Las tragedias eróticas de Eurípides

Francisco Rodríguez Adrados

Con una serie de piezas representadas casi todas entre el 438 y el 425 antes de Cristo, cuando el poeta tenía entre 42 y 65 años, Eurípides fundó la tragedia erótica: en realidad, toda la poesía erótica y la novela erótica en torno al tema del amor del hombre y la mujer. Queremos ilustrar aquí lo que representó en el ambiente, la sociedad y la poesía contemporánea esta innovación cargada de futuro.

No es que no hubiera precedentes. Los motivos eróticos están enlazados, desde la vieja Mesopotamia, a diversos cultos agrarios, de fecundidad, relacionados con diosas como Inana, Istar, Astarté. Luego, en Grecia, este *eros* ritual —luego veremos por qué— había pasado a la literatura pero transmutándose en un *eros* homoerótico: femenino en Safo, masculino en Teognis y otros poetas. Aquí se descubrieron los eternos motivos del deseo y la conquista, el olvido y la añoranza, los celos y la venganza, luego desarrollados por Eurípides dentro de una temática heterosexual.

También el mito, que se refleja en la épica, la lírica y el teatro, está lleno de motivos eróticos. Pero el mito, en el teatro, había sido en una buena medida, por así

decirlo, deserotizado. El *eros* es el motor de mitos teatrales como el adulterio de Clitemestra y la muerte de Agamenón a manos de ésta; o como la boda forzada de las Danaides con sus primos los hijos de Egipto y la venganza de ellas cuando dieron muerte a sus maridos (sólo Hipermestra respetó al suyo) en la noche de bodas. Son los temas en Esquilo, en *Agamenón* y *Suplicantes*. Es igualmente *eros* el motor de una obra de Sófocles, las *Traquinias,* donde Deyanira quiere curar a su marido Heracles de su pasión por la cautiva Iole con ayuda de la túnica del centauro Neso y, sin quererlo, le hace morir abrasado por ésta. Pero son cosas diferentes.

A pesar de todo, los motivos eróticos son secundarios en Esquilo y en Sófocles. Porque el adulterio y el crimen de Clitemestra, el mismo adulterio de Agamenón, son ejemplos de *hybris:* orgullo, arrogancia, violación del límite y de la justicia. Y lo mismo la violencia sexual de los hijos de Egipto y el crimen de las Danaides. Hay injusticia castigada. El amor se supone, pero en ningún momento es explícito, más bien hablan de él con sarcasmo los personajes que se enfrentan a una Clitemestra, por ejemplo. «Jáctate sin cuidado, cual gallo cerca de la hembra», le dice el corifeo a Egisto (*Agamenón* 1671). Y en *Coéforos* (975 ss.) dice Orestes, dirigiéndose a la pareja culpable, muerta: «tenían majestad en aquel tiempo, sentados en el trono, y ahora siguen amándose, según se puede interpretar su suerte; su juramento mantiene su promesa». En cuanto a las *Traquinias,* el verdadero tema es el del error humano: Deyanira quiere curar a Heracles de su locura amorosa y lo que hace, contra su voluntad, es darle muerte.

Una buena parte de este antiguo panorama lo encontramos todavía en Eurípides. En *Alcestis,* del 438, esta heroína tesalia se sacrifica por su esposo Admeto: muere por él. Pero es más que nada la esposa excelente, dotada de la virtud femenina —mientras que la cobardía de Admeto y de su padre Feres arranca al poeta tiradas antimasculinas. ¿Y el amor? Sin duda existe, pero Alces-

tis no lo menciona. Admeto sólo poco a poco reconoce su amor, así cuando descubre que la muerte de Alcestis le ha quitado la alegría de la vida (v. 347). Es algo parecido a lo que sucede en la *Antígona* de Sófocles, cuando la heroína para nada menciona su amor por el hijo de Creonte, y éste niega indignado la acusación de su padre de que sólo por amor, por seguir el placer como «esclavo de una mujer», defiende a Antígona. No: defiende la justicia, dice él.

Pues bien, este panorama en que el amor no es más que uno de los campos en que juegan justicia e injusticia, respeto y violencia, es importante todavía en nuestro poeta, pero con él se mezcla cada vez más un planteamiento nuevo. El amor es propiamente el centro de la acción dramática en una serie de piezas de las que daremos noticia somera y que para nosotros culminan en las dos que se nos han conservado íntegras: la *Medea* del 431 y el *Hipólito* (el segundo *Hipólito* de los dos que Eurípides escribió) del 428.

La pasión de Medea y la de Fedra —y la de las heroínas de las otras tragedias— es el eje de la peripecia trágica. Es una pasión dolorosa y funesta, pero humana y comprendida, que lleva a la catástrofe. Es analizada como se analizan otras pasiones: la del deseo y el abuso de poder, sobre todo, que es el centro tradicional de la tragedia. Y tiene rasgos comunes con la locura y con el fanatismo religioso, que dominan otras piezas. El panorama es complejo: el amor es causa de desastre, pero es humano; y la heroína, incluso la heroína criminal o la que viola todas las convenciones de la sociedad, es vista como un ser humano en una situación límite. Se analiza un nuevo aspecto de la condición humana, lejos de todo simplismo sobre la justicia e injusticia, la virtud y el vicio. Y se echa una mirada comprensiva en torno a la sociedad contemporánea, en que sólo el velo artificial del ideal de la *sōphrosune,* del autodominio, ocultaba las profundidades del sentimiento y la pasión.

