de la lectura, pueden desarrollarse otros ejercicios: las adaptaciones al cine, por ejemplo, o escenificar la obra de nuevo, pues los textos con los que trabajaron los actores de *Medea* no tenían acotaciones, ya que Eurípides escribió la obra para producirla él mismo. ¿Cuántos actores había en escena? ¿Dónde estaban? ¿Qué más había en el escenario? Todo esto se pregunta Elliott a lo largo de sus comentarios, y, sobre todo, cómo habrá sido la escena de *Medea ex machina*. Ésta del carro de Helios es una duda fascinante que seguramente comparten muchos lectores de *Medea*; así, por ejemplo, Jennifer March, comenta, en una nota de uno de sus estudios, que

el intenso efecto climático de esta escena se logró en una excelente producción de *Medea* a cargo del University College: en ese momento, las luces parpadearon por instantes muy breves, y se apagaron súbitamente; cuando el escenario se encendió de nuevo, ahí estaba *Medea ex machina*, en lo alto, casi como una diosa, con un fondo de nubes relampagueantes... El mismo Eurípides hubiera aplaudido, nos asegura Jennifer March.

Es indispensable para cualquier lector respetar su propia imaginación. Si no, es imposible entender la literatura en su incesante expansión, que va en todos los sentidos imaginables, y también en los que ni siquiera podemos sospechar. Todos los grandes poetas han sabido respetar ese principio, que los ha hecho únicos, aunque con un mismo origen anclado en la tradición; hay en ésta muchas rutas. Después de haber optado por una surgen otras; es fascinante seguir y delimitar algunos de sus rastros.

La literatura greco-latina (una simpática utopía) significó un proceso infinitamente complejo que, consumado ya y fijo ante nuestros ojos, traza un mapa inconmensurable en el que vemos cruzarse y pronunciarse líneas de caminos; el personaje de *Medea* destaca fuertemente las líneas de relación con que se vinculan cuatro centros capitales: E-AR-OV-S (Eurípides, Apolonio Rodio, Ovidio, Séneca). Nos detenemos en Eurípides, quien nos impone la pausa de una primera escala.

¿Qué es lo más vivo de *Medea*? Sin duda, diría que el misterioso poder con el que [se] hace gravitar todo a su alrededor, y que siempre ha impresionado a quien la ha leído, como seguramente, nos gusta pensar, impresionó a sus espectadores originales. Este estudio surgió porque me resulta absolutamente vital el poder que se percibe en *Medea*; me parece importante tratar de entender qué lo origina, cómo se construye, qué es lo que nos hace percibirlo con claridad muda y extraña. Es un poder evidente que sigue estremeciendo a los lectores, y que en la antigüedad causó también poderosos efectos que se transformaron en

pasajes memorables de poetas. Estoy pensando en Apolonio de Rodas y en Ovidio, sin dejar de reconocer a Séneca, quien tiene también versos muy afortunados, aunque podemos decir que él parece atento a otras prioridades. ¿Qué hay ahí que está tan claro y tan sordo?

Medea es el estereotipo de la hechicera. En principio, no sabemos si porque es bárbara es por lo tanto hechicera, o a la inversa: es hechicera, por lo tanto es bárbara. De cualquier manera, éste es el aspecto más reconocido de su figura: Medea es una hechicera. La simiente del estereotipo está en la tragedia, pero amalgamada en una imagen, y, porque es una imagen, es muy difícil de definir. Por lo mismo, por su indefinición, su efecto nos deja al final estupefactos, como todavía encontramos a Jasón cada vez que releemos los versos finales. No entendemos bien a bien cómo pasó todo, pero todo pasó como Medea había anticipado en sus planes; en ese momento de incertidumbre que es la escena con que concluye la obra, se hace necesaria la suspensión del juicio: que tal efecto esté implicado al final, y que sea una pausa necesaria para recuperar el ritmo de la razón pura, no es poca cosa. De pronto, autónomo casi, el sentido trágico empieza a orientarnos hacia un recorrido en reversa, para recapitular, para detenemos en los efectos de la resonancia de cada escena que hemos visto ocurrir. Sentimos entonces que estamos cautivos en los ecos en espiral de esta tragedia.

Esa espiral, su vértigo estridente, no se detiene en la última escena; viaja con Medea por los aires y de pronto le perdemos la pista. Hacemos contacto de nuevo; nos parece que ha desviado su ruta de Atenas y ha entrado en un túnel de tiempo. La reconocemos en su esencia, aunque su forma haya mutado, y vemos cómo, en diferentes momentos, cautiva a Apolonio y a Ovidio con su mágico impulso, a Séneca con un curioso terror: la magia la ha transformado también a ella. Es ya toda una hechicera, es *la* hechicera.

A Eurípides le fue negado el reposo; produjo gran parte de su obra rodeado de circunstancias turbulentas. En esta tragedia, Medea es sobre todo la sombra misteriosa con que se envuelve una imagen oscura, y bajo ese manto siniestro habrá de permanecer hasta que, con una nueva luz, reposada por la distancia, la hechice el sosiego de otros tiempos menos inclementes.

INTRODUCCIÓN

δει γάρ νιν ἦτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω
ἢ πτηνὸν ἄραι σθμ' ἐς αἰθέρος βόθος,
εἰ μὴ τυράννων δόμοισιν δόσσει δικην·

EURIPIDES, *Medea*

INTRODUCCIÓN

El sentido trágico de Medea

¿Por qué *Medea* es una tragedia? Podemos hacernos esta pregunta una y otra vez, y entender que muchos críticos lo han hecho y siguen haciéndolo, y que muchos lectores se preguntarán una y otra vez por qué, buscando su propia respuesta. *Medea* es una obra muy compleja: su estructura es compacta y gira, en su totalidad, alrededor del personaje protagonista. Esto hace casi imposible hablar de Medea como personaje sin hablar de toda la obra; y diría más: la explicación de cada uno de estos aspectos nos lleva, en espiral, de una escena a otra, con tal que respetemos la dinámica del texto, que es casi galáctica, en estruendoso y oscuro movimiento.

Para este trabajo, interesa sobre todo un aspecto de Medea: Medea como hechicera. Si atendemos una línea cronológica en la producción literaria griega, encontramos la tragedia de Eurípides como un punto de partida en la trayectoria de este personaje. La configuración que hace Eurípides de Medea como hechicera —aunque tiene muy variados perfiles— se define en el tono general de la obra, en su resultado, en la sensación que nos queda, todavía hoy, de su lectura. Evidentemente no sabemos qué pasó en su representación original, pero en este estudio no se trata de dilucidar el sentido estético del espectador ateniense del s. V a.C., sino de analizar en qué forma se origina, en la tragedia de Eurípides, la imagen de Medea, la mujer bárbara de compleja naturaleza psicológica, con extraños y tremendos poderes de hechicera. En esta obra sólo hay breves menciones, algunas muy sutiles, incluso, respecto a la caracterización de Medea como hechicera y, de hecho, en la sutileza de la sugerencia descansa gran parte del sentido estético perseguido por Eurípides y una buena porción de su sentido de lo trágico.

La primera dificultad de *Medea* consiste, pues, en explicar su naturaleza trágica. La síntesis más escueta de esta tragedia sería como sigue: Medea, después de haber traicionado violentamente su casa y su patria entera y de haber renunciado a todo su universo por la ayuda ofrecida a Jasón a cambio de un juramento de matrimonio, se encuentra en Corinto, atormentada por la sinrazón de la boda de su marido con la hija del rey de esa tierra. Antes de estar siquiera en disposición de asimilar su infortunio, se presenta ante ella Creonte, el rey, para ordenar su inmediato destierro; sin embargo, ella consigue que el rey le dé un día de plazo porque antes de dejar Corinto tiene que vengarse de toda aquella afrenta, aunque encuentra, por supuesto, un buen pretexto. En medio de una compleja convulsión emocional (intercambios nada amables con el rey y con Jasón) y situaciones del todo inesperadas (aparece de repente Egeo para brindarle en Atenas el refugio que necesita), Medea va definiendo los trazos de su venganza, con el propósito de llevar con ella el mayor sufrimiento posible para Jasón y toda su casa. Así, el plan definitivo consiste en matar a la novia y a Creonte con poderosísimos venenos y, luego, a sus propios hijos, los que había tenido con Jasón, pero no con venenos, sino con una espada. Y eso pasa; la tragedia consiste en ver cómo se concretan los planes, las palabras de Medea. Pero esto aún no ha terminado: no sabemos si como parte del plan de Medea, pero sin duda como parte del plan de Eurípides, al final vemos suspendida en el aire a la famosa Medea *ex machina*, dispuesta todavía a celebrar su victoria sobre Jasón con palabras airadas, casi aladas, salvo porque pesarán para siempre sobre él.

Vale preguntarse si esto es trágico; es, sin duda, terrible, pero ¿trágico? En un primer momento, a algunos lectores puede generarles incomodidad, e incluso malestar, la atmósfera de la obra, sensación que puede transformarse también en un estado de inconformidad: como si muchas de las calamidades ocurridas hubieran podido evitarse.

La primera alternativa es fabulosa: la nodriza quisiera¹ que la nave Argo nunca hubiera llegado a la Cólquide en busca del vello cino, pues así Medea no habría conocido a Jasón y, por lo tanto, no se habría enamorado de él ni habría traicionado a su padre para seguirlo a través de los mares hasta Yolcos; tampoco habrían tenido que viajar de Yolcos hasta Corinto huyendo de las Pelíadas después de haberlas enredado espantosamente en el asesinato del rey Pelias, su propio padre, y, por último, tampoco Jasón la habría traicionado casándose con la hija del rey de esa tierra (1-23). [Y de hecho así, en este hipotético no acontecer, casándose con quien quisiera, nunca se habría visto Jasón en el delicado inconveniente de traicionar a Medea.] En cambio, todo eso ha pasado y Medea se encuentra desolada; percibe todo como una catastrófica acumulación de desventura, pues siente que no tiene a nadie que la ayude, ni una patria a donde regresar, ¿cómo atreverse siquiera a pensarlo, después de aquella historia llena de traiciones? Todavía está lamentándose la nodriza (24-48), cuando a todo esto se agrega la noticia que trae súbitamente el pedagogo de los hijos de Medea: él se ha enterado por rumores de que el rey, Creonte, ha decidido desterrar tanto a los niños como a la madre (67-73). Y si Jasón está al tanto, parece no hacer nada, o no hacer lo suficiente para evitarlo (74-79).

¹Es notable que *εἴθε* sea la primera palabra del texto; el sentido trágico parece tejido, en lo general, por este sentimiento de inconformidad: *ojalá no hubiera zarpado nunca la nave Argo...* vid. ELLIOTT, n. al primer v; vid. tb. n. de SESTILI, "*εἴθε*" ἀπαλ(ε), lat. *utinam*: esprime desiderio ineffettuabile e denota l'intensa partecipazione della nutrice alle sciagure di Medea e un malinconico, sincero rimpianto per il tempo felice..."

Una segunda alternativa la consideran las mujeres del coro, al menos de entrada: Medea podría evitar toda esa cólera, y con ello el riesgo de alguna desventura mayor, con un poco de prudencia: vamos, Medea, no es para tanto, cálmate y deja que Zeus se encargue. Sosiega el espíritu; así, la eventualidad puede no afectarlo (148-59). La misma nodriza les responde que su ama no va a contentarse con tan poco (171-2); no puede evitar el sufrimiento su ánimo terrible: ha de ser algo de carácter, la herencia de su estirpe divina, ¿qué será? Quién sabe, pero nada conveniente (119-30).

De alguna manera, se apela aquí a criterios de reconciliación con la eventualidad; los accidentes pueden y deben prevenirse; algo así nos sugiere esta constante apelación a la prudencia, a la medida, que está contrastada con la desmesura de los caracteres heroicos.²

Hay otras eventualidades que habrían podido evitarse: la más nítida de todas es la del infanticidio, un acto en el que sólo participa la voluntad. Medea se enfrenta a sí misma en los dos últimos de sus tres monólogos (364-409; 1020-1081; 1236-1250). Se debate entre el sentimiento materno que encuentre por fin lugar para evitar el crimen, y el sentido heroico que se lo reclama. Triunfa, sabemos, el sentido de la venganza, motivado por ese curioso código que consiste en perjudicar a los enemigos y ayudar a los amigos (806-10), y que aquí se encuentra abiertamente reducido a su expresión más absurda. Es natural preguntarse lo mismo que se preguntan las mujeres del coro: ¿de verdad vas a atreverte? Y, como sí se atreve, y hay que ver las condiciones en las que se atreve, resulta artificial entonces, melodramático, el debate de esta mujer: ¿para qué tanto llanto, y eso de hablarle a su propio corazón, y a su mano, y pedirle fortaleza, fortaleza que sabe de sobra que habrá de asistirle para llevar la venganza a buen término?

²vid. vv. 119-30, 184-203, los dos, discursos de la nodriza.

Sin embargo, incluso el infanticidio adquiere una dimensión distinta y se satura de sinrazón si se ve, en retrospectiva, desde la escena final, en la que aparece Medea *ex machina*, pues de los motivos que más *convencen* a Medea, o en todo caso al público de la obra, de matar ella misma a los niños es que, si no los mata ella, los matarán sus enemigos, los guardias de la casa real.

De alguna manera, se ha tendido una red muy fina alrededor de todo este asunto. Veamos qué sucede aquí, con los niños atrapados en la red de la madre: cuando Medea recibe el día de plazo para salir al destierro, aborda un primer plan: a tres de mis enemigos convertiré en cadáveres: al padre, a la princesa y a mi esposo. (374-5) Casi inmediatamente después se pregunta: y, por cierto, ¿qué ciudad va a recibirme? ¿Hay algún huésped que me salve la vida ofreciéndome una tierra inviolable y una casa segura? No. Esperaré, pues, un tiempo breve y si se me presenta una torre segura, iré con engaño y en silencio en pos de este crimen (...). (386-91)

Espera, pues, un breve tiempo, y habría de percibirlo ciertamente muy breve, pues mientras transcurría, se encontraba enfrascada en un debate muy áspero con Jasón, en el que se discutía la conveniencia o inconveniencia de todos los acontecimientos presentes, vistos desde la muy relativa retrospectiva personal en la que cada uno exponía su versión de los hechos y justificaba su causa, episodio a tal grado saturado de ironías que hasta resulta cómico. El tiempo de espera transcurre y, en medio del segundo estásimo, sale Jasón de la escena y, de repente, entra Egeo, saludando cordialmente y recibiendo de Medea cordial respuesta. Y, casi sin darse cuenta, pero indignado de verdad ante las circunstancias adversas a Medea, sorprendido sobre todo por la conducta de Jasón que ella le refiere, se encuentra jurando "por el suelo de la Tierra y por el Sol, y añadiendo toda la raza de los

dioses" (746-7) que la recibirá en su tierra para asegurarle protección. Y si no cumpliera, que se le castigue como se castiga a los impíos. Y sale Egeo de la escena.

Tiene entonces Medea un confortable margen de acción; su venganza puede ser todo lo terrible que se le ocurra. Así, con el ánimo renovado, fortalecido, su plan es el trazo confiado del crimen casi perfecto, dadas las condiciones de tiempo que tiene para ejecutarlo: llamará a Jasón para fingirse arrepentida y de acuerdo con su boda y, puesto que para ella el exilio es inevitable y para todos es lo mejor, pide al menos el indulto para sus hijos. Y, para que les sea concedido, mandará a la princesa hermosos regalos, que reciba de mano de los niños, de manera que sea mayor su compasión hacia ellos. ¡Ah! Pero los regalos, un fino peplo y una diadema de oro, harán parecer horriblemente a quien se los ponga en su cuerpo: tales son los venenos con que los untará (774-89).

Como decía, el plan es casi perfecto, pero tiene el pequeño inconveniente de involucrar fatalmente a los niños. Y entonces, en medio de esa lógica inexorable y casi frenética con que relata al coro sus planes, interrumpe su relato para llorar, pues es terrible la acción que habrá de cometer más tarde: dará muerte a sus hijos, no hay quien altere su propósito.

Es probable que el coro haya enmudecido del todo, voz, gestos; ausentes de la conciencia por un momento estas mujeres corintias a quienes les parece que este asunto de la venganza está llegando demasiado lejos. Y digo que esto es probable porque Medea recurre al tono de la justificación: ¿Qué gano con vivir, eh? ¿No habíamos acordado que en verdad mi situación es profundamente lamentable, sin padre, ni madre, bárbara en tierra helena, donde todo me es ajeno, hasta la suerte? ¡Oigan, está bien! Es lo más vengativo (798-802); no puedo mostrarme débil ante esta situación; ni débil, ni paciente, ni floja, sino

de un carácter bien distinto, dura para los enemigos, amiga para los amigos: pues la vida de hombres así es la que alcanza mayor gloria. (806-10)

Y por fin el corifeo alcanza a decir: Ya que me has hecho sabedora de tus palabras, por deseo de serte útil y de prestar ayuda a las leyes de los hombres, te prohíbo hacer eso. (811-3) Y Medea responde simplemente: No hay alternativa. Pero disculpo que lo digas, puesto que no has sido, como yo, víctima de tales ofensas. (814-5) Sólo después parece encontrar una justificación: se ve obligada a matarlos ella para librarlos de las manos asesinas de sus enemigos: Corazón mío, no lo hagas. Déjalos, desdichado, ahorra esto a los niños: viviendo allí conmigo te darán alegría. ¡No! Por los genios vengadores subterráneos del Hades: no sucederá esto, que yo deje mis hijos a mis enemigos para ultrajarlos. De todas formas es fuerza que mueran: y ya que es necesario, vamos a matarlos nosotras, quienes les hemos dado el ser. (1056-63) Y parece que le resulta convincente, pues lo reitera un poco más adelante (hay que tener presente que la permanencia del Coro en la escena podía resultarle intimidante incluso a ella, y así la justificación se hace aún más necesaria):² Amigas [les dice 'amigas' a las mujeres del coro..., y esto, si no las reconforta, al menos ha de aliviarlas], ya lo he decidido: mataré cuanto antes a mis hijos, para no entregarlos a otra mano más hostil, y saldré huyendo de esta tierra. De todas formas es fuerza que mueran: y ya que es necesario, vamos a matarlos nosotras, quienes les hemos dado el ser." (1236-41)

²vid. ELLIOTT: comm., 263: "The Chorus in Greek Tragedy is often asked to keep quiet about something. Such requests may be in a fairly realistic context, as here, but they are made necessary by the fact that the Chorus by tradition very rarely leaves the theatre once it has entered until the end of the play."

Estos versos están insertos en los dos últimos monólogos, la parte culminante de la obra; dos pares de versos: 1061-2 y 1240-1, se repiten exactamente. No es gratuito que se repitan en esos momentos en que la tensión ha crecido a un ritmo de extrema aceleración al que hay que añadir, además, el efecto que implica asimilar que todos los planes de Medea se han concretado cada uno y por su orden: a esta altura, ya la princesa y Creonte han muerto de forma verdaderamente horrenda, según el relato del mensajero (1136-230), víctimas de los efectos del veneno, tal como lo había anticipado Medea mucho antes (774-89). Así, dueña absoluta de la situación, decide inventar esta idea, que luego se ve reforzada en cierto sentido por la angustia de Jasón cuando va a buscar a sus hijos, temiendo que vayan a hacerles daño los parientes de los reyes (1302-5). Aunque, en ese momento, los niños ya están muertos (desde los vv. 1271-80). Es decir, si Jasón llegó a buscarlos antes de que llegara la guardia real, Medea tuvo tiempo suficiente para salvarlos, puesto que la siguiente escena, la que viene después de la llegada de Jasón, es la de Medea *ex machina*. Y ahí en el carro, según ella misma dice, están los cuerpos inertes de los niños; y éstos podrían estar vivos, a salvo.

En realidad, el verdadero motivo que tiene Medea para matarlos es que con eso causará a Jasón el peor daño, un daño irreparable y un dolor y una angustia imperecederos. Vale preguntarnos nuevamente dónde está lo trágico aquí. ¿En qué momento la atrapa esta red que no existía antes de que ella la hubiera inventado? Y está bien armado el truco, muy bien armado.

Hemos dicho que lo trágico está aparentemente ausente de esta tragedia, puesto que, de la serie de acontecimientos, algunos podrían evitarse, al menos el más escandaloso. De estos acontecimientos, sólo uno se convierte en error trágico: el plazo que concede Creonte a Medea. Evitando la presencia de Medea, se hubiera evitado todo el resto, porque Medea

sólo necesitaba tiempo para desatar la fuerza de sus impulsos y la agudeza de su entendimiento. Creonte lo sabe o, al menos, lo sospecha, pero le parece que la petición es modesta y los motivos válidos; Medea le ha pedido quedarse un solo día para disponerse, junto con los niños, al destierro (340-1). Así pues, Creonte concede el plazo porque considera que *nada peligroso* puede suceder en un lapso tan breve (355-6). Éste es el único evento del drama que, pudiendo evitarse, al menos aparentemente, no estaba en el terreno de lo evitable. No se trata de un error moral, sino de un error trágico. Creonte no es imprudente, y se precia de no ser tiránico. Sin embargo, el ser compasivo lo hace insensato. Así opina la misma Medea (371-5): "Pero ha llegado a tal extremo de insensatez que pudiendo arruinar mis proyectos con desterrarme, me ha concedido quedarme aquí este día..." El destierro inmediato, a pesar de ser una terrible calamidad para Medea, es la única eventualidad de toda la tragedia que no hubiera debido evitarse; de cualquier manera, se evita, y se evita, por supuesto, en favor de la trama y de la apuesta trágica de la obra: al carácter violento, terrible de Medea le resulta suficiente el plazo para desatar la mayor calamidad.

Volvemos al punto de partida con la alternativa que la nodriza lamenta por imposible: que nada de lo que ha sucedido hasta ahora hubiera sucedido nunca. Pero las circunstancias están dadas, Medea mueve su ánimo, mueve su ira (99), el espíritu de esta mujer se convulsiona, las situaciones avanzan, y a algunos les toca ser testigos y a otros víctimas de esa evolución: *la tragedia* consiste en ver *cómo* se concreta la voluntad de Medea; en entender *cómo* es esto posible.

Este mecanismo se desarrolla lentamente y sin rumbo fijo, salvo el que va encontrando a través del simulacro del azar; en gran medida, en esto consiste la obra. En el

engranaje de este mecanismo se concentra todo el poder de la imagen de Medea. Lo que resulta trágico es este poder que no se refrena.

El día de plazo se concede. Ese día es el tiempo de esta tragedia de Eurípides en la que la pasión triunfa trágicamente sobre la razón.

El telón de fondo de la hechicera

Para la tradición, Medea es el estereotipo de la hechicera; sin embargo, el estereotipo está lejos de Eurípides, quien configuró un personaje dramático, dotado de otros perfiles, propios, en todo caso, de las sutilezas de la *imagen*, artificio indispensable para este drama como tipo especialísimo, único, tal vez, de tragedia. El propósito fundamental de este trabajo es seguir el rastro de los elementos que, en la obra, construyen la imagen de Medea y que hacen que se perciba como hechicera; de esa manera, al analizar la imagen de Medea, puede entenderse cómo, en el nivel interno de la construcción poética, están en oposición imagen y estereotipo.

Se sabe de pocos textos anteriores a Eurípides que se centren en la figura de Medea. Se ha seguido, por supuesto, la ruta de la tradición pre-eurípídea para comprender un poco mejor el sentido de su creación dramática: en qué medida se apega a la tradición y todo lo que está implicado en sus innovaciones. Es muy difícil, al menos a partir de los textos conservados, asociar la Medea de Apolonio o de Ovidio, no digamos ya la de Séneca, con la tradición anterior a Eurípides, e incluso con el mismo Eurípides. O, para decirlo de otro modo, Medea se estereotipó como hechicera después de la tragedia, después de haber sido asimilada su compleja y oscura conformación como imagen. Veremos que la imagen de Medea, casi indefinible, inquietante como una intuición sin contornos precisos, reposará en los márgenes asumidos y reestablecidos posteriormente por el estereotipo.

¿Cuáles son los elementos en Eurípides que nos permiten afirmar que la semilla del estereotipo está en su *Medea*? Son, en primer lugar, las alusiones a los antecedentes míticos, breves, como toda alusión, pero significativas también, como toda alusión.

Por otro lado, está también la mención a los fármacos y a la relación de Medea con Hécate. Comenzando por esto último, diremos, por lo pronto, que en el texto hay dos referencias a Hécate: sólo una mención por su nombre, la otra a través del nombre de Ártemis;⁴ en el mismo verso se invoca también a Temis en su función de protectora de los juramentos.⁵

Por otro lado, la palabra *fármaco* aparece en seis de los 1419 versos;⁶ es, por supuesto, esencial analizar el contexto escénico de estas menciones.

Los *fármacos* son el objeto de estudio de un conocimiento especializado al que se dio por llamar *hechicerta*, ciencia o doctrina que ahora responde al nombre más distinguido

⁴vv. 397 y 160 respectivamente. La invocación a Hécate va del v. 395 al 398.

⁵vid. vv. 207-8, donde la nodriza aclara algunas de las funciones de esta divinidad. vid. EURÍPIDES: *Medea*, a cura di Antonio Sestili, ed. Dante Alighieri, Italia, 1989³, *ad loc.*: "Temí è la grande dea della giustizia invocata (cfr. v. 160) come vindice e tutrice del giuramentó (cfr. v. 208); essa è ministra di Zeus e di lui costituisce anche un attributo essenziale. vid. tb. ELLIOTT, *ad loc.* "The functions of Greek gods and goddesses cannot be expressed simply, and the frequent appeals to them in Greek literature are not easy for us to appreciate fully. It seems that originally there may have been a goddess called Themis, who only later became identified with abstract right, unwritten law (for which Themis is the Greek word). She therefore is directly relevant to Jason's broken oaths. Artemis, besides being the goddess of wild things, has a close connection with women, but less with marriage or oaths." vid. tb. EURÍPIDES: *Medea*; traducción de F. Rodríguez Adrados, p. 11, n. 14: "No se ve bien el papel de Ártemis aquí, quizá representa a Hécate, diosa de los juramentos."; cf. p. 20, n. 26: "Divinidad infernal y mágica, por eso le rinde culto Medea."; se refiere a Hécate, la n. viene del v. 397. Esta curiosa incoherencia ilustra la dificultad que existe en ocasiones para definir perfiles de algunas divinidades.

⁶ vv. 383, 718, 789, 806, 1126 y 1201.

de *farmacología*.⁷ Sin duda, es difícil establecer límites entre medicina y magia, y también deslindar fronteras entre medicina, magia y religión.⁸ Analizar los pormenores sobre magia y hechicería, y abordar el escabroso asunto de la religión, rebasa en más de un aspecto los límites de este trabajo: el límite más evidente está en el texto de Eurípides, que se mantiene al margen de cualquier mención específica a palabras tales como *hechicera*, *brujería*, *magia*, etc.⁹

Por último, lo que hace posible relacionar a la Medea de Eurípides con el estereotipo de la hechicera es el discurso del mensajero, que ocupa la primera parte del quinto episodio, y la escena final con el carro de Helios. Sin embargo, el propósito principal de Eurípides es construir una atmósfera que tenga repercusión para su sentido trágico, y que

⁷vid. tb. SCARBOROUGH: *Magika Hiera*, 1991.

⁸vid. LUCK: *Arcana Mundi. Magia y Ciencias Ocultas en el Mundo Griego y Romano*; Gredos, Madrid, 1995; pp. 16-8; vid. tb. DICKIE: *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*; Routledge, London and New York, 2001; pp. 18-95.

⁹vid. KNOX: "The Medea of Euripides", pp. 212: "And yet Medea as a witch or sorceress appears as a regular feature of most discussions of the play." Remite aquí a su n. 60. *vid. infra*, 213; cuando analiza el contexto mágico del evento de las Pelladas, hace Knox esta aclaración: "It would therefore have been very easy for him to emphasize this aspect of Medea's action: the material was familiar, needing only an emphasis on the dramatist's part to bring it to surface of the audience's memory and cast a baleful spotlight on Medea the sorceress. But he hardly mentions it, and when he does, it is in the blindest of terms (...); it seems as if Euripides was doing his best to avoid the subject altogether. (...) Perhaps it is the use of poison which has led so many critics to use the word 'witch'. For the only fifth-century Greek word for 'witch' the dictionaries can suggest is *pharmakis*, which means of course a woman who deals with love-herms, drugs and poisons. This certainly applies to Euripides' Medea, but it has nothing to do with witchcraft." Y aun así, nunca se usa en el texto este sustantivo *pharmakis* para referirse a ella. Exactamente en el mismo sentido, *vid.* MARCH: "Euripides the misogynist?", en *Euripides, Women and Sexuality*, edited by A. Powell, Routledge, London, 1990; pp. 38-9, nn. 30-1.

se relacione esencialmente con el efecto estético que la obra genera. Esta relación es lo que me propongo analizar a lo largo de estas páginas.

El drama está compuesto por el prólogo, narrado en principio por la nodriza, cinco episodios con sus estásimos correspondientes, y el éxodo.

La escena de Creonte, que tiene lugar en el primer episodio, es especialmente significativa para entender el sentido trágico de la obra y los mecanismos que permiten asociar a Medea con las grandes hechiceras. Veremos que la imaginación del rey está impulsada por motores activados sobre todo por el miedo, que se ilustra en la indefinición de su discurso, y que le impide mantener la firmeza de su orden de destierro inmediato. Sale Creonte (356) y Medea planea su venganza; sólo entonces dice que matará a sus enemigos con venenos (383, φαρμάκους) y menciona el nombre de Hécate.

Sin duda, una de las escenas a la que se ha puesto mayor atención, especialmente por las dificultades que arrastra desde que fuera sancionada por la tradición crítica aristotélica, es en la que aparece Egeo. La discusión se centra en el hecho indiscutible de que Egeo es prácticamente una aparición, con la que se resuelven, además, importantísimos contratiempos de la protagonista. La escena de Egeo ocupa la primera parte del tercer episodio. Con ella se marca una evidente simetría estructural que acentúa el cambio de tono del drama, clarísimo y desconcertante. Pero, en esta escena, vemos también un elemento que se repite como motivo típico en los cuentos populares: un rey justo y con problemas para procrear herederos se encuentra frente a una mujer extranjera y rara, tal vez una hechicera peligrosa, quien, a cambio de un juramento solemne, le ofrece el remedio o, como dice el texto, los fármacos contra la esterilidad que lo aqueja.

El plan de Medea de enviar la desgracia a la princesa por medio de unos regalos es también un motivo típico del cuento popular. Se trata, por supuesto, de una trampa que

Medea planea con sus hijos como anzuelo, y constituye el eje de la segunda parte de esta tragedia. En el tejido de esta enorme red debió haber invertido Eurípides un buen rato de sus horas de sueño, pues la costura es propia de la delicadeza de Hefestos, y la persuasión, sutilísima, propia del ingenio de Sísifo.

La relación entre Medea y Jasón es uno de los ejes estructurales del drama. El tono de la obra se sostiene, en gran medida, en función del estado anímico con que Medea es capaz de enfrentar al marido traidor, pero también en el abrumador estupor con que asiste Jasón al final de la obra, y que es su propio final. Analizaremos estos encuentros en las tres partes escalonadas en que los presenta la obra para seguir el ritmo de la secuencia escénica: segundo y cuarto episodio, y el éxodo.

Tenemos que decir, además, que la obra empieza con la síntesis de sus antecedentes míticos, es decir, la expedición de los argonautas a cargo de Jasón. El procedimiento de Eurípides es muy sutil, pues desde el principio remite a su público a ese *otro mundo* del que es originaria Medea: se menciona, en primer lugar, el vuelo de la nave Argo hacia el país de Cólquide a través de las oscuras Simplégades, el vellocino de oro, la navegación desde Grecia hasta más allá del mar y de vuelta; una vez en Yolcos, nos remite la nodriza al evento escandaloso de las Pelíadas y la muerte del rey Pelias.

Todos éstos son antecedentes; se trata de la 'versión oficial' del mito de Medea y Jasón que las mentes críticas de algunos espectadores inevitablemente tendieron a interpretar y a *orientar* en función de sus parámetros. Estas alusiones a los antecedentes míticos se discutirán en las conclusiones de este trabajo, pues asimilamos su verdadero énfasis cuando las vemos como elementos sutiles de un engrane que se integra con toda su fuerza en el efecto estético de las escenas finales. El análisis de las escenas con estos elementos puestos en su justo realce permitirá asimilar el discurso del mensajero, en el

quinto episodio, y el éxodo, la escena de Medea *ex machina*, con Jasón, en su tristísimo papel, como la culminación precisa, perfecta, incluso, de esta tragedia.

CAPÍTULO I

*"Hay el amor y hay el respeto por la materia",
escribe Melotti en su librito de afortunos...
"El amor es una pasión; puede convertirse
en odio; drama vivificante para un artista
artesano. El respeto es como una separación
legal: la materia exige sus derechos y todo
termina en una gélida relación.
El verdadero artista no ama ni respeta
la materia: la materia está siempre
'a prueba' y todo puede terminar
de la peor manera..."*

FAUSTO MELOTTI,
en ITALO CALVINO, *Colección de arena*

CAPÍTULO I

MEDEA, BÁRBARA Y HECHICERA

La imagen y el estereotipo

Los estudios imagológicos, una de las muchas alternativas que se desarrollan dentro de los estudios de literatura comparada,¹ se centran especialmente en las formas de la representación de elementos de lo extranjero en un texto. Un estudio imagológico analiza, en esencia, la forma en que, a través del texto, se representa e imagina una entidad que resulta, inevitablemente, ajena y con la que, sin embargo, se establece contacto, y por lo mismo, comunicación. Esta comunicación, como todo acto comunicativo, parte, en principio, de los supuestos con los que cada entidad, en su contexto propio, familiar, percibe el mundo. Si estos supuestos responden exclusivamente a los mecanismos de su propia estructura, el contacto se da como oposición de dos mundos y poco podremos hablar de verdadera comunicación; en todo caso, se trata de una verbalización irreflexiva o automatizada. En esta oposición de percepciones encontramos uno de los ejes que con mayor agudeza y audacia sustentan la estructura de *Medea*.

¹La literatura comparada es una suerte de interdisciplina metodológica de los estudios literarios. Una vez insertos en la dinámica de su método, encontramos una multiplicidad de formas como vía de investigación de los textos, con el propósito de proyectarlos hacia una multiplicidad interpretativa, es decir, aislarlos de su capelo literario y entenderlos desde su compleja serie de relaciones culturales, históricas, sociales; *vid.* Daniel-Henri PAGEUX: "De la imaginaria cultural al imaginario", en *Compendio de literatura comparada*; s. XXI, México, 1994; p. 117: "la historia atenta a la vida de los hombres en su totalidad y en sus manifestaciones más complejas". Sobre las dificultades que presenta el empleo del término 'imagología', *vid. infra*, n. 2.

Se ha llamado *imaginario*² al mecanismo social que establece la lógica y dinámica de estos supuestos; el elemento esencial que subyace a todo imaginario es la lengua, articulada sobre todo en función del principio de enunciación.³ Este principio parte de la fórmula *yo/tú* como fundamento de todo acto comunicativo; puede considerarse también como el principio de *identidad/alteridad*, primario en los procesos de interpretación del mundo o la realidad. Así, el lugar en el que las sociedades depositan y transforman todos los datos que les aporta la *alteridad*, es el mismo territorio en que están depositados sus criterios de interpretación del mundo; una sociedad toma del imaginario los elementos y los criterios para pensar, entender, y evaluar la entidad que observa: lo extraño o extranjero.

²El término 'imaginario', junto con todos los sentidos que asocia, debería ofrecer suficiente evidencia de lo inadecuado que resulta emplear 'imagología' para hablar de estudios que "se centran especialmente en las formas de la representación de elementos de lo extranjero en un texto", pues la misma definición de 'imagen' o de 'imaginario' desborda el objeto de estudio propuesto; *vid.* la definición de PAOBUX, p. 107: "...el imaginario, es decir, la capacidad morfopoiética que supone toda cultura o manifestación cultural". Esta definición da al término 'imagen' un registro muy amplio, y, sobre todo, muy complejo, que nos remite más a la polisemia del término 'símbolo'; *vid. infra*, n. 4. Hay que tener presente tb. la ligereza con que se llama 'imagología' a las curiosísimas tendencias actuales de la imagen pública como producto del mercado.

³*vid.* BARTHES, "Por qué me gusta Benveniste", *op. cit.*, pp. 208-9: "En la otra punta de la cadena (el hiato sólo puede asombrar a los espíritus superficiales que continúan imperturbablemente oponiendo historia y estructura), Benveniste ha dotado de entidad científica a una noción que obtuvo su mayor importancia en el trabajo de la vanguardia: la noción de enunciación. La enunciación no es (...) la simple presencia de la subjetividad en el discurso: es el acto, rehogado, gracias al cual el locutor toma posesión de la lengua (se la apropia...); el individuo no es anterior al lenguaje; tan sólo se convierte en individuo en cuanto que está hablando; en suma, no hay 'sujetos' (y por lo tanto, tampoco 'subjetividad'), no hay más que locutores; es más —esta es la incansante insistencia de Benveniste—, no hay más que interlocutores. / Desde este punto de vista, Benveniste ensancha considerablemente la noción de *shifter*, que Jakobson planteó briosamente; funda una nueva lingüística (...): la lingüística de la interlocución; el lenguaje, y por tanto el mundo entero, se articula sobre la forma *yo / tú*. Así se comprende la insistencia de Benveniste en el tratamiento, a lo largo de su obra, de los llamados pronombres personales, de la temporalidad, de la diátesis, la composición (acto privilegiado de apropiación del léxico)."

