

## Medea: la magia ilustrada

ETHEL BEATRIZ JUNCO DE CALABRESE

### Resumen

Presentamos una lectura de la obra *Medea* en función de mostrar cómo Eurípides da un paso desde el relato de origen –mito– a su racionalización –logos– y establece el *pathos* de un destino en la decisión-comprensión acerca de él. Medea no interesa como madre vengativa que mata a sus hijos, sino como paradigma de griego ilustrado que trata de entender la condición del destino. El enfoque responde a un contexto que ha iniciado con la sofística el proceso de secularización del mito como raíz de la religiosidad originaria.

**Palabras clave:** tragedia, mito, logos, destino, secularización.

### Abstract

We present a reading of the play *Medea* in order to show how Euripides steps from the original story –myth– to its rationalization –logos– and sets the *pathos* of a fate in the decision-understanding about it. Medea is not interesting as a vengeful mother who kills her children, but as a paradigm of an enlightened Greek trying to understand the status of the fate. The approach responds to a context that has started, with the sophistry, the process of secularization of myth as a root of the original religion.

**Keywords:** tragedy, myth, logos, fate, secularization.

# Medea: la magia ilustrada

ETHEL BEATRIZ JUNCO DE CALABRESE  
Universidad Panamericana (México)  
ejunco@up.edu.mx

## Pasos hacia la secularización

La obra de Eurípides permite seguir la relación dioses-hombres en un proceso de secularización y paulatino oscurecimiento de la vigencia de lo divino en las circunstancias humanas. La observación se hará sobre *Medea*, atendiendo al motivo del poder mágico, piedra angular de la situación trágica.

En el mito de origen, el móvil del poder está en la raíz de la saga de los Argonautas. Así como Jasón tiene el desafío de conquistar la pieza de oro que representa el dominio, Medea es quien tiene la clave del triunfo: es nieta de Helio, sacerdotisa de Hécate, probablemente sobrina de Circe, posee conocimientos medicinales y visiones proféticas (GRIMAL, 1989: 46). Según el complejo de ramas que constituyen el mito –cuyas versiones más conocidas antes de Eurípides provienen de Hesíodo (Th. 956-1002) y de Píndaro (P. IV) – la mujer, a través del poder de la magia, facilitará la supremacía del hombre.

Eurípides, seleccionando los materiales míticos, define para su obra el enfrentamiento final en Corinto. Allí Medea aparece despojada de

dignidades y suplicante ante el orden establecido. El poder en ese contexto es prerrogativa masculina y se entiende en términos de beneficio. El conflicto seguirá el modo en que la heroína recupere el derecho avasallado, pues ella es apenas una extranjera de fama oscura, esposa despreciada, amenaza para la futura descendencia real. Como si fuera poco infortunio, asumirá una decisión que repugna a la razón: asesinar a sus propios hijos. Este tópico inevitablemente monopoliza las interpretaciones de la obra, tendiendo a convertirla en la tragedia de la venganza, con acento en la irracionalidad. La matanza de los hijos es suficiente para escandalizar, por más que se la ponga en perspectiva (KOSKINAS, 2010: 91). No obstante, la decisión de la venganza, el acto de sopesarla, calcularla y sostenerla, es lo que desenvuelve la trama; en comparación, el instante de la muerte efectiva a los niños queda minimizado.

Eurípides cambia en su protagonista una cualidad por otra: al poder de la magia, connatural en Medea lo trueca por el poder del discurso: los *φάρμακα* serán sus palabras. El cambio no implica pérdida sino ampliación de recursos, pues Medea sigue siendo la hechicera –sus efectos se dejan ver en términos convencionales con Glauce y Creón– pero este talento es el menos significativo y requiere de una preparación que no es mágica sino lógica.

Los presupuestos sofistas en el concierto de ideas de Eurípides son confirmados en forma recurrente por la crítica (KENNEDY, 1963: 35). *Medea* no es la única obra que permite una lectura a la luz del ejercicio de la retórica, arma fortalecida por los sofistas. Recordamos la importancia del recurso de la persuasión en *Ifigenia en Áulide*, *Suplicantes*, *Hécuba*, *Bacantes* por citar sólo algunas. Su pensamiento se desarrolla en un espacio cultural consagrado a la antinomia. Por otro lado, como sucede en el caso de Sófocles, no han quedado piezas de su época de juventud, lo que nos permite conjeturar un aquilatamiento de las ideas expuestas. Ese doble valor –aproximación a la sofística y obras de madurez– deja suponer un giro propio en el tratamiento de la cuestión central de la tragedia: el destino, la función de los dioses en su cumplimiento y el consecuente problema de la decisión.

