

Medea *ex machina*. Instrucciones inapropiadas para salir de la tragedia

Magdalena Okhuysen Casal

En el reino de la imaginación, el infinito es la región donde aquella 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*.¹

Si se pudiera indicar brevemente una característica o cualidad de *Medea*, cuidando usar una expresión acertada, se estaría de acuerdo, tal vez, en decir que es una tragedia *extraña*. Se trata de una obra llena de irregularidades, o de anomalías: tiene en su centro una de las protagonistas más polémicas del teatro antiguo (y es probable que también del moderno), una *mujer extranjera* —es necesario el énfasis— con una clara caracterización de perfiles heroicos, a cuyo código se adhiere sin titubeos para justificar la voluntad de su venganza casi de manera legítima, apelando a una de esas leyes no escritas pero aceptadas y loadas por “todo” griego honorable: *ser dura con los enemigos y amiga con los amigos, pues la vida de tal clase de seres es la más gloriosa* (vv. 806-810). Esa venganza va dirigida, en principio, contra Jasón, su marido, antiguo héroe que a estas alturas no sólo ha dejado de serlo, sino que se ha transformado ya en un antihéroe innoble, a quien caracteriza sobre todo su ambición.

El deseo de venganza está motivado porque se ha traicionado el juramento de matrimonio que Jasón había hecho a Medea a cambio de que ella lo ayudara a obtener el vellocino de oro; con ese juramento ella se aseguraba un lugar más o menos cierto en tierra helena, a la que habría de llegar después de tener que abandonar su patria por la traición que implicaba su ayuda. Después de

¹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*.

algunos años y de haber procreado dos hijos con Medea, Jasón planea nuevas bodas con la hija de Creonte, rey de Corinto, pues Corinto es la tierra que habitan después de haber tenido que huir de un lugar y otros lugares, y es también la sede de esta tragedia.

138 La forma de la venganza es al principio difusa; un poco se debe a que Medea no sabe qué va a hacer (mucho menos cómo), pero conforme la obra avanza se oscurece hasta la penumbra toda la atmósfera de la protagonista; sucede, sin embargo, y paradójicamente, que al mismo tiempo algo en ella se ilumina (su creatividad criminal, tal vez, o su aguda conciencia, muy estimulada por la hostilidad y las adversidades del entorno, o su odio, algo muy difícil de sustantivar es lo que se ilumina) al grado de convertir la venganza en cuatro asesinatos que conforman dos tipos de crimen: un magnicidio y un infanticidio (o filicidio).

Con el magnicidio, tenemos ilustrado lo que podríamos llamar el crimen perfecto; la consumación de las muertes de la princesa y de su padre, el rey Creonte, ha implicado una operación elaboradísima desde el ángulo que quiera verse: su construcción ficcional, por ejemplo, es perfecta, no hay una sola falla, todo se integra orgánicamente al resto del curso dramático; tampoco hay una sola falla dentro ya de la realidad ficcional: el azar opera de manera impecable, sin dejar rastro que pueda frustrar la misión, y sin dejar un solo momento de ser azar, unido por supuesto quién sabe a qué tantos otros factores (pero así es el azar), uno de los cuales puede ser la audaz perspicacia de Medea, otro, la ceguera autocomplaciente de sus antagonistas, etcétera. El infanticidio es un crimen absurdo, es algo que está en un plano fuera de la razón; abordar un análisis de lo que pueda significar este aspecto de la tragedia —dos niños que mueren a manos de su madre, quien se vale, además, de una espada, instrumental mucho menos “limpio”, ciertamente, que la corona, el pepló y los venenos que usó para matar a los reyes sin siquiera tener que verlos— requiere un estudio aparte. Pero podemos decir, en síntesis, que la venganza, ya diseñada y evaluada como lo peor que puede hacer contra sus enemigos, presenta la siguiente forma: *todos los que no sean Jasón y estén vinculados jurídica o sentimentalmente con él (y es obvio que yo he dejado de estarlo, diría Medea), habrán de perecer*. Es decir: *Jasón no debe morir, su condena será vivir miserablemente después de haber culminado este plan que se me acaba de ocurrir y del que saldré victoriosa (en menos de veinticuatro horas ¡!, dadas las prisas impuestas por la unidad de acción)*. Pero puesto que Medea habrá de permanecer también con vida, se hace partícipe de ese miserable destino que está tejiendo, casi pacientemente, casi.