Es acertado también pensar el imaginario como el territorio de las imágenes, o de las formas con las que se representan elementos significativos del mundo circundante, así como los elementos separados de la identidad *yo/nosotros*. Evidentemente, en este proceso de representación participa un individuo inserto en una colectividad que comparte rasgos culturales con base en la generalidad de la lengua. El imaginario es un aspecto muy complejo de la identidad, pero es esencial, de manera que una colectividad puede estar opuesta a otra, como dos individuos pueden estar opuestos entre sí, en función de este principio que distingue a cada una como bloque o unidad cultural. Como dinámica, o como mecanismo, el imaginario responde al propósito esencial de la asimilación de la realidad.

Hay que destacar que toda entidad ajena a una colectividad se percibe como **extraña**, como una imagen sin mucha definición, y que puede ser necesario o no definir.

En la tragedia de Eurípides, Medea, como representación de esa entidad ajena, genera reacciones y estados anímicos muy especiales en los personajes antagonistas, y gran parte de la obra explora estas dinámicas. Eurípides, como poeta, la define desde la complejidad de la imagen; ésta es la razón por la cual *Medea* es la tragedia y la protagonista. Al mismo tiempo, como dramaturgo, atiende el recorrido a través del cual sus personajes se esfuerzan por asimilar esa imagen, y los presenta obligados a traducir la imagen en estereotipo, a asimilar la imagen de alteridad que los desconcierta, en una fórmula de identidad que los conforte; el estereotipo es esta fórmula.⁴

⁴vid. PAOBUX, *op. cit.*, pp. 107-9: "(...) la imagen sigue siendo una palabra comodín, un objeto impreciso. Por eso es útil reflexionar sobre una forma particular de la imagen: el estereotipo. (...) Si admitimos que toda cultura puede considerarse, por un tiempo, un lugar de invención, de producción y de transmisión de signos (...), el estereotipo se presenta no como un 'signo' (como una posible representación generadora de significaciones), sino como una 'señal' que remite automáticamente a una sola interpretación posible. El estereotipo es el índice de una comunicación unívoca, de

Hay, entre los estudiosos de *Medea*, un importante debate sobre lo que está implicado en dos aspectos de su caracterización: como bárbara y como hechicera. Al menos cierto núcleo de este debate se encuentra en las páginas de dos académicos.

Denys Page preparó la edición de *Medea* en 1938. Muchos comentarios hay alrededor de su obra; muchos estudios reconocen su enorme deuda con él. Por otro lado, en 1977, la revista de estudios clásicos de la Universidad de Yale publicó un estudio muy cuidadoso de B.M.W. Knox titulado "The *Medea* of Euripides".³

una cultura en vías de bloqueo. En la cultura en cuestión (...) el imaginario (...) está reducido a un mensaje único: el estereotipo es lo figurable monomorfo y monosémico. (...) Si reflexionamos sobre la producción del estereotipo, nos damos cuenta de que obedece a un proceso simple de fabricación: la confusión del atributo y de lo esencial hacen posible la extrapolación constante de lo particular a lo general, de lo singular a lo colectivo. (...) Mientras que la comunicación (concebida idealmente) supone la simbolización que es la que permite la producción plural de sentido, la comunicación por estereotipos se sitúa en el nivel del proceso de atribución. (...) transmite una forma mínima de informaciones para una comunicación máxima, lo más masiva posible; ha ido 'a lo esencial'. Es (...) una expresión emblemática de una cultura, de un sistema ideológico y cultural. Establece una relación de conformidad entre una expresión cultural simplificada y una sociedad: la promoción del atributo al rango de esencia exige el consenso sociocultural más amplio posible. (...) Agreguemos que si la ideología se caracteriza, entre otras cosas, por la confusión que opera entre una norma (moral, social) y un discurso, el estereotipo representa a su manera una fusión, una confusión particularmente lograda y eficaz. / En realidad, el estereotipo plantea implícitamente una verdadera dicotomía del mundo y de las culturas. (...) El estereotipo se impone oponiéndose; demuestra en el momento mismo en que se enuncia. Prodigiosa elipsis del espíritu, del razonamiento, es una constante petición de principios: muestra (y demuestra) lo que había que demostrar. No es únicamente el índice de una cultura bloqueada; revela una cultura tautológica de la que en lo sucesivo se excluye todo enfoque crítico en beneficio de algunas afirmaciones de tipo esencialista, discriminatorio. Según una distinción de Gillo Dorfles en *Nuovi riti, nuovi miti*, el estereotipo no estaría del lado mitopolítico sino del lado mitagógico (componentes enajenantes o irracionales)."

³Resulta interesante que en la última n. de su artículo, la n. 88, Knox aclara: "The text of this article was delivered to the editors in June 1974." *vid. ib. n. 60*, en la que da cuenta de la postura de algunos de los estudios que abordan estos dos aspectos de la caracterización de *Medea*.

Page analiza el personaje de Medea desde los clichés, o estereotipos. Reúne para este análisis una serie de referencias que nos remiten a pasajes de algunos de los griegos más ilustres, Heródoto y Platón, por una parte; y los dramaturgos Esquilo y Sófocles por la otra. En estos pasajes, sus autores platican de los *bárbaros*⁴ y sus extrañas costumbres. Así, concluye Page, Eurípides tiene en su haber esta serie de datos que su público reconoce fácilmente; cuenta con esta materia prima para construir la caracterización de su personaje protagonista: "An Athenian of the fifth century B.C. was inclined to attribute to foreigners certain features by which they could be recognized immediately." (pp. xviii-xlx) Las mujeres eran especialmente raras y poco femeninas: las egipcias, por ejemplo, salían a la calle mientras los hombres se quedaban en casa a cargo de las tareas domésticas. Cita también los hábitos muy peculiares de las amazonas. Y Medea, nos dice Page, encaja en estos patrones respondiendo exactamente a lo que el auditorio espera de los hábitos de una princesa extranjera; reúne prácticamente todas las características: se excede en sus lamentos, se muestra rápida a la subordinación frente a las figuras de autoridad, tiene poderes mágicos, su sorpresa frente a la traición de los juramentos es pueril. Así son los bárbaros; las observaciones recogidas en los libros de las *Historias* de Heródoto y las invasiones persas hicieron de estos rasgos un lugar común, un cliché, un estereotipo.

⁴Se entiende que aquí la palabra *bárbaros* está usada en su sentido peyorativo, como, por otra parte, está usada en el texto de Eurípides, pues supone total *ajenidad* o alteridad, muy claro en el sust. *barbaris*, que implica, además, estado de incultura. El adj. *βάρβαρος* define tb. el *status* social de ciertos extranjeros en la Hélade y permite la distinción entre *ξένος* / *βάρβαρος* por ejemplo, en Corinto. Jasón es *ξένος*, pues es de origen heleno; Medea es *βάρβαρος*, pues es del todo ajena a la Hélade.

Knox se impacienta con esta complacencia de Page,⁷ porque le parece inconcebible el gusto por estereotipos tan evidentes que sirven para analizar la obra sólo en su superficie más simple, siendo que en ella se puede atender verdaderos problemas de la sociedad ateniense que preocupaban profundamente a su *élite* intelectual.

Considera, por otra parte, que hay un error al considerar 'atípica' esta obra de Eurípides, teniendo como único argumento el que presente como protagonista a una mujer bárbara y, además, irrefrenable hechicera. Explicar la tragedia de Eurípides tomando los estereotipos como punto de partida, dice Knox, es un afán tan simple como el estereotipo mismo; es un cliché que impide abordar el verdadero sentido artístico de Eurípides, quien imprime al personaje de Medea una relevancia emblemática de los problemas sociales de la mujer ateniense. Darle a Medea el diluido perfil del estereotipo no responde a nada que no sea una lectura apriorística. Este análisis de Page, nos dice Knox, se reduce más o menos a la siguiente fórmula: Medea es bárbara, por lo tanto es hechicera, y puesto que es ambas, puede matar a sus hijos sin ninguna misericordia y escapar en un carro de serpientes sin sorprender o sacar de balance a los espectadores que van a eso al teatro: a confirmar lo que ya saben y a ver aparecer lo que esperan.⁸

⁷vid. KNOX: *op. cit.*, pp. 211-2, n. 59: "In view of the total disagreement with Page's overall conception of the *Medea* expressed in this article, it seems only fair to acknowledge at this point my deep indebtedness to his masterly commentary on the text."

⁸vid. KNOX, pp. 211-2: "... she (*sc.* Medea) cannot be considered as a figure relevant to the problems of Athenian society because she is an oriental barbarian and also a witch. 'Because she was a foreigner', says Page, 'she could kill her children: because she was a witch she could escape in a magic chariot.' The second half of this magisterial pronouncement kills two birds with one stone; in addition to denying the play any relevance to Athenian society it also disposes of the awkward questions raised by Medea's appearance as the *theos* on the machine - she is just a witch on a glorified Hellenic

Si a Page le resulta tan fácil explicar la obra y gran parte de su contenido, además de sus dos más grandes dificultades estructurales,⁹ y su atmósfera, su sentido estético, diciendo: a) estaba dictado por la tradición¹⁰ / b) estaba dictado por los clichés del teatro¹¹ / y, por lo tanto, c) el auditorio estaba preparado para asistir serenamente a que pasara todo lo que pasó; si resultara así de sencillo, pues, es que no se entendió la esencia de esta obra de Eurípides, que va, por mucho, más allá de estas convenciones superficiales del teatro. Hay que reconocer, sin embargo, que del análisis de Page se desprenden cuestiones muy interesantes, tal vez sobre todo a la luz con que las orienta el estudio de Knox. Me parece que con cada uno de los estudios se da respuesta a la explicación de este personaje, pero por caminos diferentes.

Knox se aleja del estereotipo y define dos aspectos muy importantes de la caracterización de Medea: su firme trazo de héroe trágico y su σοφία. Medea, insiste Knox, no está caracterizada como hechicera. Es, en todo caso, σοφή. Eurípides es muy cuidadoso

broomstick. Since Page gives no other evidence that Medea is a witch, what he seems to mean is rather: 'since she can escape in a magic chariot, Medea is a witch'. But supernatural winged chariots are hardly an identifying mark of witches: they are properties, in Greek mythology, of gods, of Apollo, of the Attic divinity Triptolemos, above all of Helios, the sun (who is, of course, Medea's grandfather). And yet Medea as a witch or sorceress appears as a regular feature of most discussions of the play."

⁹Se refiere a la escena de Egeo y a la escena final, la de Medea *ex machina*.

¹⁰*vid.* PAGE, p. xxix, nn. 3, 4. La escena de Egeo es relevante en la obra por muchas cuestiones, sobre todo, por la que el mismo Page define en términos de su efecto dramático, 'dramatic power'. Para un análisis en detalle. *vid. infra*, cap. IV, *La escena de Egeo*, pp. 62-89.

¹¹*vid.* PAGE: Medea como bárbara/hechicera: Intr. pp. xvii-xxi.

al no evidenciar en ella nada sobrenatural pues, si hubiera resultado relevante para la obra la obviedad de este aspecto del personaje, lo más fácil hubiera sido hacerlo obvio. En cambio, hay un esfuerzo notable por contener este rasgo y, salvo en las últimas escenas, son pocas o veladas las referencias a esta posibilidad o habilidad de Medea.¹² Sobre los aspectos que, según el estudio de Page, la ilustran estereotipadamente desde los excesos del carácter del bárbaro, Knox presenta con exacta precisión paralelismos con la configuración del héroe sofócleo, aspecto éste de su estudio de verdad interesante.¹³

Pero volvamos al estereotipo. *Medea* tiene una estructura muy especial y es ésta la primera dificultad para su análisis y lo que, entre otras cosas, obliga a recurrir al apelativo de 'atípica', que Knox critica con tanto énfasis. La estructura compacta toda la obra, y provoca en apariencia un sistema cerrado sobre sí mismo.

¹²vid. KNOX, n. 60: "In recent German (and more rarely Italian) literature the normal, human aspects of Euripides' Medea have been emphasized (see Rodloh, *Euripideische Tragödie*, pp. 44-6, for citations and discussion). Rodloh himself speaks of 'das Bemühen des Dichters seine Medea der ihr vom Mythos her anhaftenden Monstrosität zu entkleiden und als normale Frau für den Zuschauer verbindlich zu machen' (p. 41). This goes too far in the opposite direction; Medea is not a 'normale Frau' but an extraordinary one, as her presentation in heroic terms makes clear." vid. tb. MARCH, pp. 38-9; nn. 30-1; p. 38: "Now Medea also has been made intensely human (though far from ordinary)..."; esp. MILLS, n. 13: "My interpretation of the dramatic effect of the Pallas references follows R. A. Browne, 'Medea - Interpretations', in *Studies in Honor of Gilbert Norwood*, Phoenix Suppl. I (Toronto, 1952), pp. 77-8. Browne finds the general understatement of Medea's magical powers to be a deliberate dramatic device which ultimately heightens the impact of the messenger's description of these powers at work." En esta misma n. de KNOX, encontramos esta referencia, que nos remite a un apéndice ('Medea as a sorceress', pp. 105-7) en la edición que Headlam preparó de la *Medea* (ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΜΗΔΕΙΑ) para Cambridge en 1904: "Headlam's conclusion is that 'Euripides... in his play wisely keeps this occult power somewhat in the background and it greatly conduces to the dramatic effect that his heroine impresses us as a woman, not as a witch.'"

¹³vid. KNOX, *op. cit.*, pp. 196-206; vid. tb. *Infra*, *Configuración de Medea como héroe trágico*, pp. 139-41.

Dentro de una obra hay enorme cantidad de trayectos:¹⁴ el coro, los personajes, el escenario, la trama, el vestuario, la caracterización, la estructura escénica, por supuesto el público, y dentro del público, los jueces del certamen, esto es, los críticos, y personajes que ahora son famosos;¹⁵ pero todos individuos, conformando una sociedad muy heterogénea que no es válido simplificar diciendo: el público era de tal o cual forma, esperaban oír esto o aquello; esto les gustó, esto no; captaron el sentido trágico, ¡oh! no lo captaron.

Podemos imaginar al dramaturgo frente a su mundo del teatro, o envuelto por él, concentrado en el proceso de creación, la ποιησις en pleno, hilvanando todos los trayectos de la obra. Como el ejercicio de un cartógrafo que traza en la mente recorridos aéreos para lograr reunirlos todo y construir por fin un mapa, la apariencia de unidad representada en un pequeño o un gigantesco globo terráqueo. La *Medea* es eso exactamente: un pequeño y un gigantesco globo terráqueo; aunque podríamos verla también como una minúscula y compleja unidad molecular. Es un ejemplo exacto de ese misterioso organismo que es la obra literaria, y que Kitto trata de definir diciendo: "a living work of art, a ζῶον, and not an animal 'after Landseer'."¹⁶

Los clichés de *Medea* no explican la obra en términos de los espectadores (o de los lectores), sino en los términos de su construcción interna, de lo que cada personaje condensa y en función de lo cual es visto, percibido y reconocido como posible *por los otros personajes*, y sólo después por el público: la famosa verosimilitud. Porque, a final de

¹⁴vid. ARNOTT: *An Introduction to the Greek Theatre*: cap. III. "The theatre and its equipment", pp. 32-54.

¹⁵vid. ELLIOTT: *Periegesis*: pp. 112-7, que nos ofrece un registro de los famosos que presenciaron, o hubieran podido presenciar la obra: Heródoto, Tucídides, Pericles, Aspasia, Alcibiades, Sócrates, Aristófanes y Sófocles.

¹⁶vid. KITTO: *op. cit.*, pp. v-vi.

cuentas, el dramaturgo genuino *no* compone su obra *para* el auditorio, sino *en función del* auditorio y de su indefinible heterogeneidad, pues él es uno más entre esos individuos.¹⁷ Así, bien envuelto, el cliché es un atajo, como las digresiones de un buen discurso. Y cuando lo abrimos, el regalo se agradece. Si el moño es más grande que el regalo, qué horror. Es peligroso que el cliché pierda su proporción; es decir, el cliché sirve para explicar la obra cuando sirve para construirla, cuando resulta en realidad una de las múltiples líneas de relación con las que se agrupan, en el mecanismo de su lógica interna, cada uno de sus elementos. Page nos ha entregado, reunido todo junto, un valiosísimo testimonio en esos pasajes en que leemos cómo ven los griegos a los bárbaros.¹⁸ Sin embargo, los aspectos que Page expone no conforman los elementos de la caracterización de Medea, sino los marcos de referencia con que razonan y actúan los personajes antagonistas de esta obra, helenos todos ellos.

Lo que es aparentemente el estereotipo de la mujer bárbara, es en realidad una imagen; es una entidad indescifrable que los otros personajes pierden en su reflejo. El estereotipo está oculto en la forma en que esa imagen se recibe; es el espacio que queda entre el punto de partida y el de llegada.

Eurípides no se entretuvo pintando una hechicera fantástica asistida por el poder de Helios; a Eurípides le preocupaba la profunda descomposición del esquema de valores de

¹⁷vid. NIETZSCHE sobre la dimensión de Eurípides como espectador; el efecto es clarísimo; p. 108.

¹⁸vid. PAGE, nn. 1-10, p. xlx; 1-9, p. xx; y 1, p. xxi; P. P. iv. 232; es interesante esta n., pues Píndaro describe a Medea como *παμφάρμακος ζείνα*, lejos del término *βάρβαρα* recurrente en los otros autores; *vid. supra*, n. 8.

su sociedad y la ausencia de sentido que envolvía y cerraba su discurso.¹⁹ Los estereotipos de esta obra podrían ser, en todo caso, la figura del rey, la del ciudadano común y la de la sociedad, representada por el coro, que se enfrenta, y no sin enorme relevancia para el sentido de la obra, a situaciones inéditas.

¿Y Medea? ¿Qué reflejos encuentra, qué la hace reaccionar, interactuar? Precisamente porque toda la obra está construida a partir de su imagen, es tan poderosa. En ese pálido reflejo saturado de inconsistencias, Medea se reconoce reducida por la comprensión, o incomprensión del otro, y encuentra en ello el poder de su fuerza, la sustancia de su discurso. Lo que Eurípides comprime como una poderosa bola de fuego que todavía no se extingue es el discurso del poder que se enfrenta al poder y se confirma al tiempo que se anula. Es lo que permite asimilar esa otra dicotomía que se traduce en la oposición κράτος / ἀκρασία,²⁰ y que será analizada en los siguientes capítulos.

¹⁹Sobre el estado general de la sociedad ateniense en los momentos previos a la guerra, *vid.* PAGE, pp. vii–xiii.

²⁰Sócrates incorpora un asunto extraordinariamente relevante en el marco de la discusión de la Ilustración: *Medea* responde a esta paradoja desde la tesis de la ἀκρασία en su estrecha vinculación con la naturaleza impredecible de las pasiones humanas. *vid.* GUTHRIE: *Historia de la filosofía griega*. Gredos, Madrid, 1988; tomo III: siglo V, ilustración; parte segunda: Sócrates. cap. XIV, pp. 426–38. nn. 80–1, *vid.* tb. DI BENEDETTO: *Eurípides: Teatro e società*; cap. I, “La polemica con Sócrate e un nuovo modello di personaggio tragico”, pp. 5–23.

CAPÍTULO II

*Así estamos hechos,
debe de tener un sentido.
Y a veces me pregunto
qué da a esa persona,
qué da a esa mujer el derecho
a ponernos ante decisiones
que no podemos tomar
pero que nos desgarran
y nos dejan atrás como derrotados,
como fracasados, como culpables.*

CHRISTA WOLF. *Medea*

CAPÍTULO II

LA ESCENA DE CREONTE

El sentido trágico de *Medea* radica en reconocer que las pasiones pueden ser más fuertes que la razón; en el centro del efecto estético que imprime ese nuevo sentido de lo trágico, se encuentra en órbita un extraño poder: la ἀκρασία. Para Eurípides, al menos así lo parece, la única compensación posible está en entender que, más que un estado privativo del κράτος, la ἀκρασία es un nuevo poder, el de la descomposición que lanza todo al delirio del caos; que su naturaleza esté asociada a su vez a aspectos muy oscuros de la naturaleza humana es innegable: lo vemos recogido en las fobias expuestas por Creonte.

Las fobias del rey

Creonte ha oído hablar de Medea; según él mismo ha dicho, le llegan relatos: ἀπαγγέλλουσίν μοι (287) Nótese en pleno la construcción impersonal, 'me dicen por ahí', o 'me informan', pues los reyes tienen informantes. Es cierto que él refiere los relatos precisos: que quieras matarme, y a tu esposo también, y también a mi hija (287-9):

κλύω δ' ἀπειλεῖν σ' (...) / τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην / δράσειν τι...

¹vid. A. ELLIOTT, *ad. loc.* "Nothing in the play so far indicates that M. has uttered such comprehensive threats (except two lines (42, 262) which seem for other reasons not to be by E.). But (a) she might be imagined to have done so anyway, and (b) the tragedians do not always worry over inconsistencies which might worry us." Más que una inconsistencia, se refuerza esta idea que el mismo Elliott presenta en su opción a: a alguien, que no aparece en la obra, pero que se preocupaba por el rey, se le ocurrió que Medea estaba ideando estas cosas; siguiendo la idea de este trabajo, podemos decir que los griegos imaginan a Medea dentro de un contexto ya asignado a ella desde su status de βιάβορα.

Y eso a él le da miedo, la verdad; *nada hay que mezclarle a las palabras*: οὐδὲν δεῖ παραμπ(σχειν λόγους) (282). Y aclara que la teme porque es sabia y experta en muchos maleficios:

KP. συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δειμάτος / σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις (282-5);
también, y sobre todo, porque es taciturna: σιωπηλός (320).

En el fondo de su alma, ἔσω φρενῶν, teme Creonte que maquine ella algo malo:

KP. ὀρρωδία μοι μὴ τι βουλευσίης κακόν· (316-7).

Es notable la indefinición de las palabras de Creonte, el miedo a las cosas que ni siquiera menciona y que está ahí como una nebulosa, manifestado con variedad de vocablos:

Temo que tú... δέδοικά σ' (282), le dice primero; este temor... τοῦδε δειμάτος (284), me da miedo que planees algo malo contra mí... ὀρρωδία μοι μὴ τι βουλευσίης κακόν(317); pues nada peligroso harás de esas cosas que temo... οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ' ἔχει (356).

Y la indefinición del carácter le causa una impresión muy especial a este rey de carácter transparente. Medea ha tratado de parecer dócil para suavizarlo con palabras cuidadosas. La agudeza de su discurso, sumada a su discreción, no le parece a Creonte una condición precisamente normal; tal vez esperaba otra cosa. Aun así, vemos en el texto que le responde que las cosas que le ha dicho son agradables de oír, pero que si antes desconfiaba de ella, ahora desconfía más, pues *es más fácil cuidarse de una mujer, y aclara que también de un hombre, de ánimo irritable que de un sabio taciturno*:

KP. γυνὴ γὰρ ὀξύθυμος, ὡς δ' αὐτῶς ἀνὴρ. / ῥάων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφός. (319-20)

¿Por qué aumenta su desconfianza? ¿Qué es lo que encontramos en ese discurso de Medea?

En síntesis, Medea sabe, pues Creonte no tuvo reparos en decírselo, que es temida.²

La sensación la dispone con buen ánimo a este breve pero significativo discurso:

¡Oh, cómo no esperar! Mi fama ya me ha traído males antes, y no pocas, sino muchas veces. ¿En qué estarían pensando mis padres cuando me educaron para ser una mujer sabia? ¿Nunca se imaginaron que iba a tener que convivir con la gente normal? Y es de verdad difícil, Creonte, no creas que no. Se sufre por muchos motivos: un odio malevolente se apodera de la gente; además, ya que te odian, es más fácil entonces tildarte de inútil; ¿sabía? No; sabios los inteligentes; que no es poca cosa parecer sabio, aunque no lo sean; y de esa reputación son muy celosos guardianes algunos a los que les ha costado conquistar esa cima con esfuerzo supremo, así que, amenazados, importunados por los sabios de verdad, les resulta fácil despreciarlos. Dime si no me va mal, Creonte. Y no soy lo bastante sabia, de verdad (292-305).

Pero tú me tienes miedo. No. No me temas, Creonte. ¿Qué te puedo hacer yo? Tú eres un *tirano*, ¿cómo crees que yo me atrevería a intentar contra un tirano? Estoy dolida,

²v. 274: καὶ μὴ τι μέλλειν· ὡς ἐγὼ βραβεύς λόγου. *vid.* SESTILI, que cita a Valgiglio: "Si noti la forte cesura pentemimera e l'allitterazione nel primo emistichio di questo verso (καὶ μὴ τι μέλλειν) e nel primo emistichio del verso successivo (τοῦδ' εἰμί, κοῦρ ἄπειμῃ): la prima allitterazione, 'sottolinea il tono perentorio ed autoritario di Creonte, mentre la seconda tradisce la sua agitazione interna; tale infatti è il carattere delle parole del re il quale dà l'impressione di fare la voce grossa per soffocare la preoccupazione destata in lui dal caso che affronta; nonostante l'apparenza, qui Creonte è debole, in preda a quel timore che gli viene dalla consapevolezza di trovarsi di fronte ad una donna intelligente e forte del suo potere di maga, pronta a tutti i malefici.'" *vid.* tb. ELLIOTT, *comm.* 271-6: "Creon is breathing fire simply because he has to brace himself for this kind of scene. It is unlikely that a king in proper command of himself would personally see an undesirable out of town." Page, *comm.* 271: "Creon means to stand no nonsense from his crafty foreigner. He will assert his authority from the start. But his very pugnacity reveals his inward disquietude: he expects stout opposition."

muy dolida con mi esposo, lo odio, incluso, pero reconozco tu autoridad y tu prudencia puesto que ejerces tu derecho de entregar a tu hija en matrimonio con quien mejor te parece. Con todo y mi dolor, oh tirano, oh poderoso, te deseo buena ventura en esta nueva alianza, a ti y a tu hija. Que sean felices. Pero, ya que eres poderoso, concédeme con tu poder esta venia: no me destierres. Aunque ultrajados, mantendremos silencio, vencidos por quienes son más fuertes (306-15).

El discurso es bastante breve; se trata de veinticuatro versos, del 292-315, y hay una diferencia de tono que permite dividirlo en dos partes: la primera va del verso 292 al 305; del 306 al 315 la segunda. Creo que es difícil negar la pericia de 'Eurípides, el racionalista',³ para construir discursos guiado por la más efectiva tendencia de la retórica, floreciente entonces hasta el exceso.⁴ Y de la resonancia de los efectos de esa habilidad discursiva está impregnada toda la obra.

Hay que destacar el control que Medea muestra en este discurso, del que depende el dominio que ejerce sobre la situación en esta escena, notable, en verdad. Sin embargo, en este pasaje hay algo más que la conformación del carácter de Medea: lo que se define sobre todo, es la percepción que se tiene de ella; o, para decirlo de otra manera, se desglosa el contenido de su fama, ésa a la que alude Jasón en el siguiente episodio (vv. 539-40).

³vid. p. ej., NESTLÉ, que califica a Eurípides como *the rationalist*; y la oposición de DODDS: *Euripides the irrationalist*.

⁴Sobre este contexto intelectual, *vid.* GUTHRIE, *op. cit.*, pp. 59-60; 178-217.

El poder de las imágenes y los riesgos de la imaginación

La primera parte de este discurso de Medea reúne prácticamente todos los elementos que permiten a la imaginación construir, al margen de sus propios límites, la imagen de lo ajeno, de lo desconocido; es entonces una imagen, pero indefinible; se percibe, o se intuye, nada más.

Este mecanismo confiere a Medea atributos alimentados por motores nada racionales; volvemos al punto anterior, y a las propias palabras de Creonte, motores de Indefinición. Medea es consciente de esto; así, tenemos esta curiosa aleación girando alrededor de la primera parte de su ῥησις (292-305): σοφός-σοφία³ como eje, y en torno todos sus agravantes: φθόνος (*envidia, malevolencia*), con que se califica al sabio de ἀχρεῖος (*imútil, inepto*), λυπρός (*penoso, triste*), ἐπίφθονος (*odioso*), προσάντης (*hostil, fastidioso*), ἡσυχάιος (*tranquilo, impasible, despreocupado*).

³vid. ELLIOTT, *ad. loc.* "292-305 contain more generalizations (see on 190, 214), this time very relevant to M.'s character. σοφία is a recurring theme in E.'s plays, naturally enough at the time when he lived (see p. 114). Words from the root (σοφός occurs six times in this scene (en realidad, cinco, solamente)) cover a wide range of abilities, and M. herself seems to show a combination of the cleverness of an intellectual and that of a witch."

a) El comentario al que remite el v. 214 nos habla del contraste anímico de M. en el interior de la casa comparado con el que presenta frente a las mujeres del coro. (vid. tb. PAGE: *Intr.* pp. xviii-xlx: "Inconstancy of temperament is the keynote of her character. At the beginning of the play her voice is heard within uplifted in passionate lamentation. Then she enters the scene, not convulsed with grief as we had expected but self-possessed.")

En la construcción del pasaje, vemos una clara correspondencia de cada uno de estos vocablos con σοφία:

οὐ νῦν με πρῶτον, ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον.	δόξεις ἀρχαίος τοῦ σοφῆς πεφυκέναι.
ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακά.	τῶν δ' αὖ δοκούντων εἰδέναι τι ποικίλον (300)
χρῆ δ' οὐκ ἄθ' ἔστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνήρ	κρείσσων νομισθεὶς ἐν πόλει λυγρῶς φανή.
παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεισθαι σοφούς. (295)	ΕΓΩ ΔΕ ΚΑΥΘΗ ΤΗΣΔΕ ΚΟΗΝΩΝΩ ΤΥΧΗΣ.
χωρὶς γὰρ ἄλλης ἤς ἔχουσιν ἀργίας	σοφῆ γὰρ οὔσα. τοῖς μὲν εἰμ' ἐπισθόνως.
πρόβαν προς ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενή.	[τοῖς δ' ἡσαναία, τοῖς δε θατέρου τρόπου.]
σκαίοισι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφά	τοῖς δ' αὖ προσάνατις· εἰμι δ' οὐκ ἄγαν σοφῆ. (305)

La segunda parte del discurso (306-15) resulta sumamente interesante si se recorre en reversa, pues lo último que escucha Creonte, lo que todavía está resonando en sus oídos al momento de responder, es que ahí él es el más fuerte, κρείσσων νικώμενοι (315); claro, él es el rey. Eso es grato de oír (y eso es lo que oye, a pesar de la tremenda ironía). Un poco antes ha escuchado que esa mujer le pide algo, asegurando que se mantendrá en silencio καὶ γὰρ ἡδουκῆμένοι / σιγησόμεσθα (314-5), vencida por los más fuertes, los más fuertes, los más fuertes... ¿qué me ha pedido? ¡Ah, sí! Le ha pedido quedarse en su reino:

*El v. 304 se discute como interpolación: *vid.* PAOË, *ad loc.*, quien argumenta ampliamente desde la hipotética lógica de un interpolador poco perspicaz. Antes, en la primera parte, nos dice: "304 nearly = 808: A has 304 in the margin: perhaps an accidental omission, because both it and the preceding line begin with τοῖς δ'". In 808 the line is indispensable, here it is not: therefore it is probably spurious here, cf. 40-1 n." *cf.* SESTILI: *ad loc.*: "La maggior parte degli editori e dei critici moderni, seguendo una congettura del Pierson, considera questo verso una interpolazione suggerita dal v. 808. Qui si accetta il testo proposto da G. Murray che non fa uso di parentesi quadre, dal momento che la congettura del Pierson, per quanto attraente, non si dimostra necessaria. Non si può pretendere, infatti, che l'applicazione a sé stessa (vv. 302-3) dei principi generali esposti da Medea in precedenza (vv. 297-301), comporti una corrispondenza assoluta fra le due parti; per instaurarvi un parallelo perfetto occorrerebbe espungere come interpolati il secondo emistichio del v. 304 e il primo emistichio del v. 305 (proposta avanzata, con molta circospezione perché senza fondamenti reali, da E. Valgiglio).

τήνδε δὲ χθόνα / ἐατέ μ' οἰκεῖ(313-4). [Algo en el alma de Creonte considera que ésa no es una buena idea.] Me desea buena fortuna: νομφεύει', εὖ πράσσοιτε(313) esta mujer a la que también le parece que actúo prudentemente: σὺ δ' οἶμαι σωφρονῶν ἔδρας τάδε. / καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχει(311-2). Y me dice: con quien tú quisiste. ἔτω σε θυμὸς ἦγε(310) casaste a tu hija, ἐξέδου κόρην(309). Pero ha dicho *tirano*: ἐς τυράννου ἀνδρα(308). [Ay, estos bárbaros, tan acostumbrados a someterse a la autoridad; en la Hélade, mujer, no hay tiranos, hay reyes, gente civilizada, compasiva.]⁷ Sabe que la temo (307, segundo hemistiquio: μὴ τρέσῃς ἡμᾶς, Κρέονυ 306, primer hemistiquio: σὺ δ' οὐν φοβῆ μὲ.[Cabe una duda mordaz: ¿se habrá preguntado Creonte cómo es que Medea se ha enterado de que la teme?]

¿Y antes, qué más dijo? Algo que Creonte sin duda escuchó, pero que no era grato de oír, puesto que en ese inciso él hubiera podido reconocerse profundamente intolerante. Medea, sin duda, le resulta extraña, incómoda, taciturna. Y la teme.

Sin embargo, podemos suponer que Creonte, al confirmar que esas cosas que ha dicho Medea son agradables de oír, coincide, al menos en parte, con lo que ella ha dicho, al tiempo que se ha reconocido en algunas alusiones. ¿Qué habrá escuchado Creonte, que las palabras le parecieron gratas de oír? Parece que primero escuchó una cosa (292-305) y luego otra (306-15). Como sucede con los discursos bien hechos, tuvo que haberse quedado con lo que Medea quería, con lo que iba a resultarle grato.

⁷ *vid.* PAGE, p. xix: "Euripides' Medea is just such a woman as his audience would expect a foreign princess to be. She has nearly all the features of the type—unrestrained excess in lamentation, a readiness to fawn upon authority..." "She was like a wild beast in her grief and anger. And then in a moment she changes her mood and cringes before the king... Respect for authority was the primary cause. The Oriental was accustomed to despots whose word was law."

¿Cuánto tiempo le habrá llevado responder 'Dices cosas gratas de oír...'
λέγεις ἀκοῦσαι μαλθὰκ (316)? Su respuesta no debía demorar; los reyes no titubean. Así que lo que Medea dijo al principio se quedó oscuro para Creonte; de cualquier manera, junto con todo lo demás (la situación, qué incómoda), fue a dar al fondo de su alma, que es el lugar en el que descansan todos estos prejuicios (los motores irracionales). Comprobamos que su lógica, resumida en la idea de que *es más fácil guardarse de gente de ánimo irritable que de un sabio taciturno*, sigue igual, es la misma que la que lo conduce (o desorienta) desde el principio de su encuentro: "Temo, no voy a presentar pretextos ..."
 (282-6)

De nada le ha servido lo que le dijo Medea; no iba a ser mejor persona después, o quién sabe, tal vez más seguro, al menos. Pero en esas palabras había algunas pistas que hubieran podido prevenirlo para mantenerse firme en su determinación, o hubieran debido hacerlo, pues la cuestión era de vida o muerte. Y mientras él no atendió nada de todo aquello, palabras brumosas, Medea capitalizó todas las claves del discurso del rey, un discurso vacío, lleno de frases hechas (324-40) entre las que destaca la de su amor de padre (328-9):

KP. πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πόλυ. *Nada, salvo mis hijos, me es más querido [que la patria].*

Medea pide entonces su plazo (340-5):

MH. μίαν με μείναι τήνδ' ἕασον ἡμέραν
 καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ' ἢ φευξοῦμεθα,
 παισίν τ' ἀφοριμὴν τοῖς ἑμοῖς, ἐπεὶ πατὴρ
 οὐδὲν προτιμᾷ μηχανήσασθαι τέκνοις,
 οἷκιτε δ' αὐτούς· καὶ σύ τοι παίδων πατὴρ
 πέφυκας· (...)