Las heroínas enamoradas de Eurípides fueron el gran

escándalo de la sociedad ateniense contemporánea. No son sólo Medea, la asesina de sus hijos para vengarse de Jasón por su abandono, y Fedra, la que se suicidó despechada por el desprecio de Hipólito y se vengó de él calumniándole ante su padre, marido de ella, Teseo. En el *Protesilao,* Laodamia, añorante de su esposo muerto ante Troya, fabrica su estatua de cera con la que duerme, y se suicida al ser descubierta por su padre. En el *Fénix,* Ftía, despechada por no lograr el amor de Fénix, le acusa de violación ante su padre Amintor, del que es amante, y éste ciega a Fénix. En la *Estenebea,* esta heroína, esposa de Preto, rey de Corinto, trata de seducir a Belerofontes, quien se niega a romper sus deberes de huésped y ante la insistencia del asedio de ella, acaba por darle muerte. En el *Eolo* tenemos el amor incestuoso de los hijos de este dios de los vientos, Cánace y Macareo: sorprendidos por su padre, éste da a Cánace una espada con la que ambos se suicidan. En *Las Cretenses* la protagonista es Pasífae, la princesa cretense esposa de Minos: enamorada del toro enviado por Poseidón se une con él y engendra al Minotauro: su esposo la va a hacer morir pero es salvada por su dios. Y hay otras tragedias más.

Lo que escandalizaba era la presentación abierta de la pasión de la mujer. La versión popular era que, como dice el autor de la *Vida de Eurípides,* el poeta proclama el impudor de las mujeres. En el conocido pasaje de las *Ranas* de Aristófanes (1053 ss.) en que debaten Esquilo y Eurípides el primero dice (1043 ss.).

> ESQUILO: Por Zeus, yo no introducía en mis piezas prostitutas como Fedra o como Estenebea ni puede decir nadie que yo introdujera nunca una mujer enamorada.
>
> EURÍPIDES: ¿Y qué mal causan mis Estenebeas, oh infeliz, a la ciudad?
>
> ESQUILO: Que has persuadido a mujeres nobles, esposas de hombres nobles, a beber la cicuta, deshonradas por tus Belerofontes.
>
> EURÍPIDES: ¿Es que puse en escena una leyenda inexistente?

ESQUILO: No en verdad, existía. Pero el poeta debe ocultar lo malo.

El poeta, en la visión tradicional, es el *sophós,* el sabio. Es el maestro de la ciudad, el que le inculca el temor de los dioses, el que predica contra toda pasión que rompa el orden de la prudencia y la justicia. Todo esto trae desgracia, castigo divino. El héroe es admirado por los trágicos, llorado por el coro: pero hay en él algo demasiado grande que trae la catástrofe. «No sea yo un conquistador de ciudades», canta Esquilo, oponiéndose a Homero. ¡Y ahora Eurípides nos presenta a esas princesas que siguen su pasión rompiendo toda norma social y que cuando se sienten agraviadas cometen un exceso peor que el sufrido por ellas! Ciertamente, el esquema es el mismo: la pasión trae catástrofe, debería evitarse. Pero la comprensión del corazón enamorado, el rechazo de la pura sumisión a la norma tradicional, son demasiado transparentes. Es como cuando nuestro Fernando de Rojas presentaba la *Celestina* como ejemplo de las consecuencias desgraciadas de un amor de este tipo. Se veía demasiado que, en el fondo, su primer móvil era presentarlo, no reprender contra el vicio.

Ciertamente, había en Atenas interpretaciones populares estrechas. Eurípides era misógino, su mujer le había engañado —decían los cómicos— y él se vengaba. Pero, en verdad, no era una cosa personal: había tópicos tradicionales en relación con las mujeres, amigas del engaño, del vino, del sexo. Y no puede decirse que no hallen eco en Eurípides, como lo halla la respuesta femenina. Pero la cosa es más compleja, vamos a tratar de iluminarla.

Pero, antes: ¿quién es este Eurípides? ¿Quién este poeta, que gustaba de enfrentarse a la actitudes tradicionales, de «chocar» a su público y que traía tanta novedad, tanta inquietud y debate? ¿Este poeta premiado en los concursos y que, sin embargo, era enormemente popular, el más citado y leído, sin duda? ¿Este hombre que

tomaba los motivos eróticos del mito y los colocaba, por primera vez, en el centro de la peripecia trágica?

Era, diríamos, un hombre moderno en la Atenas de la segunda mitad del siglo V. Frente a las tesis del castigo divino de la *hybris* o de la injusticia o la del poder misterioso e imprevisible del dios, o la de su envidia, representaba el movimiento puramente humanista, relativista y liberal, de la Ilustración ateniense. Un movimiento encabezado por sofistas como Protágoras y Pródico, por retores como Gorgias, por filósofos como Anaxágoras y Demócrito. Defendían, con varios matices, la autonomía del hombre, que hace y deshace sus propias leyes, sus propias normas. Ejercían una crítica abierta y franca sobre toda la sociedad, todas las instituciones. Cogidos entre esos extranjeros que traían los vientos nuevos, espíritus desligados de la antigua religión o críticos de ella, y la tradición ateniense, los intelectuales del Atica, como Sócrates o Eurípides, que conocían y comprendían unas y otras posturas, trataban de trazarse un camino. No hablemos aquí de Sócrates, que quiso recrear racionalmente un sistema de valores, de infundir racionalidad también en la religión y la política, de defender sobre todo la autonomía de la propia conciencia.

Frente a él, Eurípides es un autor de teatro y un hombre liberal que en sus piezas de los años veinte elogiaba la democracia de Atenas, un intelectual que se retiraba de la sociedad de los hombres a su cueva de Salamina, a su biblioteca. Prestaba voces en su teatro a los unos y a los otros, sin que eso quisiera decir que las suscribiera todas. Se haría mal en atribuirle, tal como hacían algunos antiguos, sentencias como aquella del *Eolo* en que Macareo defendía su amor incestuoso («¿Qué es vergonzoso si no se lo parece a aquellos que lo hacen?», Fr. 19 N2) o como la de Hipólito (v. 612) «juró mi lengua, mas no juró mi pensamiento»: sentencia negada con los hechos por el héroe mismo, que murió por no violar el juramento que había prestado a Fedra. Pero es

bien clara la crítica a que somete tantos y tantos puntos de la moral tradicional ateniense y de la que se resentían el público y los jurados, como el que otorgó a la *Medea* tan sólo el tercer premio, el último.