Para Eurípides los dioses están de tal modo ocultos al hombre que su conocimiento –al modo de Protágoras (LESKY, 1989: 389) – excede las capacidades y límites de la vida. Esta declaración reordena lo trágico establecido a partir de la relación divino-humana. Desde lo escénico, la acción cambia de perspectiva, enfocando el proceso psicológico

que busca aclarar el signo de la fatalidad en el sufriente. Los dioses actúan en parte sobre el destino, pero la asimilación humana, violenta y desesperada, es lo esencial.

### Medea: la nueva magia

Si el origen mítico de los males de Medea está en un impulso irracional de Eros, que la obliga a seguir a Jasón abandonando y traicionando todo lo suyo, la *Medea* de Eurípides es una reelaboración que absorbe la supra-racionalidad de los designios divinos en un enérgico *thymós*, reconocido como causa de males a los mortales (vv.1078-80). Eros queda limitado al espacio mítico arcano, suspendido para la lectura secularizada. La nueva Medea tiene transmutado el antiguo amor al joven aventurero en amor de sí; y para reivindicarlo explora el nudo de fuerzas que se debaten en su interior, convirtiéndolas en conflicto básico, novedad central para la vida anímica (Snell, 1994: 326).

La obra del año 431 representa un destino cuya acción no puede volver atrás –destino expresado en el *Εἴθ' ὠφελ'...* [Si no hubiera...] inicial de la Nodriza– sino que avanza hacia sus peores consecuencias. La expresión-plegaria de la Nodriza intenta una independencia imposible de tiempos: la petición de que no hubiera sido lo que fue. Pero ante la imposibilidad, se echa a correr el tiempo que carga un cúmulo de impiedades: el tránsito por el mar, lugar de la pérdida, atravesado por la *hybris* de los navegantes para saciar su ambición. Con esa visión negativa y casi premonitoria se abre la obra (DEPROOST, 2007). La tragicidad se incrementa con nitidez ya que, al elaborar la pieza, Eurípides decide ignorar la tradición mítica que resuelve la muerte de los hijos de Jasón y Medea en manos de los corintios, dejando el motivo central a expensas de la voluntad y no de la circunstancia.

En los discursos o diálogos de persuasión que articula la protagonista con sucesivos interlocutores, según el modo sofista, distingue, analiza y concluye los pasos de un plan con el cual procura recuperar su dignidad avasallada. El punto de partida es su consciencia de debilidad ante los representantes de distintos tipos de poder: dignidad real, prerrogativa de esposo, nativo de la patria.

La represalia sobre los culpables –el directo, Jasón, los indirectos, Creón y la princesa– desencadena su necesidad retórica; la persuasión propiciará el paso de un estadio mítico de los sucesos –acontecer sin comprensión– a una racionalización que los autonomiza de lo divino

y los arroja a terreno humano. La mujer, de terribles antecedentes, de fama oscura y peligrosa, sólo cuenta con el ánimo adverso de los demás; sumado a ello, su procedencia bárbara, su itinerario de fuga y de traiciones, la convierten en una presencia doblemente artera: domina las artes ocultas y viene del extranjero, del lugar no-griego, insondable. Medea instala el peligro de que la sombra oriental predomine sobre la luz helénica (GEMIN, 2014: 588). Al espectador podía remedarle el desencuentro Asia-Grecia el cual plantea el arquetipo del dolor con que se inicia la consciencia griega: la Guerra de Troya. A todo lo anterior debe sumarse el reciente desprecio de su esposo, por el cual abandonó su anterior primacía; en ese punto, buscará la salvación en el uso de sus dos fortalezas, los hijos y la magia, espacios personales desde donde ejercer el dominio.

La situación de Medea se define ya grave y extrema en el prólogo (vv. 1-95) con la noticia del destierro, que implica pérdida de seguridades y desamparo político. No acepta las imposiciones del contexto al que está sometida; trae activo, por origen y por historia, un conjunto de audaces conductas que se oponen a los valores griegos, por un lado, y a las prácticas femeninas por otro (RAGNÉ-ARIAS, 2009: 187) y que comenzará a desenvolver.