*Dame un día solamente, Creonte, para
 disponerme al exilio y conseguir ayuda para
 mis hijos, pues su padre no se preocupa por
 ellos. Miralos con piedad, ya que tú también
 eres padre.*

Y Creonte lo concede (348-50):

ΚΡ. ἤκιστα τοῦμόν λήμ' ἔφυ τυραννικόν,	<i>No es tiránico en modo alguno mi carácter; por</i>
αἰδούμενος δὲ πολλά δὴ διάφορα:	<i>sentir compasión ya muchas veces me ha perdido. Y</i>
καὶ νῦν ὄρω μὲν ἔξαμαρτάνων, γύναι...	<i>ahora veo que me equivoco, mujer (...).</i>

Las cosas que Creonte ha imaginado sobre los poderes de esta mujer, a partir de los relatos que le llegan, han de ser terribles y muy elaboradas, ya que no considera que en un solo día pueda tener tiempo para ejecutarlas. Así, el día de plazo, lo único que Medea necesitaba, le fue concedido (355-6):

ΚΡ. νῦν δ' εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν·	<i>Y ahora, si has de quedarte, quédate por un día, pues</i>
οὐ γὰρ τι δράσεις δεινὸν ὄν φόβος μ' ἔχει.	<i>nada terrible harás de esas cosas que me dan miedo.</i>

Eurípides es irónico, abrumadoramente irónico, pero sus ironías se confirman en la lógica de su construcción poética. El rey Creonte ha caído en la trampa; Eurípides construye satisfactoriamente este simulacro. Creonte es demasiado convencional; apela a todos los valores en su forma más simple, es sentencioso; y lo relevante de su carácter es, precisamente, que es demasiado simple: es un rey que no quiere ser tiránico sino un buen rey, justo y prudente, con todas esas cosas lindas que deben asistir a los reyes buenos; es demasiado compasivo, y eso le ha reportado más males que bienes, pero los reyes buenos deben ser compasivos, a pesar del costo, que en parte se compensa con su poder. Es temeroso, eso no le gusta, pero no lo puede evitar. Así es él, en el fondo.

Después de la salida del rey, Medea puede decir que tiene un plan, trazarlo, y anunciar claramente, y con todo el peso que implica, que *habrá de matar a sus enemigos con los recursos en los que es más sabia, matarlos con venenos*: κράτιστα τὴν εὐθειαν, ἢ πεφύκαμεν / σοφαὶ μάλα φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖ(384-5). Ésta es la primera mención

explícita a los φάρμακα, y se ha dejado para el momento oportuno, lo mismo que la invocación a Hécate. Vemos entonces aparecer vagamente a la hechicera (395-8):

οὐ γὰρ μὰ τὴν Δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω	<i>Por mi señora, a quien venero más entre todas, y que</i>
μάλιστα πάντων καὶ ζυμεργὸν εἰλόμην.	<i>escogí como aliada, por Hécate, que vive en lo</i>
Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς,	<i>profundo de mi corazón, no va ninguno de ellos a</i>
χαίρων τις αὐτῶν τοῦον ἀλγυνεῖ κέαρ.	<i>lastimarme y a alegrarse después.</i>

Definir la función de Hécate es algo sumamente complejo, pues se trata de una figura ambigua.⁸ Knox atiende esta dificultad en consonancia con el objetivo de su estudio:⁹ “Hecate is obviously an ambiguous figure and Medea’s devotion to her cannot be interpreted as an attitude typical of a sorceress unless reinforced by the context (which it is not).” Sin embargo, hemos visto con qué énfasis sutil –la poesía está conformada por complejas sutilezas–, está construido el contexto de *toda* la escena; la función más popular de Hécate, no la más exacta, ni la definida con mayor precisión, sino la más popular es la que la asocia a la farmacología y a las grandes hechiceras. Eurípides parece dar prioridad a la tendencia marcada por la imaginación y la opinión generalizadas con el propósito de favorecer este perfil subliminal de Medea como hechicera.

⁸Esto es visible en las oposiciones, y, en algunos casos, inconsistencias, de algunos críticos: *vid. supra*, p. 18, n. 2.

⁹*vid. op. cit.*, p. 204, n 37.

CAPÍTULO III

*... hubiera tenido
que comprender que tampoco
él podía imaginar más que una razón
para que lo ayudase contra mi propio padre;
tenía que haberme enamorado de él, Jasón,
de una forma irremediable. Así, al menos,
lo ven todos, en cualquier caso
los corintios; para ellos, el amor
de una mujer por un hombre
explica y disculpa todo.*

CHRISTA WOLF, *Medea*

CAPÍTULO III

JASÓN Y MEDEA

En esta tragedia, Medea y Jasón se encuentran en tres ocasiones; estos encuentros responden a la simetría exacta de la estructura de la obra: su primer intercambio se presenta en el segundo episodio, después de la escena de Creonte; el segundo, en el cuarto, después de la escena de Egeo; finalmente, se encuentran de nuevo en el éxodo, después de la escena del infanticidio, en la escena de Medea *ex machina*. En cada uno de los tres encuentros el acento está en la situación del personaje de Medea, que evoluciona al ritmo que progresa la obra.

Primer encuentro

La primera vez que se encuentran, Medea acaba de recibir la orden de destierro y también su plazo, su tiempo. Su sensación de soledad y el peso de la ignominia debieron intensificarse notablemente con la única presencia del padre de su rival ahí, frente a ella, dueño de la sobrada ventaja de la autoridad, imponiendo compasivamente la ley del más fuerte; ella está sola, con el destierro como único escenario, en medio de territorio heleno, rodeada por el desprecio y la desconfianza de los helenos. Dificil situación; muy difícil, en verdad, pues a Medea sólo le quedan su σοφία, y esa ira gigantesca que no deja de crecer y que la domina poco a poco, desbordando casi por completo su cauce. Es fácil imaginar la pregunta que Medea espera escuchar: ¿qué vas a hacer ahora, Medea? ¿Cómo ayudarte, cómo aliviar esa ofensa que lastima tu corazón? Medea espera un poco de comprensión; de

compasión también, aunque tal vez más genuina que la de Creonte: *soy compasivo, mujer, te concedo ese plazo; pero un día solamente, o morirás.*

En este sentido, es notable la función del coro; esa comprensión compasiva la otorgan estas mujeres corintias 'en la medida de lo posible', hasta que el asunto se pone escabroso con el plan del infanticidio.¹

Lo que sea que Medea espere: compasión, comprensión, lo que sea que le ayude a aliviar su sufrimiento, lo espera con la misma conciencia con la que la nodriza esperaba que nada de lo sucedido sucediera: es imposible. Pero espera, irremediamente. Y en efecto, llega Jasón después de que ella afirma que sólo quiere su muerte y la del rey; también, por supuesto, y sobre todo, desea la muerte de la princesa. Sin embargo, Medea espera lo que sabe que es imposible esperar, y, durante todo el drama, en diferentes circunstancias, su corazón estará agitado y expectante.

Imaginemos la entrada de Jasón. Medea comprueba la fatalidad en el cuerpo sonoro de esas primeras palabras que pronuncia Jasón al entrar; su mente se aturde una vez más, ahora por las palabras de su esposo, contrarias totalmente a su deseo, pero acordes también con lo que sabe.

¹vid. MERIDOR: "Eurípides, *Medea* 639", p. 95: "In her opening speech in the first episode (214ff.) Medea, who was betrayed by the husband for whom she left family and country (252ff.), persuades the already sympathetic chorus (136-8, 178f, 182) to side with her as underprivileged women in a world dominated by egocentric men (230ff.). In the first pair of strophes of the following stasimon (410-30) they accept Medea's division of human beings into 'the female stock' (419) and 'the race of males' (429) and sing of male perfidy and discrimination against women. They stress their own personal involvement by replacing 'women' with 'I' and 'we' in five of the seven references to the second sex (415 and 422 'my', 423 and 430 'our', 428 'I'). This unqualified acceptance of Medea's point of view is not disturbed even by Medea's earlier revelation that she intends to avenge herself on Jason by killing him, his bride, and her father (374-5), their own king. These Corinthian women (214) are women, not Corinthians."

Cuando analizamos los discursos de Eurípides, en los que destaca la *σαφήνεια*,² no podemos dejar de pensar que este encuentro con Jasón no es gratuitamente inconsistente, y que se aproxima mucho a una situación cómica, a una parodia, con ese discurso afectado y premeditado, que debió haber desesperado, a menos que hiciera reír, a los griegos que daban a la palabra tal valor que podía ser llevada hasta la figura de juramento solemne.

Jasón entra hablando, no vaya a ser que se olvide del orden de las palabras que con tanta prudencia y buen juicio ha preparado. ¡Ah, oh!, un ánimo violento reporta en toda ocasión resultados nada gratos; oh, ah, Medea, si hubieras tolerado pacientemente la voluntad de los que son más fuertes. En cambio, mira nada más; son tus palabras insensatas, mujer, tus palabras y no los reyes quienes te *destierran* de este reino (446-50). Ni hablar; qué vamos a hacer ahora. Sólo nos resta agradecer a los dioses —gracias, dioses—, la benevolencia, la compasión de nuestro rey —gracias, rey—, quien decidió como único castigo para ti el *destierro*, y, por lo que has dicho contra los soberanos, es ganancia grande dejarlo así, en *destierro* solamente (453-4). (¿Qué castigo consideraría Jasón digno de semejante desacato?)

οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις / τραχείαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν.
σοὶ γὰρ παρὼν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν / κούφως φεροῦση κραισάσων βουλευμάτων,
λόγων ματαίων οἴνεκ' ἐκπεσῆ χθόνος, / κάμοι μὲν οὐδὲν κρῆγμα· μὴ παύσῃ ποτὲ
λέγουσ' Ἰάσον' ὡς κάκιστός ἐστι· ἀνηρ· / ἢ δ' ἐς τυράννουσ' ἐστὶ σοὶ λελεημένα,
πᾶν κέρδος ἡγοῦ ζημιουμένη φυγῆ. (446-54)

²vid. MURRAY: *Euripides y su época*, pp. 10-1: "La 'claridad' —*sapheneia*— era la consigna del buen estilo en tiempos de Eurípides, y siempre fue el ideal de la retórica griega. (...) Pensar con claridad, dividir la materia en partes formales,

Yo traté de calmar su ira, y lograr que te quedaras, pero tú, siempre insistiendo en tu insensatez, me haces esa labor tan difícil, que fue mejor no insistir; así, serás *desterrada* (455-8). Y yo me quedo, me quedo aquí, sin poder hacer nada más que ofrecerte ayuda, pues me importa mi gente y ver por tu interés; me preocupa, de verdad, que vayas al *destierro* sin dinero y con los niños. Es muy difícil el *destierro*, muy difícil. Aunque tú me odies, yo jamás podré quererte mal (459-64).

κάθ' ἃ μὲν αἰεὶ βασιλέων θυμουμένων / ὀργὰς ἀφίρουν καὶ σ' ἐβουλόμην μένειν·
 σὺ δ' οὐκ ἀνείεις μωρίας, λεγούσ' αἰεὶ / κακῶς τυράννους· τοιγὰρ ἐκπέσῃ χθόνος.
 ὅμως δὲ κακὰ τῶνδ' οὐκ ἀπειρηκῶς φίλοις / ἦκα, τὸ σὸν δὲ προσκοπούμενος, γόνυαι,
 ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσῃς / μήτ' ἐνδεῆς του· πόλλ' ἐφέλκεται φυγῇ
 κακὰ ζῆν αὐτῆ. καὶ γὰρ εἰ σὺ με στυγαῖς / οὐκ ἂν δυναίμην σοὶ κακῶς φρονεῖν ποτε. (455-64)

Como bien podemos ver, Jasón es hábil para disponer favorablemente el ánimo de sus interlocutores. En los diecinueve versos (446-64) que conforman sus primeras palabras, hace mención explícita al destierro, que tiene Medea bien merecido, tan sólo en cinco ocasiones (450, 454, 458, 461, 462).

De éstos, son notables los versos 461-2, sobre todo, por la contrastante conciencia de los hijos que, al hacerse evidente, muestra la subyacente falta de interés por ellos (461-2):

IA. ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσῃς,	(<i>me preocupa</i>) <i>que vayas al destierro sin dinero con</i>
μήτ' ἐνδεῆς του· πόλλ' ἐφέλκεται φυγῇ	<i>los niños y carente de todo; el destierro trae consigo</i>
κακὰ χυν αὐτῆ.	<i>muchos males.</i>

articular de modo coherente cada párrafo y dibujar cada sentencia con exactitud y sencillez: ésta era la enseñanza fundamental de un retor griego."

Es notable también que el discurso de Jasón esté saturado de apariencias: la oposición ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν pudo haberle parecido muy interesante y elegante también, pero, más que tener sentido, produce un extraño efecto, aberrante más que efectivo: me preocupa que andes por ahí *sin* dinero y *con* los niños; ¿sería más fácil con dinero y con los niños, o con dinero y sin los niños, o sin dinero y sin los niños? No importan las circunstancias, él mismo lo dice bien claro: *el destierro trae consigo muchos males*.

Esta delicada cuestión de la conciencia de los hijos, de los muchos males que acompañan al destierro, nos permite remitirnos a un aspecto muy curioso (455-6):

IA. κάγω μὲν αἰεὶ βασιλέων θυμουμένων	<i>yo una y otra vez trataba de calmar la ira de los reyes</i>
ὄργης ἀφήρουν καὶ σ' ἐβουλόμην μένειν·	<i>irritados y me esforzaba porque te quedaras.</i>

Es válido preguntarse por la actitud de Jasón en esa situación inmodérsima frente a los reyes: ¿qué hubieran pensado de él si no se hubiera mostrado preocupado por sus hijos y la madre de sus hijos, aunque fuera una mujer bárbara, y tan rara? (cf. 514-5) Sabemos que el rey se jacta de ser sobre todo un padre amoroso (vid. 329). ¿Cómo se las habrá ingeniado Jasón para abordar el asunto? ¿Con qué verdadera intención? Porque, conociendo como conocía a su mujer, capaz de matar a su propio hermano, de urdir el plan contra Pelias, etcétera, seguramente estaba más ansioso por que se fuera, y cuanto antes, mejor, que por lograr de verdad que se quedara. ¿Habría sido consciente Jasón del día de plazo otorgado por Creonte a su mujer cuando llegó a hablarle así?

En realidad, parece que Jasón sólo piensa en Medea y en sus hijos en la medida en que su propia imagen se perjudica o se enturbia a través de los actos que lo relacionan con ellos como un hilo de relación familiar que se desliza también a la esfera social; así, se obliga a la apariencia.

La respuesta de Medea a esta perorata es natural; de acuerdo con lo que dice Kitto: en esta obra, se busca estimular al máximo el motor de las pasiones.³ Aquí, Eurípides exhibe tanto el grado de concentración que un personaje como Medea es capaz de dominar en circunstancias tan adversas, y que ha sorprendido ya desde su primera aparición en escena y en la entrevista con Creonte,⁴ como el hecho de reconocer que en este episodio su ira domina la situación. Tiene, para decirlo de otro modo, la licencia de enfurecerse y de descuidar un poco el curso de sus palabras, pues su discurso (465-74) no se orienta en este encuentro a la persuasión, sino al alivio: la palabra en una extraña y más o menos retorcida función terapéutica (*vid. esp. vv. 473-4*):

ΜΗ. ὦ παγκράκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἰπεῖν ἔχω
 γλώσση μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν·
 ἤλθεσ πρὸς ἡμᾶς, ἤλθεσ ἐχθιστος γεγώς;
 [θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει·]
 οὐτοὶ θράσος τόδ' ἔστιν οὐδ' εὐτολμία,
 φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν,
 ἀλλ' ἡ μέγιστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων
 κακῶν, ἀναίδει. εὐ δ' ἐποίησας μολῶν·
 ἐγὼ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι
 ψυχὴν κακῶς σε καὶ σὺ λυπηρὴ κλύων.

*Vil abyecto, pues no encuentro mi lengua nada
 peor que decir en contra de tu cobardía.*

*¿Te atreves a venir a nosotras, te atreves tú,
 mi mayor enemigo. [y de los dioses, y mío, y de
 toda la progenie de los hombres]?*

*No es audacia ni valor esto de venir a hablar
 de frente a los tuyos tras haberles hecho daño,
 sino la mayor de todas las enfermedades que hay
 entre los hombres: el dascaro. Pero, de cualquier
 manera, has hecho bien al venir, pues así yo
 aliviaré mi alma insultándote, y tú sufrirás al
 escuchar.*

³*vid. KITTO, op. cit., p. 196: "... in every possible way the characterization is concentrated in the one overmastering passion, and the situation is manipulated to stimulate this to the uttermost."*

⁴*vid. PAGE: Intr., p. xvii: "Inconstancy of temperament is the keynote of her character."; vid. tb. p. xviii, donde ilustra con los pasajes con los que se prueba esta característica del personaje; vid. tb. ELLIOTT, comm. v. 214; vid. tb. esp. II, La escena de Creonte, p. 40, n. 5, a).*

Luego le explica: En primer lugar, ¿ya no te acuerdas?... pero todos lo saben: yo te salvé de las pruebas imposibles que implicaba obtener el vellocino, ya sabes cuáles; de cualquier manera, puede ser que el relato te ayude a refrescar la memoria (475-82). Luego, traicioné a mi patria para huir contigo (483-5), y, para que te vengaras de Pellas, enredé a sus hijas en la muerte espantosa de su propio padre (486-7). Eso hice por ti, por citar sólo lo más relevante. Y tú me traicionas ahora, y te olvidas de tus hijos, y de los juramentos (488-95). Pero déjame preguntarte, tal vez tú puedas orientarme con tu prudencia: ¿Adónde puedo ir ahora? ¿Regresaré con mis padres? (500-3) ¿O qué te parece pedir asilo a las Pelladas? Es buena idea ésa, ¿no? (504-5) Me he quedado sin nada por ayudarte (506-8). Como pago, me has hecho venturosa a los ojos de muchas griegas, pues tengo en ti un espléndido, un fiel marido, la mísera de mí, si es que, expulsada, voy a huir de esta tierra sin amigos, sola con mis hijos: bonita dote para el nuevo esposo, que sus hijos vayan errantes cual mendigos y, con ellos, yo que te salvé (509-15). ¡Oh, Zeus! ¿Por qué diste a los hombres pruebas claras del oro falso y no hay ninguna marca en el cuerpo de los hombres con que se pueda distinguir al malvado? (516-9).²

Si no hubiera pronunciado los dos últimos versos, tal vez Jasón se hubiera detenido a reflexionar sobre el sentido de los versos anteriores. No ha sido así. De cualquier manera, es sorprendente, insólita, su respuesta (522-5):

² *vid.* ELLIOTT, *ad loc.*: "Metaphors from metals and their treatment were still fresh in E.'s time. The test of gold was to rub it on a touchstone (βάουρος), on which pure gold left a mark of a special colour. (...) χαρακτήρ (from χαρασσεια, to scratch, and so engrave) started as 'engraving', then became the 'stamp' on a coin (a different process), and finally 'character', the special features of a thing or person by which they may be recognized. The only trace of the literal meaning which still survives is in 'characters' meaning 'letters' (e.g. Italic characters)."

ΙΑ. θεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φθναὶ λέγειν.
ἀλλ' ὄστε ναὺς κενδὸν οἰακοστρόφον
ἄκροισι λαίφουσι κρασιπέδοις ὑπεκδαμῆν
τὴν σὴν στόμαρχον, ᾧ γύναι, γλωσσαλιγίαν.

*Según parece, es necesario no ser descuidado al
hablar sino, como un diestro timonel, escapar
con la parte de abajo del velamen, oh, mujer, de
tu charla frenética.⁶*

¿Qué es esto? Se puede olvidar por momentos que estamos leyendo una tragedia.

¿En qué momento la mente de Jasón elaboró esta figura tan simpática del *diestro timonel*?

¿Se habrá reído Medea? ¿O las mujeres del coro? ¿Se habrá reído Sócrates, si es que de verdad estaba en el teatro ese día? Aquí tenemos al alumno aplicado de las clases de retórica que es Jasón, hablando de memoria, repitiendo con ahínco sus clases del bien decir.

Lo vemos, pues, lanzarse una vez más, cual diestro timonel, a la aventura de hablar; su discurso se debatirá en el preámbulo de su naufragio. Nada dice el hombre, sólo unas frases hilvanadas por aquí y por allá, sin mayor sentido que el aparente. Empieza con un primer propósito: demostrarle a Medea que no fue ella quien lo ayudó, sino Cipris (526-8).

⁶Muy considerada la n. 32, p. 25, de la traducción de Rodríguez A.: "Es como un viento de tempestad ante el cual hay que recoger las velas para huir sin naufragar." El traductor nos traduce, gentilmente, a la vez el texto y esta difusa metáfora.

⁷vid. ELLIOTT: *op. cit.*, p. 114: "A few months before the *Medea* Alcibiades had fought with distinction in a battle outside Potidaea, and Socrates had saved his life when he was wounded (Thuc. i. 62, Plato, *Symposium*, 220 d-e). Potidaea was a Colony of Corinth which had become part of the Athenian empire. It had revolted less than a year before (...). Potidaea was now under siege: it is very likely that both Alcibiades and Socrates were still there, but not certain." Así que no sabemos quién rió entonces, pero, en artículos recientes, muchos críticos confiesan que en estos pasajes se han detenido a pensar, para dejar escapar una insólita sonrisa, o hasta una carcajada, o a dudar entre si reír o llorar frente a la actitud de Jasón, quien ciertamente parece sólo un títere de la obra, o parte del 'setting', como dice Kitto, quien agrega a su definición del personaje: 'a possible improbability'. Ciertamente, algunos aspectos de *Medea* se explican desde el razonamiento paradójico, pero creo que no en este punto: el carácter de Jasón es una probabilidad lamentable, lo mismo que el de Medea; sobre todo, la integral de estas dos probabilidades es trágica, como prueba la lógica de la obra.

En el siguiente verso, en lugar de concentrarse en los argumentos con que habrá comprobar que todo se lo debe, no a Medea sino a Ciprís, reconoce que tiene ella, Medea, una mente sutil (νοῦς λεπτός); ah, pero te irrita reconocer que Eros te obligó a salvarme la vida (529-31). Así es, Medea, pero no voy a explicártelo detalladamente (532). Ya, dejémoslo así. Lo que sí te voy a explicar mejor es cómo saliste tú con mayor ventaja por la ayuda que me diste que la ventaja que hubiera podido recibir yo de ti. Y tenemos la demostración de estas ventajas en los versos 536-44, que serán analizados un poco más adelante.

Bien, hasta aquí te he contado sobre mis *trabajos*, pues tú me provocaste a este debate (545-6): es válido suponer que se considera vencedor.⁴ Podríamos leer y releer estos versos (526-46), y comprobaríamos una y otra vez que no dice Jasón ni una sola palabra sobre ningún trabajo. El único vocablo que permite un registro en el tono de *trabajos* sería, en todo caso, ναυκληρίας (527), y resulta ser, más que otra cosa, una elipsis, muy ingeniosa, sí, que resume parte del discurso explícito en el que Medea (476-82) hace referencia a la expedición de los argonautas.

⁴vid. PAGE, *op. cit.*, pp. xv-xvi: "Jason himself is not altogether hypocritical; he is stupid enough to believe his defence a good one; he really cannot understand why Medea is being so troublesome. But the poet does not intend that defence to appear sufficiently strong to overthrow our creed. His purpose in this play is rather to describe in detail how a man so situated thinks and behaves in the presence of the woman whom he intends to desert."

vv. 476-82 ΜΗΔΕΙΑ

ἔσωσά σ' ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὄσοι
ταυτὸν συνεισέβησαν Ἄργῳ σκάφος,
πεμφθέντα ταύρων κυρκνόων ἐπιστάτην
ζεύγλῳσι καὶ σπερονότα θανάσιμον γόην·
δράκοντά θ' ἔρ' ἀπ᾽ ἄλλων ἀμείχων δέρας
σπείραις ἔσφαξε κολυκλόκοις ἄυκνος ὄων.
κτείνεσ' ἀνάχων σοὶ φάος σωτήριον.

vv. 526-35; 545-6 ΙΑΣΩΝ (κοβη 536-44, *vid. infra*)

ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργαῖς χάριν, / Κύπριν νομίζω τῆς ἔμης
ναυκληρίας / σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην. / σοὶ δ' ἔστι
μὲν νοῦς λεπτός, ἀλλ' ἐπίφθορος / λόγος διελθεῖν, ὡς Ἔραξ
σ' ἠνάγκασε / τόξοις ἀφύκτοις τοῦμόν ἐκώσσαι δέμας, / ἀλλ' οὐκ
ἀκριβῶς αὐτὸ θήσομαι λίαν· / ἔπη γὰρ σὺν ἄνησας, οὐ κακῶς ἔχει, /
μείζω γε μέντοι τῆς ἔμης σωτηρίας / εἰληφας ἢ δέδωκας, ὡς ἐγὼ φράσω. (...)
τοσαῦτα μὲν σοὶ τῶν ἐμῶν κόνων πέρι / ἔλεξ' ἔμιλλαν γὰρ σὺ προὔθηκας
λόγων.

Entre estos dos fragmentos hay, sobre todo, un rasgo muy marcado: Medea prácticamente resume la expedición de los argonautas, con concisión, orden y un hilo conductor muy claro y progresivo, en siete versos. Jasón precisa de veinte versos y no dice nada coherente; además, el cierre del discurso no corresponde con su contenido. Parece un lugar común de la crítica anti-sofística: la μακρολογία, hábito recurrente en los discursos de los sofistas, en contraste con el método breve de pregunta y respuesta, la βραχυλογία.⁹

Antes de pasar a la segunda parte de la βῆσις de Jasón, es necesario analizar los versos 536-44, pues hay aspectos muy interesantes en la explicación que da Jasón a Medea sobre las enormes ventajas que le reporta haberlo ayudado a salir vivo de la Cólquide con el vellocino de oro.

⁹ *vid.* ΠΛΑΤΩΝ, *Protagoras*: UNAM, México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana; introducción, versión y notas de Ute SCHMIDT OSMANCZIK; pp. xii-xiii: "... hay (*sc.* en el *Protagoras*) una clara crítica a los sofistas, tema que también se toca en otros diálogos, pero no tan extensa ni tan explícitamente. (...) Platón se burla de la *makrologia* sofística, esto es, del hábito de decir largos discursos, contrastándolo con la *brachylogia* (...)" *vid.* tb. BOEDERER, *op. cit.*, pp. 101-2: "Medea's mastery of language is further reflected in her habit of not wasting words. It is typical for this drama that she comments self-consciously on that fact, several times declaring that she speaks only when it is profitable for her to do so."

Lo primero... (536-7):

IA. πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντί βαρβάρου χθονὸς ... *habitas en tierra griega y no en la bárbara...*
γαίαν κατοικεῖς...

Ésa es la primera gran ventaja; sólo que, si Medea pudiera escoger, preferiría, sin duda, a esas alturas de su fantástica aventura de civilización, estar en su bárbara Cólquide¹⁴ con sus padres, y con su hermano y, así, dejar de ser bárbara, tal vez, salvo que los griegos, y no el ser humano, parecen ser la medida de todas las cosas (*vid. infra*, 540-1).

La segunda gran ventaja (537-8), notable, dada la ironía:

IA. ... καὶ δίκην ἐπίστασαι ... *y conoces la justicia y te vales de leyes con las que*
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν· ... *se evita la violencia...*

Esto, según Jasón, debería reportar a la conciencia de Medea una enorme expansión de expectativas: ahora conoce por experiencia, pues ha vivido en la Hélade, los beneficios de un sistema jurídico consistente y respetuoso del individuo y de la vida en comunidad.

Y hay una tercera ventaja que acentúa Jasón (539-41):

IA. πάντες δὲ σ' ἤσθοντ' οὐδ' ἄν Ἑλλήνες σοφὴν ... *todos los griegos saben que eres sabia, y así obtuviste*
καὶ δόξαν ἔσχεας· εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἑσχατοῖς ... *fama; si, en cambio, vivieras en aquel último rincón del*
ἄροισιν ἔπκει, οὐκ ἄν ἦν λόγος σέθεν. ... *mundo, no dirían sobre ti ni una palabra...*

Sobre esta fama, habría que considerar dos cosas: primero, sus efectos, ya puestos en la práctica, pues hemos visto la siniestra impresión que esta mujer sabia provoca en Creonte, además de la dolorosa conciencia de Medea sobre este hecho (*cf.* 292-305). Y, segundo, ese desorbitado heleno-centrismo que parece preocupar profundamente a

¹⁴*vid.* vv. 30-5 (nodriza), 166-7, 252-8, 328, 431-8 (2ª estr. del 1º estásimo), 441-3 (2ª antistr. del 1º estásimo), 502-3, 506-8, 649-51 (2ª estr. del 2º estásimo).

Eurípides, y que vemos concretado en el uso de las expresiones βαρβάρου χθονὸς γαίαν (536-7), por supuesto en su más amplio sentido peyorativo; y γῆς ἐπ' ἐσχάτοις ὄροισιν (540-1).

Así que es casi seguro que esta mujer bárbara hubiera preferido ahorrarse las enormes ventajas de conocer a los griegos.

Ser y parecer. Los excesos de la retórica: el arte de la simulación

Medea tiene que atender además a la demostración de prudencia, sabiduría y sentido de la amistad de Jasón para celebrar su boda real (547-50):

ΙΑ. ἂ δ' ἐς γάμους μοι βασιλικούς ἀνείδισας,

ἐν τῷδε δεῖξω πρῶτα μὲν σοφὸς γεγώς,

ἔπειτα σόφρων, εἶτα σοὶ μέγας φίλος

καὶ παῖσι τοῖς ἐμοῖσιν

ἀλλ' ἔχ' ἤσυχος.

Y sobre el particular que tanto me reprochas: el asunto de

mi boda real, sobre esto demostraré, en primer lugar: que

me conduzco cual sabio; en segundo lugar, cual prudente, y

diría más, cual gran amigo tuyo y de mis hijos... pero,

mantén en calma, por favor.

Es un discurso interesante, curioso, e inconsistente también. Veamos solamente la inconsciente franqueza con la que miente Jasón. Él ha dicho, tratando de encontrar un curso a sus palabras, y sin perder de vista el propósito de mantener en el centro la prudencia y la sabiduría, que *no busca, con su matrimonio, entrar en concurso de prole numerosa, que ya son suficientes los hijos que tiene con Medea; no es eso, mujer (556-8). Yo tengo un plan: engendrar hermanos para los hijos tuyos, darles un trato igual y, uniendo ambas estirpes, ser feliz (562-5). Para mí es ventaja con mis hijos futuros ayudar a los vivos (566-7).¹¹ Y pregunta si ha planeado mal (567). Ni tú dirías esto, si no tuvieras celos de mi lecho (568).*

¹¹ *vid.* ELLIOTT, oomm. "557 is oddly expressed: lit. 'not having enthusiasm for a contest of many children'. J. speaks in this way because he does intend to have children by Glauce (as proved by 563). So 558 is a lie, besides being patronizing."

Y antes de cederle la palabra, se lamenta de la falta de sensatez de las mujeres, extremadamente aprehensivas en las cuestiones relativas a sus hombres, y de la necesidad que se tiene de ellas para la procreación (573-75); ay, si fuera posible engendrar a los hijos de otra manera... Curiosa fantasía.

El mismo Corifeo, actuando casi como juez de este agón¹² intenso, considera que los actos y las palabras de Jasón no coinciden y no pueden ocultar su alta traición, a pesar de haber adornado el discurso (576-8).¹³

ΧΟ. Ἰάσον, εὐ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους· *Jasón, has adornado abundantemente tu discurso; sin*
 ἕμωσ δ' ἔμοιγε, κεί παρὰ γνώμην ἔρῳ, *embargo, considero, aunque en esto haya de contrariarte,*
 δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν. *que no actúas con justicia al traicionar a tu esposa.*

En esta ocasión, la respuesta de Medea es una fuerte crítica a las astucias y excesos de la retórica, al discurso sin sustancia. Las palabras de Medea remiten al tono y al tema de la sabiduría abordado en la escena anterior, en la que exponía su opinión al rey (vv. 292-305).

Tenemos, primero, una clara distinción de sentido para σοφός en los versos 580, 583:

580: ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὢν σοφός λέγειν / 583 (2º hemistiquio): ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός.
en mi opinión, el que, siendo injusto, es sabio sólo para hablar, / ... no es lo bastante sabio.

¹²vid. PAQUE, *op. cit.* 465 sqq. "N. B. here (1) this speech 465-519 and Jason's reply 522-75 are each of 54 lines (466 is omitted as spurious). Such exact correspondences in length (cf. *Hek.* 1132-82 = 1187-237) are very rare in Euripides. (...) (2) Medea in this passage is the only exception to Euripides' rule that in these scenes of quarrel the 'sympathetic' character speaks second (...): normally the sympathetic character is also the defendant, so naturally speaks second; here, however, the sympathetic character is prosecutor," *vid. ib.* ELLIOTT, *op. cit.* 475-95.

¹³vid. *ib.* *infra*, vv. 659-62, 2º antíst. del segundo estésimo, el veredicto:

ἀχάριστος ἄλοισθ'· θεῶν πάρεστιν / μὴ φίλος τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί- / *Muera el ingrato, incapaz / de honrar a los dioses /*
 ζαντα κλῆθρα φρενῶν· ἐμοὶ / μὲν φίλος ὄπλοσ' ἔσται. *abriendo su corazón. / Jamás será mi amigo.*

No es gratuita la alusión a la escena anterior; el tema de la σοφία vuelve a ser axial en estos momentos. Es notable la semejanza en la composición de esta ῥησις con la de aquella escena, y, sobre todo, la exactitud con que se repite el segundo hemistiquio de estos dos versos (383/305).

En estos versos, en la manera en que una escena se corresponde con la otra, vemos con claridad la oposición entre sabio y aparentemente sabio, la oposición entre verdad y apariencia.¹⁴ Y dado que la inconsistencia de las palabras de Jasón pudo haberse escapado a algún despistado, pero no a Medea, su conclusión está en sintonía con esta percepción de oposiciones (584-5):

ὥς καὶ σὺ μὴ νῦν εἰς ἔμ' εὐσχήμων γένη *así que no te presentes ante mí con tus buenos*
λέγειν τε δεινός... *modales y con un discurso tan osado.*

Σοφός en sentido recto

Medea le ha dicho a Creonte: σοφὴ γὰρ οὖσα; pero después reconoce: εἰμι δ' οὐκ ἄγαν σοφή. Se refiere, me parece, a esta σοφία que se adhiere a la lógica recta del κράτος. La afirmación de Medea sobre sí misma en aquella otra escena toma una dimensión distinta en esta escena con Jasón, en la que, como espectadores, reconocemos el peso y la relevancia de la ἀκρασία, esa fuerza que no es precisamente poder, pues no se conquista, sino que se desborda. Medea ha decidido no contenerla. A Jasón le resulta igualmente imposible luchar contra su ambición, que lo domina y lo obliga a tratar de 'envolver' la injusticia con su 'lengua',

¹⁴Íd. GUTHRIE, *op. cit.*, cap. vii. *La relatividad de los valores y sus efectos en la teoría ética*, pp. 166-77; cap. viii. *Retórica y filosofía*. (Paracer y ser, creer y conocer, persuadir y demostrar.), pp. 178-83.

mientras 'osa obras con maldad' (582-3), pero él no es consciente de esa imposibilidad. La ἀκρασία de Jasón es muy distinta a la de Medea.

Esta escena manifiesta la enorme diferencia entre Medea y Jasón: Medea es mucho más inteligente que él y, sobre todo, más consciente del rumbo y de las implicaciones de sus propios actos; quién sabe si podemos llamar *responsabilidad* a esta conciencia, pero marca una diferencia muy acentuada entre la forma de actuar de cada uno. Esto añade a lo trágico lo terrible. La efectividad de esta tragedia, o del sentido trágico de esta obra, está en el hecho de encontrar perfectamente razonable comprender a Medea y sentir compasión por ella, hasta que se rebasan los límites, se desbordan, y todo se lanza al caos y al desconcierto. Ésta es una de las razones por las cuales su plan va definiendo poco a poco su rumbo: es imposible y, sobre todo, dramáticamente impropio, saber qué cosechan sus ideas. Eurípides se deleita en un nuevo gusto por el suspenso y pone en marcha el ejercicio de exploración de los mecanismos del azar.

Todos estos detalles contribuyen a la construcción del clima, del tono de la obra, y permiten calibrar el delicado y complejísimo proceso que implica la evolución de la cólera de Medea. Su desproporción la hace casi inconcebible, la saca de los márgenes de la imaginación, la va trazando como una mujer misteriosa, impredecible. Eurípides observa minuciosamente ese camino en ascenso: tiene la situación; el personaje tiene la fuerza, el carácter; el virus de la ira ha sido inoculado y ha caído en terreno fértil, pues el θυμός de esta mujer es implacable, como el de las figuras heroicas tan caras al público ateniense. Así germinan las grandes calamidades. Es trágico el carácter de Medea; en ella, lo trágico encuentra un agente de destrucción total, efectivo; pero lo trágico se alimenta a su vez de la ceguera de Jasón, de su limitada conciencia, de la reducida estrechez de su mundo y de su ambición, también desproporcionada y cruel, y profundamente egoísta.