Esto es lo que se planea, paso a paso, y la tragedia consiste en mostrar cómo es que sucede, cómo es que esto se concreta poco a poco y para el asombro de todos los que asisten atenta y puntualmente al progreso escénico. Podemos

entonces confirmar lo que decíamos al principio: la situación es extraña, sobre todo si la comparamos con las demás tragedias, en las que el asunto trágico está ligado a la caída, siempre lamentable, del héroe. En cambio, a Medea todo se le da como lo pide; se podría decir que sus deseos son órdenes, aunque sólo hasta después del tercer episodio, porque antes de éste, le va muy mal.

Y entonces tenemos que hablar también de las irregularidades en la estructura, pues se trata aquí de una estructura particularmente anómala, sobre todo por la construcción de dos escenas: la que nos presenta a Egeo abriendo sin previo aviso el tercer episodio, cuando la obra ya ha avanzado bastante y la situación de la protagonista es casi desesperada; se ha dicho, entonces, que Egeo *aparece* en escena de manera súbita, como un as bajo la manga del dramaturgo, que por lo visto necesita hacer que la obra gire en alguna dirección más favorable a Medea... Así es como algunos críticos, en cierta medida adheridos a la tradición aristotélica,² han interpretado la entrada de Egeo, como una irrupción, inapropiada desde el punto de vista de la construcción dramática, y con ésta y otras observaciones se añade un signo de interrogación a la construcción de la secuencia escénica y se concluye, de manera más o menos velada, que algo no anda muy bien con la obra, pues además de la escena de Egeo está esa otra escena “cuestionable”: la de Medea *ex machina*, es decir, la escena del éxodo, que es la que analizaremos en este trabajo, y que parece muy estrechamente vinculada con Egeo y con el sentido trágico propuesto por Eurípides.

El hecho de que el personaje protagonista sea femenino nos lleva también a una zona de anomalías; pensemos, esencialmente, desde el punto de vista de su caracterización: ¿qué características distinguen a este personaje? El lugar más común en torno al personaje de Medea es, precisa e imprecisamente, el de su caracterización como hechicera peligrosísima y cruel, su crueldad y sus poderes siniestros se ven acentuados por unos celos descomunales, como sólo una mujer así, sin ningún pudor y sin ninguna moderación, puesto que es ajena a los valores de la civilización, puede sentir. Así, pues, las aso-

² Hay un pasaje en la *Poética* (1461b19-20) que habla de Egeo; el contexto de la mención es muy vago, y en realidad no se puede asegurar que tenga que ver con esta escena de *Medea*; sin embargo, ha marcado toda una tendencia crítica que hace de la escena de Egeo uno de los aspectos más discutidos de la obra. El asunto es muy complejo; para un análisis detallado y preciso del lugar de esta escena en la unidad textual; véase el estudio completo T. V. Buttrey, “Accident and Design in Euripides’ *Medea*”, en *American Journal of Philology*, núm. 79, 1958, pp. 1-17; A. Sestili, *La Medea di Euripide*. Torino, Dante Alighieri, 2002, pp. 212-213; cf. D. L. Page, *Euripides’ “Medea”*. Oxford, Oxford University Press, 1938, pp. xxi-xxx; A. Elliott, *Euripides’ Medea*. Oxford, Oxford University Press, 1969, *comm.* 663; para un resumen de la cuestión y la significación que tiene la escena de Egeo en la obra como estructura orgánica, véase M. Okhuysen, *La imagen de Medea en Eurípides. La hechicera en espiral*. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 71-89.

ciaciones más inmediatas a ella son su condición de hechicera, sus celos y, por supuesto, el acto infanticida. Esto sería más o menos preciso si habláramos de otras Medeas; sin embargo, no es así de llano y simple el caso de la Medea de Eurípides, y lo que sucede es que conforme la tradición literaria asimiló para sí, como parte de su herencia, la tragedia de Eurípides, la condición de Medea resultó tan poderosa e inspiradora que provocó una larga cadena de recodificaciones³ en las que fue transformándose y estereotipándose como hechicera, debido a toda la complejidad que implica como personaje trágico. Es obvio que asociados al perfil de hechicera hay también muchos aspectos, que son los que dan complejidad a esas otras Medeas y hacen de su estudio un asunto fascinante. Sin embargo, decíamos que no es el estereotipo lo que conviene considerar en el caso de la Medea de Eurípides, sino algo mucho más sutil, pues en el caso de la tragedia se construye una mujer dotada, por una parte, de dignidad heroica, y por otra, de sabiduría (los personajes —Creonte (v. 285), Jasón (v. 539), también Egeo (vid. vv. 676–7)— dicen de ella que es *sophé*). Mientras que en las recodificaciones de la Antigüedad clásica se construye un personaje que ejecuta, casi dócilmente, y a la vista de todos los lectores, las funciones de una hechicera, en la obra de Eurípides esto no sucede en ningún momento.⁴