En el *párodos* (vv. 96-213) se oyen los lamentos de la mujer y se prefigura su venganza. El cuadro de desprecio y de riesgo constituye su fuerza; a partir de él, dirigirá los hilos de la acción para recuperar el poder arrebatado:

ἔμοι δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε/ψυχὴν διέφθαρκ'  
(vv. 225-6)

[En cuanto a mí, este acontecimiento inesperado que se me ha venido encima me ha partido el alma].

En el primer episodio (vv. 241-409), se verifica la persuasión externa –Medea a las mujeres del Coro y Medea a Creón– y la persuasión interna, en el primer monólogo de la protagonista. Medea se dirige a las mujeres en su primera aparición pública; allí ejercita sus dotes de convencimiento. Mientras en el *párodos* se la escuchaba lamentarse por sus males personales, en el discurso suspende su queja individual a favor de una especulación más universal, atinente a condición femenina. Parte de dos consideraciones generales, expuestas antes de plantear su caso, a saber, la injusticia del hombre en tanto especie,

y la mayor fortuna del varón contrapuesta a los avatares de la vida femenina (vv. 230-265). De ambas líneas, deriva hacia lo individual y se presenta a sí misma como víctima de una injusticia, agravada por su estado de extranjera.

Este primer discurso contiene germinalmente los ejes de sus posteriores acercamientos persuasivos. Sirve a la expresión del temperamento básico de Medea, que la llevará a consumir la venganza, pues conjuga de modo lógico un contenido emotivo, elaborado en función de sus oyentes femeninos. El encubrimiento de su real estado y de sus sinceros sentimientos sólo se desbordará en el *agón* con el esposo –momento en que la intención persuasiva se hace dudosa– pero se conservará, con variantes en los diálogos con Creón y con Egeo y el segundo encuentro con Jasón. A partir de este discurso, Medea ha ganado el apoyo femenino; en adelante, se enfrentará con los hombres que representan el poder y a cada uno lo dominará con su arte.

De inmediato, se anuncia Creón (v. 270 y ss.) que llega a dar la orden de destierro. Medea comienza a rodearlo con su maquinación. La fuerza de Medea y el secreto de su victoria se asientan en el conocimiento de los intereses de los demás, base para dominarlos. La debilidad de Creón–padre es su hija, la princesa; la persuasión, desembocará entonces en un pedido por los hijos (vv. 292-315) donde limita su odio solo hacia Jasón. Intenta disipar el temor de una venganza sobre la casa real, que Creón, muy previsiblemente, sospecha.

En ese punto expresa su pedido básico (vv. 313-314): permanecer en la tierra para actuar. La petición está rodeada por la insistencia de Medea acerca de rendirse a los poderosos y no cometer la imprudencia de atentar contra ellos. Una exposición tan rigurosa y la pretensión de aparecer sensata producen en Creón el efecto opuesto al buscado; sospecha un engaño, recrudece su desconfianza y urge a Medea a abandonar la tierra. Creón censura la habilidad de Medea, que oculta un ardid tras las palabras. La mujer, dúctil ante las circunstancias y atenta a un fin, sustituye la postura racional por la súplica emotiva (vv.324-347) previsible en su condición.

μίαν με μείναι τήνδ' ἕασον ἡμέραν  
καὶ ξυπερᾶναι φροντίδ' ἢ φευξόμεθα,  
παισὶν τ' ἀφορμὴν τοῖς ἔμοις, ἐπεὶ πατήρ  
οὐδὲν προτιμᾷ, μηχανήσασθαί τινα.

οἴκτιρε δ' αὐτούς: καὶ σύ τοι παίδων πατήρ  
πέφυκας: εἰκὸς δέ σφιν εὖνοιάν σ' ἔχειν. (vv. 340-5)

[Déjame permanecer un solo día y pensar de qué modo me encaminaré al destierro y encontrar recursos para mis hijos, ya que su padre no se digna ocuparse de sus hijos. ¡Compadécete de ellos! Tú también eres padre y es natural que tengas benevolencia.]

Así, doblega la voluntad de Creón; Medea ha logrado la complicidad femenina y el permiso real. Acabados los obstáculos se ubica en una posición de gran firmeza, para enfrentarse consigo misma en su primer discurso despojado de interés externo en la persuasión. Luego del triunfo sobre Creón, satisfactorio sólo por su valor accesorio, Medea vuelve a definirse –en la introducción del discurso, vv. 362-375– por su estado interior, de soledad y de desgracia:

κακῶς πέπρακται πανταχῆ: τίς ἀντερεῖ;/ἀλλ' οὔτι ταῦτη  
ταῦτα, μὴ δοκεῖτέ πω, (vv. 364-5)

[La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no se quedará así, no lo creáis todavía.]