CAPÍTULO IV

*En cierto modo, el planeta
se parece al Argo: sin meta,
con una tarea secundaria
y expuesto a las interminables
aventuras del tiempo.*

DIETMAR KAMPER

CAPÍTULO IV

LA ESCENA DE EGEO

Antes de que Egeo aparezca, Medea enfrenta una adversidad que crece: se ha enterado de la boda de su marido, Creonte le ha comunicado su orden de destierro, Jasón le ha dicho que está al tanto y de acuerdo, pues, según parece, lo más urgente para él es verla lejos, o no verla más. Aparece Egeo. Cuando éste sale de escena, el ánimo de Medea se encuentra renovado y dispuesto a manifestar toda su fuerza; diseña su plan y, con claridad casi serena, encuentra el recoveco en que la situación le permitirá enredar a Jasón en su trampa: la enorme red de los regalos. El hombre caerá, por supuesto, y a partir de ese momento veremos cómo todos los planes de esta mujer se cumplen puntualmente. En este sentido, la escena hace nítida la percepción de que hay un *antes* y un *después* de Egeo. Esta escena es interesante; pero, sobre todo, es curiosa, ya que responde a un diseño delicado, de enorme precisión.

Hay en la escena, además, dos elementos fundamentales para este estudio: los fármacos en el contexto del cuento popular y el azar. Se había dicho antes que las situaciones que se presentan en esta tragedia siguen un ritmo extraño y, en esta escena, la atmósfera se enrarece, como si Eurípides se esforzara por mostrar el mecanismo del azar o, simplemente, por seguirlo.

Cuando los planes llevan un curso, cuando una rutina, en la escala que sea (civil, familiar, individual), se estabiliza, el azar se percibe como un accidente que tiende a ajustarse al orden para adaptarse de nuevo al curso de las normas. Pero en ocasiones, a partir de ese accidente, se hace necesario cambiar el rumbo de los acontecimientos, en un estado alterado del ánimo o de las emociones, estado en el que la estabilidad queda

fragmentada y en el que el devenir parece responder a otros estímulos que no son ya los de la costumbre o la norma impuesta por la rutina. Ésta es la situación en *Medea*; el devenir responde al azar, pues el ánimo sigue el ritmo de los impulsos, y todo lo que ocurre, ocurre de repente y parece un capricho que no tiene sentido.

Una vez que se impone esta perspectiva, que es una especie de distorsión de la mirada, el dramaturgo encuentra oportunidad para abonar su terreno estético con cuidadosa sutileza y también con gran eficacia. Así, parece que podemos ver en conjunto, casi de manera simultánea, el día de plazo otorgado en la escena anterior, la presencia súbita, inexplicable y aparentemente absurda, o caprichosa, de Egeo, y los juramentos que éste hace a *Medea* en un contexto que resulta recurrente en los cuentos: es cosa peligrosa jurar protección a una mujer sabia, pues una mujer sabia es cosa rara; y más peligroso es cuando ésta te ofrece a cambio un remedio contra la esterilidad, pues ése es ya negocio de hechiceras.

No sólo tenemos el contenido escénico; tenemos, sobre todo, la influencia que esta intrusión provoca en el curso dramático y, especialmente, en el efecto trágico. Es necesario, pues, relacionar el contenido de la escena con la percepción provocada por la composición estructural; así, encontramos que la escena tiene una relación dinámica muy estrecha con el resto de la obra.

Empecemos entonces con el contenido de la escena.

Los remedios y los juramentos en el cuento popular

Volvamos por un instante a la escena anterior e imaginemos a *Medea* después del primer encuentro con *Jasón*. Creonte acaba de desterrarla. *Jasón* llega a su casa a hablar con ella y lo primero que le dice es que lo sabía, y que le parece, además, una muestra de la

benevolencia del rey que el castigo quede en un simple destierro, pues, aunque es un duro castigo, hubiera podido ser peor, dada la magnitud de la falta contra los soberanos (453-4). Luego ha habido un intercambio de palabras nada amable. En el segundo estásimo, las mujeres del coro lamentan la situación de Medea, consternadas por la actitud de Jasón, y aprueban la venganza contra él: *Muera el ingrato, incapaz / de honrar a los suyos / abriendo su corazón. / Jamás será mi amigo.*

Las siguientes palabras del texto son: *¡Salud, Medea! Un comienzo más bello nadie conoce para dirigirse a los amigos* (663-4). Es Egeo, en un notable cambio de tono que Medea sostiene con enorme dignidad:¹ *¡Salud a ti también, Egeo, hijo del sabio Pandión! ¿De dónde vienes al suelo de esta tierra?* (665-6)

Esta diferencia de tono es posible debido al margen que mantiene a Egeo fuera del curso dramático; él es sólo un espectador que tiene, además, la mente puesta en sus propias preocupaciones: viene después de haber consultado al oráculo de Febo (667) porque trata de lograr descendencia. Le es permitido a Medea conocer el oráculo pues la interpretación requiere de sabiduría, y ella la tiene. Sin embargo, ella no ofrece una interpretación, pues a Egeo lo ha llevado por ese camino la ruta de Trecén, donde es soberano Piteo, a quien quiere consultar el rey (685).² Simplemente, Medea le desea buena fortuna.

¹vid. KNOX, op. cit., p. 218: "She is apologetic, conciliatory, a foreigner who must carefully observe the proprieties." Y a esto Knox apelará constantemente en su estudio cuando critica la simpleza de llamarla bárbara y entenderla como tal en el sentido peyorativo, el que la asimila fácilmente a la hechicera. Medea sabe conducirse; los trazos de su personaje son mucho más elaborados; es bárbara para algunos personajes, no para el dramaturgo.

²τοῦτο θεοῦ μάντευμα κοινῶσαι θέλω.vid. μάντευμα, propio del contexto de la adivinación y demás artes ocultas; remite tb. a la raíz -μαθ-, que tiene una especial vinculación etimológica con el nombre de Medea, vid. PAGE, ELLIOTT, comm. al v. 402.

Entonces Egeo repara en la profunda tristeza del rostro de Medea y le pregunta la razón. Medea responde a las preguntas y así Egeo se entera de que Jasón tolera el destierro de su mujer y de sus hijos, actitud que no alaba (691-707).¹

Ahora es el momento propicio para Medea; ha llegado la ocasión de pedir el asilo que necesita para definir sus planes de venganza, así que se convierte en suplicante de Egeo y le ofrece a cambio el remedio contra la esterilidad que lo atormenta (716-8):

¹ *vid. vv. 704-7 (estiloomitía MH-AI)*. Para Egeo, el asunto no era delicado hasta que Medea le dice:

MH. ἄλλα· καὶ πρὸς γ' ἐξελαύνομαι χθονός.

AI. πρὸς τοῦ; τὸδ' ἄλλο καινὸν ἀπὸ λέγεις κακόν.

MH. Κρέων μ' ἐλαύνει φυγάδα γῆς Κορινθίας.

AI. ἐξ ὅ' Ἰάσον; οὐδὲ ταῦτ' ἐπῆνεσα.

vid. tb. PAGE, comm. v. 698: "Aegeus (thinking it the usual tale of sordid temporary intrigue), 'best take no notice of him' (...), Med. (playing her last card) 'It is *the king's daughter* whom he loves'. Aegeus (his interest now thoroughly aroused - this cannot then be a temporary intrigue. It is something much more important), 'what king's daughter? Tell me the whole story'. Aegeus' attitude may be illustrated by S. Tr. 445 sq.: when Heracles returns with captive Iole, Deianeira's first instinct is to tolerate it comfortably: 'Mad I am, if I reproach him for his disease, or her, *his partner-in-no-shameful-thing, no wrong to me*.' Greek wives were accustomed to tolerate their husbands' mistresses: these were indeed actually prosecuted at law, Lysias, I. 31. It is thus natural that up to end including v. 699 Aegeus is not much impressed, though politely shocked in v. 695: the new fact in v. 700 is 'It is a question of another *wife*': this a Greek wife was *not* expected to tolerate easily." *vid. tb. ELLIOTT, comm. vv. 691-707*: "Aegeus at first asks for further facts: he does not immediately side with M. When he learns that the problem is one of the 'other woman', he is sympathetically indignant, but does not think the situation tragic (699 (see note) and see on 357). It is only when he learns that J. has married a king's daughter that he realizes how serious things are. When he hears that M. is to be exiled, he is prepared to criticize J. (which gives us the opportunity to see an unprejudiced person's view of the situation)."

¹ Sobre *hiketela* como una forma del discurso, *vid. BONDICKER, op. cit.*, pp. 98-9; *vid. tb. p. 96, n. 7*, que remite a GOULD: "Hiketela", *JHS* 93 (1973), pp. 74-103, "a fundamental study of supplication as a social institution."

εἴρημα δ' οὐκ οἶσθ' οἶον ἠέρηκας τόδε. *No sabes qué clase de hallazgo has hallado en mí; haré que*
 παύσω δέ σ' ἔντ' ἄπαιδα καὶ παίδων γονὰς *dejes de ser un hombre sin herederos y que siembres*
 σκείραϊ σε θήσω· τοιάδ' οἶδα φάρμακα. *descendencia de hijos: tales son los fármacos que conozco.*

Egeo acepta inmediatamente, y ofrece el asilo, pero establece como condición que Medea llegue a Atenas por sus propios medios,³ pues quiere evitarse problemas con sus huéspedes. En el asunto del desplazamiento desde Corinto hasta Atenas parece no encontrar Medea complicaciones, pues responde simplemente: *ἔσται τὰδ', ἀσὶ ἑρᾷ (731)*.

Lo que le resulta relevante es encontrar una garantía, un juramento.⁴ —¿Es que no confías, mujer? — le pregunta él. Finalmente, convencido por las explicaciones —a ella todo le resulta adverso, pues es enemiga de la casa de Pelias y, ahora, de la casa de Creonte—, Egeo accede a jurar *por el suelo de la Tierra y por el Sol* —según le indica Medea—, *que es padre de mi padre, y añadiendo toda la raza de los dioses. (746–7)*

Hay que notar que Egeo se detiene antes de jurar; para él no es cualquier cosa. El compromiso que implica el juramento tiene otra connotación: representa una garantía, como bien ha dicho Medea (731), pero el incumplimiento implica un castigo, que no ha de ser ligero; no se accede a jurar para negociar después las cláusulas por incumplimiento.

³vid. WORTHINGTON: "The ending of Euripides' 'Medea'", *Hermes* 118: pp. 302–5; p. 303: "The final scene must be link, more so, I believe, than has been thought before, with the central scene of the Medea and Aegaeus dialogue (663 ff.). Despite its 'episodic' nature (...) it is a crucial part of the play. (...) It is also a 'throw forward' to the ending of the play. This is revealed by the way that Aegaeus offers help to Medea. Aegaeus offers refuge to Medea in Athens *but only if she can make her own way there (723 f.)*" Curiosa postura, dada su consideración *a posteriori*; *vid. infra*, p. 79.

⁴vid. BOBDEKER, "The vanity of ΛΟΓΟΣ"; p. 97: "As if to demonstrate the importance and sanctity of this speech act, the actual swearing of an oath is dramatically presented in the central episode of the tragedy. (...) Not only do Medea and Aegaeus each give reasons for sealing their agreement with an oath, but the procedure itself is deliberately enacted before the audience. The entire episode illuminates by contrast Jason's grievous fault in breaking his oath to Medea."

Egeo es un hombre noble (761-3), y entiende la relevancia de esta situación. Una vez que ha jurado, Medea le pregunta qué castigo sufrirá si no es fiel al juramento (754). El que reciben los impíos, le responde Egeo (755).

Estos dos elementos, los fármacos o remedios contra la esterilidad, con el énfasis por el uso específico del vocablo φάρμακα, y el juramento que se ofrece a una hechicera, son motivos típicos de los cuentos populares.⁷ El texto es sobrio, pero la situación está creada con nitidez y apela a ese contexto de la imaginación que se remite a los límites entre lo conocido y lo ignoto. Vemos aparecer una vez más a la hechicera en los reflejos de la imagen; una vez más, la imagen de lo ajeno.

Egeo y el azar

El azar se manifiesta en esta escena casi como una hipérbole, puesto que la primera condición que se impone a los acontecimientos, aunque con un rango amplio de justificación, es el plazo que Creonte ha concedido a Medea. Ese plazo no toma su verdadera dimensión sino hasta que empieza a arrojar sus resultados y, así, la tragedia consiste en ver el apretado devenir que se precipita a partir de ese error de Creonte.

⁷ *vid.* MILLS, *op. cit.*, p. 292: "First, Aegaeus' eagerness to confide his oracle to Medea (677, note specially μάλαιστ') and her interrogation of him as to its particulars present her for the first time in the play in her 'professional' role of wise woman. Secondly, Medea's bargain with Aegaeus establishes her still more as the possessor of unusual powers. When she offers to make him able to have children by means of her potions (717-8), the general skill in pharmaka of which she had boasted earlier (384-5) becomes specific. After this preparation, it is not surprising to hear Medea say that she will send the princess a robe and crown anointed with such pharmaka as will destroy her (784-9). *vid.* *ib.* n. 18: "This bargain suggests two other folktales motifs: the magical cure for sterility (Thompson's D 1347-1347.6 and D 2161.3.10) and the disastrous promise made to a supernatural figure in exchange for help out of a difficulty (Thompson's S 211-35)."

Sin duda, el aumento de la cólera de Medea es absolutamente previsible: ella se encuentra terriblemente sola y rodeada por una nueva escala que es su estado de ánimo, asaltado por la ira y el peso de la traición. Todo esto había sido anticipado desde el prólogo por la nodriza y el pedagogo.

Sin embargo, el plazo concedido por Creonte permite la presencia de Egeo (χαίρει, dice sin previo aviso), pero es, dijimos ya, demasiada circunstancia. Y como coincidencia casi fugaz, como a punto de no ser,⁶ la escena tiene un realce enorme por dos grupos de versos que la presagian: los versos 386-91,⁷ que es poco probable que pasaran inadvertidos, pues, después de la salida de Creonte, Medea empieza a trazar su venganza: sí, convertiré

⁶En este sentido se entiende la genuina inquietud de la crítica que rechaza la lógica de este pasaje: sí, es ilógico, o absurdo, como pasan algunas cosas que podrían no haber pasado si en alguien hubiera cabido la prudencia. Me parece sobre todo interesante el énfasis de ELLIOTT: *vid. comm.* 663: "E. does nothing to show why Aegeus should arrive in Corinth *at this moment*, and not the week before or the week after. We are used to the unexplained appearance of the hero in the nick of time in bad films and plays, but E. usually does better." Y cita el pasaje 1461b19 de la *Poética*; (*vid. infra*) pero añade entre paréntesis: "(The *Poetics* is the first work of detailed literary criticism, and has affected a great deal of subsequent drama, for good and ill.)" *cf.* KITTO, pero esp. KNOX: pp. 194-5, n 7, sobre la justificación de la aparición súbita de Egeo en la *Medea* de Neofrón.

⁷*vid.* SESTILI, *comm.* 386-94: "G. Müller (in 'St. It. d. Fil. Class.', 1951, p. 67 ss.) attribuisce questi versi ad una di quelle interpolazioni che gli attori del IV sec. a. C., stando agli scholiasti, introducevano nei testi delle tragedie. Anche Il Bethè ritiene che questi versi, dove si preannunciano l'arrivo di Egeo e l'offerta di rifugio per Medea, siano completamente funzionalizzati all'introduzione della scena successiva (...) e che dunque sono da considerare un'aggiunta seriore fatta dal poeta insieme al medesimo episodio di Egeo (...). Le due tesi non sono minimamente provate. È vero, invece, che questi versi hanno, sì, una funzione scenica, ma sono nello stesso tempo messi al servizio dell'analisi interiore del personaggio, mai completamente soddisfatto delle sue decisioni, tutto proteso, razionalmente e lucidamente, a un duplice scopo: lo sterminio dei nemici e la propria salvezza. E comunque, se è vero che, dove il nesso fra le varie parti del dramma non sia immediatamente evidente, ogni anticipazione può lasciare una sgradevole impressione di artificialità, ciò non basta per considerare interpolati, senza alcun fondamento nella tradizione manoscritta, serie di versi o scene intere."

en cadáveres al padre, a la hija y a mi marido (374-5); ¿cómo lo haré? Plan a) incendiar la cámara nupcial; b) atravesarles el corazón con un cuchillo bien afilado, aunque, viéndolo bien, este plan es peligroso para mí, pues pueden encontrarme merodeando por el palacio, atraparme, y hacer de mí motivo de burla, y eso no... Una opción más segura es el plan c) el camino en el que soy más sabia: con venenos los mataré. (376-83)

Perfecto, ya están muertos... ¡ay! por cierto, ¿y luego? ¿qué haré? ¿a dónde iré, a qué ciudad que me ofrezca refugio? No hay para mí un lugar seguro. Esperaré un tiempo... breve... (σμηκρόν χρόνον) [el plazo es un día solamente] y, si se presenta un lugar seguro, lograré el crimen perfecto, si no se presenta, tendré que conformarme con un crimen imperfecto... podría incluso costarme la vida, pero no importa; como sea, morirán, morirán (386-91). Hécate, ayúdame en esto... (...) Que nadie se burle de mí y se quede tranquilo. (395-400)

Llega Jasón y, de repente, después del irritado diálogo que sostienen, aparece Egeo (663). Y cuando sale (763), Medea se dispone a develar su plan completo, pero antes hace una pequeña reverencia al azar: ahora sí, la justicia está en mis manos, pues este hombre apareció en el momento exacto, cuando todo parecía desesperado para mis planes: a él ataré la amarra de la popa cuando llegue a la ciudad de Palas (768-71). Es difícil que estos versos hayan llegado a los oídos de los espectadores atentos sin ser notados, pues es probable que éstos hubieran estado pensando exactamente lo mismo: ¡que simpática ocurrencia!

Tenemos, pues, los dos grupos de versos que realizan la escena de Egeo:

vv. 386-91 *primer episodio – (segunda escena)*

εἶεν· καὶ δὴ τεθνήσκει· τίς με δέξεται πόλις;

τίς γῆν ἄσυλον καὶ δόμουκι ἐχεγρόους

ξένος παρασχὼν ῥύσεται τοῦμόν δέμας;

οὐκ ἔστι· μείνας' οὖν ἔτι σμικρὸν χρόνον·

ἦν μὲν τις ἡμῖν πύργος ἀσφαλῆς φανῆι.

δὸλφ μέτειμι τόνδε καὶ σιγῆ φόνον·

I A

A I

Σ Γ

O E

N Y

Σ

vv. 768-71 *tercer episodio – (segunda escena)*

οὗτος γὰρ ἀνὴρ ἦ μάλιστ' ἐκάμομεν

λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.

ἐκ τοῦδ' ἀναψόμεσθα πρυμνήτην κάλων,

μολόντες ἄστυ καὶ πόλισμα Παλλάδος.

Aristóteles 1461b19-20 y sus reacciones

Puesto que el efecto anímico de esta obra se basa en su disposición estructural, el análisis de la escena de Egeo es de lo más relevante. La discusión de la crítica se orienta en dos sentidos y tiene sus orígenes en el célebre pasaje 1461b19-20 de la *Poética* de Aristóteles, que aparecerá, como sortilegio o como entrecortado polisíndeton, en prácticamente todos los estudios sobre *Medea*:

ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὖσης

μηθὲν χρήσται τῷ ἀλόγῳ, ὡσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεί, ἢ τῇ πονηρίᾳ,

ὡσπερ ἐν Ὀρέστη (τῇ) τοῦ Μενελάου.

Son correctos los reproches por absurdo y maldad, cuando no haya necesidad

alguna de echar mano al absurdo –como en el pasaje de Eurípides en el

Egeo–, o de la maldad –como Menelao en el Orestes. (versión de García Bacca)

Aristóteles opina, según lo ha entendido la crítica, que ni este episodio ni el del carro de Helios son pertinentes en la composición de la obra; es una forma de decir que Eurípides, sin tener hacia dónde orientar el extraño y absurdo rumbo de su composición, tuvo que recurrir a estos dos artificios.

Dejemos pendiente la escena del carro de Helios;¹⁶ ¿qué pasa con la de Egeo?

Parece que es Wilamowitz uno de los primeros estudiosos modernos de Eurípides que ve esta escena desde otra perspectiva: dado que sabemos que Eurípides escribió una tragedia titulada *Egeo*, es razonable, concluye Wilamowitz, pensar que trataba de la relación entre Egeo y Medea en Atenas. Es muy probable, sigue, que esta obra se haya producido antes de *Medea* (quién sabe, tal vez la temporada anterior, o después de *Las Pelladas*, que se produjo en el 455, y que trataba el mismo tema de Medea que tanto interesaba a Eurípides); si esto es así, el público tenía fresco en la memoria el asunto de la obra, de tal manera que, para la temporada siguiente, les resultaba ya familiar la familiaridad de estos personajes. Por lo tanto, la escena responde razonablemente a la estructura, pues es una elipsis (más o menos enorme) de la obra anterior. Éste es uno de los muchos recursos que el dramaturgo puede explotar a partir de las enormes habilidades del espectador ateniense, atento a todos, todos los detalles. Aristóteles ni siquiera había nacido, así que el detalle de una obra anterior se le escapó mientras escribía su famoso pasaje.

La base del argumento de Wilamowitz parece en realidad la cúspide de una pirámide de naipes. Si sobre ese delicado vértice se permite descansar su razonamiento, cabe suponer que debió haber estado muy ansioso por encontrarle a esta escena una justificación 'razonable'; su intento de demostración es un ejemplo muy claro de los excesos que, de repente, como una señal preventiva, se permite la filología.

¹⁶vid. ARIST. *Poet.* 1454b1-5; *vid. ib. Pl., Crat.*, 425 D; *vid. infra, Medea ex machina*, pp. 131-2.

De cualquier manera, Page no se fia mucho de esta suposición ["this assumption (it is nothing more)" p. xxix], aunque venga de Wilamowitz, pues resulta, además, sostenida por alfileres de punta chata. En cambio, le parece oportuno guiarse por Murray quien, en el estudio introductorio a su traducción de *Medea*, concluye que, más que estar atado a una obra anterior escrita por él mismo, Eurípides se confiaba al sólido pilar de la tradición, y concluye, junto con Murray, y en realidad no muy lejos de Wilamowitz: "For all we know, this meeting between Aegeus and Medea was a part of the tradition, known to the audience and awaited by them" (p. xxix), *i. e.*, la escena de Egeo está dictada por la tradición, así que Eurípides debió, simplemente, acatarla, o resguardarse bajo su suave manto." Este detalle también debió escapársele a Aristóteles. Y a Page se le escapa que el origen de la discusión de esta escena está en el juicio de ἀλογία sugerido por el pasaje de Aristóteles, mucho más próximo que nadie a esa tradición que, de alguna u otra forma, compartía con Eurípides.

"*vid. Page: Intr., 2. THE LEGEND, The episode of Aegeus; pp. xxix-xxx; esp. p. xxix: "It is suggested that Euripides' Aegeus must have preceded his Medea in date: then the audience, remembering the connexion (sic) between Aegeus and Medea in the earlier play, would find their encounter in the later play less sudden and improbable. Both this assumption (...) and the objection which it is intended to answer are groundless and unnecessary. (He marcado 'the objection' en cursivas pues se trata, en última instancia, del pasaje de Aristóteles, del que Page ni siquiera hace mención.) (...) it is very obvious that the scene is completely justified by its great dramatic power, and by the integral and essential part which it plays in the action. Before this scene Medea's plan is vague and uncertain; after it her mind is made up. 'Aegeus was under a curse of childlessness, and his desolate condition suggests to Medea the ultimate form of her vengeance.'* [estas comillas son cita de MURRAY, *ibid.*, p. 30; *vid. n. 1, p. xxx.*]; *vid. nn. 3 y 4; vid. tb. WILAMOWITZ, Hermes, xv, p. 482; MURRAY, Translation of Med., pp. 89-90. cf. ELLIOTT, comm. 663-5: "The formal exchange of greetings, likely enough in itself, serves also to inform the audience just who Aegeus is, and that he is already a friend of M.'s. (The myths surrounding Aegeus are so confused that the previous friendship of Aegeus and M. cannot be explained: it may be an invention by E., who himself wrote a play called Aegeus.)"*

¿De verdad podemos pensar que Eurípides estaba representando sus obras para complacer a su público? ¿Le interesaba de verdad incorporar en toda su rudeza clichés, tradición; al cliente lo que pida? Como si el espectador ateniense estuviera esperando al héroe. (¿Casi ansiosos, en la orilla de la silla? ¿Cuándo, cuándo va a salir Egeo?)

No era para el entretenimiento o para el espectáculo que producía Eurípides sus obras, aunque fueran, además, espectaculares. Y de hecho, si lo eran, y cabe suponer que lo eran, es porque lograron sorprender a su público.¹² Aún ahora nos sorprende *Medea*. Todavía, después de siglos de tradición, la audacia vanguardista de Eurípides nos deja absortos y discutiendo, tratando de reconstruir todo lo que se fragmenta con estas licencias de la obra. Nos encontramos aún suspendidos en la imaginación, preguntándonos cómo pudo haber sido posible todo esto, ¿justo porque era lo esperado, lo predecible? ¿O es que de verdad era tan distinto el público ateniense que buscaba fácil entretenimiento con obras

¹² *vid.* ARNOTT, *op. cit.*, pp. 97-100: "Eurípides was a prolific writer. (...) Many Athenians were shocked by his arguments though attracted by the skill with which he presented them. His posthumous success was due not only to his humanistic approach to moral problems but to the sheer theatrical quality of his work. His plays are written with great force and pungency; they contain memorable scenes rather than finely drawn characters, and have everything to hold an audience's attention. / In the practical field of production Eurípides was as original as in his philosophy. (...) Eurípides produced his plays himself (...), and every one reveals the hand of the born showman. He delighted in effects for their theatrical value, apart from their relevance to the plot. To him may be attributed the development of the *mechané* (...) Eurípides attacked the theatre like a new broom, brushing old conventions aside, making innovations which at the time were daring and original, and revolutionizing the conception of the stage setting. (...) Yet his freshness and approach gave new power to the art-form by turning it into new paths more appropriate to current thought. (...) For their theatrical qualities alone Eurípides' plays have won a deserved reputation. (...) When he died, Greek tragedy died with him." *vid.* *ib.* KRITTO, *op. cit.*, p. 188: "What we call New Tragedy shows the influence of the shift on serious drama. (...) But before we can deal with this stage of Tragedy we must consider that development which took its origin not in a general change coming over the art, but in the individual outlook of Eurípides."

complacientes? ¿Las *Dionisias* como el preámbulo del cine comercial actual? ¡Por Zeus! Y mencionemos también de paso la audacia de sus ironías irreverentes, en verdad no muy complacientes, al menos en apariencia, con las buenas conciencias del público.

Hay muchas otras explicaciones; si hay un asunto discutido en torno a *Medea* es sobre todo el de la razón estructural de esta única escena. De los estudios más sugerentes encontramos el de T. V. Buttrey: "Accident and Design in Euripides' *Medea*", y el análisis que hace Kitto en su *Greek Tragedy*.

Kitto analiza las dificultades estructurales de la obra y su opinión puede resumirse con una frase suya muy sugerente: "the situation as a setting". En efecto, la escena de Egeo parece una intrusión en el curso dramático, pues la aparición del rey no tiene explicación, sino que responde a una necesidad interna para reorientar el curso de la obra. Pero si su presencia no se justifica (sin anunciarse aparece el rey), no importa, dice Kitto, porque no se trata de eso, ya que Eurípides ha dispuesto todo para probar algo que 'se trae entre manos' y ha convertido el escenario en el territorio que dará testimonio de su propuesta artística: "the situation as a setting".

Atiende también una cuestión que permite explicar la evolución estructural de las tragedias de Eurípides: la estructura de *Medea* es orgánica, a la manera de la Tragedia Media,¹⁹ es decir, se organiza alrededor del personaje protagonista, y esto hace que la escena de Egeo parezca una intrusión. Posteriormente, Eurípides desarrollará estructuras diagramáticas en las que todos los elementos logren con mayor consistencia una apariencia de unidad. Nos dice Kitto, además, y es importante realzar este asunto, que es clarísimo el

¹⁹El modelo de la Tragedia Media es, en general, el de Sófocles; *vid. infra*, n. 14.

contraste entre el propósito de un filósofo y el de un poeta, un artista; el origen de esta escena como problema estructural está ahí, en esa oposición aparente entre Aristóteles y Eurípides.¹⁴

Eurípides era consciente de los cánones estructurales mucho antes de que Aristóteles naciera, pero eso no impide, dice Kitto, que pudiera no estar de acuerdo con ellos o que, en todo caso, no pudiera optar por probar su lógica poética, desarrollar su sentido artístico y trágico, que no tenía por qué no ser diferente, capaz de explorar otras

¹⁴vid. KITTO: *op. cit.*, p. vi: "Aeschylus, Sophocles and Euripides each have a different fashion of tragic thought: this is that explains the drama." Y un poco más adelante, pp. vi-vii: "We shall therefore always begin by trying to understand the nature of the dramatic conception that underlies a play or group of plays. We shall ask what it is that the dramatist is striving to say, not what in fact he does say about this or that. The 'meaning' contained in many a dramatic speech or chorus may be as direct as the 'meaning' of a passage in Aristotle's *Ethics*, but that 'meaning' which alone will explain the form of the play is something more akin to the 'meaning' of a Rembrandt or of a Beethoven sonata. Nevertheless, we must remember where we are, and hold fast to the difference between the 'meaning' of a philosopher and the 'meaning' of an artist." Insiste mucho en esto: p. 198: "Let us begin with the Aegaeus scene, which so glaringly offends against the reasonable Aristotelian law of necessary or probable sequence. How far is this law valid?" pp. 199-200: "In fact, Aristotle's law is concerned really with two separate things, philosophical cogency and artistic effect. The former is not affected in the least by the 'irrationality' of Aegaeus; the latter undoubtedly is. In the later tragedies the artistic unity of the plot is not so obviously impaired by such intrusions (as of Evadne and Iphis in the *Suppliant Women*) because plot there has become frankly diagrammatic instead of organic. Here the plot is made to depend on Medea's will, in the manner of Middle Tragedy, and has that kind of unity and organic growth that comes from this, so that Aegaeus, who is quite independent of that will and of the crisis of Medea in Corinth, is felt to be a blemish. Nevertheless, as this is not strictly a play of character, Euripides is logically justified in not making his plot depend on his characters. He may, logically, manipulate the plot himself, or, if you like, arbitrarily interfere, in order that his creations may work out his tragic idea to the end. Our analysis may have seemed far-fetched, but it was correct. The difficulty with Aegaeus is that Medea is so nearly an Oedipus and the play so nearly Middle Tragedy that we may reasonably take offence. We are in the middle of a transition from one kind of tragedy to another."

vías. Así, si era necesaria una intrusión, ¿por qué no permitírsela, como una licencia? Y en todo caso, no es gratuita la escena; al contrario, favorece la economía dramática; es otro atajo para alcanzar el propósito, el sentido de la obra. Y por ello construye la escena de Egeo con estas características que no sólo la distinguen de las de los otros trágicos, sino que la oponen, la hacen entrar en debate con las convenciones de composición estructural de sus contemporáneos.

Por otra parte, en su ensayo, Buttrey afirma que la cuestión es elaborada, y 'elaboración' es el término que con mayor exactitud califica la relevancia y la razón de ser de esta escena, pues el efecto trágico y el giro presentado a las expectativas del público dependen directamente del diseño de la obra desde su disposición estructural. En su opinión, la aparición inmotivada de Egeo no tiene una explicación adecuada. Ciertamente, la suya resulta una explicación adecuada y aguda, pues cubre muchos de los puntos ciegos que el problema textual siembra a lo largo de su amplia periferia.

En primer lugar, es fundamental entender, en términos de recepción, la enorme diferencia entre el público que asistió a la primera representación de *Medea* y nosotros, lectores de la creciente posteridad a quienes influye cada vez más la preconcepción que tenemos del texto. Tenemos no sólo la influencia de otras *Medeas* literarias, transmisoras del estereotipo, sino que conocemos de antemano el desenlace de esa obra; nosotros estamos influidos no sólo por la tradición post-eurípídea, sino también por la abundante crítica en torno a *Medea*. En cambio, el público ateniense sólo podía remitirse a sus antecedentes, *i. e.*, los de la tradición pre-eurípídea. [Hay que reconocer por un momento que Eurípides no escribió *Medea* pensando en nosotros, o que no es precisamente 'nuestro poeta'.]

Desde el principio de su análisis, Buttrely se muestra práctico y preciso. Empecemos —propone— con el origen de esta discusión: obviamente, el pasaje de la *Poética*, con el cual encabeza el artículo, justo después de su título. La de Aristóteles es una censura ampliamente aceptada, y asumimos que se refiere a esta escena de Egeo, pero, si atendemos el texto, tendremos que reconocer que ni siquiera sabemos lo que Aristóteles quiso decir, aunque podamos suponerlo, o supongamos que podemos deducirlo.¹³

De cualquier manera, aun en medio, o incluso perdidos en estos supuestos, "the important point is that his condemnation of the Aegeus episode (?) set a style which still continues." (p. 1)

Buttrely plantea algo sumamente interesante: la escena no tiene una razón de ser desde el punto de vista dramático. La mayoría de los críticos que consideran este episodio desde la lógica de su 'economía dramática', atribuyen a Egeo dos funciones para la evolución de la obra: a) ofrece a Medea un refugio (o un escape), y b) involuntariamente, y del todo ajeno a la situación, pues ni siquiera la conoce bien, el rey inspira en Medea la idea del infanticidio.

¹³vid. SESTILI, *op. cit.*, p. 212-3: "La critica non ha sempre giudicato favorevolmente la comparsa di Egeo in questa tragedia: già Aristotele parla di 'illogicità' (ἀλογον) a proposito di Egeo nella *Medea* (cf. ARISTOTELE, *Poetica* 1461b20); ma si discute in ordine luogo preciso oggetto della critica aristotelica: secondo il Gallavotti Aristotele si riferisce al v. 728 (cf. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GALLAVOTTI, Milano, 1974 pp. 216-7); secondo J. Hardy la critica di 'illogicità' di Aristotele allude al 'ruolo di Egeo' nel vv. 663 ss. (cf. ARISTOTELE, *Poétique, texte établi et traduit par J. HARDY*, Paris, 1969, p. 89); così giudica, anche se con maggior cautela, D. W. LUCAS (cf. ARISTOTLE, *Poetics, introduction, commentary and appendixes* by D. W. LUCAS, Oxford, 1972, pp. 249-50). Il giudizio negativo di Aristotele è ripetuto, fra i moderni, da Bethe, Wecklein, Verrall. Oggi, però, i critici tendono a considerare il ruolo di Egeo di vitale importanza nell'economia del dramma." Y cita a Murray, Wilamowitz, Armin, Page, Howald, Pohlenz, Lucas, Kitto y Regenbogen.

Sin embargo, bien vista y analizada la escena, permite llegar, razonablemente, a la siguiente conclusión: Egeo no ayuda a Medea a resolver su problema, ni podemos decir tampoco que motive en ella la idea del infanticidio.

Pensemos primero en el problema de Medea: ella ha dicho que necesita un refugio, y, en efecto, Egeo se lo garantiza con juramentos, pero plantea como condición que ella llegue a Atenas por sus propios medios; a Buttrey le parece ésta del transporte una cuestión que necesita resolverse con más urgencia. No es difícil coincidir con él en este inciso: ¿para qué quiere Medea una 'torre segura' si no tiene cómo llegar a ella? Y puesto que el delicado asunto será resuelto por Eurípides, hombre y poeta de ingenio multiforme, nos encontramos nuevamente con una dificultad: "judging from the exodos, Medea needed no help at all." A este asunto quisiera añadir solamente que Medea, más que ayuda, necesita, o quiere, un lugar seguro, y *un juramento* que se lo garantice (vv. 387-8. 390-1) [o, en todo caso, Eurípides necesita hacer relevante la importancia que los atenienses concedían a los juramentos]. Podemos invertir el orden de la pregunta anterior: dado que el problema del transporte será resuelto y no es la urgencia que apremia a Medea, vale preguntarse para qué quiere el carrito si no tiene a dónde llegar con él (¿una vez que se le acabe el combustible, o en caso de somnolencia súbita de alguna de las dos serpientes?). En efecto, se trata de un problema sutil, pero que en todo caso se plantea *a posteriori*, una vez que la obra ha terminado y nos obliga a regresar en busca de las respuestas a tantas y tantas preguntas que se generan *espontáneamente*. Pero esto es algo que *no deberíamos* considerar todavía, pues es imposible, en la lógica efímera de esta puesta en escena, anticipar un final tan impredecible.

