

La "Electra" de Sófocles y la "Medea" de Eurípides*

por

Gred Ibscher

No teniendo nosotros, los aquí presentes, la envidiable suerte de poder acudir al Teatro Griego en Grecia, una famosa agrupación teatral de Atenas nos está visitando en estos días para depararnos el singular placer de algunas funciones—un drama de Sófocles y otro de Eurípides—, acontecimientos culturales que merecerán ser grabados con moldes de oro en nuestra memoria. Pesé al privilegio que significa el que el Teatro Griego venga a nosotros, creo que muchos hubiéramos preferido escuchar las palabras inspiradas por el dios Dionysos en su mismo ambiente: sentados sobre las gradas soleadas del Teatro de Herodes Atticus, al pie de la Acrópolis, o en el Teatro de Epidauro, y disfrutando de una diáfana luz apolínea, de un firmamento profundamente azul, como no hay sino en Grecia.

Pero atengámonos, en su defecto, a la *dimensión interior* que, para la comprensión de la tragedia griega, no sólo es suficiente sino más bien imprescindible, según Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*: "De modo que la obra se verifica más aún que sobre las planchas del teatro, dentro del ánimo de los espectadores. Envolviendo la escena y el público está una atmósfera extrapoética: la religión".1) Esta última palabra de Ortega se adelanta, en cierto modo, al resultado de las siguientes reflexiones que quieren constituir una tentativa de explicación de aquel fenómeno específicamente griego que se llama *lo trágico*; cuya incomprensión haría fracasar, necesariamente, todo intento de hacernos accesible la tragedia griega. Porque nosotros, usualmente sólo *lectores* del drama griego, —si no nos engañamos a voluntad— tropezamos a cada paso con obstáculos al tratar de adentrarnos en su contenido; nos enredamos fácilmente en una maraña de cuestiones e interrogantes apa-

(*) Conferencia dictada en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el 20 de Octubre de 1965, con ocasión de la llegada a Lima del teatro griego "Pirakon".

rentemente sin respuesta y cuya solución —que demanda labor paciente de resultados a menudo inseguros— con gusto la abandonamos a la cavilaciones de la filología clásica. No puede agrandar un fruto que no abre *todo* su delcete a nuestro paladar. Pero tampoco cabe la actitud de imputar, con aires de arrogancia moderna, lo no-entendido a fallas explicadas por una relativa primitividad de desarrollo de un género artístico que llega a nuestros días (y que, gracias a la bendita técnica del siglo XX, hasta prolifera, por decirlo así, en un nuevo, el séptimo, arte).

En realidad es, sin embargo, que no podemos sustraernos a una especie de fascinación que emana del teatro griego aun sobre nosotros, generaciones de paladar viciado, difícil de contentar. Donde hay fascinación, puede haber latente un auténtico misterio para cuya adecuada recepción, como dice Ortega en el lugar ya citado, falta aun adaptar el organo —tarea ésta que si a alguien incumbe, es a los estudiosos de la filología clásica. Kairós llaman los griegos a una feliz contingencia como la que nos toca en estos días, de beber en la misma fuente de divino origen.

Trataremos, por tanto, de desbrozar un poco más el difícil camino que conduce hacia ella, para hacernos partícipes del carisma inmanente al teatro griego.

LA "MEDEA" DE EURIPIDES

En orden inverso al que indicara el título entremos primero en el argumento de "Medea" porque contiene muy llamativos momentos de aspecto harto problemático de los que cabe entresacar tal vez algunas lecciones de trascendencia.

Esta pieza teatral era destinada a los Grandes Dionisios de la primavera del 431, celebrados bajo el arconte epónimo Pitodoro. Su autor Eurípides no obtuvo en el Agon ni el primer premio que cayó en un hijo de Esquilo, ni el segundo con que fue honrado Sófocles, sino el tercero y último... algún motivo fuerte debe de haber determinado en sentido adverso al jurado ateniense; no es muy difícil adivinarlo. De nada, al respecto, sirvió el elogioso homenaje que Eurípides entonó en un stasimon —la tercera canción del coro— a su patria y a su gente; "Dichosos, desde edades remotas, los descendientes de Erecteo, hijos de los bienaventurados dioses..."²). El poeta, durante su vida, sólo cuatro veces quedó primero en la competencia escénica; él supo incitar y poco le habrá importado si chocaba.