³ Damos cuenta de las que se conservan de la Antigüedad clásica; las tres tienen en común un personaje más cercano al estereotipo de hechicera: en el siglo III a. C., Apolonio Rodio compuso las *Argonáuticas*, un poema épico dividido en cuatro cantos: el tercero y el cuarto están centrados en la figura de Medea; después, en el siglo I a. C., Ovidio dejó alusiones de Medea a lo largo de casi toda su obra; según Quintiliano, Ovidio produjo la mejor de sus obras con su tragedia *Medea*, información que no podemos corroborar, pues el texto no se conserva; sin embargo, podemos suponer un interés muy acentuado en esta figura por parte de Ovidio, pues también hay retratos de Medea en las cartas de las *Heroidas* (la VI y la XII presentan un trazo muy interesante del personaje), y en el libro VII de las *Metamorfosis*, que concentra sus primeros 425 versos en la historia de Medea, para culminar con su elevación en el carro tirado por serpientes. Séneca, en el siglo I d. C., escribió una serie de tragedias sin el propósito de representarlas; las compuso para que fueran leídas, tal vez, en la comodidad del hogar, pues son tan catárticas que el lector habrá necesitado de todos los recursos posibles para superar las fuertes impresiones producidas por ellas. Entre esas tragedias hay, por supuesto, una *Medea*. Y la historia de las recodificaciones sigue y atraviesa los siglos, hasta llegar al siglo XX: Jean Anouilh, Christa Wolf, Heiner Müller, Ignacio Arriola Haro, por citar solamente las de la esfera literaria (incluida la literatura dramática) que he podido revisar, pero hay muchas más.

⁴ También en la estrategia de escenificación atiende Eurípides lo sutil: el dramaturgo recrea situaciones de los cuentos populares en algunas escenas. En la escena de Egeo, por ejemplo, sucede que Medea le pregunta al rey, quien la ha saludado muy cordialmente, como amigo que la conoce (nadie sabe de dónde, ni los críticos más eruditos): —¿Y qué te ha traído a esta tierra, Egeo? Y él responde que está ahí de regreso de su visita al oráculo, resulta que no puede procrear herederos, y eso es grave para un rey. —¿Qué ha dicho el oráculo? ¿Nos es dado saberlo?— pregunta otra vez Medea. —Sí— responde Egeo —pues tales palabras requieren de un espíritu

La fusión de estas dos características —la sabiduría y el honor heroico— genera una situación dramática muy particular, los impulsos que mueven a Medea no tienen nada que ver con los valores asignados por la sociedad ateniese a las mujeres, distinguidas siempre, en el caso de las mejores, claro, por la moderación (*sophrosyne*); ese sentido heroico que se asocia a la honorabilidad construye un código válido entre hombres, o entre pares (y los únicos pares de Medea en la tragedia son, relativamente, pues ella no es griega, las mujeres del coro y la princesa; para nada Jasón, y mucho menos Creonte). Por otra parte, la sabiduría no es, en el fondo, una cualidad bien vista, en general, en ningún ser vivo dotado de razón, pues como dice Creonte, apelando al sentido común: *es más fácil cuidarse de una mujer —o de un hombre, es igual— de ánimo irritado, que de un sabio inescrutable.*

141

Éste es un dato fiable —me parece— aportado por esta acotación interna en el parlamento de Creonte para plantear elementos de la caracterización de la protagonista, pues permite orientarnos en lo relativo a la imagen proyectada por Medea: muy contenida, y no esa mujer furiosa del estereotipo que tanta interferencia hace en las lecturas de Eurípides. Si al principio de la obra manifiesta su sufrimiento abiertamente, no es esa vulnerabilidad lo que ve Creonte; de hecho *nadie la ve* en ese estado; sus lamentos se perciben sólo en el campo acústico (una voz en *off*); después, todo parece indicar que se mantiene en contención, desde su entrada en escena y hasta el final; esta contención es también algo extraño.