Sobre el otro asunto planteado por Buttrey para la justificación dramática de esta escena, el origen del plan del infanticidio, que responde más al análisis de la construcción



interna del drama, de la *sintassi drammatica*, hay que remitirse a von Arnim, pues fue este autor el que en su edición de *Medea* difundió por primera vez la idea de que Egeo inspiró, con su angustia por la descendencia, el plan de dejar sin hijos a Jasón.¹⁶ La propuesta se recibió con regocijo entre alguna sección de la crítica, de manera que hay estudiosos que se adhieren a su utilidad y la suscriben en sus trabajos, discutiendo sobre todo el momento exacto, el verso en el que tal idea se gesta.¹⁷

Parece que resulta necesario 'entender' el origen de algo tan descabellado como esto. Von Arnim dice que antes del tercer episodio no se había planteado algo así; casi ni se asomaba la posibilidad – salvo las lecturas que *a posteriori* se hacen de las oscuras palabras

¹⁶vid. BUTTRICK, *op. cit.*, p. 3: "As early as von Arnim's edition of the play (Berlin, 1886) it was suggested that it is only via the Aegaeus episode that Euripides introduced the idea of murdering the children (pp. xix–xxi)." Y aquí remite a su n. 7: "The usual reference, although the idea is at least implied by Chase, 'On the Introduction of Aegaeus in the *Medea* of Euripides', *AJP*, V (1884), p. 87."

¹⁷vid. ELLIOTT, *op. cit.*, comm. 671: "This scene, according to some, suggests to M. the idea of murdering her children. Certainly the plight of Aegaeus makes her realize the full extent of the torment she can inflict on J. by this act. (...) But there have already been clear hints of danger to the children (36, 92–3, 112–4, 118). In what we can hear her say (whatever her private thoughts) she speaks of general vengeance (261) after her desertion by J., of murdering J., Creon, and Glauce the news of her exile (374–5), and of the murder of her children only after she has obtained a refuge (792–3)." *vid. infra*, n.

de la nodriza en el prólogo —,¹⁸ pues el primer plan consistía en matar a la princesa, al rey, y al marido. Qué curioso que, después de la charla con Egeo, Medea afirme que matará a sus hijos. ¡Ahí, en ese intercambio de palabras está el origen de esta idea absurda; tiene que ser! ¿Qué hay en el texto que nos permita asegurar esto? Nada; hay que reconocer que es una suposición, incluso una suposición audaz, y que lo único que evidencia es un rasgo de la lectura de von Arnim; una lectura muy intensa, es cierto, e inquisitiva, pero, en este punto, no muy rigurosa. Buttrey cita a Zürcher para proponer una secuencia a este razonamiento un tanto acético: "*post hoc is still not propter hoc*".¹⁹ Como este asunto de la muerte de los niños es importantísimo, pues en la precisión de su factura está el sentido con el que esta innovación de Eurípides nutrirá la tragedia, hay que prestarle mucha atención. Eurípides no señala en ningún momento de la obra el motivo que inspire en Medea tal proyecto; si acaso, la única justificación para ello es el sufrimiento irreversible que provocará en Jasón, pues con esas dos últimas muertes culminará una serie insólita de crímenes. Y esto

¹⁸vid. McDERMOTT, "Medea Line 37: A Note", *AJP* 108 (1987); p. 159, n. 8: "To the audience which foreknows Medea's murder of the children, the prologue's foreshadowings have often seemed heavy-handed. However, those who expect the play to follow a more standard mythic course might more reasonably be led by these hints to a promission of the children's death at the Korinthians' hands, as a result of Medea's actions against Kreon. See e. g., T. V. BUTTREY: "Accident and Design in Euripides' Medea", *AJP* 79:1 (1958) 1-17." vid. ib. PAGE, *Intr.*, 2. THE LEGEND, *The murder of the children*, pp. xxi-xxv; y la síntesis de esto en la n. 7 de McDERMOTT, p. 159: "The tradition that the children died accidentally while Medea tried to effect their immortality stems from Eumelos (mid-2nd century) and appears as well in the Scholia to Pindar and Pausanias. In Kreophylos (via Didymos) they die at the hands of the Corinthians, who slander Medea by spreading the rumor that it was she who had caused their death. Parmeniskos (see the Scholia at Med. 264) attributes the murder to the Corinthian women only."

¹⁹vid. BUTTREY, *op. cit.*, p. 4, y n. 8: *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (Basel, 1947), pp. 68-9.

aparecerá en una sola ocasión explícita en el texto (817); es la respuesta de Medea a una pregunta del Corifeo (816):

XO. ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι: *¿Te atreverás, mujer, a dar muerte a tus hijos?*

MH. Οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθεῖη πόσις. *Así es como más podría hacer sufrir a mi marido.*

Y después no se volverá a mencionar el verdadero motivo; Medea, tal vez por guardar las apariencias frente a las mujeres corintias, tal vez para cooperar con el propósito de Eurípides de tantear la tesis del destino, recurrirá al ardid de apelar a la tradición: *ya que es necesario que mueran a manos de mis enemigos, es preferible que los matemos nosotras, quienes les hemos dado el ser.*

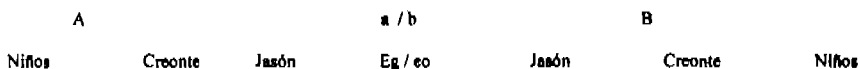
De cualquier manera, es probable que algo relacionado con los niños hubiera pasado por la mente de Medea mientras platicaba con el rey de Atenas pues, después de la salida de Egeo, ya segura, confiada, la vemos desarrollar el plan completo frente a las mujeres del coro: a todos voy a matar. Ah, pero acaba de presentármeme una idea mejor... Jasón vivirá para sufrirlo. ¿Cómo, por qué se le ocurrió algo así? No lo sabemos, simplemente, 'se le ocurrió'.

A partir del primer resultado circunstancial que reporta el error de Creonte, la presencia súbita de Egeo, el efecto emocional de los impulsos empieza a ser perceptible y a producir efectos en la esfera de lo material, pues las decisiones de Medea varían su rumbo, surgidas quién sabe de dónde, motivadas quién sabe por qué, y se ve entonces el influjo del azar en ella, y la fuerza de ese motor sin orden aparente que es la ἀκρασία.

El análisis estructural muestra que la composición de *Medea* es simétrica.²⁹ Un estudio más detallado destaca el grado de elaboración y precisión de esta disposición de

²⁹ *vid.* BUTTREY, *op. cit.*, pp. 5-7.

simetría; es (casi) un alarde de exactitud, para los que no creen en las Musas. Resulta que la obra está compuesta por el prólogo, cinco episodios y el éxodo. La escena de Egeo forma la primera parte del tercer episodio, que está justo en el centro de esta disposición. El propósito del estudio de Buttrey consiste en entender el tercer episodio como eje o pivote de la totalidad de la estructura de la obra, de manera que cada escena previa al tercer episodio encontrará su correlato después de éste. Así, la venganza que se anticipa desde el prólogo, una venganza vaga en la que pueden estar involucrados los niños (de alguna manera que remite a las versiones conocidas del mito para alimentar el sentido trágico que considera al ser humano como víctima del destino), se cumple en el éxodo. La situación de Medea ante Creonte, en el primer episodio, se 'compensará' en el quinto episodio, cuando escuchamos el relato del mensajero y nos enteramos de que el rey ha muerto, después de haberse lanzado de manera irreflexiva a abrazar a su hija, la princesa envenenada. La aparición de Jasón en el segundo episodio, un encuentro lamentable, se 'equilibra' con el segundo encuentro de Medea y Jasón, en el cuarto episodio, otro encuentro lamentable. Buttrey lo ilustra con un pequeño esquema (p. 6):



Se agrega a esto la intensificación del ritmo del πάθος en la secuencia dramática pues, si una situación se anticipa en una escena, en la siguiente se comprueba que el plan ha tenido los resultados previstos; en este mecanismo participa también el coro, otro aspecto de la estructura de *Medea*: las mujeres corintias reportan sus percepciones de la situación y sus palabras resultan adecuadas para introducir la escena que sigue, o resumir el estado de ánimo general; las simpatías y reacciones del coro orientan las del público. Según Buttrey,

el coro participa en la construcción de la atmósfera escénica a través de su función de 'espectador ideal'²¹ y, como tal, renuncia a simpatizar con la causa de Medea después de su anuncio infanticida, es decir, una vez concluido el tercer episodio, con el tercer estásimo.

La obra queda dividida en dos partes de muchas maneras: frente a la situación adversa de la protagonista en la primera parte, una situación favorable a partir de la segunda; frente a la simpatía que gana con su primer discurso, el horror y la ansiedad de las mujeres del coro después de la exposición de sus planes definitivos; frente a la pasividad, la actividad. Si en la primera parte se plantea la posibilidad de presentar el sentido trágico subordinado a la idea del destino, en función de la versión conocida del mito, que cuenta que los niños son asesinados por la guardia real después de que Medea mata a Creonte, en la segunda parte se plantea constantemente el desafío al destino a través de la influencia del azar y el caos conducidos por la ἀκρασία: Medea insiste en ser ella quien dé muerte a sus hijos. A partir del tercer episodio, cambian la acción, la emoción y el tono de la obra.

La estructura de *Medea* no es convencional, y esto responde a un cálculo muy preciso, porque con la escena de Egeo no sólo se produce un equilibrio entre las dos partes de la tragedia, sino que se busca sobre todo conducir la percepción, de manera que el espectador sea al mismo tiempo inconsciente y consciente del intenso cambio de ritmo del progreso escénico, cuando todo lo previsto se transforma de pronto en algo totalmente imprevisible y fuera de todo cauce de la imaginación.

²¹ *vid.* BUTTREY, *op. cit.*, pp. 7-9.

La presencia súbita de Egeo nos remite así a una cuestión de pura estética. Eurípides estaría calculando la percepción del público respecto a tres elementos: la tradición, el sentido trágico que tiene que ver con la idea del destino y, por último, la disposición estructural más recurrente. A partir de estos tres elementos, el dramaturgo puede explorar sus posibilidades de innovación y las repercusiones de éstas en la situación escénica.

Nos dice Buttrey que el diseño simétrico de la obra debió haber sido percibido por el público, pero difícilmente desglosado como tal.²²

El espectador se había acostumbrado ya a un patrón estructural: un prólogo, normalmente cuatro episodios, y el éxodo. Así pues, lo más probable es que el público hubiera estado esperando esos cuatro episodios y después el éxodo.

Por lo mismo, la escena de Egeo, con sus muy peculiares características y ubicada en el tercer episodio, prepararía al espectador para el final de la obra. Éste es, nos dice Buttrey, el propósito de la entrada inmotivada de Egeo.

Normalmente, el personaje que llega de manera inesperada es un mensajero. El mensajero puede cumplir dos funciones: la primera es dar detalles de algo que sucede dentro de la trama, pero fuera de la escena, y de lo que se esperan noticias, como en el quinto episodio de esta obra, donde un mensajero relata las muertes de la princesa y del rey. La segunda función es anunciar algo inesperado que oriente los acontecimientos de la obra en una nueva dirección.²³ El mensajero no se distingue con un nombre (si acaso como

²²vid. BUTTREY, p. 10: "Superficially the *Medea* seems no different from any other tragedy. But the very number of its episodes is unusual. Excluding the *Cyclops*, which is even shorter than ordinary, all the other preserved plays of Euripides have four episodes, save only the *Trojan Women* which has three. The *Medea* alone has five. Of all extant Greek tragedy, only the *Oedipus at Colonus* is longer (speaking in terms of the structure, not the number of lines)."

²³*ibid.*, p. 11: "so the messenger from Corinth in the *Oedipus Rex*".

un personaje típico: ἄγγελος: *el mensajero*). Hay también héroes que desempeñan un papel semejante al del mensajero, pero como individuos; así sucede en *Alceste*: Heracles es el ejemplo perfecto del héroe salvador que entra en escena de manera súbita, melodramática, para resolver las complicaciones.

Egeo tendría este mismo propósito; su intervención ofrece solución a los problemas de esta mujer agraviada; el público esperaría entonces, muy complacido, un final feliz para la obra: que los niños se salven. Sin embargo, el éxodo resulta inesperado para todos. Y más inesperado será en la medida en que esta escena parece perfilar la obra hacia su final.

Eurípides, pues, se esfuerza por contrariar constantemente lo predecible con lo absolutamente impredecible: pone en marcha el mecanismo del azar como un personaje que interviene sin hacerse presente y que, sencillamente, actúa.

Puede ser esta afanosa construcción subterránea lo que genera tantas reacciones adversas. El pasaje de Aristóteles en el que se califica de ἀλογία a un Egeo de Eurípides (1461b19-20) es la parte final de una discusión sobre los problemas críticos y sus soluciones; de éstos, resulta el de *la inverosimilitud* o *los imposibles* (τὰ ἀδύνατα) uno de los más relevantes para Aristóteles, y le dedica atención especial. Primero establece una diferencia entre la corrección de la poética y la de las otras artes (la política, por ejemplo). En segundo lugar, distingue dos clases de errores: los consustanciales a la poética misma, y los que se producen por accidente (1460b14-16). *Lo inverosímil* queda, en primera instancia, establecido como un elemento de incorrección, o como un error consustancial a la poética misma. Este error tendría razón de ser, nos dice Aristóteles, en un caso: "si da en la finalidad del arte (...), si por tal medio resulta resulta esa parte u otra más impresionante (...). Con todo, si tal finalidad pudiera conseguirse mejor o al menos igual siguiendo en tales casos la verdad del

arte, no fuera excusable tal falta, que, si es posible, en nada se debe faltar.” (1460b23–29)²⁴ Y más adelante: “En general: lo imposible ha de considerarse o en relación a la poesía, a lo mejor o a la opinión corriente. En relación a la poesía: es de preferir imposible creíble a posible increíble. (...) La opinión común también puede justificar lo irracional; aparte de que no siempre lo irracional lo es en verdad, que es verosímil que pasen cosas contra lo verosímil.” (1461b10–15)

En efecto, el azar es absolutamente inverosímil, pero, sobre todo, es incómodo: en términos de ficción, puede parecer un error; sin embargo, puede ser algo impredecible, al margen del curso del drama. En esta obra se siente que todo llegó desde la nada, sin razón de ser aparente. Lo terrible, o lo imposible, puede no tener justificación. Cierto, es más fácil resignarse cuando la tiene. Pero hay cosas que aparentemente no tienen razón de ser; su sentido no está claro para nosotros, simples mortales que no entendemos nada. Tal vez para los dioses signifique algo toda esta locura; pero a nosotros, ¿de qué nos sirve que los dioses lo entiendan todo? No sólo no nos sirve de nada, sino que hay que añadir además que la sensación que provoca todo este desconcierto es inquietante en grado sumo. Por eso la aparición de Egeo, y toda la ilusión que provocarán sus repercusiones, resulta inverosímil,

²⁴ ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτοῦς (...), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος (...). εἰ μὲντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ (μὴ) ἦενον ἐνεδέχεται ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμαρτησθαι οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅπως μηδαμῆ ἡμαρτησθαι. Las versiones de Aristóteles que aparecen aquí son todas de García Bacca.

²⁵ Ὅπως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν, πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον· πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν, (...) πρὸς ἃ φασὶν ἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γάρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

CAPÍTULO V

νὺν ἐλπίδες οὐκέτι μοι καίθων ζῶας,
οὐκέτι. (...)

EURIPIDES, *Medea*

CAPÍTULO V

MEDEA Y JASÓN – SEGUNDO ENCUENTRO

La red de los regalos

Una vez que ha salido Egeo de la escena, Medea descubre su plan a las mujeres del coro, al público que estaba presente en el teatro esa primavera del 431 a.C., y a nosotros, lectores de la posteridad. El plan es el siguiente: voy a mandar a mis hijos a que le entreguen a la princesa unos hermosos regalos, untados con poderosísimos venenos...¹ y luego voy a darles muerte. Pero, ¿por qué? – se pregunta todo el mundo. Así, la segunda parte del tercer estásimo resume el estado de ánimo de la generalidad de los espectadores; nos detenemos sobre todo en los versos finales de este canto coral (862–5):

... οὐ δύνασθι,	... No podrás,
παίδων ἱκετῶν πιτνόντων,	cuando los niños se echen al suelo suplicantes,
τέγξαι χέρα φοινίαν	manchar tus manos con su sangre
τλάμονι θυμῷ.	con ánimo implacable.

¹vid. PAGE: comm. 789. "It is impossible to see what opportunity Medea has for 'anointing' the garments, since she evidently does not leave the stage until v. 1250, after Kreon's and Glauke's death. We must tolerate this as a mere oversight: ἔχρισα does not help, since Med. has had no opportunity to anoint the robes since the entry of Kreon; and not until then did she know that she would need anointed robes." vid. ib. ELLIOTT: *ad loc.*; "M. says she will anoint the gifts, but has no opportunity to leave the stage and do so before she tells a servant to fetch them in 950 – unless we send her off during one of the choruses 824 ff. or 976 ff. [*sic.*] There is no satisfactory explanation of this puzzle, and it may be a mere slip on E.'s part. The oddity would probably not be so striking to a Greek audience as it is to us, who are accustomed to treating many plots like detective stories." vid. ib. ARNOTT: *op. cit.*, p. 112: "A carping critic could object that there is another weakness in the play's structure here. (...) But this is a fault of the tragic method rather than of Euripides. Scenes tend to be self-contained, and sometimes fail to coher exactly with one another. There may often be loose ends in the plot development which a more naturalistic treatment would avoid."

Habíamos dicho ya que el plan de los regalos, que tiene como principal propósito dar muerte a la princesa y al rey, responde a un trazo tan perfecto que parece imposible que falle; habíamos dicho también que este tejido forma una finísima y muy compleja red, con la que está envuelta toda la segunda parte de la obra.

El segundo encuentro de Medea con Jasón, en el cuarto episodio, atiende cada detalle de la pulcritud de este plan, que ilustra la nitidez sináptica de la mente de Medea.² Lo que había sido esbozado como proyecto en la segunda parte del tercer episodio se cumple exactamente a lo largo del cuarto episodio: Jasón cae en la trampa, y cae estrepitosamente, como caen los héroes homéricos, cuya armadura se sacude y resuena al momento de la caída; el discurso de Medea lo envuelve con insólitas y crueles ironías que provocan una extraña sensación, mezcla de incredulidad, desolación y un amargo regocijo.

El marco para este discurso ha sido establecido por los límites de la imaginación popular en las escenas anteriores: esta mujer se parece mucho a las hechiceras de los cuentos; es extranjera, sabia y taciturna; es experta en venenos (φάρμακα); tendió a Egeo una trampa ofreciéndole, a cambio de un juramento de hospitalidad, el remedio que necesita para procrear descendientes. Ahora amenaza con matar a sus hijos, a sus propios hijos, para vengarse de su esposo. Conque así de desenfrenadas son las hechiceras. Y en

²vid. ELLIOTT, oomm. 869: "She outlined what she intended to do in this interview, in 776-86. But it is no easy task. She and J. have quarrelled violently and apparently finally. How can she, an embittered ex-wife, now persuade her ex-husband to help her send presents to his new wife. In the hands of the children Glaucé hates (...)? She manages the conversation superbly (see on 974-8), by playing on J.'s weaknesses. Compare the briefer and less 'realistic' scene in which Clytemnestra persuades Agamemnon to walk on the red tapestries and thereby seal his doom (Aeschylus, *Agamemnon*, 908-47)."

esta escena vemos que son también de mente poderosa y exacta, de escalofriante y aguda precisión.

La simpatía que se había ganado del público, de las mujeres del coro, de los distantes lectores, todo esto se disuelve en medio de un pavoroso desencanto. Pues la evidencia con que se alimenta al espectador no es ociosa en absoluto, sino extraordinariamente productiva: vuelve a ser la imaginación la que construye esta figura con todos sus tonos desconcertantes, y el asombro lo que define la imprecisión de los contornos de esta mujer indefinible. Es la percepción lo que traza la caracterización de Medea.

Claro, el personaje es de carne y hueso, pues un actor lo representa; además, está el vestuario que, según la opinión de los especialistas, debió enfatizar el elemento exótico, muy del gusto de Eurípides;³ tampoco olvidemos los recursos propios de la puesta en escena.⁴ Todo eso es parte del mundo del teatro, pero lo que da el verdadero impacto a esta obra es la esencia del personaje, y esa esencia es brumosa. De ahí que sea tan debatida la identidad de Medea como hechicera. A esta esencia tan peculiar, tan difusa, hay que

³vid. ARNOTT, *op. cit.*, p. 102: "...her isolation is emphasized by the fact that she is a foreigner. This would not be apparent from her voice - that sort of realism is found only in comedy, where characters frequently use dialect - but we may be sure that Euripides, with his love of the exotic, would have stressed the foreign element in her costume. Contemporary vase paintings illustrating the play indicate as much." *vid. tb.* MILLS, *op. cit.*, p. 292, n. 16: "It is quite possible (...) that Medea was costumed as an Oriental for the first time in this play: *cf.* PAGE, "Medea", p. lxxii, n. 1; WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, pp. 79-80 and n. 67."

⁴vid. ARNOTT, *op. cit.*, "The theatre and its equipment", pp. 32-54.

sumarle todo el soporte escenográfico, y tenemos entonces una entidad teatral, absolutamente dramática: el personaje en acción, su lógica en movimiento, como en un engrane; desde el prólogo lo aclaran estas palabras con que la nodriza les dice a los niños que su madre está ahí; ella es el origen de aquellos lamentos que se oyen desde dentro de la casa; todavía no la vemos, pero ya *mueve su corazón, mueve su ira*; el ánimo se sacude:

τὸδ' ἔκεινο, φίλοι παῖδες· μήτηρ / κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον. (98-9)

Knox analiza *Medea* a partir del modelo sofocleo, que Eurípides sigue tanto en la caracterización de su personaje protagonista como en ciertos patrones de la disposición estructural y la situación escénica. Uno de los rasgos más recurrentes en los héroes sofocleos es su obstinación, la determinación de su carácter para salvar el honor de la carga de la ignominia: la firme resolución de la venganza sostenida por la fortaleza del ánimo.

Medea lanza profundos lamentos por su pena; yace sin alimento, sin descanso, entregado su cuerpo a los dolores. Es como una roca marina; no escucha, no atiende los consejos de los amigos que la llaman a la moderación, a la prudencia. Así, nos dice Knox, se comporta Áyax en medio de su sufrimiento. Incluso el inicio de *Medea* es, en su composición, muy semejante y crea el mismo ambiente que el principio de *Áyax*. En las dos obras se presenta la misma situación de los personajes abatidos por el infortunio; ajenos todavía al escenario, gritan su dolor desde dentro de la casa; su salida se contiene, genera enorme expectativa.

También el segundo encuentro entre Jasón y Medea corresponde a una escena que se repite en las tragedias de Sófocles: en una escena típica de *Áyax*, de *Antígona* y de

Electra, el temperamento heroico es sometido a prueba (podemos decirlo así);⁷ alguien cercano al héroe trata de persuadirlo para renunciar a la venganza y evitar penas mayores. —¡No! —dice el héroe, resuelto del todo. —Esto no se va a quedar así, te lo aseguro—. Pero el héroe sofócleo trasciende el dolor y el sufrimiento, que tanto rehuye el hombre común, en la búsqueda de un ideal que lo vincula al honor, a la dignidad humana.

Sin embargo, con *Medea* queda la impresión de que Eurípides temía un derrumbe social en cualquier momento, de que percibía como vértigo el ritmo con que estaba desvaneciéndose la esencia de esa sociedad que conocía y percibía tan bien, pues Eurípides era un hombre posado firmemente en su tiempo. No eran las palabras de Sófocles, sino las de la sociedad ateniense las que le resultaban vacías: como si toda esa gente hablara y existiera de memoria, sin oír sus propias palabras, ni entenderse; mucho menos entender a los otros. Sófocles podía entregarse confiado a la búsqueda intensa de la reconciliación: lo apolíneo, lo dionisiaco, nos dice Nietzsche; la unidad primordial fragmentada y vuelta a unir por la divina justicia: *αἶδος καὶ δίκη*, *pudor y justicia* entregó Zeus a los hombres para compensarlos de la falta de pericia del ansioso Epimeteo. Sófocles no percibía la pandemia de la descomposición, o no permitía que lo arrebatara su vértigo delirante.

Desde esta perspectiva del carácter fuerte, heroico, que se determina a la venganza, el sentido de la *ἀκρασία*, tan presente en esta obra de Eurípides, toma enorme relevancia;

⁷ *vid.* KNOX: *op. cit.*, pp. 199-200: "However, the structure of the *Medea* does differ from that of the Sophoclean hero-play in one important respect: the hero (like Clytemnestra in the *Agamemnon*) must conceal her purpose from everyone else in the play, except, of course, the chorus, whom (unlike Clytemnestra) she must win over to her side. Consequently, a characteristically Sophoclean scene is missing: the two-actor dialogue in which the heroic resolve is assailed by persuasion or threat or both — Ismene to Antigone, Creon to Antigone, Chrysothemis to Electra, Tecmessa to Ajax."

parece que se repite una y otra vez una pregunta fundamental: ¿cuál es en realidad la naturaleza de estos ideales, de estos valores que tanto admira la sociedad en los héroes?

Eurípides reúne, en su formato de cliché, todos los elementos del discurso con el que los héroes sofocleos son llamados a la prudencia, y, con una variante que muestra su fuerte crítica a la sociedad de ideales heroicos, los expone en el discurso con que Medea convence a Jasón de estar arrepentida y de haber recuperado la prudencia que había perdido en medio de la cólera. Una intensa reflexión, dice ella, la ha hecho finalmente entrar en razón:⁴

Jasón,⁵ perdóname por todo lo que te he dicho. He estado conversando conmigo misma; ¿por qué enloquezco —me pregunto— por qué me enfrento a los que deciden sabiamente, por qué me enemisto con los señores de esta tierra, más aún, con mi esposo, que actúa de la forma más conveniente para mí, al casarse con la princesa con el único propósito de darle hermanos a mis hijos? ¿No voy a librarme de esta cólera? ¿Qué me pasa?... si los dioses me sonríen... ¿no me doy cuenta? ¿No tengo hijos en los cuales pensar antes que pensar sólo en mí misma?... Pues entiendo lo que significa ir al destierro escasa de amistades. He pensado todo esto, no creas que no, y me doy cuenta una y otra vez de mi

⁴*Ibid.* "But there is a speech in the *Medea* which rolls out all the clichés of the appeal to reason, the summons to surrender which, in Sophocles, all the heroes have to face. It is typical of Euripides' originality, of the way he makes things new, that this speech is delivered by Medea herself." *vid. tb.* p. 201: "There is one person who can and does pose a real obstacle to Medea's plans, who can effectively confront her with argument — Medea herself." *vid. tb.* n. 27, en la que cita a CONACHER: *Euripidean Drama* (Toronto, 1967), p. 195: 'Medea herself is really the only one capable of resisting Medea'.

⁵*vid.* ELLIOTT: *comm.* 869: "M. never addressed J. by name throughout the quarrel scene, but now his name is the first word she says." *vid. tb.* PAGE: *comm.* 452: "n. b. Jason's skillful self-announcement; Medea will not be able to bring herself to utter his name (contrast v. 869); neither does Jason address her by name."

enorme imprudencia. Pero ahora, moderado nuevamente el ánimo me doy cuenta de lo sensato, lo sabio y prudente que eres. ¿Cómo pude ser tan ciega y no entender que la razón te ha asistido en todo momento, oh, Jasón? Debí ayudarte desde el principio en tu plan de casarte con la princesa; ¡un plan tan bueno y tú tan sabio! Fui torpe, ciega de mí. Así, como somos, somos las mujeres, ni hablar; aunque no era necesario que tú descendieras de nivel respondiendo con necedades a mis necedades. En fin; por fortuna, sucede a veces que nuestro entendimiento nos permite reconocer, aunque haya sido tarde en esta ocasión; al hombre prudente y sabio. Ya no tiene caso lamentarse, lo he entendido tarde y te he perdido. (869-93)

ΜΗ. Ἰάσον, αἰτοῦμαι σε τῶν εἰρημένων / συγγνώμων' εἶναι· τὰς δ' ἐμὰς ὀργὰς φέρειν
 εἰκὸς σ', ἐπεὶ νῦν πᾶλλ' ὑπείργασται φίλα. / ἐγὼ δ' ἑμαυτῆ διὰ λόγων ἀφικόμεν
 κάλοιδ' ὄρησα· Σχετλία, τί μαίνομαι / καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλευούσιν εὖ,
 ἔχθρὰ δὲ γαίας κοιράνοις καθίσταμαι / πόσει θ', ὅς ἡμῖν δρῶ τὰ συμφορώτατα,
 γήμας τύραννον καὶ κασιγνήτους τέκνοις / ἐμοῖς φυτεύων; οὐκ ἀπαλαχθήσομαι
 θυμοῖ; τί πάσχω, θεῶν ποριζόντων καλῶς; / οὐκ εἰσὶ μὲν μοι παῖδες, οἶδα δὲ χθόνα
 φεύγοντας ἡμῶς καὶ σπανίζοντας φίλων; / ταῦτ' ἐνόησας' ἠσθόμην ἀβουλίαν
 πολλὴν ἔχουσα καὶ μάτην θυμουμένη. / νῦν οὖν ἐπαίνω, σωφρονεῖν τ' ἐμοὶ δοκεῖς
 κήδος τόδ' ἡμῖν προσλαβών, ἐγὼ δ' ἄφρων, / ἢ χρῆν μετεῖναι τὸνδε τῶν βουλευμάτων,
 καὶ ξυμπεραίνειν, καὶ παρεστάναι λέχει / νόμφην τε κηδεύουσαν ἠδεοθαὶ σέθεν.
 ἀλλ' ἐσμέν οἷδ' ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν, / γυναῖκες· οὐκ οὖν χρῆν σ' ὁμοιοῦσθαι κακοῖς,
 οὐδ' ἀντιτείνειν νῆπι' ἀντὶ νηπίων. / παριέμεσθα, καὶ φαμεν κακῶς φρονεῖν
 τότε', ἀλλ' ἄμεινον νῦν βεβοῦλεμαι τάδε.

Jasón atiende con beneplácito toda esta lisonjería; en ningún momento se sonroja, pues es natural que las mujeres se sobresalten, agitadamente, incluso, cuando alguien concede al marido, cual mercancía de contrabando, una nueva alianza. También es capaz de

reconocer que Medea se ha mostrado sabia una vez más con tal cambio de actitud... lástima que haya sido tarde, aclara (908-13).

γάμους παρεμπολῶντος ἄλλοίους πόσει. / ἄλλ' ἐς τὸ λφον σὸν μεθέστηκεν κέαρ.

ἔγνωσ δὲ τὴν νικῶσαν, ἀλλὰ τῷ χρόνῳ. / βουλήν· γυναικὸς ἔργα ταῦτα σάφρονος.

Y se ha conmovido Jasón con la presencia de los niños, como era de esperarse; Medea los ha llamado, de acuerdo con sus planes, para que se arrojen al abrazo redimido de su padre.⁴

Toda esta situación reporta a Medea cierto grado de dificultad para mantener la entereza del ánimo: no sólo está al corriente de sus propósitos, sino que los ve progresar, inexorablemente, así que no puede entregarse complacida a la marcha perfecta de su plan, pues la vida de los niños, expuesta en términos de salvación, está en constante ambigüedad. Encontramos un contraste notable, y profundamente irónico, patético, incluso, hasta la hipérbole, en las primeras palabras que Jasón les dirige a sus hijos; consideremos, además, que no les ha hablado en todo lo que va de la obra (914-5):

ΙΑ. ὑμῖν δέ, παῖδες, οὐκ ἀφροντίστως κατήρ *Pero a ustedes, hijos, no sin prudencia, su padre les ha*
πολλὴν ἔθηκε σὸν θεοῖς σωτηρίαν. *procurado, con ayuda de los dioses, una gran salvación.*

Esto, sin duda, ha de perturbar a Medea, pues en dos ocasiones se hace una pausa para hablar de las lágrimas que empañan sus ojos (902-5; 922-4). Jasón incluso le pregunta

⁴vid. ELLIOTT, comm. 974-5: "The management of this short scene is masterly (see on 869). M. is in complete command of the situation (she does most of the talking), and her main weapon is flattery, so that J. thinks, ironically, that he is in command. M.'s flattery is used at exactly the right points. Her initial apology and her admission of her weak and womanly mistake, contrasted with J.'s strong and manly decision give J. a glow of satisfied superiority. But what is to come next? They can scarcely fall forgivingly into each other's arms, under the circumstances. (M. touches both Creon and Aegaea in her appeals to them (324, cf. 370, and 709-10). But she does not touch J.: instead, she makes the children do so in 899.)

por qué se aflige tanto por los niños (929); la respuesta de Medea es insólita (imaginemos, por ejemplo, a las mujeres del coro escuchando este intercambio de palabras) (930-1):

MH. ἔτικτον αὐτοός· ζῆν δ' ὅτ' ἐζήχου τέκνα. *Yo los parí, y, cuando pediste que vivieran los niños,*
ἐσηλθέ μ' οἴκτος εἰ γενήσεται τάδε. *me afligió la incertidumbre de si será así.*

—Pero vamos al grano —sigue, cambiando de tono casi bruscamente, concentrada de nuevo—. Puesto que el tirano así lo ha ordenado, tendré que ir al exilio; sé que es lo mejor para todos, también para mí. Al respecto no hay ya nada que hacer. Pero aún hay tiempo de que colabore contigo para salvar a los niños; y para que sean educados con la guía prudente de su padre, pide a Creonte que no vayan al destierro (932-40).

ἀλλ' ὄνπερ οὐνεκ' εἰς ἐμοὺς ἦκεις λόγους, / τὰ μὲν λέλεκται, τῶν δ' ἐγὼ μνησθήσομαι.
ἐπεὶ τυράννοις γῆς μ' ἀποστείλαι δοκεῖ- / κάμοι τὰδ' ἐστὶ λῦστα, γινώσκω καλῶς,
μῆτε ἔμποδὼν σοὶ μῆτε κοιράνοις χθονός / ναίειν· δοκῶ γὰρ δυσμενῆς εἶναι δόμοις-
ἡμεῖς μὲν ἐκ γῆς τῆσδ' ἀπαίρομεν φυγῆ, / παῖδες δ' ὅπως ἂν ἐκτραυφῶσι σὴ χερσί,
αἰτοῦ Κρέοντα τήνδε μὴ φεύγειν χθόνα.

Jasón no está seguro de poder convencer a Creonte; sin embargo, ya comienza a considerar que es oportuno intentarlo (941).

Tenemos entonces el siguiente intercambio, ya que la red está echada, y Jasón atrapado en ella (942-58). Medea sugiere, como si se le ocurriera al paso:

MH. σὺ δ' ἀλλὰ σὴν κέλευσον αἰτεῖσθαι πατρὸς *ME. Tú pide entonces a tu mujer que consiga de*
γυναῖκα παῖδας τήνδε μὴ φεύγειν χθόνα. *su padre que los niños no vayan al destierro.*
IA. μάλιστα, καὶ πείσειν γε δοξάζω σφ' ἐγώ. *IA. ¡Buena idea! Lo haré, y espero convencerla*
MH. εἴπερ γυναικῶν ἐστὶ τῶν ἄλλων μία. *ME. Seguro que lo harás, si es una mujer como*
συλλήψομαι δὲ τοῦδέ σοι κἀγὼ πόνου· *las otras. Y yo voy a ayudarte en este trabajo;*
πέμψω γὰρ αὐτῇ δῶρ' ἃ καλλιστεύεται *pues enviaré a tu esposa hermosos regalos, los*
τῶν νῦν ἐν ἀνθρώποισιν, οἷδ' ἐγώ, πολύ, *más hermosos que hay entre los hombres. lo sé...*

λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον
παῖδας φέροντας, ἀλλ' ἔσον τάχος χρεῶν
κόσμον κομίζειν δεῦρο προσκόλων τινά.
εὐδαιμονήσει δ' οὐχ ἔν, ἀλλὰ μυρία,
ἀνδρός τ' ἀρίστου σοῦ τυχοῦσ' ὀμεινέτου
κακτημένη τε κόσμον ἕς ποθ' "Ἥλιος
πατὴρ πατήρ δίδωσιν ἐκγόνοισιν οἷς.
λάζυσθε φερνάς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας
καὶ τῆ τυράννῳ μακαρίᾳ νόμῳ δότε
φέροντες· οὗτοι δῶρα μεμπτὰ δέξεται.

*un delicada peplo y una corona de oro, que le
llevarán nuestros hijos... Será feliz no en una,
sino en infinitas dichas, pues, de entre los
hombres, tiene al mejor al tenerle a ti, y, ade-
más, tendrá estos regalos que Helios, el padre de
mi padre, dio en otro tiempo a sus descendientes.
Tomad, niños, lleven en sus manos⁹ y den a la
feliz esposa esta dote: recibirá espléndidos
presentes.*

Son increíbles las 'licencias' que se permite Medea en estos momentos. Es increíble también la inconsciencia de Jasón, su candidez, incluso, pues no sólo muerde todos los anzuelos; se le escapan ironías ya no escandalosas, sino estridentes; el tono de este episodio es, de hecho, más sarcástico que irónico. Jasón deja ir, incluso, el casi pequeño detalle del verso 945: εἴεερ γυναικῶν ἐστί τῶν ἄλλων μία, *seguro la convencerás, si es una mujer como las otras*.

