

Observándonos a través de *Medea*, de Eurípides

José Pablo Márquez

Resumen:

Eurípides es, en el contexto de la tragedia griega antigua, el autor más cercano a nuestra sensibilidad, y por ello mismo el más desconcertante. En sus obras, especialmente en *Medea*, se aborda **lo otro radical**, al sujeto que no encaja dentro del sistema de valores dominante, a pesar de ser a la vez una consecuencia del mismo. De esta forma, este tema también se convierte en una atractiva materia de debate para el ámbito de clase, así como en un medio de cuestionamiento de nuestros propios valores y prejuicios.

PALABRAS CLAVE: Eurípides – Medea – alteridad – conflicto – cuestionamiento

Watching ourselves through Euripides' *Medea*

Abstract:

In the context of ancient Greek tragedy, Euripides is the author closest to our sensibility, and therefore the most disconcerting. In his plays, especially *Medea*, he presents **radical otherness**, which does not fit into the dominant system of values, even if at the same time a consequence of the system. This topic thus becomes an attractive subject for debate in the classroom, as well as a means of questioning our own values and prejudices.

KEY WORDS: Euripides – Medea – otherness – conflict – challenge

RECIBIDO: 16/02/15

APROBADO: 15/03/15

El abordaje de un texto de la Atenas clásica en un contexto áulico siempre es difícil, al menos en apariencia, porque la distancia histórica entre el siglo V a. C. y el nuestro es, de partida, un obstáculo epistemológico. Como profesor de Literatura uno está obligado a compaginar las preferencias personales con la necesidad curricular de enseñar a adolescentes (y también a jóvenes extra-edad y adultos que retoman sus estudios secundarios) un texto en el que el tiempo y las variaciones culturales no han pasado en vano. Y esto sin tomar en cuenta que hasta los propios gustos del docente como lector no se constituyen, a su vez, en una traba que dificulte e incluso impida el vínculo a establecer entre el estudiante y la obra.

Teniendo en cuenta esta situación de partida considero relevante la obra de Eurípides, un autor que no solo es un digno representante de su cultura y del género que cultivó, sino que además reúne en su producción dramática una serie de características (temáticas, estilísticas) que lo hacen sumamente accesible a nuestro contexto, tanto en lo que refiere a decodificación de lo expresado y comunicado, como atrayente por la intensidad de sus caracteres, lo cual habilita, a su vez, a una intensa discusión en clase sobre tópicos de actualidad, desde una mirada que obliga a un compromiso verdaderamente crítico, como sucede con toda buena literatura, aún en tiempos percibidos como inciertos: «El arte, la música, la alegoría y la especulación filosóficas, y sobre todo y ante todo la literatura, pueden florecer justamente ante el peligro. Cuando existe un peligro evidente para la libertad de imaginación y expresión, la literatura no tiene ninguna necesidad de justificar sus funciones vitales ni de dignificar sus motivaciones» (G. Steiner, 2011: 234).

Sabido es que Eurípides (480-406 a. C.) no realizó modificaciones formales importantes dentro de la estructura acostumbrada en el drama ático, como sí lo hicieron Esquilo y Sófocles. Incluso fue más conservador en el respeto de la forma tradicional, aunque a la vez acentuó el juego con los medios expresivos de la tragedia. Por ejemplo, empleó con más frecuencia que los demás trágicos el uso de instrumentos como cuerdas, poleas y plataformas en escena (en latín denominado *deus ex machina*, pero que en nuestros días no serían otra cosa que los populares efectos especiales) que servían para hacer aparecer a los actores que interpretaban a los dioses; utilizó ritmos discordantes en los cantos del coro; etc. Como se puede observar, Eurípides trató de acentuar todo aquello que, en definitiva, dejaba en evidencia que el teatro era mimesis o imitación de la realidad en el sentido, justamente, de ilusión. Si comparamos su obra con la de los demás trágicos, parece evidente que lo que más le interesó a este autor fue innovar en torno a los temas que habitualmente

José Pablo Márquez

Profesor de Literatura, efectivo en Educación Secundaria, egresado del Instituto de Formación Docente de Salto (2002). Profesor de Historia, egresado del Centro Regional de Profesores del Litoral (2013). Ejerce la docencia de aula en el Liceo Departamental de Salto. Ha colaborado con artículos en revistas literarias de su departamento, como *Punto* y *La Piedra Alta*, así como en esta publicación.

trataba la tragedia y, sobre todo, cuestionar la realidad en la que vivía, tanto desde el punto de vista moral como religioso. En definitiva, Eurípides vivió, observó y participó de la crisis de valores de su tiempo, desde una mirada lúcida y confrontativa.

Esta postura filosófica, ética y religiosa de Eurípides no es casual. Su experiencia vital tiene lugar durante el apogeo imperial de Atenas, cuando esta polis logra desalojar a los persas del mar Egeo y transforma esta área, prácticamente, en un *mare nostrum* ateniense, pretendiendo, incluso, extender su influencia comercial y política hacia las polis de Italia, por lo cual choca directamente con los intereses de Tebas y Corinto, lo que llevará a una serie de guerras con Esparta (principal aliada de Tebas y Corinto, y principal potencia terrestre griega) que se extenderán por más de treinta años (guerras del Peloponeso), precipitando a Atenas en un periplo bélico que desembocaría en su decadencia tras ser derrotada y ocupada por sus enemigos. Esta serie de sucesos a lo largo de treinta años generará constantes conflictos dentro de la propia sociedad ateniense, a la vez que tendrá su gestación en la propia Atenas, lo cual desatará un radical cuestionamiento de todo aquello que se consideraba justo y bueno. En este contexto surgirá una nueva generación de intelectuales: los sofistas.

Los sofistas fueron, por sobre todo, docentes. Más aún, puede decirse que fueron los fundadores del concepto moderno de educación: «Los sofistas leían en voz alta a sus alumnos, en lo que podemos suponer como clases magistrales y seminarios, tanto a los autores clásicos objeto de sus exposiciones como sus propios escritos (*paradeigmata*)» (G. Steiner, 2011: 22). Buena parte de los historiadores coinciden en señalar que hacia mediados del siglo V a. C. la eliminación de la esclavitud por deudas, el aumento de la prosperidad general y el flujo creciente de metales preciosos hacia Atenas, la extensión de la ciudadanía y el fortalecimiento de la Democracia ateniense (asentada, eso sí, sobre el trabajo de una enorme masa de esclavos extranjeros), hicieron surgir la necesidad de aprender y, sobre todo, de saber argumentar en la Asamblea de Ciudadanos. Los sofistas fueron los primeros en pensar la educación como una acción deliberada, sujeta a una técnica particular, y por ello mismo fueron docentes laicos y partidarios de una mayor democratización de la cultura y la política: «En la ideología de los sofistas encontramos por primera vez la idea de una clase intelectual que ya no es una casta profesional cerrada, como el sacerdocio de la protohistoria o como los rapsodas de la edad homérica, sino un conjunto de hombres suficientemente amplio como para asegurar la formación de las nuevas generaciones llamadas a la dirección política» (Hauser, 2012: 117). Los sofistas creían que cualquiera podía

aprender sin importar su origen, y pusieron en duda todo el sistema de creencias de la época. Por ejemplo, Protágoras fue un escéptico que cuestionó la existencia de los dioses y señaló que toda verdad depende de quién la formule y bajo qué intereses, indicando que «el Hombre es la medida de todas las cosas»; en el caso de Anaxágoras, maestro de Eurípides, afirmó que el sol no era más que una roca caliente, y que los rayos de Zeus caían por igual sobre justos e injustos. Estas afirmaciones hicieron antipáticos, a los ojos de numerosos ciudadanos, a los sofistas más rupturistas, especialmente cuando estalló la guerra con Esparta y algunos de los sofistas y sus seguidores denunciaron no solo el carácter imperialista de la política ateniense,¹ sino también el desastre que podían acarrear ciertas decisiones políticas y militares, como efectivamente ocurrió. No es menos cierto que muchos sofistas, tal como lo denunciaría Platón (seguramente no sin cierta intencionalidad, pero tampoco sin cierta cuota de razón), se dedicarían casi exclusivamente a la enseñanza de la retórica y la oratoria con un carácter que hoy llamaríamos puramente instrumental. Efectivamente, con la monetarización de la economía y el desvirtuado de los valores democráticos a cambio de la lucha por los cargos y el prestigio que otorgaba la participación en la Asamblea, se priorizaron los aspectos más utilitarios de la educación, bajo el supuesto de que eso era lo que la sociedad demandaba. Si lo comparamos con nuestra actualidad, podríamos aproximar esta primera crisis educativa a la querrela acerca de la validez de las humanidades en la formación de los adolescentes:

La marginación y, en cierto modo, el aislamiento a que, en más ocasiones de las deseables, las sociedades actuales someten injustamente a quienes han hecho de las humanidades su trabajo es, probablemente, fruto del empobrecimiento cultural y del desconocimiento histórico de quienes tienen la responsabilidad de dirigir esas sociedades. A todo ello no es ajena la educación actual: los planes de estudios de niños, adolescentes y jóvenes se elaboran de acuerdo a lo que «los mercados» van necesitando, y la sociedad, no sólo a través de sus instituciones, sino también de las familias, aceptan esos criterios «pragmáticos», por los que el estudiante aprende solo lo que, supuestamente, le va a ser útil en su vida futura, evitando el esfuerzo de aprender cosas que, como mucho, le ayudarían a entender mejor el mundo, el pasado y el presente, como si ello fuera asunto de menor enjundia. (P. Cerrillo Torremocha, 2010: 252).

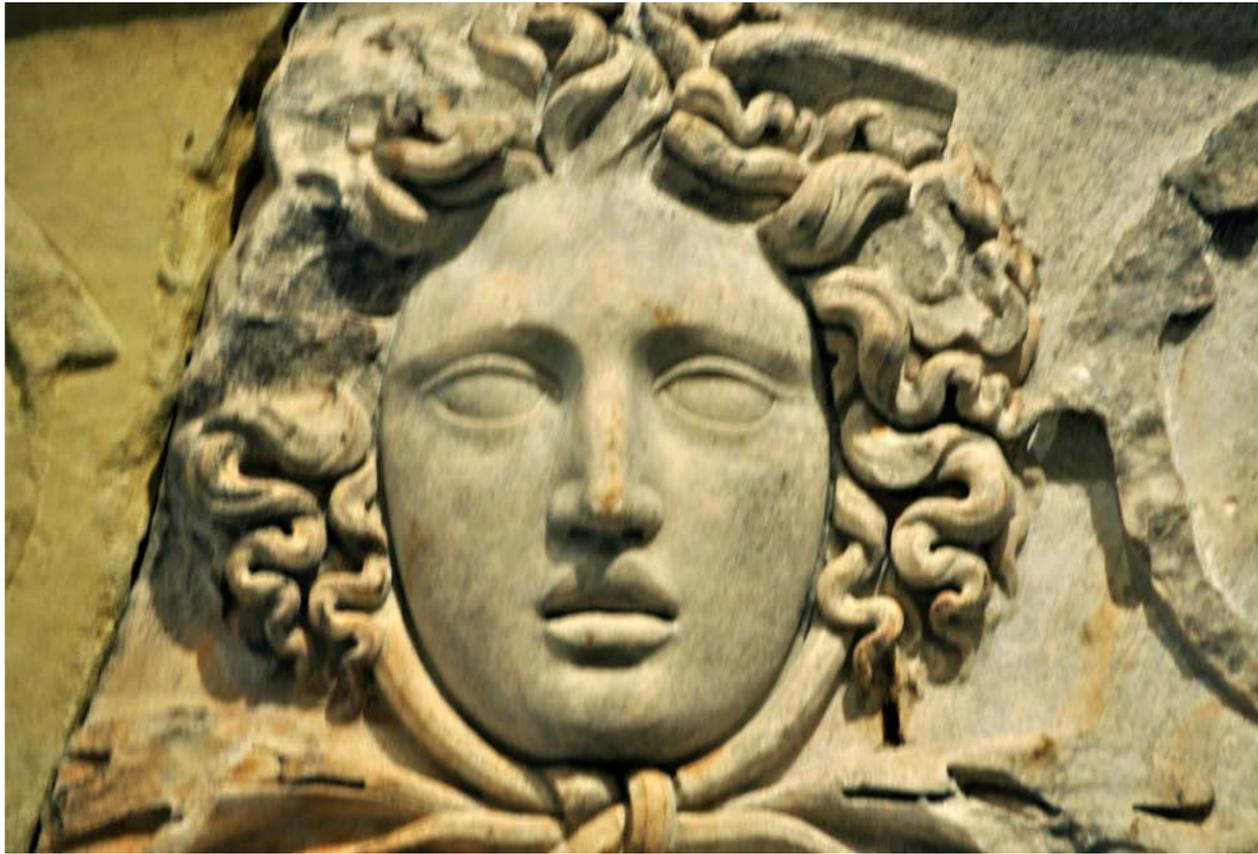
Como se puede apreciar, viejas disputas.

En este marco histórico e intelectual, Eurípides simpatizó con los sofistas que no se limitaban a la enseñanza de la retórica y la oratoria. Para Eurípides, la catarsis parece no ser tan importante como la reflexión, dirigida a un cuestionamiento de la realidad inmediata. Se sirve de los mitos, pero los reinterpreta y apela a personajes que dentro de la sociedad ateniense de la segunda mitad del siglo V a. C. no eran ciudadanos, en unos casos, o tan siquiera considerados humanos, en otros: las mujeres, los esclavos, los bárbaros. A través de estos personajes que normalmente eran vistos despectivamente y hasta como indeseables, Eurípides explora las posibilidades que le ofrecía la tragedia para ingresar en la discusión pública temas vinculados a las atrocidades de la guerra, la política exterior ateniense, la superstición, la creencia ingenua en los dioses (a quienes considera crueles, fríos, despiadados y caprichosos), la autocomplacencia ateniense, etc. Su obra no pretende alabar a los líderes políticos más influyentes del momento, sino todo lo contrario, y es capaz de ver heroísmo y crueldad tanto entre sus conciudadanos como entre los extranjeros, aunque sin hacer una distinción definitoria entre buenos y malos. En sus obras los dioses ya no parecen representar la Justicia, sino el capricho, lo cual fue perfectamente entendido por sus contemporáneos ante los vaivenes de la guerra, y por ello mismo prefiere centrarse en el sufrimiento y las debilidades de los seres humanos. Los personajes que prefiere son las mujeres, sobre todo bárbaras, seguramente porque son *lo otro* en el más pleno sentido de la palabra, puesto que el público que asistía a las representaciones teatrales era fundamentalmente masculino. En relación a esto último, especialmente en Atenas, hay que tomar en cuenta que lo que se consideraba el ideal de felicidad era ser *humano, hombre y heleno* (especialmente *ateniense*). Estos personajes femeninos sirven para cuestionar la propia visión que tienen los hombres de sí mismos, especialmente cuando Eurípides hace de las mujeres seres más decididos y valientes que los héroes masculinos.