Si integramos los grados de anomalía expuestos hasta ahora podemos considerar que la irregularidad no es una coincidencia, sino que responde a la propuesta estética de Eurípides: hay que valerse de todos los recursos disponibles, y descubrir y hacerse de los que nos son inhibidos por el razonamiento lógico, para seguir las rutas en apariencia imposibles del azar. Ésta

sabio. Me ha dicho... Y le refiere las palabras del oráculo; añade también que va a buscar Piteo, pues su sabiduría puede orientarlo. —Ah— dice Medea —¡ojalá seas feliz y alcances cuanto ansías! Y después, cuando ha llegado el momento de pedir el asilo que necesita, lo hace *jurarle* protección, y le ofrece a cambio el remedio (los *phármaka*) para su problema de esterilidad. Ésta es una situación ilustrada comúnmente en los cuentos populares con personajes variables (dependiendo del contexto), al igual que lo que vemos escenificado en el cuarto episodio, en el que Medea le da a Jasón regalos para su rival, la hija de Creonte. Es tan común esta artimaña que implica una operación de alto riesgo (Medea no sólo está jugándose la vida, sino el fracaso de sus planes); decía que es un plan tan ordinario, que en la obra de Séneca se da este diálogo entre el coro y el mensajero: Mens. —*¡Ya todo ha perecido! ¡Se ha derrumbado el trono! ¡Hija y padre cayeron, mezclando sus cenizas!* C. —*¿Qué fraude los sedujo?* Mens. —*El que suele a los reyes: los dones.* C. —*¿En aquéllos pudo ocultarse engaño?* Mens. —*De eso mismo me asombro; y apenas fe dar puedo del daño consumado* (vv. 879-884). Sobre los motivos recurrentes en cuentos populares, véase S. M. Mills, “The Sorrows of Medea”, en *Classical Philology*, núm. 75, 1980, pp. 289-296; p. 292 y n. 18; M. Okhuysen, *op. cit.*, pp. 64-68 y 91-103.

es una de las “razones” por las que aparece Egeo, como si surgiera de la nada, para ofrecer a Medea, no así nada más, sino con juramentos solemnes, asilo en Atenas. *Te ofrezco protección*, le dice, *pero no me comprometo a llevarte... habrás de llegar a mi casa por tus propios medios* (vv. 726-30). *Así será*, responde ella (v. 731). Y probablemente nadie, al menos no en esos momentos, se habrá preguntado, *¿Ah, sí? Y ¿cómo?* Sólo dejamos que las acciones sigan su curso, porque a estas alturas ya nos interesa muy en serio ver qué va a pasar.

La alogía del azar

- 142 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 (1415-9):⁵

*Mil cosas cumple Zeus en el Olimpo,
muchas cosas cumplen los dioses contra lo que esperábamos;
muchas que esperábamos no se nos conceden,
y la divinidad halla caminos para cosas imprevistas.
Tal fue el fin de esta tragedia.*

Medea entra en su casa después de su célebre “monólogo fatal”. 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 estésimo se atraviesan los gritos de los niños. 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

⁵ Véase L. D. Page, *op. cit.*, “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”. (Véase también Elliott, *Euripides’ Medea*. Oxford, Oxford University Press, 1969.) “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 520”. (Véase también A. Sestili, *op. cit.*, p. 292): “Gli ultimi versi (vv. 1415-1419) costituiscono una chiusa [...]; a questo punto gli spettatori stavano sfollando dal teatro e quindi i versi hanno poca importanza ai fini della pièce”.

una trama que atienda, en última instancia, el acontecer de lo privado; ¿qué hacen esas mujeres afuera de la casa, advertidas del crimen que se comete dentro?⁶ 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*.⁷ 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 —“racionalista” es un término asociado a su creación artística—, 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, perspicaz resulta Eurípides para mostrar el anquilosamiento de esas fórmulas tradicionales.⁸

Pero encontramos, además, 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

⁶ Véase H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*. Londres, Routledge, 1961, 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”. (Véase también D. L. Page, *op. cit.*, *comm.* 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.