Pero Eurípides maneja la escena convincentemente, pues estas palabras son pronunciadas en medio del desconcierto que provocan la entrada de los niños, la atención que Jasón concentra en ellos, la llamada de Medea al interior de la casa para que salgan con los regalos, y el asombro de Jasón frente a ese 'tesoro' (959-63):

⁹A Séneca esto le provocó inquietud, según sugieren sus vv. 834-6: *donisque meis semina flammae / condita serva. fallant viuis / tactisque ferant...* Su *Medea* hace esta aclaración siguiendo una lógica dramática que responde ya a otras prioridades de verosimilitud.

ΙΑ. τί δ', ὦ ματαία, τῶνδε σὰς κενοῖς χέρας;
δοκεῖς σπανίζειν δῶμα βασιλῆιον πέπλων,
δοκεῖς δὲ χρυσοῦ; σφίξε, μὴ δίδου τάδε.
εἴπερ γὰρ ἡμῶς ἀξιοὶ λόγου τινὸς
γυνή, προθήσει χρημάτων, σαφ' οἷδ' ἐγώ.
ΜΗ. μὴ μοι σύ' (...)

JA. ¿Por qué, insensata, alejas esto de tus manos?
¿Crees que la casa real está carente de peplos, creas
que lo está de oro? Salva esto, no lo des. Pues si mi
mujer me tiene algún aprecio, me pondrá por delante
de las riquezas, bien lo sé yo.
ME. ¡Óyeme, no...!

Esta porción de la respuesta de Medea constituye un detalle delicado; es interesante detenemos en este pequeñísimo *lapsus*. Jasón se ha confundido nuevamente, ¿cree que puede tratar a Medea como a su confidente? (¿estará creyendo Jasón que de verdad serán amigos de aquí en adelante, que cultivarán esta amistad hasta la muerte, y más allá de la amarga lejanía y las tristes circunstancias?) Medea responde muy brevemente, con un giro lexical, una expresión sumamente espontánea, autónoma casi, o ajena por un instante a sus dominios, a su capacidad de contención: μὴ μοι σύ (*no me hables así...*). Eurípides construye enormes estructuras, abonando al largo plazo. Pero también se detiene en los pequeños detalles, como es el caso de esta sutileza, que le da enorme relieve a la psicología del personaje y a la situación. Este μὴ μοι σύ sugiere una minúscula explosión instantánea, pues Medea corrige enseguida, y vuelve a su tono de objetividad (964-8):

πειθῆναι δῶρα καὶ θεοῦς λόγους· *Que persuaden los regalos incluso a los dioses, es lugar
χρυσὸς δὲ κρείσσων μυρίων λόγων βροτοῖς, común, y que el oro es máspreciado a los hombres que mil
discursos, también.*

Los regalos no son para complacer a la nueva esposa: son el precio que Medea está dispuesta a pagar, así se lo hace ver a Jasón, para salvar a sus hijos del destierro. Es casi la misma situación que se da en la escena de Creonte y la concesión del día de plazo: también esta petición es modesta, se trata de un hermoso par de niños inocentes; el motivo es justo,

pues la madre, bárbara y todo, tiene bien definidos sus sentimientos maternos; son esos sentimientos los que le han devuelto la razón. Está dispuesta a ir al exilio ella, pero pide compasión para sus hijos. Es capaz de renunciar a ellos por salvarlos, como haría cualquier madre, bárbara o griega. Así, cuando Medea muestra los regalos a Jasón y él le dice que no sea insensata privándose de ese tesoro, es natural, razonable y digno de encomio, que ella responda (967-8):

... τῶν δ' ἐμῶν παίδων φυγάς el destierro de mis hijos
 ψυχῆς ἂν ἀλλαξαίμην, οὐ χρυσοῦ μόνον.¹⁰ lo compraría con mi vida, no sólo con el oro.

Jasón enmudece y Medea prosigue, el ritmo dramático se acelera. A ver, niños, está todo listo para que se dirijan al palacio; vayan, pues, a esa casa opulenta¹¹ y supliquen a la nueva esposa de su padre, que también es mi señora, pídanle que les conceda quedarse en esta tierra con su padre, y llévenle este tesoro; es preciso, sobre todo, que reciba estos regalos en sus manos (969-73).

ἀλλ' ὃ τέκν', εἰσελθόντε πλουσίους δόμους / πατρός νέαν γυναῖκα, δεσπότιν δ' ἐμὴν.
 ἱκετεύετε, ἐξαιτείσθε μὴ φυγεῖν χθόνα, / κόσμον δίδόντες· τοῦδε γὰρ μάλιστα δεῖ.
 ἕς χεῖρ' ἐκείνην δῶρα δέξασθαι τάδε.

Es probable que Jasón no hubiera estado al corriente de las historias de la tradición oral en las que se cuenta de personas extrañas, raras, que siempre están tramando alguna

¹⁰vid. PAQΘ, *ad loc.*: "The proverb is found in P. *Rep.* iii, 390 E δῶρα θεοῦς κείθει, δῶρ' αἰδοίους βασιλῆας; *cf.* *Aikib.* ii. 149 E, Ovid., *AA.* iii. 653-4, Hor. *Carm.* iii. 16."

¹¹vid. PAQΘ, *comm.* 969: "said with sarcastic reference to v. 960 above. πησίους; this adjective occurs in Eur. only at *Hypalp.* 34.60.50 (*IA.* 629 is pseudo-Eur.); in Aesch. perhaps once (*Eum.* 195 s.v.l.); in Sophocles quite often."

fechoría cuando se sienten agredidas. El motivo de los regalos envenenados es recurrente en los cuentos populares que hablan de hechiceras y gente muy rara, que vive más allá del mar, en *otro mundo*.¹²

Medea ha incautado ya a Egeo, obligándolo a jurarle protección y asilo. Esta escena de los regalos es también recurrente en los cuentos; y es un motivo típico que la mujer agraviada por el marido envíe regalos envenenados a su rival. Pero en los cuentos, el engaño se descubre a tiempo;¹³ para eso están estas historias, para prevenir a la gente civilizada de las crueldades de la barbarie. No fue preventiva la sabiduría popular en esta tragedia, pues el plan de Medea llega a infeliz término. En efecto, esta mujer preparó todo con aguda inteligencia; dentro del mismo artificio de los regalos va también articulada la última parte de la venganza, la muerte de sus hijos; ésta no tiene razón de ser salvo el afán de mostrar con toda su fuerza la desproporción, lo absurdo, la sinrazón, el odio; en suma, esa nueva forma aberrante del poder que es la ἀκρασία. Pobre Jasón; se va con los niños y con los regalos; allá va, al palacio, convencido de que entregarlos es lo mejor; él es un buen padre y tiene que velar por el destino de sus hijos.

¹²vid. MILLS, p. 292: "And Medea's origin as not merely a foreigner but as someone who entered Greece from outside the whole known world, from beyond the Symplegades, is first mentioned in the Nurse's opening words (1-2) and evoked again several times in the lyric portions of the play (210-2, 431-3, 1262-4)." *vid. ib. n. 16*: "There is some evidence that in the popular imagination the Euxine represented not merely the unknown, but a genuine otherworld: M. I. ROZOVITZFF, *Iranians and Greeks in South Russia* (Oxford, 1922), p. 36; cf. E. H. MINNS, *Scythians and Greeks* (Cambridge, 1913), p. 438. Of this spirit-world the Symplegades were boundary and gate: O. JESSEN in ROSCHER, *Lex.* 3.2.2540, 2547-48; A. B. COOK, *Zeus*, vol. 1, part 2 (Cambridge, 1940), pp. 975-8. Thus some element of other-worldly symbolism may be attached to Medea's passage through the Symplegades. This point should perhaps not be pressed too far."

¹³vid. MILLS, p. 291: "the gift is most often a magic belt, which is put around a tree instead of its intended wearer, the tree then dying. In some versions a dress or shirt is substituted for the belt, and an animal for the tree, with the same result."

El infanticidio y la red ilusoria del destino

El plan de los regalos tiene, habíamos anticipado ya, un segundo propósito que no responde prioritariamente al desarrollo de la trama, sino a las intenciones estéticas del poeta, pues Eurípides pretende orientar el ánimo de su auditorio hacia la versión conocida del mito, que atribuye la muerte de los niños a la venganza de los corintios por una afrenta: la muerte de Creonte a manos de Medea.¹⁴

Es cierto que pudo haber sido ése el motivo de Eurípides: conservamos noticia de dos grupos de historias que relatan diferentes versiones de la leyenda; se atiende en ellas el énfasis especial de la muerte de los niños, y a partir de esto se analiza en qué sentidos se puede interpretar la innovación euripídea de una Medea infanticida.

Denys Page analiza estas fuentes y a él se remiten los estudiosos de este aspecto de la tradición pre-euripídea. La línea del primer grupo de estas historias se puede resumir como sigue:¹⁵ antes de Eurípides, Hesíodo hace mención de Medea en la *Teogonía*,¹⁶ Píndaro en la *Pítica iv*¹⁷ y en la *Olimpica xiii*,¹⁸ y Heródoto en el libro viii¹⁹ de sus *Historias*; parece que es todo.

¹⁴No se aclara en las fuentes el motivo de este crimen. *vid.* PAGE, p. xxiv; "Neither of these two authors (*sc.* Eumelo y Crófilo) knew the motive in which E. impels Medea to murder—the infidelity of Jason." *vid.* *ib.* n. 3: "It is likely enough that E. borrowed this motive from the story of Procné and Itys, a well-known legend in Athens in the fifth century, frequently portrayed in art. Beazley draws my attention to the parallel — Procné, like Medea, kills her son to spite her husband." Sobre el patrón Ino — Proone, *vid.* MILLS, *op. cit.*, p. 293-5.

¹⁵*vid.* PAGE: *Intr.*, 2. THE LEBEND, *The murder of the children*; pp. xxiii-xxv.

¹⁶HES. *Teog.* 956 ss.

¹⁷PIND. *Pft.* iv, 13 ss.

¹⁸*Oi.* xiii, 74

¹⁹HEROD. *Hist.*, viii.62

Esta figura es relevante sobre todo en Píndaro porque un escoliasta, que se preguntaba '¿por qué Píndaro habla aquí de Medea?' (*Ol. xiii, 74*), nos remite al fragmento de un mitógrafo, Eumelo, que vivió a mediados del s. VIII a.C. y que escribió algo así como una historia de Corinto, titulada *Κορινθιακά*. Este relato de Eumelo se puede seguir también en Pausanias, que tomó a este autor como referencia para describir la sección corintia de Grecia.

El análisis de estas fuentes arroja los siguientes resultados: los hijos de Medea murieron en circunstancias imprecisas, y se les rindió culto en Corinto, en el templo de *Hera Acrea*, después de su muerte y hasta que los romanos conquistaron esta tierra.²⁹

Es esencial precisar algo de estas circunstancias imprecisas: puede deducirse, a partir del relato de Pausanias, que los niños murieron, pero la narrativa de Pausanias es, opina Page, 'oscura y siniestra'; así es que hay que seguir los datos del escoliasta y, nuevamente, de Eumelo, para tener un horizonte más completo: murieron accidentalmente mientras Medea trataba de hacerlos inmortales; ¿algo habrá fallado en las fórmulas, alguna plantita que no encontró Medea en el pantano; habrá faltado una sílaba a las palabras mágicas? Imposible saberlo, pero los niños murieron sin que fuera intención de la madre. Así, la innovación de Eurípides consistiría en transformar este accidente en un acto de la voluntad, que no es poca cosa.

²⁹*vid. MILLS, op. cit.*, p. 293: "The ritual referred to in these lines (*sc. vv. 1381-3*), was carried out from very early times until the Romans sacked the city, after which 'the children no longer cut their hair for [the Medelids] or wear black clothes'."

El segundo grupo de historias se desprende también de un escolio, en este caso, al v. 264 de *Medea*.²¹ Aquí se remite a una controversia, o a variantes mitográficas. Tenemos como antecedente que Medea había llegado con Jasón a Corinto como heredera del trono que Eetes, su padre, había recibido, a su vez, de su padre, Helios.²² El escoliasta nos dice que Parmenisco, mitógrafo también, atribuye la muerte de los niños a las mujeres corintias, que no querían tener como reina a una extranjera de extrañas costumbres; también nos relata que Dídimo, otro mitógrafo, refutaba esta versión citando a Creófilo, quien decía que Medea había dado muerte a Creonte y que, temiendo la venganza de su corte, había huido a Atenas. A los niños, que eran muy pequeños para acompañarla en este viaje, los dejó en el templo de Hera Acrea, quizá confiando en que estarían a salvo ahí, o quizá para regresar por ellos después. No lo sabemos, pero Creófilo relata aún que llegaron hasta ahí los servidores de Creonte y les dieron muerte, difundiendo después el rumor malevolente de que la propia madre los había matado, lo mismo que al rey.

Estas variantes de la leyenda debieron haber sido del conocimiento de cierta sección del público, de los intelectuales, por supuesto, la gente culta. Nos dice Page que los versos 1303-5 de *Medea* parecen confirmar que Eurípides conocía bien esta versión de Creófilo; en esos versos vemos a Jasón preocupadísimo, corriendo a su casa para salvar a los niños de la ira de la guardia real, pues a estas alturas el rey y la princesa han muerto ya y él teme por sus hijos, los inocentes portadores de los presentes macabros.

²¹ *vid.* PAGE, p. xxiii, n. 3.

²² *ibid.*, p. xxii, n. 3: que remite a Eumelo, Pausanias, II.3.10: Eumelos, fr. 3 Kinkel. n. 4: Σ Med. 9 ὅτι δὲ βασιλευκε τῆς Κορίνθου ἢ Μήδεια, Εὐμελος ἱστορεῖ καὶ Σιμωνίδης: Simonides, fr. 31 Diehl σύνθρονος ἀλόγου Κολχίδος.

Así es que, si el público especializado esperaba que la muerte de los niños fuera a manos de la guardia real, seguramente se vio sorprendido, o incluso muy sorprendido, casi como Jasón, por el giro inesperado de Eurípides, quien todavía les tiene reservada la sorpresa de la escena final: impunidad etérea para la madre infanticida, que dirige su nave, extraña nave, hacia Atenas.

¿Para qué quiere Eurípides orientar el ánimo de sus espectadores hacia la versión oficial del mito? ¿Sólo para sorprenderlos después, como en un pase mágico del mundo del espectáculo? Me parece que no.

Una vez que llegamos a este punto del análisis, a esta dimensión del texto, entendemos que el infanticidio, en *Medea*, no es un derroche de locura ni un exceso gratuito. Si resumimos la obra con el cliché que dice: *Medea es una hechicera celosa y humillada que mata a sus hijos para vengarse de su marido, un hombre egoísta y muy ambicioso*, el infanticidio es una estupidez que tinte la tragedia con tintes inéditos de nota roja al tiempo que la degrada de su elevado aliento poético: no es el caso. En este asunto está comprimido el significado, el sentido de toda la obra; este aspecto es el que hace posible y consistente, artística y estéticamente, todo lo que la conforma como obra trágica de vanguardia. Nos resulta absolutamente necesario detenernos aquí para tratar de comprender a Eurípides como poeta; el análisis de las variantes literarias y mitográficas que lo preceden se hace indispensable para calibrar la trascendencia de este asunto en la configuración estructural de esta tragedia, y las implicaciones escénicas que tiene.

Para muchos estudiosos, el infanticidio, vinculado con los dos últimos monólogos de Medea, da a esta obra tonos más melodramáticos que trágicos. Puede parecer que es así; y volvemos a la pregunta inicial de este trabajo: ¿por qué *Medea* es una tragedia? Es necesario desarticular todos los elementos que la componen y verla a través del hilo

conductor del infanticidio para comprenderla como tragedia. En efecto, el estudio y análisis del texto nos confirma a Eurípides como un poeta profundamente trágico. ¿El más trágico de los poetas?²³ Probablemente, y, sin duda, adherido a la enorme tradición que le precedía y extraordinariamente consciente de ella; es esta conciencia la que le permite evaluar y explorar todos los elementos que conforman su obra, de manera que el giro de cada innovación, brusco, en apariencia, resulta una sutileza que satura de sentido su propuesta trágica.

Nos dice Kitto que no es necesario analizar la obra para percibir sus efectos, pues es en sí misma lo suficientemente poderosa, pero aclara también que, para que la crítica dé resultados palpables, en el terreno de la comprensión del proceso de creación literaria, es necesario analizarla desde su carácter trágico, entender lo que la hace una tragedia. Resulta imposible, pues, explicar el sentido trágico de *Medea* sin analizar la tradición pre-eurípidea; la fuerza de las innovaciones de esta obra sólo se mide en función de lo que las originó y de lo que Eurípides supo prever que provocaría en el ánimo de sus espectadores.

El plan de la venganza de Medea tiene dos partes: matar a Creonte y a la princesa es la primera; ¿cómo lo hará? Con venenos, el área de conocimiento en que es más sabia. ¿Cómo llegarán los venenos hasta el palacio? Aquí se empieza a hilvanar la segunda parte del plan con la primera: el anzuelo perfecto son los niños; ¿quién sospecharía que son los portadores del peligro?

²³vid. ΑΡΙΣΤΟΤ., *Poét.*, 1453a28-30: καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. Y el mismo Eurípides, aunque en otros detalles no se administra bellamente, no por eso deja de parecer el más trágico, por cierto, de los poetas. (versión de García Bacca)

Salimos del cuarto episodio y nos encontramos después del cuarto estásimo²⁴ con que los niños han salido ilesos del palacio; la princesa se adornará con los regalos de Hades hasta que ellos estén de vuelta en su casa con la madre, o al menos en camino, guiados por el pedagogo, el portador de la noticia que Medea espera: los niños están ya libres del destierro; por parte de la princesa hay paz para ellos (1002-4).

Medea se estremece y le pide al hombre que los lleve dentro de la casa para los preparativos necesarios (1019-20). Tal vez teme que la guardia real llegue a su casa a agredirla, tal vez teme también que el momento de consumir todo su plan haya llegado. Espera, una vez más. Ahora, aguardando lo que ha de suceder, está a la espera de adónde llegarán las cosas del palacio.

Se sostiene el suspenso, mientras escuchamos el segundo monólogo (1020-52). Medea se debate: ¿Qué hago? ¿Los mato, o no los mato? Y se habla a sí misma, y se derrota. No sabemos si es demasiado débil o demasiado fuerte, pero ella sabe que será profundamente infeliz después de ese crimen, atrapado en la maraña aparente del destino: se suponía que los niños morirían a manos de la guardia real; no han muerto así, han llegado a salvo a su casa. Su muerte puede evitarse todavía. Pero el ánimo ha perdido la proporción bajo la carga del escarnio. ¿Qué estará pasando en el palacio? Esperamos, pues, al mensajero.

²⁴vid. ELLIOTT, comm. 976 ff. "The fourth (and last) regular choral ode. Unlike the first three, it contains no general reflections (see on 410). M.'s ruthless scheming in the last scene has convinced the Chorus that the murder of the children is inevitable: by making them say so now, (vñν ἐπιίδης οὐκέτι μοι παιδων ζῶας, / οὐκέτι· στείχουσι γάρ ἐς φόνον ἦδη.) E. avoids the problem of their inaction from now on (see on 811-9).

CAPÍTULO VI

*adde venenis stimulos, Hecate,
donisque meis semina flammae
condita serva. (...)*

SÉNECA. *Medea*

CAPÍTULO VI

EL DISCURSO DEL MENSAJERO

Los dientes invisibles del veneno

Después del canto coral en que se cuentan las difíciles angustias de los que son padres (1081-1115),¹ vemos llegar al mensajero con aliento agitado. Trae las noticias del palacio. Ya el pedagogo ha anticipado el rumbo de estas noticias, pues la princesa recibió los regalos de buen grado y liberó a los niños del destierro. La llegada del mensajero confirma que la desventurada muchacha se los ha puesto (1125-6):

ἔλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη *Acaba de morir nuestra princesa y su padre, el*
κρέων θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ἕπο. *rey Creonte, por tus venenos.*

Es difícil imaginar el júbilo de Medea ante estas noticias, pero incluso habla de alegrarse, y alegrarse el doble si han muerto malamente. Pide al mensajero que le cuente con detalle, sin apurarse (1132-5).

Así, tenemos un discurso muy extenso (1136-230). Es una descripción detallada e insólita del momento metaescénico que va de la llegada de Jasón con los niños a la casa real hasta la muerte de los soberanos. Tenemos aquí el relato de lo que ocurría en el otro

¹vid. KITTO, *op. cit.*, p. 194: "This chorus is a little surprising, too, in the ode that it sings at one of the most poignant moments of the play, when Medea has finally resolved that her children must die, and just before we hear the horrible story of Glaucus's death. If we have in mind the tremendous effects that Sophocles produced with his chorus at moments like these, it is a little chilling to find Euripides going off into his study, as it were, and writing, in anaesthesia too, on the advantages of being childless. / Such indifference in the orchestra to what was happening on the stage later became a powerful weapon in Euripides' armoury; here it is a little puzzling. (...) Such generalized reflection breaks the emotional rhythm of the play."

escenario de esta historia, y que ahora aparece con toda la claridad y oscuridad que Eurípides es capaz de sugerir con palabras. Prácticamente todos los estudios que hablan de este pasaje emplean para calificarlo adjetivos tales como 'horroroso', 'espantoso', 'espeluznante', 'horrible', 'pavoroso' y demás.² Todos estos adjetivos son exactos, ninguno sale de tono ni pierde proporción ni rigor crítico, pues las palabras del mensajero construyen una de las escenas más violentas de toda la tragedia griega. Se trata, además, de una escena invisible, como los dientes del veneno que devoran el cuerpo de la princesa y del rey. Y, así como el veneno, esta escena tiene poderosos efectos en el ánimo de los espectadores; pues esta hechicera no sólo es de mente aguda y exacta, sino que además sus *εἰρηναῖα* son muy, muy peligrosos; la imaginación se desborda en esta escena y se atea de los límites propios de la razón para entrar de lleno en el terreno de lo fantástico, de lo siniestro, de lo inhumano casi, y de lo inconcebiblemente cruel. ¿Qué clase de persona es

²vid. KITTO, *op. cit.*, pp. 192-3: "Aristotle, in a dry little analysis, examines the ways in which τὸ φθαρτικόν, the deed of violence, can be brought about: the worst but one is for kinsman to slay kinsman knowing who it is that he is slaying. This is 'revolting', and the *Medea* is full of it: The unrelieved baseness of Jason is revolting; revolting in the highest degree is Medea's great crime; and what of the Messenger-speech? The horrible death of Glauce and Creon is described exhaustively in the terrible style of which Euripides was such a master. It is sheer Grand Guignol. We have yet seen nothing like it in Greek Tragedy." vid. ARNOTT, *op. cit.*, p. 114: "A Messenger arrives, to announce that the princess is dead. His long speech is a fine example of Euripides' shock tactics. Her death is described in brutal, vivid detail. Nothing is omitted or glossed over. Behind the restraint of even the greatest Greek tragedy lurks a primitive savagery, the cruelty of the original myths. (...) Euripides piles on the horror until the mind reels beneath its impact." vid. KNOX, *op. cit.*, p. 203: "the Messenger's frightful description of the poison's effects"; ib. p. 218: "the Messenger's *ghastly* account", etc.

capaz de hacer algo semejante? Y sobre todo: ¿qué clase de poder tiene esta mujer, que alcanza estas dimensiones?³

Pero, mientras todo este horror va apareciendo conforme se narra, queda espacio también para preguntarnos qué estaría pasando en el escenario. Tenemos en escena a las mujeres del coro y a Medea, escuchando al mensajero. ¿Qué pasa con ellos? Es posible que lo único que se atiende aquí sean las palabras y todas las imágenes que éstas sugieren. Son este tipo de pasajes los que siembran esa duda incómoda: ¿cómo era el teatro entonces? ¿Qué estaba pasando en escena en ese tramo de cinco, diez minutos? ¿Cómo era el ritmo del verso? ¿Cómo sonaba esa música? Y por supuesto: ¿qué pasaba en el auditorio?⁴

³vid. ΚΙΤΤΟ, p. 197: "The catharsis of Glauco's horror comes when we feel that she, and all the others, are the victims of an almost external force. (...) Medea is drawn stark as the strongest possible impersonation of this force; balance of character is necessarily denied her, and this means that we cannot lose ourselves in sympathy with her as we do with Oedipus. Euripides is not asking us to sympathize with her in this way, but to understand her, to understand that such things are, that Medea, and Jasons, exist, poetically (οἷα δὲ γένοιτο) if not actually. He asks us to feel terror when we hear of what her passion leads her to do, pity for all who are broken, tragic enlightenment when we see that all are victims of a primitive force. So we do feel pity 'for the savage and cruel Medea', but only when we regard her in the same objective way as Euripides."

⁴vid. ΡΑΟΕ, comm. 1141: "The Ἀγγελίαι are the least dramatic parts of the drama: they are full of description, and while they are being spoken the action of the play is at a standstill. Their literary model is therefore the narrative of epic poetry, which they resemble in being descriptions of action rather than action itself. In this least dramatic, most epic, part of his play the poet turns to the language of the epic poets for one or two tricks of style." vid. tb. SESTILLI, p. 258: "Questa *rhesis* dell'ἄγγελος, (...) può essere considerata (secondo la tesi di Wilamowitz) come una parentesi epica nella tragedia: la *rhesis* del messaggero – rigorosamente separata dall'azione e quindi priva di qualsiasi caratterizzazione psicologica – si distende, sovrà da coniazione, in una narrazione particolareggiata tendente ad escludere l'allocutore scenico e a coinvolgere maggiormente lo spettatore (...)" vid. tb. ELLIOTT, comm. 1136-230.

Las palabras que componen estos noventa y seis versos son exactas en muchos sentidos. Vemos, por ejemplo, cómo se construye la simultaneidad de los acontecimientos. El mensajero narra en la segunda parte del quinto episodio lo que ocurría en la casa real en la primera parte del mismo, mientras los niños regresaban a su casa con el pedagogo, de manera que no se pierda la temporalidad del eje dramático: "Ella, cuando vio los regalos, no se resistió ya, sino que concedió todo al marido y, *antes de que se alejaran mucho del palacio sus hijos y su padre*, tomó el peplo de colores y se lo vistió y, colocando la corona de oro en torno de sus rizos, ante un brillante espejo comenzó a arreglarse los cabellos, sonriendo a la imagen sin vida de su cuerpo. Luego, se levantó del trono y atravesó la estancia, caminando muellemente con su pie todo blanco, alegre en grado sumo por los regalos..." (1156-67)

ΑΓ. ἡ δ' ὡς ἐσεῖδε κόσμον, οὐκ ἠνέσχετο, / ἀλλ' ἦνεσ' ἀνδρὶ πάντα, καὶ πρὶν ἐκ δόμων
μακρὸν ἀπέιναι πατέρα καὶ παῖδας σέθεν / λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἠμπέσχετο,
χρυσοῦν τε θείσα στέφανον ἀμφὶ βροστῦχοις / λαμπρῆ κατόπερ σχηματίζεται κόμην,
ἔψυχον εἰκὸς προσγελωσα σώματος, / κάκειτ' ἀναστῆσ' ἐκ θρόνων διέρχεται
στέγας, ἀβρὸν βαίνουσα καλλεύκῃ ποδί, / δώροις ὑπερχαίρουσα, πολλὰ κολλάκις
τένοντ' ἐς ὄρθον δμμασι σκοκουμένη.

Además, tenemos aquí la confirmación de la enorme elocuencia de los presentes, anticipada por Medea en el episodio anterior, donde convencía a Jasón de llevarlos (964-5):

ΜΗ. κείθειν δώρα καὶ θεοῦ λόγος
χρυσὸς δὲ κρείσσαν μυρίων λόγων βροτοῖς.

*Que persuaden los regalos incluso a los dioses, es hablar
común, y que el oro es más preclado a los hombres que
mil discursos, también.*

Volvemos al discurso del poder, de la ambición, de la pretendida justicia. La princesa⁴ acepta casi sin pudor estos regalos, pues son hermosos: no le importa, ni siquiera le preocupa, que vengan de parte de la antigua esposa del que será su marido; le parece un pago justo esta clase de presentes por el destierro de los niños (1144-9; 1156):

ΜΗ.δέσποινα δ' ἦ νῦν ἀντί σου θαυμάζομεν,	<i>Y la señora a la que ahora servimos en</i>
πρὶν μὲν τέκνων σῶν εἰσειδεῖν ζυγωρίδα,	<i>lugar de a ti, antes de ver a tus dos hijos.</i>
πρόθυμον εἶχ' ὀφθαλμὸν εἰς Ἴάσωνα	<i>dirigía a Jasón su mirada amorosa; pero</i>
ἔπειτα μέντοι προῦκαλόψατ' ὄμματα	<i>luego se cubrió los ojos y volvió su blanca</i>
λευκὴν τ' ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα,	<i>mejilla, molesta por la entrada de los</i>
παῖδων μυσσασθεῖσ' εἰσόδοις (...)	<i>niños (...). Pero en cuanto ella vio los</i>
ἦ δ' ὥς ἐσεῖδε κόσμον, οὐκ ἠνέσχετο...	<i>regalos, no se resistió más...</i>

Y apenas ha esperado a que salgan del cuarto los niños y el marido para probárselos. Parece una ambición poco decorosa, en verdad, la de esta muchacha que acepta despojar de todo a su rival. Aun así, ¿se trata de una venganza justa? La forma espantosa en la que muere esta princesa sin muchos escrúpulos no es gratuita; es una señal más de la desproporción que caracteriza a la figura de Medea, y de su extraño poder. Son notables las palabras del coro al final de este relato (1231-5):

⁴Dentro del relato, se va trazando la caracterización de la princesa; normalmente, los comentaristas se detienen en la delicada atención con que Eurípides ahonda en la naturaleza femenina de la hija de Creonte; *vid.* SEATLI, PAGE, *comm.* 1136, ELLIOTT, *comm.* 1166. Personalmente, me parece que Eurípides va más allá, como siempre, y detrás de esa feminidad retrata también la frivolidad asociada al egoísmo irreflexivo, inconsciente, de una muchacha que es la hija de un rey sumamente considerado y amoroso con ella. A la jovenolta le resultan irrelevantes y del todo ajenas las angustias de los ciudadanos; parece, además, que está habituada a la adulación, pues la recibe con suma naturalidad.

ΧΟ. ἔοιχ' ὁ δαίμων πολλὰ τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ
κακὰ ξυνάπτειν ἐνδίκως Ἰάσονι.
ὦ τλήμων, ὡς σου συμφορὰς οἰκτίρομεν,
κόρη Κρέοντος, ἥτις εἰς Ἄιδου δόμους
οἴκη γάμων ἔκαται τῶν Ἰάσονος.

*Parece que un dios en este día con justicia acumuló
muchos males sobre Jasón. Oh desdichada hija de
Creonte, cómo compadecemos tus desgracias, tú que
has partido para la casa de Hades por causa de la
boda de Jasón."*

La mordedura de serpientes

Bien podrían los lectores preguntarse qué necesidad hay de describir el efecto de los venenos con tanto detalle; en este sentido, no hay nada que agregar a lo que dice Kitto.⁶ Eurípides hace exactamente lo que le pide su trama: sigue la línea con la que define su sentido artístico y trágico.

Parece que Medea está condenada al sufrimiento que se acarrea con su carácter. Todo lo precipita al caos; es un agente de descomposición. Lo trágico en ella es su ánimo violento, como si la virtud o la benevolencia de un ánimo equilibrado le hubiera sido negada. Medea es la representación de una fuerza que se exterioriza y, en esa medida, su capacidad destructiva se interpreta también como crueldad inconcebible, pues, nos dice Kitto, afecta a la sociedad entera: la ira de Medea acaba con sus propios hijos, con el rey, con la princesa, con Jasón, e incluso, con la propia paz de Medea —y enfatiza—, *pero no con su vida*.⁷ Esta clasificación de los daños que nos reporta Kitto debería remitir a Jasón

⁶vid. KITTO, p. 196: "Even if Greek taste had allowed a detailed picture of Antigone's death agonies, Greek logic would have forbidden it—and Greek taste and Greek logic were the same thing. (...) There is no contrast here between Attic and Hellenistic; both poets (sc. Sófocles y Eurípides) are Hellenic, doing exactly what the theme demands."

⁷vid. KITTO, *ibid.*

después del 'Incluso', junto con Medea; con este paralelismo: *Medea acaba con la princesa, con el rey, con sus propios hijos, e Incluso con su propia paz pero, sobre todo, con la paz de Jasón*, le damos a la relación de estos dos personajes una dimensión muy especial. Pues si ella corrige sus planes originales, en los que Jasón estaba incluido en la lista de cadáveres, es precisamente porque lo ha pensado mejor, y se ha visto a sí misma errante e inestable, víctima de una terrible angustia; ¿por qué habría de privar a Jasón de algo semejante?

Medea cambia el curso de su venganza, pues se encuentra, conducida por el azar, con un extraño hallazgo: puede hacer coincidir el castigo y el dolor de Jasón con el suyo propio; así, con este nuevo giro, compartirá para siempre el destino con el que fueron unidos misteriosa y recíprocamente en esa vertiginosa espiral de la que serán eternos testigos y víctimas: la eternidad suspendida en un trágico recuerdo que no habrá de abandonarlos ya.

Las muertes de la princesa y del rey, sin embargo, son un agravante extraordinario para la condena que habrá de pagar Jasón con la zozobra, una y otra vez, hasta el paroxismo. Pues tengamos presente que con la muerte de los soberanos vemos desmoronarse la casa real, el símbolo de la cúspide social. El origen de este derrumbe está en el centro mismo de esa casa: se trata del error de Creonte. Un pequeño error de cálculo, solamente; ¿qué puede pasar en un día? Pero ha sido suficiente el plazo para precipitar a la sociedad entera al caos y a la confusión: el pueblo que Creonte gobernaba dulcemente y en complicada, enrarecida armonía, ese pueblo que Jasón estaba a punto de recibir a cambio de su boda real y la dignificación de su linaje, la gente de ese pueblo, ¿a quién pedirá una

⁴vid. vv. 373-5, después de la salida de Creonte; cf. con vv. 800-6, y 816-7.

explicación? ¿No parece Jasón el principal responsable de la presencia en Corinto de esta atrocidad de mujer? ¿No es él, a final de cuentas, el responsable de su ira? ¿No llevó él los regalos a la princesa?

La complejidad de Medea como personaje de la tragedia consiste en entenderla a la vez como víctima y agente de lo trágico.⁹ Medea puede ser vista como víctima de la crueldad y la ignorancia de los griegos, que la marginan sin ninguna explicación, pues temen y desprecian lo que les resulta ajeno, para no hablar del complicado estatus social de la mujer helena, abordado en el primer discurso de Medea (213-66) y que ha sido objeto de innumerables estudios.¹⁰ Al mismo tiempo se entiende, con sobrada evidencia, el papel que

⁹cf. KITTO, *op. cit.*, p. 198: "It may seem absurd to say that Medea, with her tremendous driving-force and sharply accentuated character, is essentially or theoretically a heroine of the same kind as Hecuba, a purely passive figure. It is not absurd. Hecuba and those around her are regarded as the helpless victims of villainy or cruelty, Medea and those around her as the victims of Medea's disastrous temperament. Unless we feel Medea in this way, a tragic victim rather than a tragic agent, we shall try to sympathize with her in the wrong way, and waste valuable time working up emotions about the poor children."

¹⁰vid. KNOX, *op. cit.*, pp. 218-9: "But she is a woman and her first speech, that of a woman speaking to women, exploits and appeals to their feelings of sympathy. It is of course one of the most famous speeches in Greek tragedy. No more howls of despair, or threats of suicide - she comes out of the house to win the support of the chorus for her still nebulous plan for revenge. She is apologetic, conciliatory, a foreigner who must carefully observe the proprieties. (...) It is magnificent rhetoric, and it wins their heart. But it is not, as has so often been claimed, just rhetoric. It has its vital function in the construction of the drama but it must also reflect some contemporary reality. For dramatists, especially the greatest dramatists, are not philosophers, not original thinkers; they reflect and use, dramatize and intensify the thought and feeling of their time." Para estudios con enfoque de género, *vid.*, entre otros, WILLIAMSON, M., "A woman's place in Euripides' *Medea*", en *Euripides. Women and Sexuality*, edited by A. Powell, Routledge, London, 1990; pp. 16-31; MARCH, J., *op. cit.*; MERIDON, R.: "Euripides, *Medea* 639", *CQ* 36.1 (1986); pp. 95-100; FOLEY, H.: "Medea's divided self", *CA* 8 (1989); pp. 61-83.

tiene en el sistema eurípideo de lo trágico como uno de sus más eficaces y destructivos agentes.

En esta dualidad trágica de Medea son determinantes, por supuesto, los hijos, pues son el vínculo común a ella y a Jasón; con ellos, Eurípides cerrará y atará firmemente esta apretada madeja. Los niños le ofrecen a Medea ese otro camino de la eternidad: Jasón estará vinculado a ella a través de ellos, una vez más, ahora por siempre; ése parece que será su destino, después de toda esta azarosa corriente.