Tras defender en tragedias aludidas, como el *Demofonte*, los *Heraclidas* y las *Suplicantes*, el liberalismo, la democracia y la tolerancia humanista de Atenas, Eurípides se sintió cada vez más frustrado por el curso de la guerra del Peloponeso, que traía a Atenas intolerancia, violencia y guerra civil: tanto, que acabó por exiliarse y murió en la corte de un rey bárbaro, Arquelao de Macedonia, cantando en sus *Bacantes* la fe sin preguntas de los seguidores de Dióniso. A veces se retiraba del panorama doloroso del mundo actual para escribir tragedias de evasión o intriga o tragedias psicológicas en que exploraba aspectos nuevos del alma humana. Pero volvía a su crítica, por lo demás comenzada desde el principio de su carrera. Se enfrentaba a las tontas pretensiones de superioridad de los nobles: un pobre labrador hace el papel de bueno en la *Electra*. Defendía la causa de los esclavos, de los hijos naturales, de las mujeres por supuesto: la *Medea* es un claro ejemplo. Atacaba en las *Fenicias* y en la *Ifigenia en Aúlide* el ansia de poder que no repara en nada y sacaba a escena en el Agamenón de la última obra a un político contemporáneo que cree guiar al pueblo, cuando en el fondo no hace sino someterse a sus caprichos para no quedar desbordado, para defender su puesto de poder o de aparente poder.

En este contexto hay que entender las posiciones feministas de Eurípides, paralelas a las que pueden hallarse en piezas de Aristófanes como *Lisístrata*, incluso en Platón. No hay duda de que nos hallamos ante ecos de la Ilustración. Recordemos bien conocidos pasajes de *Medea*, en sus palabras iniciales ante el coro (230 ss.).

> De cuantas cosas tienen vida y pensamiento nosotras las mujeres somos el ser más desgraciado. Pues nosotras debemos con derroche de riquezas comprarnos un espo-

He preferido más estudiar
los libros que a los hombres.

BACON

Alianza Diccionarios

David Miller
Enciclopedia del pensamiento político

Alianza Forma

Fritz Saxl
89. La vida de las imágenes.
Estudios iconográficos sobre el arte de la Edad Media

Alianza Música

Christopher Small
45. Música, Sociedad, Educación.

Alianza Tres

Christopher Isherwood
245. La violeta del Prater

Elena Poniatowska
246. La "Flor de Lis"

Witold Gombrowicz
242. Diario, 2 (1957-1961)

Alianza Universidad

Bronisław Geremek
605. La piedad y la horca.
Historia de la miseria y de la caridad en Europa

Amartya Sen
607. Sobre ética y economía

Robert N. Bellah y otros
608. Hábitos del corazón

Bernard I. Cohen
609. El nacimiento de una Nueva Física

Noam Chomsky
610. El conocimiento del lenguaje.
Su naturaleza, origen y uso

Mario Bunge
612. Mente y sociedad

Carlos Castilla del Pino
619. Teoría del personaje

El libro de bolsillo

José Miguel Oviedo (Selección)
1428. Antología crítica del cuento hispanoamericano

Miguel de Molinos
1431. Guía espiritual

Bertolt Brecht
1437. Teatro completo, 3.
La ópera de cuatro cuartos. Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny. Vuelo sobre el océano. Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo. El consentidor y el disentidor

Henrik Ibsen
1441. Casa de muñecas.
Hedda Gabler
Prólogo y notas de Alberto Adell

ALIANZA
EDITORIAL

Solicite nuestro catálogo gratuito y
cualquier información suplementaria a: Milán, 38 - Tel. 200 00 45 - 28043 Madrid

> so... debe ser adivina la mujer... y dicen de nosotras que vivimos vida sin riesgo dentro de la casa y que ellos luchan con la lanza. Razonan mal. Tres veces yo querría resistir a pie firme al lado del escudo que parir una vez sola...

Toda una situación social en que el padre casa a la mujer con un desconocido y ésta queda expuesta a lo peor, es criticada. Pero es peor aún si la mujer es sabia, como el propio poeta:

> ¡Ay! ¡Ay! No ahora por vez primera, sin antes muchas veces, oh Creonte, me ha dañado mi fama. No debería el que es cuerdo educar a sus hijos como excesivamente sabios... se ganan en los ciudadanos odio malevolente... soy sabia, envidiada de unos, odiada de los otros...

Atenas, la ciudad liberal, presentaba en el trato dado a las mujeres uno de sus aspectos más extrañamente reaccionarios. Pericles, el gobernante ilustrado, decía de las mujeres, al hacer el elogio de la democracia de Atenas en Tucídides (II 45), que es la mejor aquella de la que menos se habla entre los hombres para bien o para mal. Doctrina que él, unido a la milesia Aspasia, no aplicaba personalmente, pero que, adaptándose como político al ambiente, exponía en público.