Sigo, para ofrecer, a guisa de una previa información, el hilo de los dos resúmenes sinópticos que confeccionaron 'sine ira et studio', a modo de introducción de sus respectivas ediciones, la Escuela peripatética y los Alejandrinos: 3)

Medea, princesa bárbara, oriunda de un país frío, tenebroso, inhóspito, entre el Cáucaso y el Mar Negro, llamado Cólquide, llega a Corinto en compañía de Jasón, un príncipe heleno "sin país", al cual ella había ayudado en la dura faena de conquistar el vellocino de oro con los Argonautas; también le había ayudado a eliminar a un rey rival, su tío Pelías el que usurpara un reino que por derecho debía heredar Jasón. Ahora ambos son fugitivos y Jasón, sea para deshacerse de una mujer peligrosa de la que se siente hastiado, sea para arreglar su propia situación lo antes posible, solicita la mano de la joven princesa y única hija del rey Creonte de Corinto (su nombre, Glauca, sólo consta en los escolios, Séneca en la pieza de igual nombre la convierte en Creusa)— y la obtiene. Medea, a punto de ser desterrada del suelo Corintio, pide al rey un solo día de plazo antes de cumplirse el decreto de su expulsión, a causa de sus pequeños hijos. El rey, casi contra su propia voluntad y desoyendo sus presentimientos, accede. Medea, aprovechando el corto lapso de tiempo, manda a la recién desposada, a sus hijos, con regios regalos —vestido y diadema nupciales— que previamente envenenó con sus artes de hechicera. El efecto de los regalos no se deja de esperar mucho tiempo: un mensajero relata a Medea que la novia de Jasón murió tras terrible agonía y que su padre sufrió igual destino al querer abrazar y salvar a la joven infeliz. Medea, no satisfecha aún de su venganza, comete, a continuación, horrible infanticidio para infligir a Jasón el castigo que más le doliera. Lanzándose mutuamente los improperios más violentos, los que fueron anteriormente apasionados esposos se separan. En un carro tirado por dragones que le ha mandado su pariente, el dios Sol, Medea se aleja del campo de sus fechorías para reunirse próximamente con el rey Egeo de Atenas con quien tuvo oportunidad de hablar en Corinto, porque piensa unirse en matrimonio con éste que aun no tenía descendencia.

Reflexionando sobre esta historia impregnada de hechos de sangre, de barbarie, desesperación y sed implacable y delirante de consumir la más terrible de las venganzas, tenemos que tildar de atroz el argumento, confesando que, por añadidura, padece de mal gusto el pomposo desenlace, casi ridículo, en el cual una salvaje culpable a todas luces, se levanta por el aire para sentar sus reales en otra parte. Si es inatractiva

la pieza, lo es sólo en apariencia. Tras Eurípides con quien entró la historia de Medea en la Literatura Mundial, se ocuparon del tema obsesionante, y rivalizaron con el poeta griego: el romano Séneca, el francés Corneille, el italiano Cherubini, el austriaco Grillparzer; en nuestros días Unamuno (quien nos dio una Medea senequista), el francés Anouilh, el italiano Corrado Alvaro, los españoles Sastre y Bergamín, el norteamericano Jeffers y los alemanes Hans Henny Jahnn y Mattias Braun; finalmente el peruano Juan Ríos.

Frente a los datos enumerados, ¿dónde empezar para entender y definir la esencia de la tragedia griega y su elemento fundamental, lo trágico? Brotan de estos hechos, para nosotros por lo menos, tal horror, tanta miseria y abyección que difícilmente nos alcanzan crisis y catarsis que, como consecuencia de terror y compasión vividos, nos promete la teoría aristotélica. ¡Con tal que se haya entendido bien a Aristóteles! ¡Auscultemos un poco más de cerca esta pieza y busquemos las presumibles intenciones de su autor!

Preguntémonos, ante todo: ¿Cuál es la verdadera tensión antagónica que domina en el argumento y conduce a tan horripilante final? No es difícil contestar mi pregunta: se trata, desde luego, de aquel antagonismo archiantiguo (casi tan viejo como el mundo) que es inmanente a la polarización de los sexos —de la eterna lucha entre hombre y mujer que en esta pieza mantiene un suspenso casi del principio al fin. Y para subrayar los contrastes de por sí conocidos, Eurípides, astutamente, convierte a la representante del llamado sexo débil, en una mujer bárbara, mitad salvaje humana, mitad diosa, mientras que, por otra parte, el varón goza de las prerrogativas de ser civilizado, en tanto helénico, que se deja gobernar por leyes, instituciones, prejuicios, subterfugios, pretextos, en suma, de todo el aparato de la hipocresía civilizada que obra a favor del ofensor, si es que se conocen las reglas del juego. ¿Habrán sido éstas las intenciones del poeta, de enseñar, cómo, bajo el peso injusto de leyes aparentemente benéficas, cuando son interpretadas y manejadas arbitrariamente, la justicia se troca en injusticia, haciendo sufrir a la parte débil, mejor dicho, a la parte no enterada del juego? ¿Quería, acaso, enseñar cómo, a consecuencia del abuso cometido por el hombre, la naturaleza misma, esta naturaleza apasionada y salvaje, desbordará, rompiendo diques y defensas? Antes de establecer tal tesis, es preciso señalar, por amor a la verdad, que Eurípides, en la misma época de su vida, y en toda la antigüedad siguiente, no ha gozado precisamente de la fama de ser un amigo del sexo cuyos derechos frente al hombre parece amparar a lo largo de la creación de su "Medea". Pero tenemos