CAPÍTULO VII

*En el reino de la imaginación,
el infinito es la región donde aquélla se afirma
como imaginación pura, donde está libre y sola,
vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces
las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan
en su altura misma. Entonces se impone
el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras
por su transfiguración. La palabra es una profecía.
La imaginación es así un más allá psicológico. Toma
el aire de un psiquismo precursor que proyecta su ser.*

GASTON BACHELARD *El aire y los sueños*

CAPÍTULO VII

MEDEA EX MACHINA

La alogía del azar

El aspecto fundamental de la última escena de la tragedia vuelve a ser el azar; pero, esta vez, el resultado de su vertiginosa corriente rige su lógica absurda: la sinrazón explicándolo todo, la necesaria suspensión del juicio; el mudo asombro de las mujeres del coro. Pensemos por un momento en la difícil situación de estas mujeres, de pie ahí, sin poder abandonar la escena, y que solamente al final se atreven a musitar, si es que los últimos versos de la obra los puso ahí Eurípides (1413-9):¹

πολλῶν ταμίᾳς Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ.

Mil cosas cumple Zeus en el Olimpo, /

πολλὰ δ' ἀέλειπτος κραίνουσι θεοί·

cumplen los dioses muchas no esperadas. /

καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,

Lo creído no tuvo cumplimiento. /

τῶν δ' ἀδοκίμων πόρον ἦρε θεός.

a lo increíble halló salida el dios. /

τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Tal fue el fin de esta tragedia.

¹vid. PAQE, *ad loc.*: "These lines occur also at the end of *Alk., Andr., Hel.* (with a different beginning), *Ba.* / Here they seem a little inapposite. There is little doubt that these lines were a floating epilogue which could be attached to the end of any play. Cf. the other epilogue, ὦ μέγα σεμνή Νίκη κτλ, the end of *Or., Ph., IT.*: this one, containing a petition for the prize, was particularly likely to be included or suppressed at the discretion of the producer." *vid. tb.* ELLIOTT: "There is no need to look for profundity here. The last four lines recur at the end of four other plays by E. If E. himself put them there, they could still be merely a convenient way of signing off, maybe to get the Chorus out of the Orchestra, and even possibly to give the signal to the audience to relax. *cf.* on 320." *vid. tb.* SESTILI, p. 292: "Gli ultimi versi (vv. 1415-1419) costituiscono una chiusa (...); a questo punto gli spettatori stavano sfoliando dal teatro e quindi i versi hanno poca importanza ai fini della pièce."

Medea entra en su casa después de su célebre 'monólogo fatal'.² Está decidida ya; ¿dónde guardé esa espada? Ah, aquí está: hijitos, vengan acá.

Así se da fin al quinto episodio, mientras entre los versos del quinto estásimo se atraviesan los gritos de los niños.³ El coro se encuentra aquí en una situación inusitada: "the Chorus' famous difficulty", en palabras de Kitto. Mujeres corintias, ¿qué hacemos? ¿Es que acaso no podemos impedir esto? Se pone en evidencia la incomodidad de ese elemento original de la tragedia en una trama que atiende, en última instancia, el acontecer de lo privado; ¿qué hacen esas mujeres afuera de la casa, advertidas del crimen que se comete

²vid. SESTILL, p. 237: "Il quinto ed ultimo episodio è composto di due grandi scene, separate da un intermezzo corale in anapesti. / - La prima scena (1002-80) comprende un breve dialogo iniziale di Medea con il pedagogo (...) (vv. 1002-20). Succede poi (vv. 1020-80) il brano che nella tradizione filologica si è soliti chiamare il *grande monologo* di Medea (lo si direbbe *monologo fatale*, per usare, forse con eccessiva disinvoltura, una terminologia nietzscheana; in effetti la scelta distruggitrice e infanticida di Medea presenta molte analogie con il suicidio nella follia operato da Nietzsche che più che *diventato folle si è fatto folle*: in Medea la decisione drammatica dell'assassinio dei figli è scelta del nulla per sfuggire al nulla, è affermazione tragica di se stessa, nonostante e contro la sconfitta [...]) che, peraltro, in senso rigorosamente *tecnico* non è tale, in quanto la βῆσις è sì, rivolta in sostanza a sé stessa, ma risulta influenzata dalla presenza di altre persone che non è accidentale ma determina profondamente lo svolgersi del pensiero di Medea."

³Hay dificultad para la escansión de estos vv.; vid. PAGE, 1271 sqq.: "In MSS. the antistrophe twice inserts iambic couplets (1284-5, 1288-9), the strophe only once (1277-8 corresponds to 1288-9, nothing corresponds to 1284-5). Therefore (a) 1284-5 are interpolated (Nauck), or (b) two lines are missing: these should contain the 'missing quotation' ὁ θεράπων σου σπλάγγων (Wecklein; v. Introd. p. xxxvi n.), or (c) the solution given in the text, or one similar to it, will meet the case. As Snell observes, Π³'s ἰά μοι is appropriate to the children (better, *one* child), not to the Chorus." Y nos remite a n. 1: "It is customary in Tragedy for one voice to be heard from behind the scenes, especially when it is a voice from those who are κἀπὲ πρόσωπα on the stage: cf. Wilamowitz, *Hermes*, xv. 486 sqq." El comentario métrico y gramatical sigue y explica las decisiones de edición observadas para fijar los diálogos del texto. vid. tb. ELLIOTT, *ad. loc.*

dentro?" Escuchan a los niños gritar, los escuchan pedirles ayuda, y suplicar que los salven.

Alguna de estas mujeres se pregunta en voz muy alta (pues los niños la oyen): *¿Entraré en el palacio? Quiero impedir la muerte de los niños.* Y uno de ellos responde: *Sí, ayúdenos, por los dioses; es necesario...* Y el otro refuerza: *Estamos cerca ya de la trampa tendida por la espada.* Pero parece que no hay nada más que estas mujeres puedan o deban hacer sino escuchar.

Tal situación ha dado muchas cosas de qué hablar a los comentaristas de esta tragedia. Puesto que Eurípides es un dramaturgo muy agudo e innovador —recordemos que 'racionalista' es la palabra que lo resume—, se realiza uno de los sentidos de esta escena: se trata de una más de sus críticas a los patrones escénicos. En este caso, vemos una crítica al coro como elemento impuesto por la tradición a la estructura trágica; demasiado ingenioso resulta Eurípides para mostrar el anquilosamiento de esas fórmulas tradicionales.⁴

⁴vid. KITTO, *op. cit.*, p. 194: "...and such a chorus, natural enough when the theme of the play is one which involves the city, as in the *Antigone* and *Tyrannus*, becomes more difficult to manage convincingly when the theme and setting are not eminently public ones, and is a positive nuisance when private intrigue has to be represented on the stage. In this respect the *Medea* is half-way between two conventions, and a certain uneasiness is inevitable." *vid. ib.* PAGE, *comim.* 1275. "For the threatened activity of the Chorus, cf. *A. Ag.* 1347 sqq., *Hipp.* 782 sqq., and Murray's admirable treatment of these lines in *Euripides and his Age*, pp. 240 sqq.

⁵vid. McDERMOTT, *op. cit.*, p. 158: "A recent article by R. P. Winnington-Ingram elucidates Euripides' penchant for clever 'jokes' at the expense of the literary traditions or the stage conventions within which he worked. (...) A keynote of the examples of cleverness noted by these scholars is their self-conscious and essentially anomalous calling of attention to tragic traditions or conventions which —to be serious— must be kept silent; thus, Winnington-Ingram notes the wry humor involved when Elektra assumes that the intended murder of Alkisthus must have failed, "For where are the messengers?" Winnington-Ingram characterizes such bits of humor as clever novelties aimed at an Aristophanes or an Alcibiades, or at the younger, more restless, more sophisticatedly oriented population in general."

Encontramos, pues, que esta situación es extraordinariamente elocuente desde la concepción interna del tejido dramático; al enfrentar a estas mujeres a tan absurda y dolorosa impotencia, vemos con nitidez cómo dan de sí las apretadas costuras de esta camisa de fuerza, de este ejercicio: el coro en representación de la sociedad, sobre todo, en situación trágica. En este pasaje se desdoblan y se manifiestan las aberraciones de dos universos: el mundo escénico y sus imposiciones, y cierta porción abstracta de la realidad, que sirve a ese mundo como punto de partida, pero también como punto de expansión. Hay que reconocer que a estas mujeres corintias las rebasa la situación; ¿cómo hubieran podido siquiera sospecharlo? La eventualidad las toma por sorpresa y ellas quedan en medio, presas de su función. ¿Qué hacemos, amigas? Y alguna sugiere, o tal vez idea en su cabeza: ¿y si mejor nos vamos? Pero es imposible que el coro abandone la escena.

Así que los niños mueren rodeados de testigos, pues recordemos que incluso los hay dentro de la casa: por lo menos el pedagogo está ahí. Tengamos presente que Medea lo ha ordenado, después de recibir las noticias que éste le trae del palacio, que entre para preparar todas las cosas que sus hijos necesiten (1019-20), pero es probable y válido que este detalle se pase por alto. Quedan las mujeres que están fuera y que sólo pueden lamentarse en su canto coral, lo único que les queda. Adentro impera ahora la locura, sin importar quién esté ahí; todos estarán igualmente ofuscados, y los niños, muertos.

El motor sin alas de Medea

La estructura del éxodo funciona para explicar el principio estético de Eurípides: se divide en dos escenas; en la primera, aparece Jasón, que se encuentra con las mujeres corintias y se entera de la muerte de sus hijos. En la segunda escena, aparece Medea, el coro enmudece, y Jasón se queda frente a ella. Se establece entonces entre ellos un diálogo que

podría calificarse de 'extraño'. Las palabras de Medea son directas y precisas; con las solas palabras controla la situación; su discurso se ha transformado, es contundente. Jasón sólo atina a responder dominado por el estupor y la ira, y a pedir 'favores' que le son negados rotundamente.

La primera escena del éxodo sirve de preámbulo a la segunda, y presenta un acento muy claro con el que se marca la transición de una a otra: concentrar la atención en las puertas de la casa. Al aparecer Medea en el aire dueña del carro de Helios, Eurípides, con un sólo movimiento, hace girar tanto la ruta de la tradición como la mirada de Jasón y de todo el público presente ese día en el teatro, al transportar a Medea y a los niños, ya muertos, de la tierra al aire.

Veamos la primera escena: la entrada de Jasón (1293). Pregunta a las mujeres por Medea, aunque ella no le importa; tendría que, o bien esconderse bajo la tierra, o bien llevar su cuerpo volando hasta el elevado éter para escapar del castigo que merece y que recibirá —esto que lo tenga por seguro!—, de la guardia real (1296-8):

ΙΑ. Δεῖ γάρ νιν ἦτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω, / ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βᾶθος,
εἰ μὴ τυράννων δόμασιν δόσσι δίκην·

Con estas palabras, Jasón en ningún momento expresa que imagine siquiera que tal imposibilidad de escape —aéreo o subterráneo— pueda concretarse. Es una más de sus frases hechas; sólo quiere decir, acostumbrado a la grandilocuencia aun en medio de estos trances, que él ni siquiera se tomará la molestia de buscar a Medea para darle el castigo que merece, pues lo recibirá de cualquier modo. A él le preocupa especialmente salvar a sus hijos de la venganza de la corte corintia.

Las mujeres del coro, confundidas y sin saber ya quién deba ser el destinatario de sus manifestaciones de simpatía, le dan a Jasón la terrible noticia (1306-7):

ΧΟ. ὦ τλθμον, οὐκ οἶσθ' οἱ κακῶν ἐλήλυθας,
ἴδισον· οὐ γὰρ τοῦσδ' ἄν ἐφθέγγω λόγους.

*oh, desdichado, si supieras cómo están las cosas, no
habrías pronunciado esas palabras...*

¿Cómo? pregunta Jasón, un tanto inquieto. ¿Quiere matarme a mí también? (1308):

ΙΑ. τί δ' ἔστιν; ἢ που κῆμ' ἀποκτείναι θέλει;

Y las mujeres le aclaran que no, que esta vez no se trata de él, sino de sus hijos. Parece que Jasón encuentra dificultades para creerlo, pues ellas insisten en que se haga a la idea de que sus hijos ya no están vivos. Y todavía turbado se pregunta, en voz alta (1312):

ΙΑ. ποῦ γὰρ νιν ἔκτειν'; ἐντὸς ἢ 'ξωθεν δόμων; ¿Dónde las dio muerte? ¿Dentro o fuera de la casa?

Su pregunta podría ser para las mujeres del coro, aunque parece, más bien, una pregunta muy interna, como si buscara en medio del horror palabras para articular algo, algún sentido.

Entonces, Jasón ordena a gritos a los sirvientes que abran las puertas;⁶ quiere ver a sus hijos, y sobre todo, encontrarse con Medea para acabar con ella. Y sucede aquí algo notable, que se sale totalmente de programa. Es obvio que la atención del público está en las puertas. La misma situación tiene lugar en otras tragedias⁷ y parece que a estas alturas

⁶vid. PAGE, *ad loc.*: "The bolts and bars can of course only be undone from *inside* the house: the προσπολοι to whom Jason calls are therefore off-stage."; *vid. ib.* ELLIOTT: "J.'s order to the servants inside the house to open the door has not been immediately obeyed. He therefore moves, or makes servants move, to the door to force it, by levering it up off its hinges. Hence M.'s first line."

⁷vid. ELLIOTT, *ad loc.* "This happens, probably in E. *Heracles*, 1030, and certainly in Aesch. *Ag.* 1372." *vid. ib.* ARNOTT, *op. cit.*, p. 116: "Here Euripides shows his mastery of dramatic situations. He deliberately uses a well-known formula; commands to 'open the door' In such passages of tragedy are commonly preludes to the appearance of the *ekkyklema* with the bodies of the dead upon it. So the eyes of the audience are riveted on the central door, watching for it to open and reveal the customary tableau."

de la historia del teatro se ha convertido en otro de sus lugares comunes, pues lo que normalmente aparece cuando las puertas se abren son los cadáveres de las víctimas que ha cobrado el curso dramático; éstos aparecen sobre el ἐκκόκλημα,⁹ una especie de carrito empleado, por convención, para este propósito. No fue así en esta tragedia. Antes de que las puertas se abran, se interrumpe la secuencia por todos conocida y esperada; desde *el elevado éter se oye la voz de Medea* (1317-22):

τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας, / νεκροῦς ἐρευνῶν κάμ' τὴν εἰργασμένην;
 παῦσαι πόνου τοῦδ'· εἰ δ' ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις, / λέγ' εἴ τι βούλη, χειρὶ δ' οὐ ψάσσεις ποτέ.
 τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ / δίδωσιν ἡμῖν. ἔρυμα πολεμίας χερῶς.

¿Por qué tanto alboroto con esas puertas? ¿Pretendes encontrar ahí los cadáveres? Deja ya ese trabajo, hombre. Si quieres algo de mí, di lo que quieras, pero no vas a tocarme con tu mano. Tal es el carro que me ha dado, Helios, el padre de mi padre, fortaleza contra las manos enemigas.

Volvamos a los versos de Jasón que concentran la profunda ironía con la que podríamos resumir toda la obra: Medea tendría que hundirse en lo más profundo de la tierra, o bien ascender a lo más elevado del éter para escapar del castigo que merece. La ironía de estas palabras no sólo concentra una gran porción del sentido con el que la escena

⁹vid. ARNOTT, *op. cit.*, "The theatre and its equipment", pp. 42-3; "Some writers who see convention only as an apology for illusion suggest that, as the Greek theatre was incapable of portraying interiors, the purpose of the *ekkyklema* was to show what had been going on inside the house by bringing the interior out before the eyes of the audience. This is misleading. Notions of 'inside' and 'outside' are lost when the *ekkyklema* is used, and to insist of them leads only to confusion. The *ekkyklema* was simply a conventional means of introducing an effective tableau, a function performed in the modern theatre by lighting effects or curtains."⁹vid. *Poet.* 1434b1: Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὡσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς (...) ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας (...); vid. ELLIOTT, *comm.* 1317; *Periegasis*, pp. 119 y 121.

se satura conforme progresa, sino que espera también el final hacia el que está orientada con una precisión delirante de profunda conciencia creativa; también toma realce y va más allá de sí misma, pues remata en un lugar común: en un mundo mejor que éste, cuando la ley de Zeus reinaba entre los hombres, era costumbre corriente poner en términos de absoluta imposibilidad la posibilidad de escapar de un castigo considerado ineludible. La expresión constituía en sí misma una ironía. En este otro escenario, en el contexto de esta ficción, la ironía de las palabras de los héroes se transforma en una fanfarronería aberrante, y el sentido irónico se invierte violentamente.

Podría parecer que se trata de una cuestión estructural, semejante a la planteada por la escena de Egeo; pero la mancuerna de esta ironía y la imagen con que se esboza la escena trasciende por mucho el análisis de la estructura, pues no estamos ya en ese terreno. Como dice Kitto, nada más imaginativo que este final, que esta escena,⁹ y, dada su naturaleza, ha sido discutida por la crítica una y otra vez; se trata de una escena insólita que contagia todo el texto con su inverosimilitud. Aristóteles dice de manera explícita que los finales de las obras deben surgir de la misma trama; puesto que para esta tragedia no hay una conclusión *lógica* o que pueda parecer consecuente con los acontecimientos que hemos visto, su final parece obligado. Pero Eurípides no aspira a la consistencia lógica, sino a la

⁹vid. KITTO, *op. cit.*, p. 193: "In the matter of the ending Euripides is un-Aristotelian by inspiration, not by mischance (...)", *vid. ib.* p. 201: "Sun and Earth, the most elemental things in the universe, have been outraged by these terrible crimes; what will they do? What Earth will do we shall not be told, but we are told what the Sun does: he sends a chariot to rescue the murderers. / Is this illogical? Could anything be finer, more imaginative? (...) The end of the *Medea* does not come out of the logic of the action by the law of necessity and probability, but is contrived by Euripides, deliberately, as the final revelation of his thought. (...) This imaginative and necessary climax is not the logical ending to the story of Medea the ill-used wife of Corinth, but it is the climax to Euripides' underlying tragic conception."

manifestación desconcertante del azar, o del devenir; la obra está construida con este propósito, y en ese sentido la conclusión, aparentemente ilógica, resulta exacta, regida, simplemente, por otro principio estético.

Tenemos en los versos de Jasón la oposición de la tierra y el aire,¹⁶ que nos hace pensar en lo pesado opuesto a lo ligero. Eurípides opta por el aire, ¿por lo ligero? Después de tanto sacrificio humano en esta obra, Eurípides asocia la fuga al aire. ¿No es increíble? Y, obviamente, nos preguntamos por qué tanta osadía, en qué estaba pensando.

En primer lugar, es pertinente preguntarse cómo podemos saber que el carro de Medea está suspendido en el aire. Si, como se ha dicho desde el principio, el texto no fue acotado por Eurípides debido a que él mismo produjo la obra, ¿cómo podemos definir las características escénicas del éxodo? ¿Qué hay en el texto que permita la recreación más exacta posible de esta escena? ¿Quién puede asegurarnos que no es nuestra imaginación arraigada a la tradición la que construye la escena desarrollándose en el *elevado éter*? Honestamente, creo que nadie, y creo que nada en el texto puede garantizarlo con absoluta amplitud. Sólo tenemos material para conjeturas.

En los versos 1321-2 Medea dice: τοιόνδ' ὄχημα πατρός' Ἥλιος πατήρ / δίδωσιν ἡμῖν, y con estas palabras nos asegura el carro, y no sólo el carro, sino el artefacto divino, el mismo con el que Helios, el padre de su padre, recorre todos los días su trayecto celeste.

¹⁶vid. PAGE, oomm. 1297: "Verg. *Georg.* lv. 222 caelum profundum. βάθος can mean either depth or height, according to measurement up or down. βύθος, βένθος can only mean depth." Es interesante el contraste de sentido que toma esta ambivalencia de βάθος junto a αἰθέρος y, sobre todo, en oposición a γῆς.

Esta es la única certeza que nos ofrece el texto; hay que reconocerlo y conformarnos con ella, pues a partir de este elemento es posible analizar la cuestión desde otros ángulos. Hay suficientes datos que permiten suponer con un margen considerable de certeza que la escena fue aérea desde la puesta de Eurípides. Pero es necesario reconocer que la escena, o mejor dicho, el carro, contiene elementos que reclaman un análisis más cuidadoso. Si atendemos las características del carro desde la denominación de la crítica, encontraremos algunas dificultades para considerarlo verosímil o, al menos, en consonancia con la producción e intención de Eurípides, pues está adornado graciosamente por la fantasía *estereotipante*.

Es más frecuente encontrarlo designado como 'el carro de serpientes' que como 'el carro de Helios', que sería más exacto. Ya desde la antigüedad se hacen referencias a él en este tenor. Uno de las primeras descripciones proviene de un escoliasta (*Med.* 1320) que explica que Medea aparece en un carro tirado por serpientes: ἐπὶ ὄψους παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὄχουμένη δρακοντίνοις ἄρμασι. Otros mitógrafos ampliaron un tanto esta descripción, agregando a las serpientes las alas: ἄρμα δρακόντων πτερωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν. Las serpientes representan un problema crítico en los dos casos, pues en la tradición mitográfica no corresponden al carro de Helios. Se ha tratado de demostrar su pertinencia a través de las representaciones del carro en piezas de cerámica del sur de Italia, pero se ha argumentado que estas piezas son tardías, todas del s. IV; así que tampoco resulta relevante el hecho de que a Horacio, Ovidio, Apolodoro e Higino les sean familiares las serpientes. De cualquier manera, Page considera que si las serpientes no son apropiadas al carro del sol, sin duda son adecuadas para el "establo de una hechicera oriental" (tal vez podrían ser incluso su mascota favorita); y nos dice que la conexión de Medea con las serpientes se confirma en la representación de una vasija que puede datarse alrededor del 500 a.C. (p.

xxvii) En realidad, parecería más preciso conformarse con un carro un poco más austero (¿qué tan austero, además, podría parecer el carro de Helios?), pues las serpientes parecen contaminar el decorado con elementos propios de la Medea oriental, bárbara, la fantástica hechicera del estereotipo, más que ser consistentes con el propósito perseguido por Eurípides en esta escena, y ni siquiera tendrían la función de aportar al vehículo el impulso equivalente al que se hace referencia ahora con la metáfora de los 'caballos de fuerza', pues el carro de Helios representa, por sí mismo, un transporte automotor cuya característica es, precisamente, la de recorrer el perímetro celeste del orbe.

Otra situación que queda segura desde el texto es que Medea está fuera del alcance de Jasón; sobre este 'detalle' se hace, incluso, un énfasis especial en el diálogo cuando Medea se dirige a Jasón desde el carro de su abuelo (v. 1320-2), asegurándole que no puede tocarla y que el carro es fortaleza contra las manos enemigas: (...) χειρὶ δ' οὐ ψάσεις ποτέ. (...) / ἔρυμα πολεμίας χειρός. La primera fuente que permite suponer que esa distancia es la establecida por una máquina es Aristóteles (*Poet.* 1454b1), quien habla específicamente de *Medea ex machina*: Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὡσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς (...). Así pues, es evidente que los desenlaces deben surgir de la trama, y no, como en la Medea, de una máquina...

El comentario que encontramos en Platón sobre la máquina (*Crat.* 425D) es muy general, y ni siquiera podemos decir que se refiera a alguna de las obras de Eurípides,¹⁷ sin embargo, resulta útil pues refuerza el supuesto de que el recurso de la máquina consistía en

¹⁷ *vid.* ARNOTT, *op. cit.*, p. 43: "It was a common criticism that when a tragic plot became too complicated all the dramatist had to do was introduce a 'god from the machine' (...) to unravel it. In the plays we possess it is not overworked, though inferior playwrights may have used it more often."

elear al personaje por los aires : οι τραγωδοποιόι, επειδάν τι άπορώσιν, επί τας μηχανάς καταφύγουσι θεούς άφροντες.¹² Cuando los dramaturgos se encuentran sin salida, sobre una máquina hacen escapar a los dioses por los aires.

Es posible también relacionar los datos aportados por el análisis de estos elementos con la lógica interna de la obra, con lo que ha ido aportándonos de sentido en su transcurso.

Está, por una parte, la construcción de la estructura del drama y, particularmente, la disposición escénica del éxodo. Como hemos visto, es relevante la manera de transitar de la primera escena a la segunda, sobre todo si se considera que es la antesala de la reaparición de Medea en el escenario. Y es claro que Medea no aparece donde se había esperado que aparecería; es válido volver una vez más a las palabras de Jasón sobre la imposibilidad de que Medea escape al castigo que merece. Evidentemente, Medea escapa del castigo; así culmina esta tragedia. No es inoportuno considerar que Eurípides hubiera decidido comprimir en esta graciosa huida el sentido orgánico de toda la obra. Y la fuga es en sí misma una ironía... exponencial, si la relacionamos con el retruécano con que se invierte la ironía de las palabras de Jasón. Y diría más, pues con el sentido de los versos que abren el éxodo se cierra el éxodo: la conclusión de la obra desmantela el sentido de esas palabras y, al hacerlo, se construye una metáfora extraordinariamente compleja: el vuelo, la fuga aérea de Medea.¹³ En esta metáfora se condensa toda la fuerza de la imagen que proyecta esta mujer de extraña procedencia y siniestros poderes.

¹² *Ibid.*: "Like other theatrical conventions, it (*sc. mechane*) provided material for the comedians to exercise their wit. One character appears flying to heaven on a monstrous dung-beetle, parodying the flying horse, and another appears frantically to the stage—hand working the crane to let him down when he hears the right cue."

¹³ *vid. KNOX, op. cit.*, p. 209: "It is very hard to imagine what it meant to them (*sc. Euripides' audience*) (and what it should mean to us), for there is no parallel to it in Attic drama."

Tenemos, además, el tono del discurso de Medea en la escena final; de acuerdo con el análisis que Knox hace de este discurso, podemos comparar la actitud de Medea con la de una θεά. Su situación y su discurso son los de los dioses que aparecen *ex machina* en otras tragedias. En principio, Medea ocupa un lugar que no es propio de los mortales.¹⁴ Y su manera de conducirse es la misma que la de las divinidades que aparecen hacia el final de algunas obras de Eurípides. Medea, desde su posición inabordable, interrumpe a Jasón en su intento de derribar las puertas; lo mismo hace Apolo en el *Orestes*, Atenea en el *Ión* y en *Ifigenia en Táuride*, los Dióscuros en *Helena* y Hermes en *Antíope*. Medea justifica su venganza en función del honor que ha custodiado como toda una figura heroica, e incluso, nos dice Knox, como lo hace Dionisos en las *Bacantes*. Profetiza la muerte de Jasón, de la misma forma que Tetis lo hace en *Andrómaca*, Atenea en las *Suplicantes* y en el *Ión*, los Dióscuros en *Helena* y *Electra*, Apolo en el *Orestes* y Dionisos en las *Bacantes*. Anuncia que se establecerá el culto de sus hijos en el templo de Hera Acreea, como hace Artemis en el *Hipólito* y Atenea en *Ifigenia en Táuride* y en *Erecteo*. Anuncia también que se va a Atenas, y Knox añade que los Dióscuros hacen lo mismo en *Electra* y Apolo en el *Orestes*. El tono del discurso de Medea es el de los dioses: inmisericorde, y se niega a conceder nada a Jasón; además le ordena que vaya a enterrar a su mujer, y nos da paralelos de las divinidades que hacen lo mismo en otras tragedias. Este análisis de Knox¹⁵ se complementa

¹⁴ *Ibid.*, p. 206: "... she (sc. Medea) is high up and out of reach. But this is the place reserved in Attic tragedy for gods; this is not, as the chorus of the *Electra* says, the pathway of mortals (οὐ γὰρ θνητῶν γ' ἦδε κέλευθος)."

¹⁵ *Ibid.*, pp. 206-11.

con el apunte que sobre esta función de la máquina encontramos en Aristóteles (*Post.* 1454b4-7): ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἢ οὐχ ὁδὸν τῶ ἀνθρώπων εἰδέναι, ἢ ὅσα ὑστερον, ἢ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄραν. *Hay que emplear, por el contrario, un artificio (sc. μηχανῆ, una máquina) para cosas fuera del drama, o para aquellas que pasaron cuando hombre alguno pudo saberlas de vista o para aquellas otras posteriores que, por ser tales, necesitan de predicción y anuncio, que concedamos saberlas todas, y de vista, a los dioses.* (versión de García Bacca)

Pensemos licenciosamente por un momento e imaginemos a la Afrodita del *Hipólito* transformada o encarnada en Fedra por algún misterioso castigo, o por alguna broma de Zeus; imaginémosla víctima del dolor de la pasión que atormenta a esta mujer, cuyo destino está en destruir al hombre que ama y que no le corresponde; imaginémosla a ella, una diosa ajena, por supuesto, a los incómodos valores humanos de la *σωφροσύνη* y dueña del poder necesario para castigar a ese hombre de la forma más dolorosa; imaginémosla atrapada en la debilidad humana del deseo y en la condena de la humillación. Un poco así se explica Medea a estas alturas de la obra; más o menos así es posible explicar esta transformación de la escena final. Con esta escena, Eurípides busca, así parece, trascender el sufrimiento, la culpa, la responsabilidad humana. Los dioses están interesados en otros asuntos; en nada los preocupa la locura de las pasiones de los hombres; se trata, en todo caso, de una desproporción que les resulta completamente ajena.

El conflicto de esta obra tiene su origen en la traición de Jasón, una traición a los juramentos que había ofrecido a Medea a cambio de ayuda y, en consecuencia, a cambio de la renuncia del mundo de ella para pertenecer o, al menos, tratar de incorporarse al de él.

Cuando Jasón le lanza, casi desde lo más profundo de la tierra, tremendas palabras en las que se mezclan el dolor, un amargo resentimiento y una desolación desesperada,

Medea, desde el elevado éter, le aclara que Zeus tiene bien claro el asunto de la traición a esos juramentos solemnes: Jasón juraba mientras sostenía su mano derecha. Por lo mismo, porque Zeus lo tiene claro, ella no se tomará la molestia de dar respuesta a sus palabras necias.

Y los juramentos tienen que ver con un aspecto fundamental de la vida en comunidad: cierta esencia, muy difícil de definir, que, a través de la palabra, nos permite entrar en conexión con una existencia consistente, conducida por principios como el honor y la justicia. En esta tragedia, la traición a esos juramentos tiene una relación muy estrecha con la crisis desatada por el estado de incertidumbre propio de las vísperas de la guerra, y con los rasgos de descomposición social que empezaban ya a percibirse, agudizados en determinadas esferas de poder por algunas licencias abusivas del ejercicio político de la retórica. Esa solidez, ese margen de certeza que permitía establecer conexión entre los actos y el λόγος, se ven quebrantados en esta obra; ésta es la razón por la cual se hace tan importante para Medea el juramento que pide de Egeo, rey de Atenas. Si no hay consistencia entre los actos y la palabra, la justicia que pretenden los hombres es pura fatuidad.

Hemos visto que Jasón es incapaz de hablar con honestidad; miente aun sin darse cuenta, y su discurso parece dictado por la desmesura de su egoísmo, una costumbre que lo ha rebasado. Medea puede irse, escapar de ese mundo que se descompone; puede dejar ese mundo en el que la razón y la justicia no conservan ya la relación que tenían con el honor. Αἰδώς και δίκη, *pudor y justicia*, responden a los ideales del pasado. Medea puede dejar ese mundo en el que todo está ya abandonado al caos; los actos y las palabras no tienen relación, el valor de los juramentos se ha perdido.

En esta escena, Jasón no está ya frente a la mujer que fue su esposa; se encuentra ahora frente a la nieta de Helios, y parece que lo sabe, parece que por fin entiende la relevancia de todo lo que ha sucedido, y su tragedia consiste en hacerse consciente de ello, como si de golpe abriera los ojos, como si bruscamente la realidad entera, que le resultaba velada, se precipitara con todo su peso sobre él; una visión insoportable, sin duda, al mismo tiempo deslumbrada y sumida en la penumbra más pavorosa. Y digo que parece que él lo sabe, pues en sus palabras se asoma una intuición fuerte y saturada de dolor cuando, en medio de insultos amargos, se detiene para reconocer que ya no puede herir a Medea ni siquiera con sus múltiples reproches (1344 -5): ἀλλ' οὐ γὰρ ἄν σε μύριοις δειδέσει / δάκοιμι· τοιόνδ' ἀπέθυξέ σοι θράσος. Como nieta de Helios, tiene a los dioses de su parte, y ellos se disponen a prestarle recursos.

Medea se va, así lo anuncia; huye impunemente hacia la tierra de Egeo, pero antes dará sepultura a sus hijos en el templo de Hera Acrea, para que se les rinda culto, y para perpetuar también la memoria absurda de este crimen. Eurípides busca trascender el sufrimiento y la culpa, pero se debate en el asunto de la responsabilidad humana, y sobre este punto vuelve a trazarse el círculo trágico.

Es claro que la estructura de la obra se encuentra absolutamente cerrada en sí misma, como el resultado de una implosión. Se ha sugerido que Eurípides mantiene una distancia objetiva respecto a sus personajes,¹⁶ que no está involucrado en sus trazos. Es

¹⁶vid. KITTO, *op. cit.*, pp. 194-5: "For all the sympathy and the tragic power with which Euripides draws his characters, and although he is 'the most tragic of the poets', it seems clear that fundamentally he is detached from them. He can, as Sophocles cannot, retire for a moment and invite us to think of something else." *vid. ib. n. 1*: "This same detachment is displayed in Euripides' characterization and in his proneness to argument: the little essay on music (*Medea*, 190 ff.) is typical. Euripides is not absorbed in his *Medea* and does not pretend to be." *vid. ib. p. 202*.

cierto que, como dramaturgo, mantiene ese margen necesario. Pero él mismo, como poeta, se percibe contrariado; esta confusión se refleja en el trazo apretado de su sentido trágico, muy asociado también a las profundas ironías que lo complementan; es fácil recordar aquí la súplica que le lanza Medea al rey de Corinto: *No me destierres, Creonte... Aunque ultrajados, mantendremos silencio, vencidos por quienes son más fuertes.*

Esta obra, con su lógica ambigua, permite suponer que el artista respira a través de ella, y que ese aire de la Hélade no era del todo respirable para él. Los horrores de la muerte de la princesa, del rey, de los niños, llevan al espectador al estremecimiento, e incluso al escalofrío, especialmente si repara en el hecho de haber estado involucrado, junto con el coro, al esperar que la venganza, la primera parte de la venganza, reportara 'buenos' resultados.¹⁷ Se trata, sin duda, de la catarsis que experimenta el espectador al asimilar la desproporción de la naturaleza anímica de Medea, atrapada en la red de las pasiones;¹⁸ pero es también la catarsis del poeta, que declara su angustia en los reflejos de esta lucha demasiado intensa, como un grito, un doloroso alarido que parece suspendido en la perpetuación del sufrimiento y, sobre todo, en la amarga y poderosa ilusión de la venganza.

¹⁷vid. BUTTNEY, *op. cit.*, p. 17: "And this is the final horror of the *Medea*: not that she killed the children (...), nor even that a god approved that which we must all condemn. (...) the final horror is that all of us together, actors and audience, are trapped in the world which earlier we demanded, a world which now we cannot control. (...) The second half of the *Medea* is simply that world in action."

¹⁸vid. KITTO, *op. cit.*, p. 197: "The catharsis of Glauce's horror comes when we feel that she, and all the others, are the victims of an almost external force. (...) Medea is drawn stark as the strongest possible impersonation of this force; balance of character is necessarily denied her, and this means that we cannot lose ourselves in sympathy with her in this way, but to understand her, to understand that such things are, that Medeas, and Jasons, exist, poetically (ὄλα ἄν γένοιτο) if not actually. He asks us to feel terror when we hear of what her passion leads her to do, pity for all who are broken, tragic enlightenment when we see that all are the victims of a primitive force."

CONCLUSIÓN

Configuración de Medea como héroe trágico

La configuración de Medea alcanza una complejidad altísima. Hemos dicho ya que esta complejidad se debe, en gran medida, a que Medea, aunque innegablemente es un personaje, es, sobre todo, una imagen, puesto que simboliza ese compacto concepto de alteridad que Eurípides percibía y que transformó en la figura mitológica: el reflejo, como imagen, de los personajes antagonistas. Precisamente porque Medea es una imagen, la obra transmite llana y puramente una estética: la pura percepción, la pura intuición.

De acuerdo con Kitto, lo trágico en Medea es que la pasión doblega a la razón. ¿Qué clase de θυμός tiene que ser el de esta mujer? ¿Qué clase de mujer tiene que ser Medea; qué clase de ser humano? Eurípides la caracteriza siguiendo el paradigma del héroe sofócleo. Si los héroes se rigen por el código que indica ser duro con los enemigos y amigo con los amigos, ¿por qué va a estar mal llevar la venganza a su máximo extremo? ¿No lo justifica todo la dignidad de la venganza? ¿No es el honor lo más importante? ¿No es el héroe más vengativo y más creativo, en su forma de idear la venganza, el mejor, el más fuerte, el más honorable? Éstas parecen ser preguntas importantes para Eurípides, y su planteamiento se encuentra abiertamente reducido al absurdo en el texto: Jasón y, en todo caso, Creonte, son los únicos 'culpables' o responsables de la desgracia de Medea; ¿por qué, entonces, matar a los niños, si son inocentes? ¿Qué es lo que hace culpable a la hija de Creonte? ¿Por qué a las mujeres del coro les parece justa su muerte? La caracterización de Medea como héroe trágico promueve espontáneamente estas preguntas.