⁷ Hay dificultad para la escansión de éstos vv., véase D. L. Page, 1271 sqq., particularmente cuando dice: “As Snell observes, *ió moi* is appropriate to the children (better, *one* child), not to the Chorus”. Y 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 *kophà prósopa* (*personajes mudos*) on the stage: *cf.* Wilamowitz, en *Hermes*, xv, 486 sqq”; véase también A., Elliott, *op. cit.*

⁸ Véase E. A. McDermott, “Medea, line 37: a note”, en *American Journal of Philology*, núm. 108, 1987, 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 Aigisthus 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”.

dan de sí las apretadas costuras de esta camisa de fuerza, vemos al coro en clara representación de la sociedad; sobre todo, en situación trágica. En este pasaje se desdoblán 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 ha rebasado la situación; ¿cómo hubieran podido siquiera sospechar que iban a participar en algo así? La eventualidad las ha tomado por sorpresa y ellas quedan en medio, presas de su función. ¿Qué haremos, 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.

144 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 le ha ordenado, después de recibir las noticias que éste le trae del palacio, una vez que Jasón y los niños han entregado los regalos, que entre para preparar todas las cosas que sus hijos necesiten (vv. 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, entra Jasón, que se encuentra con las mujeres corintias y se entera de la muerte de sus hijos. En la segunda escena, *reaparece* Medea, el coro enmudece, y Jasón se queda frente a ella. Se establece entonces entre ellos un diálogo “muy 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 en forma rotunda.

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 (v. 1293). Pregunta a las mujeres por Medea, aunque ella no le importa; debería o bien esconderse

bajo la tierra o bien llevar su cuerpo a lo más alto del éter para escapar del castigo que merece y que recibirá —¡esto que lo tenga por seguro!—, de la guardia real (vv. 1296-8).

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, comienzan a darle a Jasón la terrible noticia: “¡Oh, desdichado! Si supieras cómo están las cosas, / no habrías pronunciado esas palabras...” (vv. 1306-7).

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

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: “¿Dónde les dio muerte? ¿Dentro o fuera de la casa?” (v. 1312).

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;⁹ 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 tragedias¹⁰ y parece que a estas alturas de la historia del teatro se ha convertido en otro de sus lugares comunes, pues lo que normalmente aparece

⁹ Véase D. L. Page, *op. cit.*, “The bolts and bars can of course only be undone from *inside* the house: the *prospoloi* to whom Jason calls are therefore off-stage”. (Véase también A. Elliott, *op. cit.*): “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”.

¹⁰ Véase A. Elliott, *op. cit.*, “This happens, probably in E. *Heracles*, 1030, and certainly in Aesch. Ag. 1372”. (Véase también P. D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*. Londres/Nueva York, 1989, 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”.

cuando las puertas se abren son los cadáveres de las víctimas que ha cobrado el curso dramático; éstos aparecen sobre el *enkiklema*, una especie de carrito empleado, por convención, para este propósito de exponer los cuerpos. No fue así en esta tragedia. Antes de que las puertas se abran, se interrumpe la secuencia por todos conocida y esperada; desde *lo más alto del éter* se oye la voz de Medea (vv. 1317-22):

¿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.

146

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 se satura conforme progresa, sino que espera también, con una precisión de profunda conciencia creativa, el final hacia el que está orientada; toma, además, 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 de modo muy violento.

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,¹¹ nada más imaginativo que este final, que esta escena, 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.

¹¹ p. 193: "In the matter of the ending Euripides is un-Aristotelian by inspiration, not by mischance". Véase también 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 murderess. 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".

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 no parece que Eurípides aspire en ningún momento a la consistencia lógica, sino a la manifestación desconcertante de todas las *alogías* “posibles” y del azar; la obra está construida con este propósito, y en ese sentido la conclusión, aparentemente ilógica, resulta exacta, rigida, simplemente, por *otro* principio estético.

Tenemos en los versos de Jasón la oposición de la tierra y el aire, 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.

147

En primer lugar, es pertinente preguntarse cómo podemos saber que el carro de Medea está suspendido en el aire. Si el texto no fue acotado por Eurípides¹² 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 *lo más alto del 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: *Tal es el carro que me ha dado Helios, el padre de mi padre, fortaleza contra las manos enemigas*, y con estas palabras nos asegura 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.¹³

Ésta 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 ceñida a la convención, encontraremos algunas dificultades para considerarlo verosímil

¹² Las acotaciones que aparecen en algunas de las versiones modernas tienen la intención de orientar la lectura de quien no está muy enterado de los detalles y circunstancias en que se producía el teatro en el siglo V a. C.; se adhieren así estas ediciones a una convención moderna de la literatura dramática; esto, en mi opinión, representa un problema, pues tiene un impacto significativo, se podría decir incluso signficante, en la imaginación del lector.