Ya en toda la presentación de este ámbito económico, social, cultural, en el que tiene lugar la participación de Eurípides como autor, podemos ir viendo numerosas coincidencias con nuestro contexto, a pesar de la distancia histórica. Eurípides se involucra con su época desde una postura crítica y antidogmática, buscando poner en duda todo aquello que se consideraba válido e incuestionable. Precisamente, este autor estuvo numerosas veces en el ojo de la tormenta por ir en contra del tan agitado *sentido común*, así como de las *buenas costumbres* de la Atenas clásica, sobre todo al denunciar la hipocresía imperante en los modelos humanos transmitidos especialmente a través de la

tragedia. De esta forma, Eurípides se constituye en un autor rupturista, intelectualmente joven y activo, y el tratamiento tan particular e íntimo que hace de algunos temas cotidianos para la Atenas de su tiempo lo tornan accesible a la comprensión y al diálogo con las generaciones presentes, ya que muchos de los tópicos preferidos por él mantienen una vigencia tal que nos permiten observarnos en todo lo que de actual y permanente tienen. Sus centros de interés coinciden con el flujo de acontecimientos actuales, y esto invita al debate, permitiéndole al estudiante desarrollar un pensamiento crítico y comprometido que lo acerque a la comprensión de la alteridad y de la complejidad de la realidad social. Bajo estos presupuestos, la lectura en voz alta, o incluso la representación, debe ubicarse en un lugar primordial, que implique un compartir con los demás a través de la seducción del texto, y no la imposición del mismo: «Compartir la lectura no sólo es leer *para* los otros, sino también leer *con* los otros. Y nada de esto tiene que ver con obligar a los demás a que lean lo que nosotros queremos porque, a priori, lo consideramos bueno, útil, edificante, extraordinario, maravilloso, sublime y placentero» (J. D. Argüelles, 2014: 85).

Entre las obras más destacadas de Eurípides se encuentra *Medea*, que por su intensidad y vigencia se ha transformado en una de las creaciones más célebres y comentadas del autor, y por ende de gran valor didáctico. Fue puesta en escena en el 431 a. C., meses antes del estallido de la primera guerra del Peloponeso, período en el que se ven conmovidas todas las estructuras de la polis. Dicha tragedia está enmarcada en el mito de Jasón y los argonautas (P. Grimal, 2005: 296). Como en tantos otros casos, el mito posee numerosas versiones, lo cual suscita reacciones diversas en estudiantes adultos y jóvenes, unos habituados a la verdad unívoca de los noticieros y otros, a la polifonía relativa de las redes sociales. No obstante, en todas las variantes hay algunas coincidencias, entre ellas la ayuda crucial brindada por Medea a Jasón en el logro de sus objetivos (hacerse del vellocino de oro para recuperar el trono de Yolcos). Medea (cuyo nombre alude al conocimiento de lo que favorece y de lo que perjudica), es una doncella originaria de la lejana Cólquide, con dotes de hechicera, descendiente de divinidades tan dispares como Helios y Hécate, que llega a traicionar a su familia (entrega a su amante el vellocino mágico que pertenecía a su padre, despedaza a uno de sus hermanos para enlentecer la persecución de los hombres de su progenitor), y que por amor se convierte en una exiliada en tierras enteramente distintas a su patria de origen. En Yolcos, también por amor a Jasón, Medea comete un crimen atroz al convencer a las hijas de Pelias (tío de Jasón y usurpador del trono) a introducir a su anciano padre en



un caldero hirviente que supuestamente le devolvería la juventud. Por ello serán expulsados y se refugiarán en Corinto, una de las polis más cosmopolitas del momento, en donde al cabo de diez años de felicidad junto a su esposo y sus dos hijos será repudiada por el primero a fin de lograr un casamiento más ventajoso con Glauce, la hija de Creonte, rey de Corinto.

El drama eurípideano se ubica, como toda la tragedia ática, en un momento crucial de la vida de los personajes, de ahí que conviene trabajar con el mito, obviamente, en forma previa a la lectura de la obra, así como se sugiere evitar leer la versión completa de la narración mítica a fin de generar suspenso en el auditorio. También se puede llevar adelante un debate previo sobre algunos tópicos abordados en el mito, que luego serán reelaborados por Eurípides, como ser los límites o alcances de la pasión erótica, qué es el amor para nosotros y qué era el amor para los antiguos griegos, la concepción de mujer y de hombre en el mundo antiguo y en nuestro espacio cultural, etc. Todo ello se ve favorecido por el hecho de que, en general, las obras de Eurípides llevan a la tragedia clásica a un nuevo nivel, donde se abandona la abstracción universalista propia del teatro de Esquilo y Sófocles, de tendencia aristocratizante, para meterse de lleno en el drama cotidiano, que no deja de establecer puentes con los temas habituales como el poder, el conocimiento, la

búsqueda de la esencia humana, tensionados ahora por el conflicto entre lo público y lo privado:

Con el crecimiento de la libertad individual, política y espiritual se hace más perceptible el carácter problemático de la sociedad humana y se siente sujeto por cadenas que le parecen artificiales. Trata [Eurípides] de hallarles mitigación o salida por medio de la reflexión y la razón. Se discute el matrimonio. Las relaciones sexuales, que habían sido por largos siglos un *noli me tangere* de la convención, son llevadas a la luz pública. [...] Así halla ya el poeta en la fábula de Jasón que abandona a Medea los sufrimientos de su tiempo, e introduce en ella problemas desconocidos para el mito original incorporándolos a la grandiosa plástica de la representación. (Jaeger, 1992: 313).

Dada la complejidad y variedad de temas que aborda la obra, nos concentraremos en el papel que cumplen las figuras femeninas en *Medea*, lo cual es relevante, a su vez, por lo palpitante de la cuestión de género en nuestros días:

Sabemos que, cuando se hace mención al tema de la coeducación, usualmente, todo apunta a la igualación de los derechos de la mujer con respecto a los del hombre. Es un error, no podemos desequilibrar la balanza, la semántica del término *igualdad* supone que existan dos partes, con lo cual no podemos desdeñar el acceso del hombre a determinados aspectos que tradicionalmente han sido reservados para la mujer. Evidentemente, al haber vivido en una sociedad de tipo androcéntrico, este proceso de igualdad de oportunidades va a estar encaminado a la promoción de la mujer.

(A. López Valero y E. Encabo Fernández, 2013: 234).

Indudablemente que esta lectura es una mirada parcial sobre una obra que abre múltiples posibilidades de interpretación; de hecho, si bien en este caso enfocamos la alteridad fundamentalmente desde el interés por *lo femenino* como la dimensión de *lo humano* que más relegada, o más sometida, ha estado en las sociedades androcéntricas, ello no cercena otras búsquedas de significados.

El inicio de la tragedia que estamos estudiando recuerda mucho al drama brechtiano, lo cual no es casual puesto que Eurípides fue uno de los autores de la Antigüedad más estudiados por el dramaturgo alemán. En el «Prólogo» aparecen los personajes de la nodriza y el pedagogo, que sirven tanto para contextualizar la situación de Medea como para anular el suspenso, puesto que en Eurípides lo importante es que el espectador reflexione sobre lo que se está tratando en escena, lo cual recuerda, como decíamos, al distanciamiento propio del drama brechtiano. Veamos un ejemplo:

La desventurada Medea, herida por este ultraje, le recuerda el juramento que ha hecho él, invoca la mano que él le ha dado en prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigos de la ingratitud de Jasón. Yace sin tomar alimento, abandonando su cuerpo a los dolores, deshaciéndose de continuo en lágrimas, desde que sabe la injuria que le ha inferido su marido. Y sin alzar ya los ojos e inclinando su faz hacia la tierra, cuando sus amigos la consuelan, se calla como una roca o cual si emulara a la ola marina, y otras veces abate cuello blanco, llorando por su padre bienamado, por la tierra de la patria y por las moradas abandonadas al venir aquí con su marido, que ahora la desprecia. (Eurípides, 1973: 78).