Además de estos delicados inconvenientes hay que considerar que el personaje es una mujer y, además, una mujer extranjera.

Medea es como cualquiera de los héroes: tiene la determinación, también el poder con que la controla, su inteligencia, su σοφία; éstas son virtudes heroicas. ¿Qué pasa cuando transportamos los principios de este código de honor a una mujer, que además es extranjera? El resultado es una desproporción; en Grecia, los héroes son siempre hombres; es inconcebible esta ἀρετή en una mujer. Las mujeres fuertes no son adecuadas a la sociedad pues tienen esa fuerza misteriosa con la que compensan la debilidad del cuerpo; por el bien de la sociedad, es necesario aplacar esa fuerza, o ese poder, con el muy digno valor de la σωφροσύνη, la prudencia, la moderación. Ajeno al carácter de Medea este valor, tal vez por ser exclusivo de las mujeres helenas, al menos según la opinión de Jasón (1339-40), compensada desde el principio la debilidad física, y excedida al final toda escala de la proporción con ese crimen inaudito, que vulnera no ya la σωφροσύνη, sino fundamentos de convivencia social que resultan incalculablemente esenciales, como la maternidad o la civilización, la sensación de una fuerza insólita y extraordinaria, desorbitada e inhumana, que tiene su origen en territorios poco explorados del espíritu, queda flotando sobre el escenario y levita sobre nuestro ánimo cada vez que releemos e imaginamos los versos finales que nos presentan a Medea *ex machina*.

La fuerza heroica de Medea, al no tener los canales adecuados, se libera violentamente en este momento de crisis, y se convierte en fuerza trágica: la misma que derrochan Áyax o Aquiles. El carácter heroico es siempre irrefrenable, siempre violento y a veces hasta salvaje, pero eso está muy bien: son las virtudes que deben asistir a un hombre fuerte, dadas las robustas relaciones entre los hombres en general, ocupados en asuntos graves, serios, importantes, como la política o la guerra. ¿En qué dirección conduciría una

mujer ese carácter heroico? Eurípides explora y representa los efectos de la represión de estas fuerzas femeninas y desconocidas, o ignoradas, que no encuentran posibilidad de proyección en la sociedad y que, cuando surgen, lo hacen con una enorme presión que puede resultar en un mecanismo trágico. Probablemente, el efecto de esta represión lleva a Medea a buscar y encontrar en su diseño de venganza un daño mucho mayor que el del ultraje que ha sufrido. En una sociedad que se descompone, en una sociedad en la que la palabra, el juramento, se ha desvirtuado hasta anular su valor, la ausencia de razón o de conciencia precipita los actos al abuso, al odio y al caos, en una extraña lógica de las compensaciones.

La obra se resuelve en función de la voluntad exclusiva de Medea, como si el acontecer hubiera sido capturado por su mente y proyectado por ella, como en un agujero negro, dentro del cual nos resulta imposible saber lo que sucede (¿quién quiere arriesgarse a investigarlo?). El ritmo del devenir se ve completamente enrarecido por este extraño y poderoso efecto. La sensación que queda a los espectadores es que la inteligencia, la capacidad de Medea es tal, que es capaz de prever y, sobre todo, de manipular las circunstancias que la favorecen, con su σοφία y con ese poder siniestro que es la ἀρπαγία. Esta sensación se genera muy sutilmente, pues apenas se entiende, en medio del desconcierto provocado por las escenas finales, que la fuerza de Medea tiene su asiento en lo desconocido, muy dentro de su ser; se trata de una cualidad que no es visible, pues no es física la fuerza que la distingue; su manifestación toma desprevenidos a todos: *es más fácil cuidarse de una mujer, o de un hombre, de ánimo irritable que de un sabio taciturno*, dice casi con sagacidad Creonte. Pero el rey se descuida y, al final, Medea se percibe ya no como una mujer, sino como una presencia, y, ciertamente, una presencia poderosa.

Éste es el acento notable y fundamental del perfil heroico de Medea; así, el final, con la transformación, casi apoteosis, de Medea en superhéroe, amalgama todos los rasgos implícitos en la naturaleza del personaje:

- a) lo extraño, lo ajeno o desconocido, en asociación con lo peligroso; esto se ve con nitidez en los diálogos de la escena de Creonte;
- b) la inteligencia de Medea, fría, exacta y precisa para entender las circunstancias, anticiparse a ellas y manipularlas; ello es evidente a partir de la escena de Egeo;
- c) la desproporción de su poder;
- d) su θυμός sin freno, ajeno del todo a la σωφροσύνη, y que se transforma en ἀκρασία, un estado desvirtuado, pero no privativo del κράτος.

Esta extraña presencia absoluta del poder en la escena final, ilustrada y enfatizada por la impotencia de Jasón frente a Medea, y también por las palabras y la forma con las que ella se dirige a él, no hace sino acentuar en grado superlativo el carácter heroico del personaje; la escena, en curiosa combinación con la *reductio ad absurdum* con que se critica ese código tan caro a los atenienses, resulta hiperbólica.

Configuración de Medea como hechicera

La dificultad de entender a Medea como hechicera consiste en que éste no es un rasgo de su caracterización, sino de la configuración psicológica de los personajes antagonistas; como hechicera, sólo podemos captarla a través de la percepción de estos mismos personajes, puesta sutil y elaboradamente en escena, distinguiéndose así la dicotomía *imagen / estereotipo* como uno de los ejes del mecanismo dramático.

Para construir a sus personajes antagonistas, Eurípides se inspira en las convenciones ideológicas de su público, ya que todos los personajes son helenos, de

manera que, en general, *todos* en el teatro tendrían los mismos parámetros para percibir a Medea. Tales son los recursos que ofrece la imagen en el proceso de la configuración de este drama: lo que garantiza los resultados estéticos es la recurrencia de motivos tomados de los cuentos transmitidos por generaciones a través del fantástico proceso de la tradición oral, y, por supuesto, las escenas finales: el discurso del mensajero, el asesinato de los niños, y la escena de Medea *ex machina*.

Eurípides construye las situaciones escénicas inspirándose en algunos motivos de los cuentos populares y, a través de ellas, apela a secciones irracionales de la imaginación; se trata de alusiones breves y sumamente sutiles, que recrean los contextos en que los griegos imaginan la hechicería. Vistos como antecedentes y estudiados como tales, estos elementos alusivos crean una atmósfera, un verdadero telón de fondo para la obra, de manera que los espectadores tienen una mirada en la escena y otra en el mundo de la fantasía, algunos conscientes de ello y otros sin darse cuenta.

Puede decirse, pues, que uno de los procedimientos estéticos de Eurípides consiste en sembrar alusiones. Pero las semillitas, que caen aparentemente inocentes, dispersas, despreocupadas, aunque cada vez con mayor resonancia, se han convertido ya, para el final de la obra, en ramas gigantescas semejantes a las que surgen de las habichuelas mágicas de Jack. Vemos esas semillas, diseminadas y en proceso de germinación, en varios lugares.

La obra empieza (vv. 1-2) por remitir al público a ese *otro mundo* que está más allá del mar, donde Helios termina su jornada a bordo de su carro mágico de oro, y, en medio de combates intensos contra alimañas y tepocatas y dragones, a través del trance cotidiano que lo lleva del occidente al oriente, de la muerte al renacimiento, del ocaso a la resurrección, de la oscuridad siniestra a la claridad dichosa, en ese tramo impredecible en el que todo se oculta en las penumbras y desaparece, se dispone al descanso para surgir al día siguiente,

después de haber conquistado una vez más esa batalla que le permita llevar su luz a la Hélade.

Luego, hasta el verso 8, se hace un recuento extraordinariamente sintético de la expedición de los argonautas: la nave Argo, el vellocino de oro, la Cólquide, las Simplégades. Esto se refuerza en el primer encuentro entre Medea y Jasón, en los versos 476-82, donde Medea le recuerda al héroe también el asunto de las pruebas impuestas por Eetes para entregarle el vellocino.

Más adelante, en los versos 9-10 se hace mención a las Pelíadas, a la muerte de Pelias, y a la huida de Yolcos; esto se reitera en los versos 486-7, 504-5, 734.

Otra alusión está en el verso 160, cuando Medea no ha salido todavía a escena, pero lamenta desde dentro de su casa la traición a los juramentos e invoca a Ártemis y a Temis; Ártemis está asociada a Hécate quien, en su función más popular, es tenida como diosa de la hechicería.

Más claramente se alude a los motivos de hechicería en el verso 385; después de la salida de Creonte, Medea traza un primer plan y hace referencia a su pericia en cuestión de fármacos. Diez versos más adelante, del verso 395 al 397, invoca directamente a Hécate.

También hay alusión a los fármacos cuando en el verso 718, Medea le ofrece a Egeo el remedio que éste necesita: 'tales son los fármacos que conozco', le dice. Egeo ofrece a cambio, con juramentos solemnes, el asilo que ella requiere de Atenas; estos dos elementos de la escena, la oferta de un remedio contra la esterilidad, y el juramento hecho a una sabia con fama de hechicera, son típicos del cuento popular.

Se hace alusión nuevamente a la fantasía de los cuentos populares a partir del verso 789, cuando Medea traza su plan definitivo de venganza después de la salida de Egeo, y anuncia a las mujeres del coro que enviará a la princesa unos regalos hermosos untados con

veneno; la hija de Creonte no podrá resistirlos. En el verso 806, confirma su plan; la princesa perecerá por sus venenos.

En las escenas siguientes veremos los resultados de esas alusiones: aquí tenemos a una hechicera, o, en todo caso, estamos frente a una mujer peligrosa, dueña de un extraño conocimiento, y de una habilidad de predicción no muy común, pues todo sucede de acuerdo con sus cálculos.

El primer resultado está en las muertes de la princesa y del rey, narradas por el mensajero en forma muy extensa y detalladamente explícita. Hay que señalar que en el verso 1201, el mensajero aclara que murieron 'por obra de los dientes invisibles del veneno'. Otro resultado es la muerte de los niños, asesinados por su madre en el quinto episodio.

El resultado final, y que integra todo lo anterior, es el éxodo: del verso 1317 al 1414, Medea reposará su triunfo en los aires, en la famosa escena *ex machina*.

Es incalculable todo lo que está implicado, en términos de estética, al apelar a los sectores irracionales del imaginario; la secuencia de imágenes traza un mapa en la imaginación y Eurípides tiende constantemente a replantear y a contrariar la ruta. La escena de Medea *ex machina* es la culminación de todo este proceso; la sutileza hace maravilloso y mágico que Eurípides haya imaginado la escena, pues la pauta que marca para sus espectadores es la misma que había seguido él, a través de una rigurosa lógica poética orientada a representar y construir, desde entonces, un nuevo paradigma del arte que consiste en la *estética del horror* propiamente dicha, y que con ligereza se ha empleado últimamente para hablar del asesinato como obra de arte, o para explicar, de manera exquisita, más bien rebuscada, crímenes inexplicables como los de asesinos seriales y aberraciones semejantes: nunca, antes de nuestra época, había sido más difícil mantener la ficción entregada a su búsqueda en el territorio del arte genuino. No sobra decir, sin

embargo, que Eurípides no sucumbió en esta obra a la tentación de llevar la realidad llana al escenario, y la escena de Medea *ex machina* es prueba de ello, pues es resultado del ejercicio de una imaginación que se ha explorado desde sus orígenes y se ha entregado a sí misma completamente confiada y en absoluta libertad creativa, asistida, además, por la gracia y el beneplácito de todas las Musas. Ese territorio de la mente o del alma o del espíritu donde se gestan las imágenes, ese mecanismo que Bachelard define como *imaginación dinámica*, le pertenece a Eurípides; su trabajo de artista le ha permitido conquistarlo.

Y no se trata de una conquista pequeña: la hechicera de los cuentos tenía hasta entonces sólo la capacidad de hacer cosas como convertir en cerdos a un puñado de héroes, cosas así. La Medea de Eurípides, que inspirará poderosamente a los poetas posteriores, irá lejos en la imaginación: se convertirá en la hechicera que puede trastornar los vientos y provocar tormentas, hacer que la tierra se estremezca, agitar las partículas del fuego para incendiar un bosque, elevarse hasta más allá del cosmos en busca de polvos estelares; será dueña de rituales fantásticos vinculados con el tres, con el hábito de la repetición y de la introspección; será capaz incluso de proyectar su interior y sacudir el entorno. Quien lo dude, que lea a Séneca. Curiosa imaginación la de este hombre, que incluso le otorga a Medea la capacidad de sentir temor de sí misma. Claro que todo este poder es gracioso, en algunos casos hasta simpático, pero completamente inverosímil. En cambio, el poder de la Medea de Eurípides es un poder absolutamente real pues, al ser proyectado a través de todas las imágenes de lo desconocido que se reúnen en la obra, hace indeseable su confrontación. La imaginación ha sido enfrentada a los límites que se ha impuesto y se ha visto rebasada por el horror que genera esta percepción.

Eurípides es un poeta; no sólo hace un análisis y una composición de lo que percibe; también lo transforma con la fuerza y con el poder de su aliento artístico. En eso consiste la magia de *Medea*, sin duda, como se ha dicho siempre, una de las tragedias más poderosas en la historia de la literatura occidental. Ciertamente no hay necesidad de describir el poder terrible de *Medea*. En todo caso, es necesario tratar de orientarnos en medio de esa ilusión creada por la absoluta presencia del poder que se reúne y se desborda en la escena final y preguntarnos de qué se trata todo esto en conjunto. La escena de *Medea ex machina* reúne la totalidad de la obra y la comprime en un fenómeno de simultaneidad de increíble precisión.

La hechicera en espiral

El final está construido con un propósito muy claro y, sin duda, nos provoca un extraño estupor que nos acompaña a reexplorar la obra en la serie insólita de recorridos impuestos por la explosión de tantas preguntas; un por qué repetido una y otra vez, que se conduce de una escena a otra, en un impulso casi autónomo y que responde a la motivación dinámica con que fue construida la estructura de todo el texto.

Pero la escena final tiene también un impulso progresivo. Es interesante que, para asimilarlo, la tradición literaria occidental haya tenido que transportar la imagen al estereotipo, del cuento popular a la poesía erudita con tintes folcloristas. El resultado culmina en Apolonio de Rodas y en Ovidio a través de siglos de esa asimilación. Después del efecto del final de la obra, un final que nos obliga a retroceder, a repetir sus ecos en espiral, descubrimos de repente que todo es un tremendo bullicio de preguntas, y nos damos cuenta de que la espiral también avanza: *Medea* sigue el rumbo del camino que se inicia en el éxodo, y se libera; en medio de ese vuelo, una imagen más próxima al terreno onírico, y

que el territorio dramático toma como préstamo, Medea escapa del castigo, se libera, y parece que así la reciben Apolonio y Ovidio, libre y dueña absoluta de su poder; no es así, sin embargo, en la tragedia de Eurípides.

Pensemos por un momento en la pausa del final; pensemos en Medea, suspendida en el aire; en lo completamente inesperado y, sobre todo, en lo inexplicable que esto resulta. Considerando primero la trama, es natural preguntarse cómo es que la situación ha llegado a este punto; es incluso una pregunta necesaria, y la búsqueda de la respuesta obliga a un recorrido en reversa. Aquí, de pronto, resuena la impertinencia de la escena de Egeo, el rey simpático que surge de la nada y que permite enlazar, como en una espiral, estas dos escenas, y de ahí volver al error de Creonte, para recordar los efectos de *los dientes invisibles del veneno* en los cuerpos de la princesa y del rey, y luego volver a la escena horrible del infanticidio, y detenernos en medio de la más fatigosa zozobra: Y, ¿por qué Creonte concedió ese plazo? Y, ¿por qué Egeo aparece justo en ese momento y no un día antes o un día después? Y, ¿por qué Jasón es tan torpe? Y, ¿por qué la princesa acepta los regalos? Y, ¿por qué, por qué, por qué no parece razonable nada de esto? Así, saltamos de la trama a la mente de Eurípides [hagamos el intento, por lo menos; sin duda, parece ser ésta la invitación del buen hombre]: ¿en qué estaba pensando el dramaturgo? ¿Qué significa todo esto?

Parece que Eurípides estaba absorto en la sensación de incredulidad, de imposibilidad, de inverosimilitud, y precisamente porque esta sensación se traduce y se transforma en una imagen, la percepción de un poder sobrenatural se concreta en el ánimo de todos. Pero, ¿quién construyó toda esta situación? ¿Medea sola con su solo poder, con su σοφία, con su θυμός desproporcionado? Hemos visto y analizado la enorme aportación de

todos los personajes en esta serie de acontecimientos; la *ἀκρασία* no es un aspecto que corresponda exclusivamente a Medea, aunque en ella se desborde.

En Eurípides encontramos una recurrente alusión a la dicotomía *κράτος* / *ἀκρασία*. Desde su lúcida conciencia, Medea resume el sentido trágico de este drama: *καὶ μανθάνω μὲν οἷα εἶναι μέλλον κακά, / θυμὸς δὲ κρείσσειν τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἰτίας κακῶν βροτοῖς. Bien comprendo qué clase de males voy a cometer, aunque es más poderosa mi pasión que mis razonamientos: es causa de los mayores males para los hombres* (1078-80). Parece repetirse una pregunta: ¿cuál es la lógica recta del *κράτος*? Eurípides parece buscar profundamente y trata de mirar desde otros ojos, ejercicio genuino del dramaturgo y llevado al extremo al tomar a Medea como protagonista.

Empecemos por Creonte, exponente de un *κράτος* especial, puesto que es un rey. La escena sugiere que el rey no es dueño de ese *κράτος*, no lo conquista en esta situación que es la prueba más significativa que tiene que enfrentar. El poder de Creonte es superficial, pues sólo responde al atributo que automáticamente le otorga el título de 'el rey'. Los reyes deben ser fuertes, poderosos, justos también, y prudentes, sabios y compasivos. Pero Creonte no le concede el plazo a Medea por ser compasivo; es apariencia de magnanimidad, pues oculta el verdadero motivo: le tiene miedo, horror, imagina que es dueña de poderes enormes, que es capaz de hacer cosas espantosas. En ese encuentro con Medea, el rey descubre que no es verdaderamente poderoso y se retira consciente de su derrota. Esa derrota es clarísima: la orden era 'vete ahora, nada me hará cambiar de parecer'. Se trata de un rey, parte de su fuerza debería reposar en la seguridad de decidir lo pertinente, y, con esa convicción, ejecutarlo. La situación ponía a prueba su verdadero poder, el emanado de sí mismo, y en ese sentido, Creonte no se conquista.

Ni hablar de Jasón: él está completamente fuera de sí, atrapado por la red de las apariencias. Tiene que aparentar que se preocupa por sus hijos; estaría mal visto que no fuera así, incluso para él mismo es necesaria esa apariencia. Tampoco es auténtica su preocupación por Medea: sabe que es una mujer temible. No ha olvidado cómo mató a su propio hermano para ayudarlo a escapar; tampoco ha olvidado el crimen contra Pellas. Como sea, sabe también que la deja sola y lejos de la tierra de sus padres, y sabe por qué. La mezcla anímica de estos saberes ha de ser agotadora. Todos estos afanes lo atrapan, lo llevan a debatirse consigo mismo, a fingir frente a sí mismo, a creer desesperadamente las palabras que dice.

Incluso la hija de Creonte es incapaz de resistirse a la seducción que le provocan los regalos, y los acepta sin pudor, demostrando que la orden de destierro para los niños es un acto de arbitrariedad y no de poder, pues puede negociarse.

De hecho, la conciencia del doble discurso de sus enemigos es la que le permite a Medea prever todo el tiempo el curso de los acontecimientos; esta conciencia, áspera y escandalosa, le da el enorme poder con que se impone sobre el resto de los personajes, y le da también margen amplio a su día de plazo. A Medea no la atrapa la red de las apariencias; sabe que está fuera de sí, pero no la ata el afán por aparentar, no frente a sí misma. Esto le da consistencia trágica a los dos últimos monólogos. Las mujeres del coro le han dicho que lo piense bien: no lo hagas, no mates a los niños; es incalculable el sufrimiento. Lo sé, mujeres, lo sé, ¿creen que no puedo imaginarlo? *Bien comprendo qué clase de males voy a cometer, aunque es más poderosa mi pasión que mis razonamientos: es causa de los mayores males para los hombres.* Pero Jasón sufrirá más que yo, ya lo verán; de eso se trata todo esto.

El de Medea es, por supuesto, y ésta es sin duda una de las ideas perseguidas por Eurípides, un poder aberrante; no es κρέτος propiamente dicho. Medea tampoco se conquista, sólo que ella lo sabe siempre y no le importa. De hecho, la obra persigue ilustrar los amargos sinsabores de esta derrota, una derrota que se distorsiona con la ilusión del triunfo. Desde su encuentro con Creonte, Medea reconoce: εἰμι δ' οὐκ ἄγαν σοφῆσα σοῦ *lo bastante sabia*; desde esta profunda ironía jerarquiza sus prioridades: no se van a burlar de mí. Y, al final, se impone al agravio. Este poder que vemos desbordarse en la tragedia es el resultado de que el θυμός sea más fuerte que los βουλεύματα. Es la ἀκρασία completamente apoderada de Medea, y es la ilusión que nos hace percibirla como dueña de las circunstancias.

Al final, en medio de este escenario desolador, encontramos un único saldo favorable, y suficiente para compensar el resto: en esta tragedia, Eurípides conquista su sentido artístico y su lógica poética. Precisamente en ese momento de pausa que *reclama* la escena final, entendemos el sentido de unidad orgánica implicada en la estética eurípidea; reconocemos también que Eurípides transformó el teatro como dramaturgo y, como poeta trágico, la tragedia. Todos los elementos que conforman esta obra están en funcionamiento, el concepto de 'economía dramática', que establece que nada en el drama debe ser ocioso: Eurípides necesitaba de la totalidad del mecanismo del drama, del universo escénico, del teatro y de todo su equipamiento, del discurso de la estructura textual, de la percepción de su público, de la tradición que lo precedía, de la compacta fusión de todo esto, para manifestar y desarrollar su particular concepción de la tragedia. La obra de arte es, en efecto, un organismo complejo y absolutamente vital.

Eurípides sostiene en *Medea* la convicción de una nueva forma de entender el espacio escénico, y, por ella, manifiesta también la enorme y profunda angustia con la que

ve anticiparse el desplome de Atenas en medio de la descomposición de su sociedad, contaminada en prácticamente todas sus esferas por el miedo y por la ambición de un poder aberrante y desproporcionado. *Medea* simboliza la raíz de muchos horrores, pero también la apropiación del universo del teatro.

¿Por qué *Medea ex machina*? ¿Por qué el aire y no la tierra? ¿Por qué vuela Medea? Eurípides sembró, tal vez sin siquiera sospecharlo, la semilla del estereotipo, que habría de crecer a través de la obra de Apolonio de Rodas, para llegar a Ovidio ya muy ligera. En Eurípides, la imagen de Medea es brumosa, pues como imagen o como símbolo implica un aspecto muy denso de lo trágico. Mediante esa imagen podemos percibir a Eurípides, que se debate en un estado de zozobra, viendo cómo se desmoronaba el sentido de los más altos ideales de su sociedad, para atrincherarse posteriormente en el regalo de su creación poética y así continuar transformando el teatro.

Apolonio y Ovidio responderán a los ideales de otra época, y así transformarán su herencia. Apolonio, muy erudito y sobre todo respetuoso de su imaginación en grado sumo, exquisito y delicado, se deleita, con sabia inteligencia, en cada detalle de todos los reflejos de la tradición que ha decidido reunir bajo la lente de un secreto artefacto que hoy podríamos comparar con un microscopio, pero que es en realidad su aliento poético. Asistido por esta hermosa y simpática dote, construye, en plena época helenística, un poema monumental saturado de pequeñas estampas: la dualidad de lo grande y lo pequeño, el afán laborioso por manifestar todas las nuevas posibilidades de este hallazgo. ¡Hay una nueva proporción poética de las escalas! Oh. (Un *oh* discreto, que contiene los signos de admiración.) El cosmos gigantesco y el microcosmos gigantesco, la eternidad de las pausas de segundos que una misteriosa, muy misteriosa intensidad de las emociones transforma en momentos de no tiempo, de no espacio: el abismo colorido —en la poesía helenística casi

nada es oscuro— del interior del alma humana. Y la sosegada distancia desde la que lo ve todo, divertido y sereno, nos resume la perspectiva, las expectativas también, de la poesía de su tiempo, que se entrega confiada a la exploración exhaustiva de todos los recovecos, todos los ángulos, los vértices y planos de los que está conformada la enormidad de su herencia. En ese poema hay lugares memorables; pensemos sólo en el estereotipo de Medea, la hechicera, y limitémonos a un ejemplo, de los muchos que contiene: la muestra nada pequeña de su poder del mal de ojo. Con extraordinario talento, propio de su concentración privilegiada y única, Medea destruye, con la sola mirada, al titán de bronce, a Talos, que ponía en peligro el feliz regreso de los apuestos argonautas (*Argonauticas*, IV, vv. 1635-90).

Por otra parte, sabemos por Quintiliano de la *Medea* de Ovidio; ésta se perdió. Fue una tragedia, y, según el mismo Quintiliano, lo mejor de la obra de Ovidio; pero encontramos al personaje en recurrentes alusiones a lo largo de prácticamente todo lo que de ella se ha conservado, y en detalle nos quedan dos retratos en las cartas de las *Heroidas*, y otro en los primeros 425 vv. del libro VII de las *Metamorfosis*. Vamos a las *Metamorfosis*: atendemos ahí el fino gusto de Ovidio, su delicada ligereza; este detalle, este otro, casi todo en Ovidio es un detalle. Es notable el v. 350. Ahí, Medea se eleva en su carro tirado por serpientes: nos interesa este verso, sobre todo, por el impulso del ascenso. En Eurípides es prácticamente imposible considerar o imaginar este impulso, puesto que la atención está en la inexplicable procedencia divina de este carro que ha surgido sin previo aviso, ése es el asunto, ahí está nuestra atención, en esa suspensión en el aire y la fuga que implica: no hizo falta elevarla, sólo apareció en lo alto y en lo alto se quedó suspendida. Difícil que en esos momentos alguien se preguntara: por cierto... ¿cómo se elevó? Es una simple cuestión técnica que en todo caso fue resuelta tras bambalinas sin mayor explicación, como todo lo

que ocurre en ese desconcertante escenario de Eurípides. Pero Ovidio trabajó infatigablemente el personaje de Medea, una y otra vez lo pensó. 'El poeta ingenioso', con este cliché se refiere la tradición a Ovidio; y sí, al hombre, entre muchas otras cosas, se le ocurrió preguntarse: por cierto...

¿Por qué vuela Medea? Me gusta pensar que con esta imagen de Medea suspendida en el carro de Helios, la culminación de Medea como imagen, Eurípides ha desbordado incluso su propia imaginación y ha sembrado la última de sus semillas, una que probablemente ni él mismo sospechaba (pues las otras sí que están bien calculadas). La magia de Eurípides consiste en garantizarle respeto al movimiento, y confianza a la transformación. Al tiempo que la venganza es una ilusión poderosa, densa y trágica, el vuelo la transforma y la hace ligera. Medea se va, no seguimos la ruta de todo el recorrido, pero es seguro que se libera: el aliento poético del dramaturgo, con su *dea ex machina*, la dotó con el poder del aire. El tiempo, las circunstancias, la imaginación, siempre productiva e impredecible, de lectores y poetas, han hecho el resto.

La intuición o la inspiración son fenómenos tan misteriosos que sólo pueden explicarse artísticamente; las Musas se han convertido en el estereotipo de esa imagen poderosa, de esa herramienta con que el artista engendra prodigios inexplicables. La *Medea* genera la sensación abrumadora de que nada en la obra es ocioso; pareciera que cada palabra responde a un cálculo exacto, a un diseño perfecto, pero la bruma generada por esta percepción de plena intención en cada verso se disipa; una vez que la propuesta estética de *Medea* toma asiento en el ánimo del espectador, una vez que la catarsis confirma la tesis aristotélica y devuelve al sujeto el reposo, se entiende que se está frente a una obra genial y aparece la alternativa del mundo, del universo que el espíritu poético o que el aliento artístico está dispuesto a explorar.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, I-II, Oxford, 1981-1984

ELLIOTT, A., *Euripides' Medea*, Oxford, 1969

HEADLAM, C.E.S., *The Medea of Euripides*, Cambridge, 1897

MÉRIDIÉ, L., *Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1923

MURRAY, G., *Euripidis Fabulae*, I-III, Oxford Clarendon Press, 1902-1909

PAGE, D.L., *Euripides' "Medea"*, Oxford, 1938

ESTUDIOS SOBRE LA MEDEA DE EURÍPIDES

ADRADOS, F.R., "Las tragedias eróticas de Eurípides", *Rev. Occ.*, 107, (1990); pp. 5-32

_____ "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emerita* 61 (1993); pp. 241-66

BOEDEKER, D., "Euripides' *Medea* and the vanity of ΛΟΓΟΙ", *CP* 86 (1991), pp. 95-112

BONGIE, E. B., "Herolic elements in the *Medea* of Euripides", *TAPA* 107 (1977); pp. 27-56

BURNETT, P., "Medea and the Tragedy of Revenge", *CP* 68 (1973); pp. 1-24

BUTTREY, T.V., "Accident and Design in Euripides' *Medea*", *AJP* 79 (1958); pp. 1-17

COLLINGE, M., "Medea *ex machina*", *CP* 57 (1962); pp. 170-2

CUNNINGHAM, M.P., "Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ", *CP* 49 (1954); pp. 151-60

DYSON, M., "Euripides, *Medea* 926-31", *CQ* 38.2 (1988); pp. 324-7

_____ "Euripides, *Medea* 1056-80", *GRBS* 28 (1987); pp. 23-34

EASTERLING, P.E., "The infanticide in Euripides' *Medea*", *YCS* 25 (1977); pp. 185-91

FLORY, S., "Medea's Right Hand: Promises and Revenge", *TAPA* 108, 1978; pp. 70-1

FOLBY, H.P., "Medea's Divided Self", *CA* 8 (1989); pp. 61-85

- _____ "The Conception of Women in Athenian Drama", en Foley, ed., *Reflections of Women in Antiquity*, N.Y., London, Paris, 1981; pp. 127-68
- GALEOTTI, D., "Problemi testuali e azione scenica in *Medea* 1019-1080", *Hermes* 119 (1991); pp.294-303
- GONZÁLEZ de T., A.M., "Doble ΛΟΓΟΣ en *Medea*", *Argos* 7 (1983); pp. 101-12
- GOULD, J., "*Hiketela*", *JHS* 93 (1973); pp. 74-103
- HARRISON, S.J., "A Note on Euripides, *Medea* 12", *CQ* 36 (1986), p. 260
- KNOX, B.M.W., "The *Medea* of Euripides", *YCS* 25 (1977); pp. 193-225
- KOVACS, D., "On *Medea*'s Great Monologue (E. *Med.* 1021-80)", *CQ* 36.2 (1986); pp. 343-52
- _____ "Euripides, *Medea* 1-17", *CQ* 41.1 (1991); pp. 30-5
- MADDALENA, A., "La *Medea* di Euripide", *RFIC* 91 (1963); pp. 129-52
- MARCH, J., "Euripides the misogynist?", en *Euripides, Women and Sexuality*, edited by A. Powell, Routledge, London, 1990; pp. 32-75
- MCDERMOTT, E.A., *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*, University Park and London, 1989
- _____ "*Medea*, line 37: a note", *AJP* 108 (1987); pp. 158-61
- MERIDOR, R., "Euripides, *Medea* 639", *CQ* 36.1 (1986), pp. 95-100
- MICHELINI, A.N., "Neophron and Euripides' *Medeia* 1056-80", *TAPA* 119 (1989); pp. 115-38
- NEWTON, R., "Ino in Euripides' *Medea*", *AJP* 106 (1985); pp. 496-502
- _____ "*Medea*'s Passionate Poison", *Syllekta Class. (Iowa)* 1 (1989); pp. 13-20
- OLSON, S.D., "Euripides' *Medea* 926-31", *CQ* 38 (1988); pp. 324-7

- PUCCI, P., *The Violence of Pity in Euripides' "Medea"*, Ithaca, 1980
- RECKFORD, K.J., "Medea's First Exit", *TAPA* 99 (1968); pp. 126-359
- REES, R.B., "Euripides, *Medea* 1021-1080", *AJP* 82 (1961); pp. 162-81
- REEVE, M.D., "Euripides, *Medea* 1021-1080", *CQ* 22 (1972); pp. 51-61
- REHM, R., "*Medea* and the λόγος of the Heroic", *Eranos* 87 (1989); pp. 97-115
- TEDESCHI, G., "Il matrimonio subito (nota ad Eur. 'Med.' 594)", *CCC* 7 (1986); pp. 37-41
- WILLIAMSON, M., "A Woman's Place in Euripides' *Medea*", en *Euripides, Woman and Sexuality*, edited by A. Powell, Routledge, London, 1990; pp. 16-31
- WILLINK, C.W., "Euripides, *Medea* 1-45, 371-85", *CQ* 38.2 (1988); pp. 313-23
- WORTHINGTON, J., "The ending of Euripides' *Medea*", *Hermes* 118 (1990); pp. 502-5

ESTUDIOS SOBRE EURÍPIDES

- AÉLION, R., *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris, 1986
- BENEDETTO, V. DI, *Euripide: Teatro e Società*, Einaudi, Torino, 1992
- BLAIKLOCK, E.M., *The Male Characters of Euripides: A Study in Realism*, Wellington, 1952
- CONACHER, D.J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967
- _____ "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama", *AJP* 102 (1981); pp. 3-25
- GRUBE, G.M.A., *The Drama of Euripides*, London, 1961
- KLOTSCHÉ, E.H., *The Supernatural in the Tragedies of Euripides*, Chicago, 1980
- KNOX, B.M.W., "Euripides: The Poet as a Prophet", en *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, ed. P. Burlan, Durham, 1985.

PADUANO, G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide: "Alceste" – "Medea"*, Studi di lettere, storia e filosofia pubblicata dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, 1968

WEBSTER, T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London, 1967

ESTUDIOS GENERALES SOBRE TEATRO Y/O RETÓRICA

ARNOTT, P.D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London and N.Y., 1989

_____ *An Introduction to the Greek Theatre*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1a. ed. 1959; reimpr. 1978

BÉCARES B., V., "La tragedia griega en relación con la crítica literaria de la antigüedad", en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, coord. Gaspar Morocho Gayo, Universidad de León, Salamanca, 1988; pp. 43-52

BURKERT, W., "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS* 7 (1966); pp. 118-9

BUXTON, G.A., *Persuasion in Greek Tragedy: A Study in Peitho*, Cambridge, 1982

EASTERLING, P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

GARCÍA T., M., "Retórica, oratoria y magia", en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, coord. Gaspar Morocho Gayo, Universidad de León, Salamanca, 1988; pp. 143-53

GOLDHILL, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986

HEATH, M., *The Poetics of Greek Tragedy*, London, 1987

KENNEDY, G., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963

KITTO, H.D.F., *Greek Tragedy*, London, 1961

LANZA, D., *Lingua e discorso nell' Atene delle professioni*, Naples, 1979

MACEWAN, S., "Greek Drama and the American Western", *CB* 73.2 (1997); pp. 101-10

NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2001

SEGAL, C., "Greek Tragedy: Writing, Truth, and the Representation of the Self", en
Mnemai: Classical Studies in Honor of Karl Hulley, ed. H. Evjen, Chico, Cal., 1984.

_____ *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983

VICKERS, B., *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*, London, 1973

OTROS ESTUDIOS SOBRE EL PERSONAJE DE MEDEA

BRASWELL, B.K., *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin and New
York, 1988

FELSON-RUBIN, N., "Penelope's Perspective: Character from Plot", en *Homer: Beyond Oral
Poetry: Recent Trends in Homeric Interpretation*, ed. J.M. Bremer, I.J.F. de Jong,
and J. Kalf, Amsterdam, 1987

GIANNINI, P., "Interpretazione della *Pitica* 4 di Pindaro", *QUCC* 31, n.s. 2 (1979)

_____ "Metis e Themis nella *Pitica* 4 di Pindaro", en *Annali dell'Università di Lecce*,
Facoltà di lettere e filosofia, vols. 8-10 (1977-80 [1981])

NAGY, G., *Pindar's Homer*, Baltimore, 1990

SCHONDORFF, J., *Medea: Euripides, Seneca, Corneille, Grillparzer, Jahn, Anouilh*,
Jeffers, Braun, Munich and Vienna, 1963

SEGAL, C., *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, Princeton, 1986