testimonios inconfundibles, en varias de las canciones del coro, comenzando con el primer stasimon, cuyo tenor agresivo y a la vez solemne vaticina una nueva etapa para la humanidad, en la cual los papeles respectivos de los sexos se verán cambiados: en Jasón el género varonil se ha desprestigiado; desde ahora "corren los ríos hacia atrás y hacia atrás echan la justicia y todo lo demás, puesto que la astucia rige ahora los consejos de los hombres... la honra va hacia las mujeres..." 4) En el cuarto stasimon —acaso la canción más espiritual y bella de todas— la que sigue al monólogo en el cual Medea, angustiosamente, vira y revira sus funestos propósitos de acabar, en despecho al vil padre, también con sus propios hijos, el coro se hace reflexiones sobre lo que mejor conviene a su sexo: no niega a las mujeres el don de las Musas ni la sabiduría, *en principio* — pero no es así en *todas*, observa el coro (constituído por mujeres), para, de inmediato, celebrar la eximia suerte que tienen aquellos mortales que, por no haber contraído nupcias, desconocen las miserias que acarrearán paternidad o maternidad.

Quien habla así, a través del coro, es un hombre que, como espectador de su siglo, se ha mantenido al margen de la sociedad de entonces; es un hombre que no en balde fue bastante odiado por sus conciudadanos; un hombre, en cuya mente caviladora echaron profundas raíces las discusiones y enseñanzas del gran movimiento de Ilustración de la segunda mitad del siglo V. Para él, como para varios sofistas, el esclavo, el no-griego y la mujer —tres categorías de seres humanos que hasta entonces habían sido considerados inferiores, entre el animal y el hombre (varón) de extracción helénica— necesitaban, contra viento y marea, de una especie de rehabilitación. Y con respecto a la mujer, Eurípides se sirvió del mito de Medea.

Objetaremos, sin embargo, y no sin razón, que los delitos repugnantes, por no decir monstruosos, que comete la heroína del mito, cínica hechicera salvaje, desdican totalmente de estos propósitos tan apreciables. No sería ésta la única incongruencia, las hay, antes bien, a raudales. No menciono sino una más, la que tiene que ver con el coro, que, compuesto por Corintias, es decir, por súbditas de aquel rey que por temor a la mala fama de que goza Medea, y con el presentimiento de que esta hechicera, sin ley ni normas de conducta helénicas, nada bueno traerá a su país en el futuro, no la quiere admitir dentro de sus comarcas. En lugar de declararse ellas solidarias a su máxima autoridad, en lugar de distanciarse de la forastera sospechosa, se solidarizan con ella desde un principio, y, a continuación, —enteradas ya de la ofensa

que de parte del esposo tiene que sufrir— la amparan, la consuelan, la aconsejan, lloran por ella, y, por fin, hasta la excusan antes y después de la peor de sus faenas; y no la delataban a pesar de que sabían, por boca de la misma Medea, que la futura novia de Jasón, la princesa real, iría a perecer junto a su padre, el rey, por obra de ella. Todo esto nos parece, en realidad, un tanto absurdo. Hay en todo esto algo que —por lo menos a nuestro parecer de hijos del siglo XX, fanáticos de la buena lógica— no va bien, no parece bien calculado.

Quien quiere criticar a Eurípides, ha dicho Goethe, 5) sólo debe hacerlo acercándose a él de rodillas. Así que, pese a los anteriores reparos, debemos ser cautos en sacar de aquí conclusiones y formular rápidos juicios. ¡Seamos circunspectos, ante todo, por una razón poderosa que enseguida tendremos que abordar y que, de repente, podrá echar muchísima luz sobre los meandros intringadores de esta trama tan inquietante!

Pues bien, Medea, este principio del mal, del odio y de la destrucción sin límites, confiesa desde un comienzo, sin pudor ni reparos, que “para esto hemos nacido las mujeres, incapaces de hacer obras nobles, pero archi-sabidas para urdir toda clase de maldad”.6) Algo más tarde, en su segundo encuentro con Jasón (cuando la vemos, por un instante, toda mansa, conforme y obediente, con el objeto de lograr, a través de él, su proyecto de venganza) declara: “pero las mujeres somos como somos —nada peor digo— tú no has de igualarte a las maldades...”7)

Estas palabras implican mucho más de lo que, a primera vista, parecen traslucir. A través de ellas y de muchos otros pasajes parecidos que huelga aducir, cabe intuir una verdad vigente tanto para Medea como figura trágica, como para otros héroes de la tragedia griega; es una verdad que nos suena desacostumbrada y dura, casi una herejía:

Estos seres no tienen *ninguna evolución* desde que ponen, por primera vez, el pie sobre la escena; no tienen un devenir —sólo tienen un ser. Dicho respecto del caso de Medea—, de la Medea de Eurípides: esa Medea, tiene del principio al fin, un ser que le ha otorgado el mito.