Había una única virtud para las mujeres: la *sōphrosune,* que es tanto como modestia, obediencia, castidad. ¿Y el amor? La mujer soltera no lo conoce, vive encerrada en casa hasta que su padre la otorga en matrimonio. La mujer casada vive sometida al marido, saliendo sólo a alguna fiesta. El marido ha de enseñarla, educarla, puesto que ella llega en un estado de inocencia e ignorancia: léase en el *Económico* de Jenofonte (7.33 ss.) la instrucción que da Iscómaco a su mujer. El matrimonio tiene por fin la procreación, la continuación de la familia. Léase el *Contra Neera* de Demóstenes (59.122): «tenemos a las heteras por causa del placer, a las concubinas para que atiendan a nuestro cuidado personal de cada día y a

las esposas para que nos den hijos legítimos y para tener un guardián fiel de la casa». Se supone que la mujer casada se contenta con este ideal. Pero esto no era cierto: las palabras de Eurípides y de Esquilo en Aristófanes coinciden en esto. Y coinciden otros datos, por ejemplo, algún discurso judicial en una causa de adulterio, como el *Contra Eratóstenes* (7) de Lisias.

Un velo de convencional *sōphrosune* dominaba la concepción oficial de la mujer. Algunas heroínas del mito —una Helena, una Clitemestra, una Erifila— hacían excepción. Pero, ya se ha dicho, incluso cuando la tragedia tocaba estos temas, lo hacía con precaución, no se presentaba el análisis de la pasión y menos su justificación en la naturaleza humana, o al menos, su comprensión. Y entonces llega Eurípides y trastoca el cuadro. Tenemos a las famosas heroínas enamoradas que rompen todos los límites, que provocan catástrofe, muerte para sí mismas a veces. Y que son el eje de las piezas, que son vistas con sus luces y sombras, con simpatía y dolor al mismo tiempo. Porque son una muestra más del ser humano, de lo que de grande y trágico a la vez hay en el hombre.

Ese terror del público ateniense ante este descubrimiento repentino de algo que era, por lo demás, bien conocido, se funda en la concepción tradicional de la mujer. Cierto que se la educaba para la *sōphrosune*. No menos cierto que se la consideraba un ser de pasión, débil para contenerse a sí misma, violenta hasta todo extremo si llegaba el caso. Un ser peligroso, que necesitaba más que nadie la *sōphrosune* pero que estaba expuesta a perderla fácilmente en situaciones límite.

Todo este tópico sobre la mujer bebedora, apasionada, amante del sexo, que rodaba por las canciones de las fiestas populares en que se enfrentaban hombres y mujeres, por la comedia, por la misma crítica antifemenina de la tragedia, tiene que ver con esto. «Ninguna fiera es más difícil de combatir que la mujer», canta el coro de *Lisístrata* (1053). «Las mujeres somos un fuego más difícil

de combatir que el fuego», dice Eurípides en el primer *Hipólito* (Fr. 429 N_2).

Eurípides, con el tema del amor femenino, ha elevado a la mujer a un nivel propio y verdaderamente humano: al de alguien cuyo modo de ser debe ser objeto de comprensión y de aprecio, incluso si, como todo lo humano, está sometido a descarríos y problemas. Pero ha tocado lo intocable, ha abierto una grieta en las convenciones, ha hecho público, ha fomentado —Aristófanes lo dice— nuevos modos de conducta igualitarios y antitradicionales. La sociedad ateniense está cambiando, va a cambiar: la liberación de la mujer de sus ataduras es uno de los momentos de ese cambio, Eurípides lo ve y lo fomenta. En definitiva, el amor expuesto públicamente es como yo decía hace mucho tiempo en otro lugar (*El descubrimiento del amor en Grecia.* reedic., Madrid 1987, p. 184) «un producto de la descomposición de la antigua sociedad griega». O, añadiríamos, de la creación de una nueva sociedad.

Hay que hacer a este respecto dos consideraciones.

La primera es algo que para nosotros resulta chocante: hay en Eurípides heroínas enamoradas y esto es peligroso porque atenta al orden de la sociedad. La relación adúltera, la incestuosa, el bestialismo de una Pasífae van contra el matrimonio, que debe procurar la continuación de la familia engendrando hijos legítimos. Pero no hay en Eurípides héroes enamorados. ¿Por qué?

Sin duda, esto sería más escandaloso aún, queda reservado para otra edad. La mujer es tópicamente débil, por eso está expuesta a la pasión y hay que imponerle la *sōphrosune* desde fuera. Pero esto no es tan escandaloso como lo sería el que fuera el hombre el que explotara en pasión, en pérdida del autodominio: porque tópicamente el hombre es fuerte, no se deja llevar de la pasión. En realidad, en la tragedia presenciamos el espectáculo del héroe que se derrumba tras el conflicto trágico: así un Ayax o un Edipo. Platón lo criticaba, por cierto, en su *República,* como un espectáculo degradante. Había que

prohibir la poesía en su nuevo estado, concluía. Sin embargo, Ayax se derrumba y se suicida porque se ha deshonrado al matar carneros en vez de aqueos; Edipo se derrumba y se exilia porque busca a un asesino y el asesino es él, incestuoso además. Un héroe que se derrumbara vencido por el amor, ni Eurípides mismo podía concebirlo, todavía.

Esta es la primera consideración. La segunda es que los precedentes más importantes que encuentra Eurípides cuando quiere describir la pasión amorosa, están, como antes anticipamos, en la poesía homoerótica. Allí, en Safo y Teognis, entre otros, hallamos ya los temas esenciales: celos, añoranza, deseo, resentimiento. Esto tiene una explicación. Este amor estéril, que nada tiene que ver con la familia, es menos peligroso socialmente que el amor heterosexual que bordea la institución familiar y la pone en peligro. Se desarrollaba por lo demás, en general, en pequeños círculos, era algo al margen, tolerado y menos peligroso. Fue Eurípides el que dio el gran salto. Y lo dio en dirección a las formas «anómalas», diríamos, del amor heterosexual, el adulterio en primer término. Pues las condiciones sociales no hacían imaginable, por ejemplo, el amor de la mujer soltera.