El asesinato y la traición, tratados con naturalidad, no son ajenos a Medea considerando su historia previa. Pero, el plan que afirma vigorosamente no coincidirá con el ulterior; luego de su disputa con el esposo, irá perfeccionando su modalidad de venganza; si bien no lo asesina, le quitará la vida de una manera más despiadada ¿No es más perfecta acaso la muerte de Jasón en la aniquilación de su descendencia?

En su imaginación, Medea tiene controlado el cuadro, luego de hacer un magnífico despliegue teórico de su capacidad para el mal. Su subjetividad le resulta suficiente para transformar la realidad. Medea no se justifica restándole gravedad a sus ideas asesinas, sino que las considera proporcionadas al deshonor inferido. Y para llevarlas a buen término, además de su natural saber, está determinada por su índole femenina, orientada al mal. La exacerbación del propio dolor y la ingratitud recibidas son los soportes de su especulación persuasiva.

El segundo episodio (vv. 446-626) inaugura una situación nueva y un elemento emotivo más crucial para el ánimo de Medea, a saber, el primer encuentro directo con el esposo, que toma naturalmente la forma de *agón* (vv. 465-19 y vv. 522-575):

ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἶπεῖν ἔχω  
 γλώσση μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν,  
 ἦλθες πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς  
 θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει; (vv. 465-8)

[¡Oh colmo de maldades!, no encuentro en mi lengua mayor insulto para tu cobardía. ¿Vienes ante nosotros, vienes como nuestro peor enemigo para los dioses, para mí y para todo el género humano?]

ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν  
 εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότε οὐκ ἄρχειν ἔτι  
 ἢ καινὰ κείσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,  
 ἐπεὶ σύνοισθὰ γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὢν. (vv. 492-5)

[Se ha desvanecido la confianza en los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no reinan, o si piensas que ahora hay leyes nuevas entre los hombres, porque eres consciente, qué duda cabe, de que no has respetado los juramentos que me hiciste.]

La mención de los grandes favores de Medea, sin cuyas artes mágicas Jasón no hubiera logrado ningún éxito, se suma a las traiciones de la mujer a su familia. Los actos de Jasón solo pueden avalarse en su desprecio hacia los dioses.

Conectado con su último discurso (vv. 364-409), el enfrentamiento con el esposo rubrica sus profundas razones para lanzarse a la venganza, y, al agudizar el argumento del dolor, afianza en sí misma los planes criminales.

En vano intento de justificación (vv. 522-575), el esposo no advierte la naturaleza de su interlocutora ni su línea de especulación. Considera que para convencerla es suficiente su propio planteo pragmático y cree que señalarle las preocupaciones egoístas de la naturaleza femenina puede agraviarla. Después del desencuentro Medea-Jasón queda agudizado el aislamiento de la mujer, al tiempo que el marido se define como un carácter incommovible, cerrado en su pequeño juicio. La posibilidad de diálogo ha quedado quebrada; el círculo de la mujer se estrecha, primero desdeñada por el esposo, luego desterrada por el rey, más tarde burlada por las propuestas de Jasón. En progresiva soledad y riesgo, debe extremar los recursos para su triunfo.

En el tercer episodio (vv. 663-823), la extranjera ve en Egeo la posibilidad de protección, necesaria para garantizar el éxito de su

plan. Acercarse y convencer al rey de Atenas no le será complejo (vv. 690-707). La sorpresa de Egeo es constante, así como creciente su adhesión a la causa de Medea. La mujer lanza el pedido (vv. 708-718) y simultáneamente, le promete hallar el remedio contra su esterilidad, problema que lleva a Egeo a consultar al oráculo. Y el rey, por la obediencia debida a los dioses y por el deseo de conseguir descendencia, accede al favor de hospitalidad sin ningún reparo. El convencimiento sobre Egeo resuelve el problema pendiente en el monólogo anterior.

Nuevamente frente a sí misma, sola con sus reflexiones (vv. 764-810), y con un contexto de victoria más amplio que en el primer monólogo, expone su plan, con una variante substancial.

ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζητὸς Ἥλιου τε φῶς,  
νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι,  
γενησόμεσθα κεῖς ὁδὸν βεβήκαμεν, (vv. 764-6)

[¡Oh Zeus! ¡Oh Justicia, hija de Zeus y luz del Sol! ¡Bella es la victoria, amigas, que obtendremos sobre nuestros enemigos! Ya estamos en camino de conseguirla.]