El cuadro de situación presentado por la nodriza es sumamente patético, pero, como se ve, no exento de belleza expresiva. El tono empleado por Eurípides se aleja de la solemnidad de un Esquilo, o de la formalidad de un Sófocles, puesto que se acerca más al lenguaje cotidiano empleado por el espectador «de la calle» y, por tanto, más cercano a la comprensión emotiva del espectador o del lector actual, especialmente de nuestros alumnos. A su vez, la presentación indirecta de la protagonista ya nos muestra a un personaje muy diferente a la Antígona o Clitemnestra de los otros dos trágicos, más «masculinas» en su sentir y su accionar, cuando no cargadas de prejuicios misóginos.

Si bien es cierto que la nodriza no necesariamente simpatiza con su ama, tal vez por ello mismo sirve como mirada objetiva de todo el problema, puesto que condena a Jasón por haber abandonado a su familia, especialmente a sus hijos, por un matrimonio más conveniente con la hija de Creonte. Pero, como dijimos antes, la nodriza también sirve como anunciadora del final funesto de la obra:

Odia a sus hijos y no se alegra al verlos. Temo que abrigue algún nuevo propósito, porque tiene un carácter violento y no soportará el ultraje. La conozco, y temo que se atraviese el hígado con una espada afilada, tras de entrar en silencio adonde está su lecho, o incluso que mate a la joven real y al que se casa con ella, atrayéndose luego una desdicha mayor. Porque es violenta, y quien incurra en su odio no cantará el Peán fácilmente. (Eurípides, o. cit.: 78).

Esta función se refuerza con la presencia del pedagogo, personaje encargado de la educación de los hijos de Jasón y Medea, a quien ruega la nodriza: «Entrad en la morada, hijos, que será lo mejor. Tú, calla, tenlos muy alejados de su madre, y no los laves junto a esa madre de irritado corazón. La he visto mirarlos con sus ojos de toro feroz, como si meditara algo, y no se aplacará su furia sin abalanzarse sobre alguien. ¡Plegue a los dioses que sea un enemigo, y no sobre un amigo!» (Eurípides, o. cit.: 80). Más allá de esta última expresión de deseo, la nodriza y otros personajes (Jasón, Creonte) son plenamente conscientes de la capacidad destructiva de Medea, pero sus acciones (o inacciones) no propenden a detener eficientemente la furia destructiva de Medea, probablemente porque en el fondo se reconoce que ello es imposible, lo que reafirma el carácter trágico de la obra. De esta manera, lo importante en *Medea*, entonces, no es el sufrimiento que se desatará a partir de la venganza de la protagonista, sino la fuerza de lo inevitable en la lucha contra las pasiones.

No obstante, la nodriza, como primera figuración de lo femenino, no tiene solamente una función exclusivamente dramática, sino también simbólica desde un punto de vista ideológico. Fundamentalmente, ella representa la voz de la sociedad:

Eurípides ubica en la nodriza la transmisión de la definición y significado de los roles femeninos y masculinos (*la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido*) simbolizando la voz de la cultura y de lo tradicional. Ella observa y evalúa el comportamiento de Medea, fundamentalmente en su rol materno y en su función de cuidado y protección de sus hijos, resaltando el *deber ser* de Medea, cumpliendo de esta manera un rol moral. (J. Mendoza Talledo, 2006: 78).²

La nodriza no muestra empatía hacia la protagonista porque su centro de atención son los hijos, y de ese modo la esclava afirma el *rol materno* que se asociaba a la mujer en la Atenas clásica: «El fin del matrimonio era la procreación, dentro de los límites de los recursos económicos de la familia. [...] El nacimiento de un hijo, especialmente de un varón, se consideraba como el cumplimiento del principal objetivo del matrimonio» (S. Pomeroy, 2013: 80). Lo materno es asumido como una de las dimensiones de lo femenino, lo cual es particularmente importante dentro de la sociedad patriarcal, donde la maternidad puede llegar a suprimir al resto de las posibilidades de realización humana para la mujer. De cualquier forma, tanto la figura de la nodriza como la del pedagogo resultan interesantes por su rol como *representaciones de la madre y el padre*, respectivamente, sobre todo porque son adultos que asumen ciertos roles ante la retirada de los verdaderos padres; la nodriza y el pedagogo remarcan la ausencia de lo materno y lo paterno, por lo que aquí vemos cómo en una lectura desde nuestra realidad la obra interpela tanto a los adolescentes como a los propios adultos responsables por ellos (sean docentes, sean progenitores o tutores). La presencia de la nodriza y el pedagogo acentúan la ausencia de Medea y de Jasón, centrados en sus propias pasiones, ya sea que se trate del deseo de ascenso social o del furor provocado por la traición. No obstante esto, algo que resulta importante para el análisis e intercambio de ideas en clase, es que no debemos creer que Eurípides levanta un manifiesto en pos de los derechos de la mujer: «[Eurípides] más bien utiliza la posición ventajosa de la misoginia como un medio de examinar creencias populares sobre las mujeres. Por otro lado, es verdad que Eurípides no presenta un informe sobre los derechos de la mujer. [...] Eurípides es más cuestionador que dogmático» (S. Pomeroy, o. cit.: 127).

Otra de las figuraciones de lo femenino es el personaje de Glauce, la hija de Creonte. Ella asimismo entra dentro de las figuras que desde un punto de vista social son consideradas *políticamente correctas*; más aún, es el ideal femenino construido y aprobado por la autoridad de los hombres, la materialización del deseo masculino heterodominante. Es un personaje *in absentia*, a quien percibimos a través de la mirada de los demás, y quizás también por ello adquiere una dimensión ligera e impalpable que refuerza su condición superflua, pero también de víctima:

La descripción minuciosa que realiza Eurípides nos permite identificar a una joven y feliz princesa entusiasmada por su matrimonio con el héroe de los argonautas, y debido a su inexperiencia juvenil y narcisismo se ve seducida por los regalos que Medea le manda con sus hijos, quedando prendada de su propia imagen en el espejo, olvidándose que Medea es una mujer que está profundamente herida debido justamente a su casamiento con Jasón y que es ampliamente conocida por su carácter vengativo y sus dotes de maga. (Mendoza Talledo, o. cit.: 81).

Glauce es descripta ante Medea en el «Éxodo» por el mensajero, solazándose con los presentes de la primera, como hoy en día podría hacerlo una despreocupada clienta frente al espejo de una tienda, o incluso como una suerte de reina de belleza de nuestros tiempos:

Por lo que a ella respecta, en cuanto vio los atavíos, no perseveró en su actitud y prometió a su marido todo lo que él deseaba; y antes de que tus hijos y su padre saliesen de las moradas, se puso el pepló de colores varios, y ciñendo la corona de oro en torno de sus rizos, arregló su cabellera ante un brillante espejo, sonriendo a la imagen vana de su cuerpo. Y luego, levantándose del trono, se paseó por las moradas, andando delicadamente con su blanco pie, contenta con aquellos presentes y mirándose repetida y prolongadamente por detrás. (Eurípides, o. cit.: 114).

Glauce es una víctima en la medida que actúa de acuerdo a los intereses del mundo masculino y se ajusta a todo aquello que se espera de ella («Por lo que a ella respecta, en cuanto vio los atavíos, no perseveró en su actitud y prometió a su marido todo lo que él deseaba»); no piensa, no cuestiona, no se rebela. Es una pieza más de las transacciones entre Jasón (que desea

prestigio, riqueza, y el premio de una esposa joven y bella) y Creonte (que busca enlazar a su familia con el líder de los argonautas, el héroe Jasón, o sea, el «campeón del pueblo»). Glauce es víctima porque ha sido *anulada* en su capacidad de elegir en el sentido más trágico de la existencia; su horrible muerte no es una consecuencia de sus propias y deliberadas decisiones, sino de las de quienes la rodean (Creonte, Jasón, Medea). La despreocupación juvenil de Glauce trasciende, inclusive, su condición de mujer en una sociedad como la ateniense del siglo V a. C., puesto que su incapacidad de accionar se debe a que no reconoce la realidad que está más allá de sus aposentos ni se reconoce en ella, lo cual no es exclusivo de una joven mujer. En este punto Eurípides parece plantear una cuestión ética donde las características de Glauce accionan como un llamado de atención sobre las consecuencias de renunciar, o mejor dicho, de ser imposibilitados de ejercer conforme a nuestra plena capacidad humana racional.