Hay, ciertamente, algunas excepciones. Hesíodo (*Theog.* 120 ss.) hablaba en términos generales del amor «que debilita los miembros y domeña el pecho y el espíritu y la reflexión prudente de todos los dioses y los hombres». Y Arquíloco (86) cantaba aquello de que «tal deseo de amor, envolviéndome el corazón, extendió sobre mis ojos una densa niebla, robándome del pecho mis tiernas entrañas». Y confesaba (90) que ese mismo amor que debilita los miembros «me hace estremecerme y no me cuido de los yambos ni de las diversiones». Es la debilidad, la indefensión del ser penetrado de amor: siempre en el contexto heterosexual.

Pero es, decimos, la excepción. Herida, deseo, nostalgia, abandono, muerte, celos, reproches, brotan una y otra vez en la relación de Safo y de sus amigas; y hay

paralelos en la relación homosexual masculina. El amor es locura, dice Safo (1); para ella lo más bello no son las tropas de los lidios, sólo «aquello que uno ama» (16). La indefensión de la mujer enamorada está pintada en el famoso poema «Me parece igual a los dioses aquel varón que está sentado junto a ti...» (31). Safo quiere morir (94) y «Eros, esa pequeña bestia que desata los miembros, dulce y amarga, contra la que no hay quien se defienda», la hace estremecerse.

Traspuesto a la esfera homoerótica, el *eros* principio de la vida de los viejos cultos de fecundidad, desde Sumeria, ha desarrollado los más sutiles matices. Mucho de lo que vendrá después está aquí; pensemos en Fedra enferma, loca de amor, amarrada sin comer a su lecho. Pero Eurípides da un salto: vuelve al eros heterosexual, al mito. Y no se contenta con hablar de muerte, lleva a héroes y heroínas a la muerte en la escena.

En realidad Eurípides arranca no sólo de la explotación literaria del tema erótico en la poesía sáfica y en la homosexual masculina, sino también de los temas del mito —ya lo hemos dicho— y de la trenética popular unida a antiguos cultos eróticos. Baste aludir a algunos poemas de Estesícoro, el poeta siciliano del siglo VII, que recogen temas enlazados con estos cultos. En la *Cálice* se nos presenta a esta heroína que, enamorada de Evatlo, rey de Elide, pide a Afrodita que le conceda su amor (tema que es luego el de la primera oda de Safo). Fracasada, se desespera y se suicida arrojándose de la roca de Leúcade. O citemos la *Radine,* del mismo poeta. Radine es entregada como esposa al tirano de Corinto y la sigue su primo, enamorado de ella. El tirano los mata a ambos y entrega los cadáveres a su hermano, que los devuelve a su patria.

Esto es, como decíamos, continuación de fiestas populares. En ellas las mujeres lloraban por el héroe muerto o desaparecido o desamorado: así un Adonis, un Dafnis, un Menalcas. Todo remonta, en último término, a temas eróticos que vienen de la antigua Sumeria, en donde

encontramos poemas de la sacerdotisa que buscaba el amor del dios.

Hagamos entrar todos estos elementos en el nuevo clima de una sociedad tradicional, la ateniense, sometida al violento choque de la nueva ideología ilustrada que rompe las antiguas ataduras. A la crítica, a la nueva valoración del hombre y de la mujer. El resultado es la tragedia erótica de Eurípides: la que une amor y catástrofe. El poeta busca aquí un nuevo observatorio para profundizar en el conocimiento del alma humana, de la femenina sobre todo.

Es en *Medea* donde, para nosotros al menos, aparece por primera vez en forma explícita el nuevo mensaje; *Alcestis*, que es anterior, es sólo implícitamente erótica y no tenemos datos para colocar en fecha anterior a *Medea* otras tragedias eróticas, por ejemplo, el *Protesilao*.

Estamos a comienzos del año 431, en el mes de marzo más exactamente, en las fiestas Dionisias, poco antes de comenzar la guerra del Peloponeso. En ellas Eurípides presentó el tema de Medea, la hechicera bárbara, originaria de la Cólquide, en el Caúcaso, que mató a sus hijos para vengarse del abandono de Jasón, que se casa con Creusa, la princesa corintia.

Partió Eurípides de algunos temas antiguos tradicionales. El de los Argonautas, que en la nave Argo hicieron una larga y peligrosa navegación, en el curso de la cual el héroe Jasón conquistó el vellocino de oro, un carnero con áureo vellón que existía entre los rebaños de Eetes, rey de Colcos y que un dragón defendía. Este es un segundo tema: el de la prueba que un rey poderoso —en este caso Pelias, tío de Jasón— impone al héroe; y no es una prueba única, tenía además que arar un campo con ayuda de toros de ardiente aliento. Es un tema tradicional: el héroe triunfa, pero siempre con ayuda de la princesa, Medea en este caso. Y vuelve triunfador.

Pero Medea no es, en el mito, una princesa como cualquier otra. Es una hechicera, y es casi una diosa, nieta del sol. Cuando huye con Jasón despedaza a su

hermano Apsirto, para que su padre Eetes que la persigue se detenga y no le dé alcance. Luego, ya en Yolcos, en Tesalia, la patria de Jasón, da muerte a Pelias, el tío de éste, que había intentado deshacerse de él enviándole a la peligrosa empresa que sabemos. De todo esto hay referencias en la tradición anterior a Eurípides. Luego, la pareja huye a Corinto y diversas fuentes nos hablan de los crímenes de Medea aquí, aunque las tradiciones difieren. Un viejo poeta de Corinto, Eumelo, habla además de la muerte de los hijos de Medea en Corinto: pero no dice que fuera a manos de ella. Cierto que un argumento de nuestra *Medea* dice que se cree que Eurípides tomó el tema de una *Medea* de un trágico Neofrón. No puedo entrar aquí en los detalles de la discusión erudita: en otro lugar me he adherido a la tesis de que Neofrón fue, en realidad, un imitador de Eurípides. Parece antiguo, sin embargo, el tema de la boda de Jasón con la hija del rey Creonte y el de la muerte del segundo a manos de Medea, también quizá el de la muerte de su hija. Y sabemos que en el Acrocorinto, la elevada ciudadela de Corinto, se veneraba en el templo de la diosa Hera la tumba de unos niños héroes que fueron identificados con los hijos de Medea.