A partir de la Medea de Séneca, Medea se *hace* (“Medea -fiam”, leemos en el pasaje decisivo 8) de la tragedia de Séneca); y todas las Medeas posteriores desarrollan ese su carácter específico a raíz del agravio por parte del infiel esposo, por las humillaciones a las que se ve sometida; por su pasión amorosa que quedará insatisfecha desde que fue abandonada.

En Eurípides de antemano sabremos lo que va a hacer; lo dice y llama como testigos, repetidas veces, al padre Helios, a la diosa Temis, la Justicia divina. Aun antes de conocer el efecto de sus hechizos fatales destinados a matar a la princesa y al rey — y mucho antes de cometer el crimen más abyecto que, como madre, pueda cometer, ella ya se percata de la magnitud del delito en el que culminará su existencia de infanticida.

¡Cuántas críticas, reparos, censuras no se han acumulado en contra de Eurípides! La mayoría de ellas cae por su base; si nos atenemos consecuentemente al criterio arriba indicado, no puede hablarse de inconsecuencias, olvidos, caracterizaciones inadecuadas, acontecimientos ilógicos o por lo menos inexplicables, escenas supérfluas e inverosímiles. Y, ante todo, debería suprimirse, de una vez para siempre, este reclamo tan torpe, desde el punto de vista del teatro griego, que le falta acción, que nada sucede en estos episodios que —dicho sea de paso— tienen su nombre de su "función" original. La palabra significa literalmente: 'lo que sobreviene', e. d. aquella parte que viene a completar al coro. Los 'episodios' no son actos al estilo de *nuestro* teatro, no son sino partes dialogadas que alternan con los elementos lírico-didácticos correspondientes, si se quiere, a este núcleo germinal de lo trágico que es el coro. En estas partes dialogadas lo que se escucha, puede circunscribirse a temores, remordimientos, justificaciones, reproches, imprecaciones, a proyectos para el inminente futuro, dudas y vacilaciones. Lo que sucede — los hechos decisivos del mito—, pertenecen al pasado o al porvenir y nos serán revelados, sea en forma retrospectiva o sea como un mensaje, un anuncio, una declaración, por parte de uno de los protagonistas o también de personas que ocupan un plan secundario. Pero nada de cuanto ocurre, ocurre sobre la escena abierta, todo detrás de ella.

En el palacio de Corinto, por ejemplo, se había llevado a cabo ciertamente, la escena del compromiso entre Jasón y la princesa — hecho que causa la profunda aflicción en que sorprendemos a Medea al comienzo del drama, y de la que nos habla, en el Prólogo, la fiel Nodriza y luego el Pedagogo a quien son confiados los hijos de Medea y Jasón.

Un mensajero nos cuenta más tarde acerca de los terribles acontecimientos en el palacio; el envenenamiento, la tortura y la agonía que terminan con las vidas de Glauca y Creonte. Escuchamos finalmente los gritos de los niños, desde el interior de la casa, cuando Medea pone fin a sus existencias inocentes, y resuelve así su trágico conflicto con Jasón y, en

cierto modo, todos sus padecimientos, al dar rienda suelta a su sed de venganza, a su orgullo lesionado de semi-diosa.

No es así que por falta de técnica hay poca o ninguna acción sobre la escena. ¿Acaso el poeta, a quien Aristóteles llamó "tragicótatos", e. d. el más trágico, no habrá dominado su oficio? ¿El oficio de la tragedia? "Si somos sinceros", escribe Ortega en el lugar arriba citado, "declaramos que no la entendemos bien... ¡no se olvide que era en Atenas un oficio religioso!".

Debe asociarse a dicho carácter religioso precisamente su carácter no-dinámico, desprovisto de acciones palpables y visibles — carácter que anteriormente convenimos en llamar y definir como ser, un ser estático, en oposición al devenir que nosotros, equivocadamente, solemos esperar del héroe trágico.

Es este ángulo y esta índole peculiar que, gracias predominantemente a los estudios de Walter F. Otto 9) y de Karl Kerényi, 10) comenzamos hoy día a entender un poco mejor. Porque sobre el origen religioso del fenómeno trágico griego en sí, se ha hablado mucho, quizá demasiado, desde que había aparecido "El Nacimiento de la Tragedia del Espíritu de la Música" 11) No obstante, no terminaban la serie de críticas torpes hechas a los poetas trágicos, los errores fatales de interpretación del texto o, cuando menos, sus interpretaciones torcidas por ser demasiado racionalizantes. Culpa de todo ello tiene: el no haberse tomado *en serio* este misterio y misterio del gran Señor de Vida y Muerte que era Diónyos, a cuyo servicio se hallaba, desde siempre, la tragedia de Atica.