La figuración femenina central de *Medea* es, claro está, su protagonista. Como dijimos previamente, Medea es una princesa de la Cólquide, en el extremo, casi, del mundo conocido por los griegos en el siglo V a. C., perteneciente en ese momento al Imperio persa o media. Como destaca Mendoza Talledo, Medea es *lo otro radical* desde la perspectiva andro y helenocéntrica del público teatral de la Atenas imperialista: «El extranjero es aquel que denuncia todo tipo de diferencia, que representa lo desconocido, lo más primitivo, lo prohibido, lo amenazante, lo siniestro. ¿Medea, nuestra extranjera, no sería ese *otro radical*?» (J. Mendoza Talledo, o. cit.: 41). Medea es la alteridad en un sentido radical del término porque no tiene comparación alguna en la vida cotidiana de los atenienses, y representa, en definitiva, todos sus temores y prejuicios (que son temores verbalizados), al igual que otro famoso extranjero, Otelo, es el reverso de los espectadores isabelinos en el drama de Shakespeare. Medea es mujer, pero no una ateniense típica, ni siquiera una hetaira, sino una *bárbara* y por sobre todo, inteligente y poseedora de un conocimiento que los demás no dominan. Ha traicionado a los suyos por amor; y por amor se ha casado con el héroe Jasón que, como tal, representa la heroicidad masculina plena al momento de sus aventuras. Medea maneja el discurso y la estrategia como se esperaba pudiera usarlos un hombre, y tiene un sentido del honor cabalmente masculino, reclamando venganza por ello:

He faltado cuando abandoné las moradas paternas, dejándome persuadir por las palabras de un heleno, que será castigado con ayuda de un dios. Porque nunca verá ya él vivos a los hijos que de mí tuvo; y la recién

casada no se los dará, porque es preciso que perezca miserablemente con mis venenos. ¡No me juzgue nadie cobarde, débil e insensible! Soy terrible para mis enemigos y benévola para mis amigos. Los que así son, tienen una vida gloriosa. (Eurípides, o. cit.: 103).

Sus palabras parecen extraídas de boca de un héroe épico, de un Aquiles, por ejemplo, pero que en Medea adquieren un tono distinto porque dejan al desnudo su violencia.

Medea, como personaje de la tragedia clásica, es poderosa por la atracción que ejerce debido a su perfil avasallante e, incluso en estos tiempos, impacta porque sus acciones desatan el caos aun cuando ella misma asume con total conciencia lo desmedido de sus pasiones. Tanto es así que su carácter fronterizo la torna ideal para vernos en ella, desde nuestro presente, por inversión. Como dijimos previamente, Medea representa al «inadaptado social», especialmente a aquel capaz de una violencia exagerada y, aparentemente, sin sentido, a quien no se busca comprender porque el orden social dominante ya ha decretado qué está bien y qué está mal, junto con su sistema de premios y castigos, así como de coartadas que nos habilitan a desentendernos y tornarnos irresponsables por los factores sociales, económicos, culturales que crean al supuesto inadaptado. Así, en el tribunal *ad hoc* de la pantalla (sea de programas de televisión, sea de las redes sociales) el espectador cree participar de un juicio inmediato de situaciones límite, extremas (atendidas por los principales medios de comunicación por la morbosidad y el sensacionalismo, no por el afán de comprender su génesis y motivaciones), donde la reacción inmediata del público es, por lo general, el rechazo y la condena. Por ello, llevar temas como estos a la clase (incluso partiendo de casos concretos como disparadores de la discusión) sirve para hacer de nuestra asignatura un espacio de reflexión y sensibilización a partir de la verdad literaria y su carácter anacrónico, no porque se considere que la Literatura está más allá de las condicionantes históricas, sino más bien al contrario, o sea, porque las condicionantes que plantea la convivencia entre distintos tipos humanos, en medio de una red de intereses a veces complementarios, a veces abiertamente antagónicos, sigue estando vigente desde Eurípides hasta ahora. Este autor trágico no establece una brecha entre el ámbito social y las relaciones entre dominantes y dominados, sino que a partir de ahí elabora su estudio de la conformación de la psicología humana: «Eurípides es el primer psicólogo. Es el descubridor del alma en un sentido completamente nuevo, el inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y las pasiones humanas. No se cansa de

representarlas en su expresión directa y en su conflicto con las fuerzas espirituales del alma. Es el creador de la patología del alma» (W. Jaeger, o. cit.: 320).

Tornando a nuestra protagonista, la violencia de Medea se dirigirá devastadoramente a todos aquellos que considera sus enemigos, ya fuese que lo sean en forma directa o indirecta, aún a costa de su propio sufrimiento, como lo es el hecho de matar a sus hijos. Pero toda esta fuerza voraz no es casual, y sutilmente Eurípides dirige su simpatía hacia Medea, sin justificar necesariamente sus crímenes, lo cual se presta para cuestionar nuestras categorías morales y de nuestros estudiantes, acostumbrados a trazar una línea entre lo bueno y lo malo. Medea es víctima de un mundo de hombres que deciden a *piacere* sobre la vida de los demás, especialmente (aunque no solamente) sobre las mujeres. Ella es víctima por ser mujer:

Entre todos los que respiran y tienen un pensamiento, nosotras las mujeres somos las más miserables. Ante todo, necesitamos comprar un marido a peso de plata y aceptar un dueño de nuestro cuerpo. Y es esto un mal todavía mayor, y hay mucho peligro en saber si el marido es bueno o malo, porque el divorcio no es honroso para las mujeres, y no podemos repudiar a nuestro marido. (Eurípides, o. cit.: 84).

Este parlamento, en su totalidad (aquí solo lo reproducimos parcialmente), no tiene desperdicio por ser una pintura de la situación de las atenienses de la época y por su actualidad, especialmente teniendo en cuenta que la salida de las mujeres al mundo laboral no ha significado en muchos hogares el fin de su sometimiento doméstico, así como tampoco de la carga que representa el embarazo y el parto: «Dicen que vivimos en las moradas al abrigo de todo peligro y que ellos manejan la lanza; pero piensan mal, pues tres veces más me gustaría llevar el escudo que parir una sola vez» (Eurípides, o. cit.: 85). Como se puede apreciar, no deja de estar presente un matiz de ironía que hasta obliga al espectador inteligente a esbozar una sonrisa, sin caer en la risa satírica propia de la comedia, es cierto, pero sin dejar de lado el humor, lo cual era innovador para el drama del momento, a la vez que le da un aire moderno que lo hace accesible a nuestra sensibilidad.