ἐνταῦθα μέντοι τόνδ' ἀπαλλάσσω λόγον.  
ᾧμωξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον  
τοῦντεῦθεν ἡμῖν: τέκνα γὰρ κατακτενῶ (vv. 790-2)

[Ahora, sin embargo, cambio mis palabras y rompo en sollozos ante la acción que he de llevar a cabo a continuación, pues pienso matar a mis hijos.]

El centro del discurso (vv. 774-797) anuncia los tres pasos sucesivos para efectuar su proyecto: exposición de un falso arrepentimiento hacia el esposo, pedido por el bien de los hijos, entrega de un regalo mortal a la princesa. Debe hacerse confiable a través de los niños, como medio para terminar con su opositora. Pero, toda la firmeza que sostiene en su resolución se sofrena ante el motivo de la muerte de los propios hijos (v. 792). No ignora que, como consecuencia de la muerte de la princesa, tomarán represalia contra la descendencia.

Una breve refutación contrapone el Corifeo, en razón del asesinato de los niños. Medea no atiende influencias externas, solo insiste en que la venganza de Jasón será más rotunda si cae sobre los hijos (v. 817).

El episodio cuarto (vv. 866-975) los reencuentra a Medea y a Jasón en un diálogo con características muy dispares al anterior. Todo el cuadro está dedicado a mostrar el primer paso del engaño de Medea,

que debe ganar la confianza de Jasón y convencerlo de que permita a los hijos entregarle presentes a la princesa. Con un extenso discurso (vv. 869-905), la esposa debe revertir su imagen, volverse sumisa y confiable. Así, finge renunciar a la cólera que le impedía comprender y, después de reflexionar con sensatez, reconoce las ventajas del nuevo matrimonio de Jasón. La construcción persuasiva es apta para un Jasón que no varía desde su último encuentro y que considera inmejorable su criterio. La astucia de la esposa consiste en fingir que posee las notas propias de lo femenino, que Jasón considera excluyentes. Mas Medea lo vencerá, precisamente, con lo imprevisible.

Luego de recibir la aprobación de Jasón, realiza el pedido directo (vv. 930-940) para que Creón no destierre a sus hijos y de inmediato alcanza el punto faltante del plan (vv. 945-958): enviar a la princesa, a través de los inocentes emisarios, los regalos de boda. Ante la ingenua complacencia del esposo, Medea dispone con naturalidad los pasos de su represalia. Mas una sombra la obliga, una y otra vez, a titubear: el próximo desenlace de los hijos.

En el quinto episodio (vv. 1002-1250), el pedagogo le informa a Medea que la princesa ha recibido los regalos; así confirma que el fin ha comenzado. Expresa entonces quizá lo que sea la última definición lúcida sobre su venganza: ταῦτα γὰρ θεοὶ/κἀγὼ κακῶς φρονούσ' ἐμηχανησάμην. (vv. 1013-4) [...pues eso lo tramaron los dioses y yo misma con malos sentimientos].

En su tercer y último monólogo (vv.1021-1080) alterna entre la decisión y el arrepentimiento.

χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους, ὅτῳ δὲ μὴ  
θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν,  
αὐτῷ μελήσει: χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ. (vv. 1053-55)

[Entrad en casa, hijos. A quien la ley divina impida asistir a mi sacrificio, que actúe como quiera. Mi mano no vacilará.]

καὶ μανθάνω μὲν οἶα τολμήσω κακά,  
θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,  
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς, (vv. 1078-80)

[Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales.]

El tercer monólogo da un giro fundamental al reconocer la causa de su decisión, determinada por los dioses y por su *pathos*; admite que sufre por fuerzas de las que no puede escapar, pero –he aquí lo crucial de su temperamento– que no obedece sin consciencia, sino que enfrenta con énfasis. El mencionado paso del *mito* al *logos* supone reconocer las fuerzas atribuidas a los dioses como impulsos asumidos por el hombre. En el nudo del monólogo (vv. 1040-1069) se destacan todas sus tormentosas contradicciones; la tragicidad del personaje se concentra en esa lucha interior, donde prevalece el principio de poder y autoafirmación sobre el sentimiento de protección de la cría (Knox, 1983: 272). Medea admite un punto clave para comprender su naturaleza: ella sabe qué significa lo que hará: “Sí, conozco los crímenes que voy a realizar” (v. 1078) pero no puede evitarlo en tanto “mi pasión es más poderosa que mis reflexiones” (v. 1079). “Pasión”, *θύμος*, sobre “reflexión”, *βούλευμα*, el reconocimiento de una jerarquía terrible dentro de lo humano, que debilita el minucioso esfuerzo racional.