Tenemos, pues, una hechicera bárbara y el tema de unos niños muertos, sin duda el de una nueva boda de Jasón. Pues bien, es el tema del abandono de Medea por Jasón y el de su venganza el que Eurípides convirtió en el centro de la tragedia. En cierto modo, viene a ser paralelo a cuando Agamenón, adúltero con Casandra, es muerto por Clitemestra, su esposa. Pero Clitemestra es una malvada sin atenuantes y el tema es el de la doble injusticia y la doble venganza: también Clitemestra morirá. Pues bien, el crimen de Medea es sin duda más horrible, mata a sus hijos. Y pese a ello y a que es una hechicera criminal, condenada en el mito, su acción es vista con comprensión, aunque no con aprobación: con dolor, con piedad. Y es su amor y su desesperanza y su pasión lo que es analizado.

Revista de Occidente

INDICE

Números 51-100

Ya ha salido el INDICE de los números 51 a 100 de Revista de Occidente, complementario de otro, correspondiente a los cincuenta primeros números, que fue publicado en 1985.

Los lectores que deseen recibir este nuevo Indice pueden solicitarlo, al precio de 300 ptas., que pagarán mediante cheque bancario, dirigiéndose a:

Revista de Occidente
Servicio de Suscripciones
C/ Fortuny, 53
28010 Madrid

Nótese que Eurípides tomó precauciones: la culpable es una hechicera bárbara, no una mujer griega. De nada le valió: la obra no recibió el premio que merecía. Y es que, paradójicamente, esa mujer bárbara pasó a ser el prototipo de la mujer humillada por la sociedad, del ser humano atropellado en sus derechos más elementales y que responde con exasperación y se venga. Es un amor convertido en odio que trae catástrofe. Una catástrofe que debiera evitarse, como debiera evitarse el amor excesivo. Ni más ni menos que lo que se dice en tantos pasajes de tragedia de la arrogancia y el orgullo masculino de los heróes, también causa de catástrofe, pero también admirado y comprendido, también visto con dolor y como algo que habría que abandonar. Un paralelo exacto. Pero al tiempo una ampliación de la visión de la naturaleza humana: en este caso, de la de la mujer.

Como es habitual en la poesía de los griegos, no se nos describen los orígenes del amor: el amor está desde el principio. Ni siquiera esto: ha quedado atrás. Cuando se abre la tragedia Medea está en Corinto y Jasón ha decidido su abandono: le es más rentable, a él, un desterrado, casarse con la hija del rey del país. Es la desesperación de la heroína lo que se nos presenta.

Se siente víctima de injusticia por ese abandono, ella que ayudó a Jasón a triunfar en su empeño cuando la prueba a que le sometió Pelias: «yo te salvé, cual saben todos cuantos de entre los griegos subieron a la misma nave Argo, enviado cual domador, con ayuda de yugos, de toros que respiran fuego y como sembrador de un mortífero campo» (476 ss.). Pero sobre todo, se siente humillada, despreciada: «y Medea desdichada, abandonada, grita los juramentos, invoca la fe insigne de la diestra y pone por testigos a los dioses del pago que recibe de Jasón» (20 ss.). «Consigo misma llora por su patria querida y su tierra y su casa que abandonó cuando se vino con el esposo que ahora la abandona» (32 ss.). Cuando el poeta le da la palabra, dice: «¡Triste de mí, mísera por mis males! ¡Ay, ay de mí! ¿Cómo podría morir?» (96 s.).

Pero no se trata solamente de una heroína: Eurípides, Medea misma extiende su causa a todas las mujeres. Ya no estamos en el mito: una heroína bárbara que ha seguido al héroe extranjero, ha abandonado su casa, matado a su hermano y cometido otros crímenes, todo para defender su amor, se convierte aquí en la mujer ateniense tradicional entregada a un hombre que desconoce en una boda que es deshonroso abandonar, que es arriesgada en sí. Una hechicera, sabia en magia, se convierte en la mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social. El filósofo en la escena utiliza el tema mítico, reelaborado por él, para hacer crítica social.

Y hace ver, al propio tiempo, adónde lleva la pasión: la pasión erótica no menos que la pasión del poder de un Etéocles o un Agamenón. Medea va a dar gloria a todas las mujeres con su venganza, que logrará con engaños: nada especialmente femenino, los personajes de la *Orestea* y otros tantos más obran igual. Ante su pasión, ante su deseo de no ser burlada por sus enemigos, lo cree justificado todo.

¿Qué puede hacer frente a ella su débil antagonista, Jasón, ese héroe que en el mito domaba toros que respiraban fuego, vencía a dragones y que ahora busca, como un burgués cualquiera, un matrimonio de conveniencia? Eurípides va a representar en él el egoísmo, la cobardía masculina. Va a poner ante el público ateniense un espejo que invierte aquello que está acostumbrado a creer: es la mujer la que va tener el valor para matar y vengarse, es el hombre el que va a proceder con puro sentido de la conveniencia, de adaptación a sus necesidades en la sociedad en que vive. Dice que lo que hace es por el bien de Medea y de sus hijos, por asegurarles protección. Afirma que ella le debe gratitud por haberla traído a Grecia, un país que sigue la ley y no la violencia, una tierra en la que será conocida por su sabiduría: ¡último sarcasmo! Eurípides está haciendo la sátira de la hipocresía y la violencia de los hombres, de Grecia, de la humanidad toda.