Pasemos por alto los detalles de erudición que giran en torno al culto dionysíaco — y preguntémos tan sólo, en atención a nuestro caso especial, si cabe pensar en una *afinidad* significativa entre el misterio de la epifanía anual del Diónyos y el mito de la Medea, para comprender y comprobar hasta qué punto un tema mítico de la tragedia era asimilable a los eventos religiosos que determinaron, desde temprano, su origen. Karl Kerényi 10) trajo a evidencia que sí existe dicha afinidad. Recordemos, antes de resumir brevemente los resultados de sus estudios sobre la "Medea" de Eurípides, una vez más una observación de Ortega entresacada de otro lugar de sus "Meditaciones del Quijote", que nos sirva de guía en lo que sigue: "Los dioses significan una dinastía, bajo la cual lo imposible es posible. Donde ellos reinan, lo normal no existe; emana de su trono omnímodo — desorden". 12) — Si

hacemos abstracción de todo lo que ya sabemos sobre Medea, queda por resolver esta última interrogante: ¿Qué es Medea en el fondo y de dónde le viene su atributo de hechicera y de mujer que ha dado la vida a sus hijos para quitársela — impunemente?

Ella llegó de un país de largas brumas invernales en el que se suponía que el momento culminante de toda felicidad era cuando el Astro-rey, Helios, renacía de las tinieblas y tomaba el cetro de manos del astro que dominaba la Noche, a saber: de Luna-Hecate o Artemisa. En forma casi directa revela Eurípides el origen de su heroína en el primer monólogo que antecede al primer Stasimon:

“...por Hecate, deidad a quien rindo culto especial y cuya protección yo he escogido... en el secreto santuario de mi palacio...” 13)

y algunas líneas más abajo agrega, dirigiéndose a sí misma:

“...naciste de noble padre, descendiendo de Helios...” 14)

De estas palabras se desprende que Medea habría personificado a una sacerdotisa, la de Luna-Hecate, siendo su padre el rey Aetes cuyo nombre se deriva de una raíz que significa ‘luz’, ‘éter’. Aetes a su vez es hijo de Helios. De modo que a Medea hemos de asociar a los acontecimientos anuales —especialmente importantes en un país de largo invierno— que marcan, tras una transición crepuscular, el advenimiento de la luz vivificante y fecunda.

La influencia de un culto astral oriundo de un país del oriente, ha llegado de algún modo, alguna vez, a Grecia: una de las muchas puertas de entrada constituía el puerto de Corinto, donde, efectivamente, existía, desde tiempos inmemoriales, probablemente pre-helénicos, el culto de una deidad lunar que más tarde recibió el nombre griego de Hera, quedándole a ésta, como rezago de arcaicos ritos, la costumbre de introducir en su culto y ministerio, cada año, siete hijos e hijas de familias nobles, quienes tuvieron que someterse a enigmáticos actos sacrales no bien comprendidos ya por los contemporáneos de Eurípides. Estos jóvenes fueron llamados “Hijos de Medea”; y Medea a su vez, según la tradición, había de matar a sus hijos —para darles luego nueva vida. El número catorce que suman estos jóvenes escogidos, es de por sí muy significativo; no necesito recordar que en el lapso de 14 días crece la luz lunar hasta el plenilunio, siendo estos días y noches estimulantes para todo el crecimiento orgánico; pero van seguidos por otros tantos

días y noches en los cuales la luz lunar decrece, agoniza y luego desaparece— o dicho en un término del culto originado en el mito: “muere”, para dar, en ciclos siempre continuados, nueva vida, nueva muerte, y otra vez nacimiento y muerte del astro.

De esta manera llegó la figura de Medea a su “función” de infanticida y sabia hechicera, cuyo instrumental, un caldero de bronce puesto sobre un trípode se puede ver aún en las representaciones pictóricas de la cerámica griega. Su poder mágico de renovar la vida, luego de haber dado la muerte, lo demostró en un caso que el mismo poeta Eurípides enseñó en su primera pieza dramática, que precedía a su “Medea” en unos 24 años (15), y que tuvo el título “Las Pelíadas”. No la poseemos, pero sí conocemos su argumento que termina exactamente en el punto en que comienza el drama “Medea”:

El tío usurpador del reino que por derecho pertenecía a Jasón, es eliminado de la vida por un ardid de Medea: ella, ensayando sus artes delante de las hijas de Pelías, convierte un cabro despedazado, gracias a las yerbas que ella mezclaba al contenido del caldero, en un corderito recién nacido. Las Pelíadas quieren imitar y repetir el proceso con su padre anciano, pero Medea deja de agregar los ingredientes mágicos, y el viejo muere descuartizado a manos de sus propias hijas.

Estos sucesos de Yolcos —nombre de la residencia de Pelías— deben considerarse como parte integrante del antiguo mito que, hasta cierto punto, debía ser respetado por los poetas. La filología conoce un título de Esquilo y otro de Sófocles que giran en torno al mismo asunto. Trátase, repito, del *ser mítico* de Medea.