En el complejo monólogo presenta cuatro cambios de opinión, cuyas sinuosidades delatan el falible entramado racional. Posteriormente, un nuevo discurso (vv. 1236-1250), alcanza la más clara argumentación para definir su próximo paso: *ἀλλ’ εἶ’ ὀπλιζου, καρδία: τί μέλλομεν/τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;* (vv. 1242-3) [¡Ea, corazón, ármate! ¿Por qué vacilo ahora ante este hecho terrible, mas también necesario?] *...δυστυχής δ’ ἐγὼ γυνή* (v. 1250) [...en fin, soy una mujer desdichada] son los términos finales de la visión de sí misma, coincidentes con los que se atribuyó al comienzo del primer monólogo, definiendo una existencia sin variantes en el dolor.

A partir del v. 1317 y hasta en final asistimos al *agón* encendido entre Medea y Jasón. Él ha descubierto la inconcebible muerte de los hijos, con lo cual esta Medea triunfal le impone un valor adicional a su maternidad: es dueña absoluta de sus hijos, mientras Jasón es su deudor. El padre está a expensas de que ella quiera dárselos o arrebatárselos. Se comporta como una Gea absoluta, que afirma mucho más que el retroceso social al matriarcado, sino que advierte sobre la relación madre-tierra-sangre. La Atenas ilustrada, cuyo teatro la ha acostumbrado al discurso triunfante del *logos* ordenador desde Esquilo es testigo de una Medea cuasi-divinizada.

Un hecho queda fuera del alcance la comprensión, incluso promueve el silencio. Medea huye de la escena, entre insultos y amenazas, montada en el Carro de su abuelo Helios, guiado por dragones alados.

El *deus ex machina* suspende el juicio y parece convalidar la venganza. Jasón invoca a Zeus y a la Erinia vanamente cuando la esposa carga en su carro a los hijos evitando que los vea. Les dará sepultura en el santuario de Hera, instituyendo allí fiestas en su honor (vv. 1378-9). Medea retorna a su familia originaria y los llevará consigo, porque son stirpe de Helios. De los hijos del Sol, los dos más conocidos, Faetón y Eetes, también son los más contrapuestos en cualidades. Mientras Faetón es “el brillante”, Eetes, rey de la Cólquide y padre de la hechicera, es asociado originariamente a Hades por su facultad de ser y hacerse invisible (Kérenyi, 1997, 192). Medea asume estos atributos haciendo desaparecer a los hijos ante Jasón: los invisibiliza con la muerte (Hades) pero a su vez los conduce al templo de Hera en un símil de apoteosis. Con la aparición invicta sobre el carro del Sol, es otra la naturaleza de Medea; está salvada en tanto descendiente de una stirpe divina y no importan sus razones.

Es el Coro final quien retoma a Zeus en su gobierno sobre el mundo, aunque solo para advertir, sofrenando todo intento de comprender: *πολλὰ δ' ἀέλπτως κραινουνσι θεοί:* (v. 1416) [Muchas veces los dioses obran lo inesperado].

### El *pathos* de un destino

El recorrido textual comprueba que la palabra persuasiva de la protagonista articula el drama: desde el primer monólogo su determinación se irá descomponiendo hasta entenderla cabalmente. La estructura de la obra avanza según lo dictan los discursos, articulando dos movimientos, uno hacia el exterior, otro hacia sí misma: Medea a las mujeres corintias, Medea a Jasón, Medea a Creón, Medea a Egeo, Medea a sí misma. En la persuasión *ad extra* adapta la voz de los discursos al efecto buscado (Mueller, 2001, 471). A su vez, el trabajo autopersuasivo, sostiene el movimiento de persuasión externa. Compelida a actuar con urgencia, su planteo persuasivo es paulatino y ordenado: no puede arriesgarse a que su retórica fracase.