A toda esta situación de género se suma el agravante de que Medea es una bárbara sin hogar y sin familia, que ha tratado de adaptarse a una nueva cultura (los sofistas fueron los primeros filósofos en reflexionar, precisamente, sobre el concepto *cultura*), respetando sus reglas, pero que de buenas a primeras

es repudiada y expulsada por los cambios en el juego de intereses políticos del mundo de los hombres. Así, progresivamente a lo largo de la obra, Medea irá masculinizándose cada vez más, asumiendo los códigos y valores de lo heroico masculino, para responderle con sus mismas armas a ese mundo que la ha colocado en una situación límite, más allá de que tal vez desde el punto de vista de Eurípides haya a la vez un *condicionamiento de carácter* en Medea. Si bien actuará válida de sus artes como hechicera, el siguiente pasaje es harto clarificador de lo que señalábamos anteriormente: «Aún esperaré un poco tiempo, y si se me ofrece algún refugio, emprenderé esos asesinatos con astucia y en secreto. Pero si me impulsa un destino inevitable, empuñando la espada, y aun cuando deba morir, los mataré y llegaré hasta la última violencia de la audacia» (Eurípides, o. cit.: 90). La espada, elemento heroico por excelencia, fuertemente vinculado a la fuerza y la destreza del guerrero, pero por ello mismo símbolo de carácter fálico, antagónicamente unido al huso, símbolo femenino (Cirlot, 2010: 199), resalta en este pasaje por el uso del posesivo «mi» en boca de una mujer. No obstante, al mismo tiempo representa la muerte y la voluntad de destrucción de los dioses de la guerra, que «por virtud del sentido cósmico del sacrificio (inversión de realidades entre orden terrestre y orden celeste), la espada es símbolo de exterminación física y de decisión psíquica» (Cirlot, o. cit.: 199). Sin embargo, el ímpetu con el que lleva adelante sus transgresiones determina que ella no sea una simple víctima de sus pasiones, puesto que ejecuta sus crímenes con conciencia, con premeditación («emprenderé esos asesinatos con astucia y en secreto»); desde la sofisticada Eurípides lleva adelante una alteración de los ideales clásicos en el sentido de que la razón pasa a ser instrumento de la pasión, por lo que al no estar anulada la primera, entonces, Medea deja de ser inimputable:

[...] incluso tratándose de acciones signadas por la ira, la pasión y la sed vengadora, ello no implica que estemos ante una acción irracional; si fuese así, alguien podría aducir al momento de juzgar las acciones cometidas que, por tratarse de un estado atravesado por la irracionalidad, Medea *no sabía lo que hacía*. De ahí a decretar el carácter *involuntario* de dichas acciones hay un paso. Sin embargo estamos intentando mostrar que ni el magnicidio ni el filicidio fueron cometidos en estado de ignorancia o por ignorar lo que realmente se hacía, *i. e.* no habría que confundir los hechos con un mero despliegue del carácter de la protagonista. (E. E. Bieda, 2008: 88).

Si bien planteamos inicialmente que nuestro trabajo se centraría en las figuraciones de lo femenino que aparecen en esta tragedia, no se puede obviar en un análisis de la protagonista a su principal antagonista, Jasón, puesto que *lo masculino* es el modelo puesto en entredicho. Jasón representa lo masculino *real*, lo cual no deja de ser irónico teniendo en cuenta que en toda tragedia ática el héroe encarna, de algún modo, un ideal humano que se excede. Sin embargo, en este caso, Jasón se excede, contrariamente a un Edipo sofocleano, o a un Agamenón esquiliano, no en su deseo de afirmar su individualidad heroica, sino en un afán totalmente contrario:

Cuando vine aquí desde la tierra de Yolcos, trayendo conmigo innumerables molestias enfadosas, ¿qué destino más dichoso podía hallar que casarme con la hija de un rey, puesto que estaba desterrado? No lo hice, como me censuras, porque mi unión contigo me resultaba odiosa, ni porque estuviese herido de deseo hacia una nueva esposa, ni por ambición de numerosa posteridad –los hijos que me han nacido me bastan, y no me quejo–, sino por vivir en el bienestar, lo cual es preferible, sin sufrir la indigencia, pues sé que al pobre lo evitan todos sus amigos, y por educar a mis hijos de una manera digna de mi familia. Y si engendrara hermanos de los hijos que me han nacido de ti, sería para ponerlos al mismo nivel de todos, unirlos en una sola familia, y vivir dichoso. (Eurípides, o. cit.: 95).

Jasón ya está cansado de luchar por un destino (ser rey de Yolcos) que evidentemente juzga incierto, y prefiere reposar y *anularse a sí mismo* como héroe y, por tanto, como ser humano. La actitud de Jasón es antiheroica, casi picaresca, pero al mismo tiempo es afín al conformismo de una sociedad opulenta como la ateniense de mediados del siglo v. a. C., que se regodea en sus logros civilizatorios, pero a la vez invisibiliza a amplios sectores, como las mujeres, los extranjeros y los esclavos, a quienes no pretende comprender, sino que, por el contrario, espera que ellos entiendan su complacencia egoísta, casi onanista:

En cuanto a la ayuda que me has prestado, no es falso lo que afirmas, aunque, a cambio de mi salvación, has disfrutado de beneficios mayores que los que yo he recibido de ti, como voy a probarlo. Por lo pronto habitas en la tierra de la Hélade en lugar de un suelo bárbaro, y has conocido la justicia y la

protección de las leyes en lugar de la violencia. Todos los helenos reconocen tu inteligencia, y has adquirido gloria; si habitaras en los límites extremos de la tierra, en ninguna parte se habría hablado de ti. ¡Que no haya oro en mis moradas, ni canto más hermoso que el de Orfeo, si eso no constituye una fortuna ilustre! (Eurípides, o. cit.: 94).

En un notable alarde de cinismo y sofismas legales (que, bien trabajados, pueden resultar una delicia para una clase), al mismo tiempo que de brutal sinceridad, Jasón parece declarar la defunción de una cultura que ha tocado techo y que ya no quiere dar más de sí, éticamente hablando: «Las obras de Eurípides son piezas de deliberado alarde abogadesco, cuya verbosidad sin escrúpulos suscita en los contemporáneos al mismo tiempo admiración y repugnancia. No dependía sólo de la virtuosidad formal» (W. Jaeger, o. cit.: 315). Lo que importa a ojos del otrora líder de los argonautas es el *ahora*, pero no en un sentido vitalista, sino de gozar de la más pura banalidad, fundando una nueva familia por motivos fatuos y renunciando a uno de los más caros sentimientos para el antiguo griego: la filia, el amor del padre a los hijos, su cuidado, etc. Jasón es un héroe irresponsable en lo que hoy en día asumiríamos como una condición bien masculina, y se refiere a sus propios vástagos (los tenidos junto a Medea) como «tus hijos», como si no le pertenecieran. Jasón es la contracara de Egeo, el héroe que desespera por tener sus propios hijos («Episodio 3»), y que también servía/sirve para confrontar y provocar al espectador/lector masculino. Pero, a través de la confrontación entre (ex) esposo y (ex) esposa, Eurípides aprovecha para plantear la tensión entre *tyche* (el azar, lo meramente fortuito, lo contingente) y la elección humana. Jasón coloca en Medea la responsabilidad por sus males, siendo que ella misma no eligió el desenvolvimiento y dirección de ciertos acontecimientos, sobre todo luego de instalarse en Corinto:

Es importante señalar que Jasón vincula la elección de Medea –*i. e.* el haber elegido (*hairén*) la situación en la que se halla– con la responsabilidad o culpabilidad que le cabe frente a ello: elección parece implicar responsabilidad. Esto sucede aun cuando el argumento de Jasón sea manifiestamente falaz. En efecto, acusa a Medea de haber elegido la situación en la que se halla haciendo referencia al odio que profesa hacia los soberanos de Corinto, pero omite decir que, si bien es cierto que ella ha «optado» por odiar a quienes le dan asilo, no ha elegido

que él la abandone para casarse con Glauce. [...] Aquí se hace presente la incidencia de la fortuna (*týche*) [...]: cuando Medea trama la muerte de Pelias y la huida de Yolco, su objetivo es escapar con su esposo para vivir felices en tierra griega, eso es lo que ella espera —esa es su *elpis*—; pero ello no sucede, y no hay nada que pueda hacer al respecto dado que se trata de acontecimientos que escapan a su control. Lo que ha ocurrido —si bien el culpable directo, material, ha de ser Jasón— es que la fortuna le ha jugado a Medea una mala pasada. (E. E. Bieda, o. cit.: 89).