Cabe preguntar, al fin, por las posibilidades que el mito —de tal modo prefijado— ofrecía al poeta antiguo en bien de sus propias ideas y propósitos de un trabajo creador. En otras palabras: ¿cuál era la tarea que se propuso Eurípides frente a una figura mítica de conocidos rasgos ancestrales?

En parte ya hemos dado una respuesta a esta interrogante. Pero cabe definir ahora, de un modo más preciso, lo que quería Eurípides con su Medea y, lo que constituía, a la vez, su problema arduo *del ennoblecimiento* de ella, *el cómo humanizarla*.

Esto, el poeta trataba de conseguir al identificarla con las mujeres de su tiempo, y al hacerse eco de los problemas de la mujer de su tiempo. Le da a Medea como coro un grupo

de mujeres de Corinto, porque para la mujer de todos los tiempos la cuestión "nacionalidad" no existe en el mismo grado en que es ésta una cuestión interesante para el varón. De ahí que aquellas mujeres corintias, ajenas a la raza bárbara de Medea, no tienen ningún inconveniente en solidarizarse con ella, —esta sufrida extranjera al que desamparó el marido después de haberla sacado de su hogar y patria. Para ellas no existía sino *una* preocupación: ¿cómo ayudar de verdad a esta hermana según el sexo, que se veía reducida en sus fueros más elementales? ¿cómo prevenirla para que no cometiera funestos desatinos bajo el peso de sus tribulaciones? ¿cómo impedir que se dejara arrastrar, por la fuerza de su temperamento salvaje y por su creciente exasperación, a decisiones funestas, tan funestas que ponían en peligro todo el progreso alcanzado en luchas anteriores? Porque, en mi opinión, el "odiador de las mujeres" —como a raíz del "Hipólito" y otros dramas, llamaron a Eurípides en la antigüedad— se dio buena cuenta de la problemática que es inherente a todos los esfuerzos que realiza este sexo por mejorar su condición: el enemigo más peligroso que acosa a la mujer y a los avances que anhela, lo constituye la mujer misma— y no su opositor por naturaleza. Algunas palabras que Eurípides pone en boca de las mujeres del coro, parecen bastante elocuentes al respecto y, a manera de un testimonio negativo, el poeta le hace repetir y repetir a su Medea el hecho eternamente valedero: que por amor al hombre se hizo todo esto. Sí, por amor a Jasón ella había traicionado a su padre, a su patria, dando muerte al hermano que podía obstaculizar su fuga, y por fin, y en última cuenta, quedó como la más traicionada *ella misma* en tanto madre, al sacrificar lo más querido que poseía, sus hijos, en aras del odio contra quien consideraba el causante de sus males.

Luego de haber llegado a un grado de dolor difícilmente superable, luego de haberse conducido como mujer abatida y, como tal, *humanísima*, de suerte que se convirtió en una mujer *in-humana*, haciendo 'tabula rasa' de su vida, el poeta, que había desmitologizado a Medea, termina por deshumanizarla, y mitologizarla de nuevo: Sobre el carro que enviaba Helios a su nieta, desaparece Medea, dejando atrás al hombre torpe, al adversario improbo quien fue tocado por ella en lo que más le podía herir: en su afán de inmortalidad, al privarle ella de toda su descendencia.

LA "ELECTRA" DE SOFOCLES

Dediquémonos ahora a la "Electra" de Sófocles —figura trágica que es apasionada en no menor grado que Medea, pese a que no se trata ni de una mujer bárbara ni de una semidiosa con respecto a su origen mítico. No —Electra es de purísima casta helénica, pero mujer al fin. En ella, como en su antagonista Clitemnestra, Sófocles ha derrochado todas las artes, todos los recursos de su perspicaz psicología.

Para hacérsola más accesible, hay que aprovechar coyunturas diferentes a las que prevalecían en el estudio de la "Medea" de Eurípides, y hay que definir, en primer lugar, lo que el drama "Electra" de Sófocles no es:

A pesar de los fuertes tintes psicopáticos con los que se ven dibujados los dos caracteres que predominan en la escena, no se trata, desde luego, de ningún estudio dramático de índole psicológica y menos aun de tipo patográfico. —Tampoco es una pieza que se basa exclusivamente sobre los conceptos de fatalidad y culpabilidad, aunque Sófocles parezca corregir, en algunos pasajes, a su precursor Esquilo, cuya Tetralogía de los Atridas culminó, en el año 458, — dos años escasos antes de su muerte acaecida en Gela cerca de Siracusa,— una carrera teatral que en el verdadero sentido de la palabra no tenía precedentes. Si Sófocles quería rivalizar con Esquilo respecto del tema, lo ha hecho a la distancia respetuosa exigida por la obra del fundador del teatro ateniense. No interesaba a Sófocles tampoco —lo que a menudo se pretende— un conflicto individualizado, pese a que las dos protagonistas, Electra y su madre, descuellan por su modo de ser personalísimo. No es "Electra" un drama del destino como lo quería el Romanticismo— no sirve a ningún propósito estético aislado — nada de eso.