Pero es, sobre todo, la pasión de Medea, el alma de Medea lo que le interesa. Esta mujer frenética, que no retrocede ante el engaño ni ante nada, es un ser delicado. Vacila ante la muerte de los niños: en un momento, prefiere ser vencida y humillada:

> ¡Ay, ay! ¿Por qué me contempláis, hijos, con vuestros ojos? ¿Por qué reís esa última sonrisa? ¡Ay! ¿Qué hacer? Mi corazón se ha ido, mujeres, desde que he visto la mirada brillante de mis hijos. No soy capaz: adiós mis pensamientos de antes: me llevaré a mis hijos de esta tierra (1040 ss.).

Pero su pasión es más fuerte. Despide a sus hijos:

> ¡Piel delicada, aliento dulce de mis hijos! Entrad, entrad: no soy capaz ya de miraros, me derrotan los males. Y sé bien cuáles son los males que voy a causar, pero mi pasión es más fuerte que mi juicio, es la causa mayor de las desdichas de los hombres (1075 ss.).

Como ciertos sofistas Eurípides proclama, al contrario que Sócrates, que la pasión es más fuerte que la razón. Sabe que puede llevar al crimen, Medea misma lo reconoce. Pero Jasón es unilateral cuando después del crimen se dirige a Medea diciéndole:

> Objeto de horror, la más odiosa para los dioses, para mí y para la raza toda de los hombres... (1323 ss.).

Esto es cierto: pero Medea no es tan sólo la mujer criminal, llega a ello por un proceso en que culpas de unos y otros se entrelazan, es víctima de algo arriesgado, pero poderoso y decididamente humano: el amor, el resentimiento por el trato injusto, el derecho a la propia estimación.

Esto es *Medea:* un dato más, una ampliación de la tragedia de la vida humana. El hombre grande y la tragedia van unidos. Pero los trágicos, paradójicamente,

querrían curar a la humanidad de la tragedia. Frente a la violencia de los héroes, predican moderación y *sōphrosune,* aunque comprenden y lloran al héroe caído. Frente al amor violento de Medea, proclama el coro:

> El amor que nos llega en demasía, no nos trae buena fama ni virtud; pero si viene Cipris con medida, no hay otra diosa más benéfica.

Ese monstruo, Medea, es un ser delicado, vulnerable. El poeta la admira, la llora, diríamos que la ama con un amor que se prohíbe a sí mismo. Y arremete contra sus contrarios: el egoísmo masculino de Jasón, la sociedad ateniense toda. No dejan salida, salvo que uno descienda al nivel no heroico del amor moderado, de la mediocridad. En él se refugia el poeta, que oscila entre la añoranza y el miedo de ese otro nivel, bello y peligroso, del hombre y de la mujer que están por encima del común.

En el *Hipólito* —los dos *Hipólitos,* mejor dicho— se libera Eurípides del tema de la hechicera bárbara y no existe el horror de la muerte de los niños por una madre. Con ello y con otras innovaciones consigue penetrar más directamente todavía en el tema del amor de la mujer. Trae en su ayuda a una princesa cretense, Fedra, mujer de Teseo, rey de Atenas: las princesas cretenses, tales Ariadna, Fedra, Pasífae, estaban especialmente ligadas a mitos eróticos, ya hemos hablado antes del tema de Pasífae y el toro. E introduce a un hombre casto, Hipólito, muy distinto del insignificante Jasón.

La presentación más directa del tema de Fedra, enamorada de su hijo Hipólito, hijo de su marido Teseo, tuvo lugar en el primer *Hipólito,* representado en Atenas en algún momento antes del 428, fecha del segundo. Ausente Teseo, Hipólito llega a Atenas a los misterios de Eleusis y Fedra se enamora de él. No sabemos cómo: sin duda Eurípides seguía el tópico del amor repentino, a través de la mirada. El hecho es éste: no hay personaje intermedio como la nodriza del segundo Hipólito, es Fedra la que

directamente se declara a Hipólito. Usa el tópico del poder de Afrodita, que domina a los dioses y a los hombres y de la que es imposible defenderse; tópico usado en la *Helena* de Gorgias y en diferentes escenas euripideas. Pero notemos que en la principal de ellas, aquel pasaje de *Troyanas* (914 ss.) en que Helena justifica de este modo su huida con Paris, la vieja Hécuba le responde que esos son pretextos: es su lujuria la culpable.

Pero estas son interpretaciones contrapuestas, envueltas en el lenguaje de dos maneras contrapuestas de pensar. Lo fundamental es que en la escena que comentamos, los papeles se invierten: ¡una mujer se atreve a declarar directamente su amor a un hombre! Una Helena, una Erifile, otras heroínas más, se habían dejado seducir, pero en ningún lugar se nos dice que hubieran tomado la iniciativa. Ahora los papeles se invierten: no sabemos exactamente lo que Eurípides pensaba de ello, si pensaba en una justa igualdad de los sexos o si entendía que era un exceso más del amor, algo que se daba, pero que traía desgracia. No sabemos. En todo caso, es un audaz experimento. Tan audaz, que conocemos la reacción contraria del público ateniense. Eurípides tuvo que suavizar en su segundo Hipólito. Por lo demás, todo acababa en catástrofe: Fedra, rechazada, calumnia a Hipólito ante Teseo, y se suicida; y Teseo maldice a su hijo, que muere víctima del toro enviado por Posidón. El amor lleva a la propia muerte, pero no sin venganza contra el que lo ha despreciado.