¹³ Y aquí cabría considerar que ni Faetón, hijo de Helios, fue capaz de conducir este carro; cabe también el énfasis de que el mismo hecho de querer conducirlo significara su ruina.

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 para definir las circunstancias escénicas explica que Medea aparece en un carro tirado por serpientes.¹⁴ Otros mitógrafos ampliaron un tanto esta descripción, agregando a las serpientes las alas.¹⁵ Las serpientes representan un problema crítico en los dos casos, pues en la tradición mitográfica no corresponden al carro de Helios. Y lo curioso es que para hacer coincidir este carro con la idea preconcebida que se tiene de él —la construida por la tradición posteurípídea—, se ha tratado de demostrar la pertinencia de las serpientes a través de las representaciones del carro en piezas de cerámica del sur de Italia; se ha argumentado, sin embargo, que estas piezas son tardías, todas del siglo 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 acompañar al dios en su recorrido por 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 (vv. 1320-2), asegurándole que no puede tocarla y que el carro es fortaleza contra las manos enemigas. La primera fuente que permite suponer que esa distancia es la establecida por una máquina es Aristóteles (*Poet.* 1454b1),¹⁶

¹⁴ *epì hypsous parafainetai he Médeia, ochouméne drakontinois hármasi.*

¹⁵ *háрма drakónton pterotón, ho par' Heliou élaben.* (Véase L. D. Page, *op. cit.*, p. xxvii.)

¹⁶ Las versiones de la *Poética* que se presentan aquí son de García Baca.

quien habla específicamente de Medea ex machina (*apò mechanēs*): “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 elevar al personaje por los aires.¹⁸ “Cuando los dramaturgos no encuentran solución a su obra, hacen que los dioses escapen por los aires sobre una máquina”.

Pero 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.¹⁹ En esta metáfora se condensa toda la fuerza de la imagen que proyecta esta mujer de extraña procedencia y siniestros poderes.

Tenemos, además, el tono del discurso de Medea en la escena final; de acuerdo con el análisis que Knox hace de este discurso,²⁰ podemos comparar

¹⁷ Véase P. D. 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”.

¹⁸ *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 appeals frantically to the stage-hand working the crane to let him down when he hears the right cue”.

¹⁹ Véase B. M. W. Knox, “The Medea of Euripides”, *YCS*, 25 (1977); pp. 193-225. (1979¿?), 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”.

²⁰ *Ibid.*, pp. 206-211.

la actitud de Medea con la de una *theá*. 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.²¹ 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 *Antiope*. 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 Acrea, como hace Ártemis 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 Knox se complementa con el apunte que sobre esta función de la máquina encontramos en Aristóteles (*Poet.* 1454b4-7):

Hay que emplear, por el contrario, un artilugio (sc. una máquina, *mechané*) 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, ya que concedemos saberlas todas, y de vista, a los dioses.

Pensemos licenciosamente por un momento e imaginemos a la Afrodita de *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 *sophrosyne* 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

²¹ *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 (*ou gár thnetōn g’ hēde kéleuthos*)”.

parece, trascender el sufrimiento, la culpa, la responsabilidad humana. Los dioses están interesados en otros asuntos; en nada les 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 lo alto del 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.

151

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 ya se percibían 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 *lógos*, 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, justo al centro de la estructura dramática, en el tercer episodio. Si no hay consistencia entre los actos y la palabra, la justicia que pretenden los hombres es pura fatuidad.

Jasón ha sido presentado a lo largo del drama como 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. *Aidós kai díke*, “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, reconoce algo indeterminado y le dice a Medea que ya no puede herirla ni siquiera con sus múltiples reproches (vv. 1344-5). Como nieta de Helios, tiene a los dioses de su parte, y ellos se disponen a prestarle recursos.

152 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 Acreea, 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,²² que no está involucrado en sus trazos. Es 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, muy profundas ironías que lo complementan; es fácil recordar aquí la súplica que le lanza Medea al rey de Corinto, y que éste recibe con complacencia: “No me destierres, Creonte... Aunque ultrajados, mantendremos silencio, vencidos por quienes son más fuertes” (vv. 304-5).

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.²³ Se trata, según parece, de la catarsis que experimenta el espectador al asimilar la desproporción de la naturaleza anímica de Medea, atrapada en la red de las pasiones;²⁴ 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.

²² Véase H. D. F. Kitto, *op. cit.*, pp. 194-195.

²³ Véase T. V. Buttrey, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ Véase H. D. F. Kitto, *op. cit.*, p. 197.