También "Electra" —y ésta será la única clave para adentrarnos legítimamente en este drama— es un documento de la religiosidad helénica. Trátase en él, como en "Medea", en primera y última instancia, de un quehacer acaecido entre la deidad y el hombre. El que vence, al final, es el Dios de Delfos. A través de los padecimientos a los que se ven sujetos los seres humanos de la pieza, el poeta quiere enseñar que, por más invencibles que se mostraran los obstáculos que impiden la victoria de Apolo, su voluntad, y su verdad saldrán a la luz.

Es cierto que los seres humanos, con su *propio* querer, no hacen más que enredar el destino, oscureciendo por largo rato, la idea fundamental. Pero nada se puede hacer, a la larga, contra el designio del Señor de Delfos: al fin será desarraigado el miasma, la mancha insalubre, vergonzosa, de la tierra. El mal, lo infecto, lo infame desaparecerá. Habla así, a través de los hechos presentados y de las palabras del coro y portagonistas, el discípulo de Esculapio que era Sófocles. Lo infecto y lo infame es encarnado por Égisto, pero sólo desde un plan secundario, porque la maldad en persona es esta madre-perra, Clitemnestra. En vano trata de defenderse, de auto-absolverse delante de la hija Electra, la que odia a esta madre, este ser anti-materno por excelencia, con todas las fibras de su ser. Es un odio ciego, sordo, impotente durante todo el trascurso de la primera parte del drama. A tal punto se acumula esta cólera y aversión impotente que durante un instante— en el momento que precede a la escena del 'anagnorismós', del reconocimiento entre la hermana y el hermano considerado como muerto—, Electra pensaba asumir, ella misma, con sus débiles fuerzas, el papel de la redención de la Casa. Pero asumir este terrible papel de la venganza, impuesta por el dios al hijo de Agamenón, hubiera sido un error fatal de parte de Electra: habría arruinado, por decirlo así, la conspiración victoriosa emprendida, desde antes, por Apolo.

No nos tiene que preocupar la prioridad o no-prioridad de la pieza de Sófocles respecto a la del mismo nombre de Eurípides. Porque más puntos de contacto *reveladores* existen entre el drama de Esquilo y el de Eurípides que entre el de Sófocles y el de Eurípides. Hay una línea de evolución que puede trazarse directamente desde Esquilo a Eurípides, mientras que Sófocles, en la creación de su Electra, va por caminos que pueden calificarse de 'sui generis'.

La diferencia que media entre su manera de trabajar y la de Esquilo, estriba en que Sófocles crea de modo *consciente* lo que el precursor ofrecía acertada pero *inconscientemente*. Tal la caracterización anecdótica que una "Vida de Sófocles" pone en boca del mismo poeta. Sea auténtica o no, dicha observación acentúa, del modo más feliz, la manera de trabajar del uno y del otro.

La Electra de Sófocles tiene a su lado una como figura de desdoblamiento que no hallamos ni en Esquilo ni en Eurípides. Trátase de una hermana menor, de nombre Crisotémide, la que —cual un fondo de contraste— se suma, con sus consejos, a las voces del coro. Las mujeres que

forman a éste, son conciudadanas de Electra y, como a menudo en Sófocles, subrayan la necesidad de la moderación, de una pasajera y prudente sumisión, y sobre todo, de la fe y confianza en el Ser Supremo: el dios ya sabrá cómo resolver este terrible conflicto. Pero ni el coro ni Crisotémide cargan con *todo* el peso trágico que amenaza destruir la dinastía de los Atridas. Como Antígona de Tebas, Electra, que tanto se parece a aquélla, queda incomprendida, tanto por parte de la querida hermana como del siempre tímido y demasiado respetuoso coro; ni Crisotémida, ni Ismena en el conflicto tebano, sienten el suficiente valor como para apoyar activamente la arrojada decisión tomada por sus respectivas hermanas mayores, quienes se ven así abandonadas a la más completa soledad. Pero Antígona y Electra llevan, ambas, sobre la frente el sello de absolutistas en el aspecto moral, entendido este concepto al modo helénico — ciertamente *no* a la manera nuestra. Ellas sufren las mismas afrentas, rechazando apasionadamente toda usurpación tiránica con la nobleza de su legítimo orgullo, aun entre las más amargas humillaciones. Es digno, a este respecto, observar que tanto la Electra de Esquilo como la de Sófocles y, hasta cierto punto también la de Eurípides, mantienen firmemente, en medio de sus pesares, una meta real y concreta, a saber: la reconquista de los derechos que arrebataron cínicamente los adversarios. Por si acaso la victoria fuera obtenida finalmente sobre los malvados, Electra insiste sobre el derecho de Orestes al trono de Agamenón, y para sí misma anhela no solamente la anulación de su actual condición humillante sino una rehabilitación total en tanto mujer; esto incluye un futuro destino «como esposa» y una descendencia — pensamiento inconfundiblemente griego.