Son escasos los fragmentos conservados de este primer *Hipólito,* pero no dejan de ser ilustrativos. «Tengo un maestro de mi audacia e impudor que es el más fértil en recursos en situaciones imposibles: Eros, de entre los dioses aquel contra el que luchar es más difícil» (Fr. 430), decía Fedra. Y también: «Las mujeres somos un fuego más difícil de combatir que el fuego» (Fr. 429), ya lo hemos citado. Son los tópicos de la violencia del amor, de la debilidad femenina: no eran, pienso, incompatibles con una valoración humana de Fedra, y más concretamente

de su amor, como en el segundo *Hipólito*. Pues con él coincide otro fragmento crítico de la posición antierótica de Hipólito: «Aquellos que huyen en demasía de Cipris, están tan enfermos como los que la buscan en demasía» (Fr. 428).

Las raíces de este debate entre el amor y la castidad se encuentran en la concepción del primero como una fuerza cósmica, como algo que hace fecundo el mundo humano, animal y vegetal: en los cultos agrarios, en definitiva. Así está planteado el segundo *Hipólito*, el conservado, el del 428: como un enfrentamiento, a nivel divino, de las diosas Afrodita y Artemis, y a nivel humano de Fedra e Hipólito. El amor es sagrado y es divino y humano: frente a las tradicionales y tópicas afirmaciones sobre la liviandad de las mujeres, su debilidad ante la pasión, esta otra perspectiva no ofrece una razón, una justificación del amor y una crítica de la posición antierótica. Ya en la *Suplicantes* de Esquilo se conoce al tema. Sólo que ahora es encarnado por personajes de carne y hueso, que viven y sufren con su razón y su sinrazón. Por Fedra e Hipólito.

La presentación es tradicional. Tras el prólogo en que Afrodita anuncia el castigo de Hipólito, que la desprecia, se nos presenta a la princesa Fedra enferma de amor. El amor es enfermedad y delirio: no se nos dice cómo ha llegado, está ahí, se trata de curarlo. Desde Safo sabemos que sólo hay dos vías para ello: darle satisfacción o hacerlo desaparecer. La diosa Afrodita puede, en Safo, obrar lo uno y lo otro. Pero aquí la diosa, y su contrapartida Artemis al final de la obra, no crea sino un enmarque tradicional. Todo ha de jugarse al nivel humano. Va a ser la nodriza, el nuevo personaje que Eurípides introduce una vez que renuncia a que Fedra se declare, esta vez, ella directamente, quien va a planear la solución: que Fedra dé a conocer que su enfermedad es amor, que Hipólito lo sepa, que la acepte, que la cure de la enfermedad.

Pero Eurípides no es Safo: ese intento de curación no

quedará en éxito ni fracaso simplemente, en una nostalgia o en puro reproche. Va a surgir la tragedia: Fedra va a morir y a vengarse causando otra muerte, la del autor del rechazo. Se vengará de Hipólito: será, sí, un exceso culpable y peligroso, pero también la expresión de un alma noble. Y no será tampoco Hipólito el bueno de la pieza: su rechazo, su castidad, son otro exceso culpable.

Hipólito, desde su misma aparición en escena, representa una posición muy concreta, que va a llevar con coherencia hasta el final: «Soy casto y desde lejos la saludo», dice refiriéndose a Afrodita (102) al Servidor que, hombre del pueblo, encuentra peligroso ese distanciamiento de algo que es sagrado, divino. Nótese: «casto», *hagnós,* se dice de una mujer aún virgen o de un hombre que no ha derramado sangre. Un hombre *hagnós* es algo anómalo, un contrasentido: tan fuera de la norma como la mujer que toma la iniciativa amorosa o empuña el hierro.

Fedra sufre y ni siquiera sabe cuál es su sufrimiento. Sólo, freudianamente, sueña con el monte en que Hipólito caza con sus perros, en el hipódromo en que corre con sus caballos. Su amor es un amor que no se reconoce, un amor ingenuo e inocente. «¿Qué es eso que he oído que sienten los mortales, el amor?», pregunta a la nodriza (375). Y es una mujer casada que, como tantas en Atenas, no ha conocido el amor. La nodriza contesta: «Lo más dulce, y al tiempo doloroso». Y ella concluye: «Entonces, me parece, sólo he gustado lo segundo».

El tema sáfico del amor *glukúprikon,* dulce y amargo, resuena aquí. Pero en Safo es amargo por el rechazo o el abandono, temas que desarrolla en sus poemas. Aquí, antes de que se llegue a eso, hay algo más. Fedra, esta nueva Fedra, no osa revelar su amor: es respetuosa de la norma social, se ve constreñida por ella. Peor aún: Fedra es casada, su amor la empuja al adulterio, que ella rechaza:

> ¿Cómo, Afrodita, hija del mar, miran al rostro de su esposo, ni temen que sus cómplices las sombras y las paredes de la casa cobren voz? (415 ss.).

FUNDACIÓN
JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Fundació
Caixa Barcelona

PROGRAMA DE ESTUDIOS CATALANES «JOAN MARAGALL»

- *Cátedra «Joan Maragall» de Estudios Catalanes Contemporáneos:* Enseñanzas de Tercer Ciclo acreditadas por la Universidad Complutense de Madrid.
- *Becas de Investigación y Docencia:* Para profesores y estudiantes de Tercer Ciclo de la Comunidad Autónoma de Madrid y de Cataluña, así como para especialistas españoles y extranjeros.
- *Fondo de Publicaciones Catalanas.*
- *Seminarios y Conferencias.*

Fundación
José Ortega y Gasset
Fortuny, 53
28010 Madrid
Teléfono (91) 410 44 12

Fundació Caixa
de Barcelona
«Casa de les Punxes»
Diagonal, 420
08037 Barcelona
Teléfono (93) 257 28 44