Por lo que indicábamos previamente, Medea asumirá el papel de *pharmakon*, de sustancia que purifica, y al despojar al héroe de todas sus ataduras sociales y mundanas, lo obligará a volver al camino marcado por los dioses. Medea termina matando a golpe de magia y venenos (Creonte, Glauce) y de filo de acero (sus hijos), a fin de destruir a Jasón en lo más profundo, pero a la vez servirá para que nuevamente el héroe se ponga en movimiento. Pero este acto *purificador* está lejos de ser un acto de justicia, puesto que las acciones de la protagonista arrasan con inocentes o, incluso, con aquello que de inocente pudieran tener sus adversarios. Medea desenvuelve una estrategia de venganza que genera incertidumbre en quien mira la situación desde afuera, puesto que su fuerza destructiva invade sin piedad todos los planos espaciales, representados y virtuales. Medea asesina a Glauce y a su padre en los dominios de su rival (dentro de los aposentos de Glauce, en el palacio de Creonte, que no se muestra en escena); mata a sus hijos dentro de su palacio, en el detrás de escena, el *oikos* (el hogar), espacio que le pertenece en cuanto mujer en la sociedad ateniense,³ mientras solo se escuchan los gritos desesperados de los niños y se observan los intentos vanamente desesperados del coro y de Jasón por salvar a los muchachos. Al regresar a escena, montada en un carro tirado por dragones⁴ o serpientes aladas que pertenece a su antepasado Helios, exhibiendo los cuerpos de sus hijos, Medea llega al punto culminante del horror, y lleva el dolor de Jasón prácticamente al paroxismo, y esta elevación patética hace que acceda a la *anagnórisis* sobre el escenario, que representa el *afuera*, el *ágora*, espacio masculino por excelencia. Para Aristóteles (2004: 74) este desenlace es forzado porque no surge de la trama, pero para algunos autores, el final se explica desde el propio desarrollo semántico de los hechos, a través de una interpretación psicoanalítica:

Lo descrito podemos entenderlo como el intento de organización de las diferentes partes del *self* frente a una situación traumática, como el esfuerzo intrapsíquico de parte del

yo y del superyo por procesar el monto de frustración y sufrimiento que amenaza con desencadenarse, y que llega finalmente, a un rompimiento con la realidad. Este podría ser el sentido de la escena final: la salida en el carro con serpientes aladas, podría ser entendido como el triunfo de un delirio. (J. Mendoza Talledo, o. cit.: 87).

En el «Episodio 4» resulta brillante el tratamiento de las contradicciones psicológicas de Medea, que finalmente la llevarán al quiebre, a través del extenso último parlamento del episodio, del que aquí ofrecemos un ejemplo:

¡Ah! ¡No hagas eso, corazón mío! ¡Deja a tus hijos, miserable! ¡Perdónalos! Allá te servirán de alegría, si viven. No, ¡por los vengadores subterráneos del Hades! Jamás dejaré mis hijos a mis enemigos para que los ultrajen. Es absolutamente necesario que mueran. Y puesto que es preciso, los mataré yo, que los he parido. Así está decidido y así se hará. (Eurípides, o. cit.: 34).

La lucha interna que vive la protagonista, llevada hasta allí no tanto por la Moira como en el caso de los demás trágicos, sino por las condicionantes externas y sus propias características espirituales, es lo que provoca en sí misma la negación de la lógica.

El final es desconcertante por el hecho de que en el resto de la tragedia ática todo desenlace implica, en última instancia, un triunfo de la justicia divina y un reordenamiento del mundo. Pero en Eurípides la injusticia del mundo y, en definitiva, del ideal heroico no hace más que conducir a más injusticia a través de la impunidad del crimen cometido y de una escena arrasada por el dolor. A través del sufrimiento se trastocan los papeles, puesto que Medea pasa a ser la victimaria y Jasón la víctima que abre los ojos al reencuentro de sí mismo como hombre y como padre en la muerte de sus hijos: «Allá voy, privado de mis dos hijos» (Eurípides, o. cit.: 122). Al respecto, dice Hauser:

En Esquilo, el final conciliador deja intacto el carácter trágico de los acontecimientos; en Eurípides, en parte lo anula. [...] Los héroes de Esquilo son culpables en el sentido de que sobre ellos pesa una maldición, y esto es algo objetivo e indiscutible. [...] Sólo en Eurípides se empieza a discutir el punto de vista subjetivo; sólo en él se comienza a acusar y a justificar; sólo en él se empieza a discutir acerca del derecho y la imputabilidad; sólo en

él comienzan a adquirir los caracteres trágicos aquellos rasgos patológicos que permiten al espectador tenerlos por culpables e inocentes al mismo tiempo. (Hauser, o. cit.: 120).

Jasón califica a Medea de *monstruo* («eres una leona y no una mujer, y tienes una índole más cruel que la de la Tirrena Escila» [Eurípides, o. cit.: 120]), pero más que nada ese monstruo es producto de la negación de su propia condición humana, primero, y como mujer, después, por el androcentrismo dominante: «[...] el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar» (T. Moi, 1999: 68). La disputa se resuelve de la peor manera porque el *afuera* que se impone ha llevado a Medea a desenvolverse como es, sin que esto signifique, como decíamos antes, que no le quepa responsabilidad en el asunto:

Medea disputa con Jasón las obligaciones del vínculo filial que este ha traicionado al casarse con otra, la materialización de ese vínculo son los hijos. La unilateralidad de la ruptura de Jasón recibe como respuesta también unilateral —aunque, a diferencia de aquel, lamentada— la aniquilación material de aquello que los unía como esposos para, del modo más sanguinario y cruento, reunirlos nuevamente en el dolor y la ruptura. Medea logrará desde su carroza tirada por el dragón, vivir por siempre en el corazón de Jasón, aunque más no sea como la asesina de sus hijos. (E. E. Bieda, o. cit.: 92).

Una última figuración femenina a tener en cuenta, y que por lo general se deja de lado en clases de Literatura, es el coro. En Eurípides, quizás más que en otros casos, representa la voz de la Justicia y del equilibrio, de la belleza que sustenta la navegación de la cordura en medio del caos: «El primero y el más normal elemento del Coro es procurar una impresión de alivio; hacer que el mundo ideal cure las heridas del mundo real [...] mediante una transición del horror y el dolor a la belleza y a la música puras, casi sin cambiar nada [en la situación patética]. Es decir, que si el dolor os ha hecho llorar, la belleza cambiará el sabor de vuestras lágrimas, pero sin enjuagarlas» (G. Murray, 1949: 154). El coro de mujeres corintias es el único personaje que decididamente se pone del lado de Medea cuando esta es acosada por el mundo exterior y muestra sincera empatía por ella, pero esto no lo coloca como colectivo del lado de los crímenes de la protagonista:

«¡Miserable! ¿Acaso eres de roca o de hierro, para segar; con un destino parricida, esta cosecha de hijos que has parido?» (Eurípides, o. cit.: 118). No obstante esto, las mujeres del coro son conscientes de que no es del lado de Medea que se encuentra la raíz de la iniquidad, sino de todo aquello que condujo a este personaje a la debacle, basado en una serie de códigos que son aceptados por el conjunto de la sociedad y que son tenidos en cuenta como los «valores que hay que defender»: «Eurípides une la necesidad de hombres y mujeres de recrear *su* mundo social, político y filosófico, no a la imagen de los antiguos dioses que nacieron de la noche, sino a la de las esperanzas razonables y los ideales en plena evolución» (G. Steiner, o. cit.: 72). De esta manera, los valores tradicionales de la familia y el matrimonio naufragan no porque la sociedad, especialmente las jóvenes generaciones, los desconozca, sino porque ya no responden a las nuevas necesidades, a la vez que dejan en evidencia su hipocresía y su vacío: «¡Oh lamentables bodas de mujeres, cuántos males habéis traído a los hombres!» (Eurípides, o. cit.: 118). Siguiendo a Esteban Bieda diremos que Medea, como bárbara, representa los nuevos valores y la nueva concepción de ser humano en la Atenas del siglo V a. C., donde «Eurípides nos muestra a hombres y mujeres afrontando al desnudo el problema del mal, no ya como algo ajeno que asalta su razón desde fuera, sino como parte de su propio ser.» (E. R. Dodds, citado por E. Bieda, o. cit.: 96).