La escena que muchos consideraron como verdadera culminación de la "Electra" de Sófocles, y que, ciertamente, en el aspecto técnico y humano, fue preparada con el mayor cuidado, es la del reencuentro de los hermanos, el 'anagnorismós'. Sófocles, sin lugar a dudas, ha querido superar la escena paralela, mucho más parca de Esquilo. En cuanto a belleza, a cualidades de emoción y ternura incomparables, somos libres de otorgar a este episodio de Sófocles, el galardón de ser uno de los más impresionantes de toda su obra. Pero, desde el punto de vista de la estructura interior de la tragedia griega, en tanto culto religioso, dicha escena no marca el punto culminante —no puede constituir sino una de las condiciones que han de contribuir al desenlace victorioso del conflicto trágico. 1225 de los versos recitados preparan este final que se desarrollará, a través de

los restantes 285 versos, a saber: el cuadro del doble asesinato perpetrado seguidamente en ambos criminales— detrás de la escena, como se entiende.

Contrario a lo que sucede en el drama de Esquilo, donde sucumbe primero, bajo los golpes mortíferos de Orestes, el usurpador adúltero, en Sófocles es la madre la que recibe como primera el merecido castigo, azuzando Electra, la implacable, desde afuera, al hermano vengador. Y sólo entonces, con un furor que no dista de ser sádico, se lleva a cabo la venganza en Egisto, a quien sorprenden, antes de su muerte innoble, con el descubrimiento de la previa aniquilación de la única persona que le era cara, Clitemnestra. Su papel de víctima en "Las Coéforas" de Esquilo es casi intrascendente al lado de la sangre materna que aun se había de verter — sangre que, a continuación, excitará la jauría infernal de las Erinias.

Nada de esto hay en Sófocles. Su propósito en la pieza que, en cierto modo, aísla una parte del destino global de los Atridas, no permite a la escena final sino enseñar — ante la inminencia de una catástrofe— el repentino y certero triunfo de los seres humanos que actúan bajo orden divina. Mientras que en la Tetralogía de Esquilo la tercera pieza, que con el título de "Las Euménidas" sigue a "Las Coéforas", ha de cumplir *enteramente* con el propósito de señalar la triunfante verdad de Apolo, ésta sale vencedora en la "Electra" de Sófocles, sin que se mencionen siquiera las Furias perseguidoras del matricidio.

La victoria de Apolo es, a la vez, un triunfo de Diónysos, el dios Libertador. En las palabras del Exodo resume el coro de la "Electra" Sofocléica este desenlace significativo de la tragedia con toda concisión posible. Rezan así los versos que se dejan verter al castellano casi letra por letra:

"Oh raza de Atreo: ¡cuántos males sufriste
para salir a libertad, a duras penas,
con este esfuerzo de hoy — lo conseguiste!16).

NOTAS

- 1) MEDITACION PRIMERA, 17
- 2) v. 824/25 (Ed. Clinton E.S. Headlam, Cambridge, University Press 1954).
- 3) Uno de los argumentos (que bajo el nombre de 'hipótesis' suelen preceder a todos los dramas conservados de la antigüedad) es anónimo y se debe, probablemente a Dídimo, en última cuenta a los archivos y estudios hechos por Aristóteles y sus discípulos, el segundo lleva el nombre de su autor Aristófanes de Bizancio
- 4) v. 409/11 y v. 419, ed. cit.
- 5) Conversaciones con Eckermann bajo la fecha del 28 de marzo de 1827.
- 6) v.407/09 ed. cit.
- 7) v. 889/90 ed. cit.
- 8) IIº Acto, 1ra. escena: al tratar la nodriza de calmar a Medea queriendo disuadirla de sus funestos proyectos, ésta contesta a secas así:
"Medea — me haré". — Con esto indica que aun no lo es.
- 9) Véase el ensayo: "Ursprung der Tragedie Aischylos", en: DAS WORT DER ANTIKE — pp. 162/89. Darmstadt, 1962.
- 10) véase sobre todo su prólogo a: THEATER DES JAHRUNDERTS: MEDEA pp. 9 — 29. München-Wien 1963.
- 11) NIETZSCHE, 1872.
- 12) MEDITACION PRIMERA, 7.
- 13) v. 395/97 ed. cit.
- 14) v. 406 ed. cit.
- 15) Para la edición de las Peláidas se señala la fecha de 455 a.C., mientras que la MEDEA fue producida el año 431 a.C.
- 16) v. 1508/1510 — v. Edición NAUCK.