Atribución destacada de Medea es su dominio de la magia, por el cual tiene ascendencia sobre los *φάρμακα*. El término *φάρμακον* (Bailly, 1962: 2054) cobra en el contexto un doble sentido: el inicial, entendido como cualquier medio por el cual se altera la naturaleza de un cuerpo, ya sea sustancia saludable o maléfica, es decir, brebajes y venenos; el extensivo, entendido como medio para asegurar o consolidar un fin. El *φάρμακον* en su virtualidad de producir “cualquier cosa” ubica

en el centro de la acción trágica múltiples posibilidades, reguladas a capricho por la mujer bárbara, máxime si también se acepta que el φάρμακον ha envenenado de ira su corazón: *μαινομένα καρδιά* ( v. 434) [ enfurecido corazón].

Tras este último, inferimos que los discursos de la protagonista son su racionalización de las pócimas con que controla el mundo. La palabra de Medea es el primer ejercicio de su magia; con el recurso de sus “venenos” domina y trastorna el juicio. Los poderes de Medea son peligrosos, no por su alteración del orden natural, propio del estatuto mítico, sino por el efecto de sus palabras, ámbito específico de la racionalidad. Veneno y retórica exponen la secuencia del pasaje mítico al lógico. Otro discurso “mágico” afirma su poder.

Medea persuade racionalmente; aunque abunde en emotividad, su estructura y base son lógicas. Cuando falla en los argumentos estrictamente racionales se debe al nivel de recepción del destinatario; cuando se muestra sentimental y suplicante, no lo hace espontáneamente, sino tras meditarlo con frialdad. Sólo en sus monólogos –en especial en el tercero– lucha con su corazón, trata de superar lo emotivo y compensarlo con lo sensato, que impone por necesidad.

Esta mujer, hábil en convencer a todos, permanece inmodificable ante la palabra; al intentar disuadirla, los demás fracasan. Medea está defendida frente al poder transformador del lenguaje. La palabra de los otros, aunque bienintencionada, no es suficiente para paliar su desgracia, para olvidar la desconfianza, para reducir su afán de venganza.

Medea, señora de la palabra a lo largo de la obra, es finalmente víctima de su elocuencia. Todo su proyecto es una articulación retórico-racional, pero, luego de consumarla – de convertir su palabra en realidad– choca con las consecuencias de su lenguaje (Scodel, 2011: 132). Las palabras lógicas y seguras ceden cuando el rigor de la verdad se impone; es muy diferente hablar de la muerte de sus hijos, que llevarla a cabo. La realidad deshace a las palabras, pues revela una gravedad que el lenguaje no había prefigurado. La retórica, que había dispuesto prácticamente una meta-realidad, es subsumida por la única realidad, que nunca puede ser reflejada con absoluta nitidez por la metáfora del lenguaje.

Ese acto de conocimiento no le impide obrar. Medea actúa y no como una posesa, irreflexiva ante la gravedad de sus crímenes; precisamente su tragicidad consiste en estar obligada a efectuar un acto que tiene el

doble signo de lo terrible y de lo necesario τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα (v. 1243) y en saber lo que hace. Se verifica la afirmación de Untersteiner (1967, 184) acerca de la función trágica del conocimiento en la definición del carácter del héroe. En ese grado profundo de lucidez se ve el modelo de pensamiento ilustrado tratando de entender su destino.

En las tramas trágicas de Esquilo y de Sófocles, cuando el dios resuelve sobre el destino -adverso, grave e inescrutable- los acontecimientos quedan avalados en un orden justo y superior. Eurípides sugiere diferencias: en la obra tratada, dirige el peso del destino al carácter fatal de lo humano, prisma que descompone el designio misterioso en proceso racional. Las tribulaciones llevan a desmesuradas aventuras especulativas, donde la argumentación es fundamental; esto ubica a los protagonistas en el marco cultural de la sofística.

El autor transforma la magia de Medea en capacidad discursiva y, en continuidad con el mito, la confirma como una hechicera racional, que alcanza con sus pócimas persuasivas lo que se propone. En perspectiva secularizada, el nudo trágico de claves siempre insondables, ocultas sus causas en el seno del mundo divino, se intenta rasgar con la búsqueda de razones; el conflicto, aunque arrastre y aniquile, debe ser entendido.

Debido a la transformación de la variable mítica “magia”, en la variable racional “discurso”, podemos distinguir:

1. Que la palabra permite reconquistar espacios de poder, ante todo hacia los otros, por la consolidación fáctica, primero, y luego por la victoria sobre los enemigos; enseguida hacia sí misma, pues mediante el auto-convencimiento la protagonista intenta dominio comprensivo de sus actos.