A la vez, en una significación más amplia, y retornando al concepto de *lo otro radical*, Medea es la representación de lo siniestro en un sentido freudiano, o sea, lo que es conocido de antiguo y plenamente familiar, pero que es invisibilizado por una moral dominante que justifica y/o simula todo tipo de opresión. Por eso es que Medea se erige, en cierta forma, en lo monstruoso en tanto destructivo, conocido y desconocido a la vez, que late en la psiquis de cada uno de nosotros; es lo que nuestros prejuicios temen y condenan por ignorancia y por estar insertos en un mundo marcado por la desigualdad, especialmente de clase, que configura, a su vez, otras desigualdades, como la de género o de condición sexual. Medea es la mujer oprimida por lo androcéntrico y heterodominante, sí, pero también es todo aquel que percibimos como diferente y que como tal cuestiona el confort de nuestras apariencias; es aquel que sufre, de un modo u otro, el acoso de todo sistema de valores que lo coloca en una condición subalterna o marginal, contra el que se rebela empleando la misma brutalidad que el propio sistema le enseñó. Medea nos obliga a examinarnos, como individuos y como comunidad, por caminos tortuosos; su fin no es simplemente explicarnos, sino fundamentalmente perturbarnos, sacarnos de nuestro

nido de interesado y ciego gozo. Paralelamente, su actualidad también radica en empujarnos a pensar al otro, no como despegado de nosotros mismos, sino como emergente de lo que hemos creado, así como el abismo al que eventualmente podemos vernos arrastrados. Medea está allí, siempre lo estará, como el monstruo que nosotros mismos alimentamos día a día.

Notas

¹ Pericles y sus partidarios justificaban la guerra argumentando que se hacía no solo por el futuro de Atenas, sino fundamentalmente por la paz, la libertad y la civilización.

² En cursiva en el original.

³ Dice Engels al respecto: «En Eurípides se designa a la mujer como un *oikurema*, como algo destinado a cuidar del hogar doméstico (la palabra es neutra), y, fuera de la procreación de los hijos, no era para el ateniense sino la criada principal.». Fuente especificada no válida.

⁴ Según Cirlot (o. cit.), el dragón representa muchas cosas en Occidente, pero dentro de la mitología clásica podría decirse que simboliza el poder destructivo de la mujer. Citando a Julius Evola, señala que el dragón, al igual que los toros, es el animal que enfrentan los héroes solares como Jasón (no es la primera vez que dentro de su mito aparece una bestia de estas características), «es aquello que se devora eternamente a sí mismo, el Mercurio como sed ardiente, como hambre e impulso de ciego goce (naturaleza fascinada y vencida por la naturaleza, secreto del mundo lunar de los cambios y del devenir, contrapuesto al uránico, o del ser inviolable).».

Bibliografía

- ARGÜELLES, Juan Domingo (2014). *Escribir y leer con los niños, los adolescentes y los jóvenes*. México D. F.: Editorial Océano de México.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.
- BIEDA, Esteban E. (2008). *Aristóteles y la tragedia. Una concepción trágica de la felicidad*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro (2010). «Promoción y animación a la lectura: la importancia del mediador», en LÓPEZ, Amando, Eduardo ENCABO y otros (2010). *Didáctica de la Literatura*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2010). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ENGELS, Friedrich (2011). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Buenos Aires: Tecnibook Ediciones.
- EURÍPIDES (1973). *Orestes, Medea, Andrómaca*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GRIMAL, Pierre (2005). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- HAUSER, Arnold (2012). *Historia social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: Debolsillo.
- JAEGER, Werner (1992). *Paideia*. Santafé de Bogotá, D. C.: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ VALERO, A. y E. ENCABO FERNÁNDEZ (2013). *Fundamentos Didácticos de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MENDOZA TALLEDO, Johanna (2006). *Medea y la subjetividad femenina: un análisis de la Tragedia de Eurípides desde la perspectiva psicoanalítica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MOI, Toril (1999). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Editorial Cátedra.
- MURRAY, Gilbert (1949). *Eurípides y su época*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- POMEROY, Sarah (2013). *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid: Ediciones Akal.
- STEINER, George (2011). *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- (---). (2011). *Lecciones de los maestros*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

Un viaje desde Oriente al Occidente: el *Pileus*, del gorro de los Dióscuros al símbolo de la Libertad

Adriano Savio – Elena Bagi

Resumen:

Esta comunicación tiene sus orígenes en las conclusiones fundamentales a las cuales ha llegado Adriano Savio en un artículo titulado «El gorro frigio sobre la moneda; un viaje de Oriente a Occidente», publicado en la *Revista italiana de Numismática* del 2002. A saber:

- Es muy probable que los Dióscuros hayan heredado el uso del gorro de los Cabiros, poderosísimas divinidades orientales que lo usaban ya desde la época arcaica, tal como aparece en las monedas de Samotracia,¹ sede de un importante Cabirion, en cuya área arqueológica fue encontrada la celeberrima Nikè, hoy en el Louvre.
- La asimilación entre Cabiros y Dióscuros se habría concretado entre los siglos III y II a. C. en la isla de Samotracia, difundiéndose en todo el mundo griego con la «diáspora de Samotracia» verificada entre el 260 y el 100 a. C.;²
- Algunos indicios permiten conjeturar que el *pilos* haya sido utilizado en las ceremonias de iniciación a los misterios cabiricos, mediante imposición o deposición sobre o desde la cabeza de los novicios, de la misma manera que habría sucedido en el Imperio Tardío durante la iniciación a los misterios mitríacos cuando el *pater* le quitaba al neófito el *pileus* de la cabeza (Clair, 2001: 17).
- Algo similar, en plano de conjetura, de lo que más tarde se verificaría en las ceremonias de manumisión en Roma. La palabra *Pileus* o *pileum* significaba gorro de lana o fieltro, pieles de animales o cuero rasurado. A lo largo del tiempo presentó diversos diseños. En Roma también fueron insignias de algunos colegios sacerdotales.

PALABRAS CLAVE: *Pileus* – gorro libertario – Dióscuros.

A trip from East to West: the *Pileus*, from the cap of the Dioscuri to the symbol of Freedom

Abstract:

The origins of this communication lie in the fundamental conclusions to which Adriano Savio arrived in an article with the title of «Il berretto frigio sulla moneta: un viaggio da est a ovest» (*The Phrygian Cap on Coins; a Journey from East to West*), published in the 2002 *Rivista Italiana di Numismatica*. To wit:

- It is highly probable that the Dioscuri inherited the use of the cap from the Cabiros, extremely powerful oriental divinities already wearing them in the Archaic Era as portrayed on the coins of Samothrace, the venue of an important Cabirion in whose archaeological area the famous Nikè was found, now in the Louvre.
- The assimilation of Cabiros and Dioscuri probably came about in the III and IV Centuries B. C. on the island of Samothrace, spreading all round the Greek world with the «diaspora of Samothrace» that took place between the years 260 and 100 B. C.
- Certain signs allow conjecture that the *pilos* were used in the initiation ceremonies to the Cabiric mysteries by the laying of hands on the heads of novices, in the same manner as took place in the Late Roman Empire during initiation to the Mithraic mysteries when the *pater* removed the *pileus* from the neophyte's head.
- As a matter of conjecture, something on these lines may have taken place later at manumission ceremonies in Rome.

The word *Pileus* or *pileum* means a cap of wool, felt, animal hide or shaved leather. Over time, there were different designs. In Rome they were also the insignia of some priestly colleges.

KEY WORDS: *Pileus* – libertarian hat – Dioscuri

RECIBIDO: 06/03/15

APROBADO: 01/04/15