2. Que la palabra muestra su límite, pues el núcleo del mito sigue fuera de la posibilidad de discernimiento. Con el *deus ex machina* de *Medea*, Eurípides declara la insuficiencia de la lectura secularizada; el carro del Sol rescatando a la mujer, más en su calidad de maga que de mortal, revierte el proceso lógico y la pretensión de penetrar, clarificar y hasta justificar las acciones. Con la argumentación racional superada, se impone el secreto; el misterio sigue inaccesible a los hombres.

3. Que allí donde más lejanos aparecen los dioses y más liberada a drama humano la decisión, más agazapados aguardan, incluso para hacerse también reprobables a nuestra opinión.

4. Que, cuando un destino sobreviene, es imposible detenerlo. Ese destino es inexorable tanto si proviene de la voluntad incomprendida de los dioses, como si nace del furor de la subjetividad.

5. Que pensar no garantiza conocimiento cabal y mucho menos consuelo.

La fase de secularización, llevada a cabo al dirigir la razón hacia los motivos de los dioses, deja de ser lineal para hacerse circular, volviendo el diseño sobre el núcleo del misterio. La penetración racional de los discursos de Medea, puesta al servicio de su reivindicación como mujer, esposa y madre, no verifica eficacia en la obra: la conclusión la escriben los dioses.

## Referencias bibliográficas:

- BAILLY, A. (1963). *Dictionnaire Grec-Francais*. Paris: Hachette.
- BUXTON, R.G.H. (1982). *Persuasion in Greek tragedy, A study of peitho*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONACHER, D.J. (1967). *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, University of Toronto Press.
- DEPROOST, Paul-Augustin (2007). “De l’âge d’or à Médée. L’ombre portée des Argonautes sur les rythmes du temps dans la Medea de Sénèque”. FEC 13 HTML (84 K). En: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/default.htm>; obtenido el: 30/08/2015.
- FESTUGIÈRE, A.J. (1986). *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel.
- GEMIN, Marco (2014). “Medea’s Four Reasons”. GRBS 54.4, pp. 585-598.
- GRIMAL, Pierre (1989). *Diccionario de mitología griega. Vol. 2*. Barcelona: Paidós
- GUTHRIE, W.K.C. (2012). *Historia de la filosofía griega II*. Madrid: Gredos.
- IRIARTE, Ana (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- KENNEDY, G. (1963). *The art of persuasion in Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- KÉRENYI, Karl (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila.
- KITTO, H.D.F. (1961). *Greek Tragedy*, London: Methuen.
- KNOX, Bernard (1983): «The Medea of Euripides». En E. Segal (ed.) *Reading in Greek Tragedy*, Oxford: Oxford University Press.
- KOSKINAS, Nikolaos I. (2010). “Ist eine Medea ohne Kindermord überhaupt denkbar? Medea-Morphosen bei Euripides und Christa Wolf. Oder: Freispruch für Euripides”. En: *Amaltea*, 2, pp. 91-93.
- LESKY, Albin (1970). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- LESKY, Albin (1989). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

MUELLER, Melissa (2001). "The Language of Reciprocity in Euripides' Medea". *AJPh*, 122, 4, pp. 471-504.

RAGUÉ-ARIAS, María-José (2009). "Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra". *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 34, No. 2, Drama/Theatre, pp. 559-576. Published by: **Society of Spanish & Spanish-American Studies**. En: <http://www.jstor.org/stable/27742613>; obtenido el: 15/07/2015.

SCODEL, Ruth (2011). *An introduction to Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press.

SNELL, Bruno (1994). *La découverte de l'esprit*. Paris: Editions de l'Éclat.

STEINER, George (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.

UNAMUNO, Miguel de (1964). *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada.

UNTERSTEINER, Mario (1967). *I sofisti*, 2 vols. Milan: Lampugnani Nigri.

UNTERSTEINER, Mario (1972). *Fisiología del mito*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

UNTERSTEINER, Mario (1984). *Le origini della tragedia e del tragico*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino.

### Fuentes:

EURIPIDIS (1936). *Fabulae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Gilbertus Murray. London: Oxford University Press.

EURIPIDES (1938). *Medea*, ed. D.L. Page. Oxford: Oxford University Press.

EURIPIDES. *Medea*, with an English translation by David Kovacs. Cambridge. Harvard University Press.

EURÍPIDES (1983). *Tragedias*, Introducción, traducción y notas de A. Medina González y J.A. López Pérez. Madrid: Gredos.