

Cuerpo, crimen y muerte en Medea de Eurípides

MARESCA, Victoria / Universidad de Buenos Aires – UBACyT - vickymaresca@yahoo.com.ar

Mesa: El lenguaje del cuerpo en la Antigüedad: Cuerpos eróticos y cuerpos respetables, cuerpos violentos y cuerpos monstruosos. Coordinación: Cora Dukelsky. Cátedra: Historia de las Artes Plásticas I (Antigua), Carrera: Artes, FFyL-UBA. Tipo de trabajo: ponencia

» **Palabras clave:** Filicidio, Medea, tragedia

» **Resumen**

En la tragedia *Medea* de Eurípides se encuentran representaciones corporales de los personajes que resulta relevante estudiar para comprender su función en los crímenes que acaban con las vidas de Creonte, su hija y los niños de Medea y Jasón. Pasionales, rígidos, temerosos, enfermos, animalizados, las metáforas descriptivas de sus sentimientos o comportamientos que involucran al cuerpo son significativas, incluso en su ausencia. Por ejemplo, al comienzo es posible conocer que mientras Jasón “se acuesta por bodas reales” (v. 18), Medea “yace sin comer” (v. 24) presentando un cuerpo abandonado. Ya en los primeros versos se puede ver, pues, el juego de oposiciones que se da entre los esposos. Del mismo modo, es destacable la reiteración de referencias al contacto, y a la imposibilidad de él. En el caso del regalo que portan los niños, su madre insiste en que sean ellos quienes lo lleven y que lo entreguen directamente a las manos de la nueva esposa, sellando así su destino de muerte. Luego de la culminación del plan criminal, Jasón se desespera por volver a tocar a sus hijos, cosa que ya no podrá hacer.

En este trabajo se analiza, entonces, a través del rastreo de ciertos términos asociados al contacto y de dos imágenes que se pueden relacionar con la puesta en escena de *Medea* de Eurípides, la inversión de roles que se produce entre los dos personajes principales a lo largo del desarrollo de la obra.

» **Ponencia**

En la presente ponencia se estudiarán determinados pasajes de *Medea* de Eurípides a partir de los cuales se puede concebir que, a medida que transcurre la pieza, se da un juego de inversiones en los roles de los esposos. Se investigará la transposición planteada a partir de las referencias al cuerpo y al contacto físico, al tiempo que se las pondrá en relación con dos imágenes conectadas a la tragedia examinada. Al comienzo de la obra, nos encontramos con la protagonista fuera de escena y el prólogo lo pronuncia la nodriza, quien explica que su señora fue traicionada y abandonada por

Jasón:

προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν
γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
γῆμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυμναῖ χθονός.¹ 17-19

“Pues, tras traicionar a sus hijos y a mi señora, Jasón se acuesta por bodas reales, después de desposar a la hija de Creonte, el que reina sobre la región.”²

Luego, describe los lamentos de Medea y especifica su aspecto y actitud dentro de la casa:

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρῦοις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦισθετ' ἠδικημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων... 20-29

“La infeliz Medea, deshonrada, grita los juramentos, invoca la importantísima promesa de la diestra, y llama como testigos a los dioses de qué compensación obtiene de Jasón. Yace sin comer, habiendo abandonado el cuerpo a los dolores, consumiendo todo el tiempo en lágrimas desde que se vio agraviada por su marido, sin levantar la mirada ni apartar el rostro de la tierra; y, como la roca o el oleaje marino, oye a los amigos mientras coloca algo en su mente...”

En primer lugar, es necesario destacar que el estado de Medea es consistente con el esperable ante la muerte de un ser querido. Las lamentaciones, el ayuno, el llanto, la falta de cuidado de sí misma y la retracción del trato con los demás son algunas de las acciones de duelo más importantes.³ Monsacré (1984: 66-67) afirma que el duelo se expresa como un enlentecimiento de la vida física y social. Resalta el hecho de que Aquiles en la *Ilíada*, luego de la muerte de Patroclo, se niega a comer y se aparta de la sociedad, al tiempo que llora y no logra dormir. Recién después de la muerte de Héctor y el funeral de su amigo, terminará su ayuno, de modo que el comer marca una etapa de transición, de reintegración a la norma. Medea se encuentra fuera del orden social al retirarse de la vida comunitaria: añadido a la descripción que realiza la nodriza, la protagonista no aparecerá físicamente en escena hasta el v. 214, marcando con la ausencia del cuerpo su apartamiento. Mastronarde (2002: 40-41) incluso asevera que por la descripción de los versos citados su condición podría implicar que estuviera sin bañarse ni cambiarse la ropa. Por lo demás, su conducta tiene más que ver con el código heroico que con el esperable en una mujer. Se podría pensar que su estado de duelo está relacionado con una muerte

¹ El texto griego de *Medea* corresponde a la edición de Diggle (1984).

² Las traducciones del griego son propias.

³ Cf. Alexiou, 1974: 4-23; Garland, 1985: 21-37; Holst-Warhaft, 1995: 98-126.

que todavía no ha ocurrido y que ella misma perpetrará: la de sus hijos.

En segundo lugar, se puede establecer un paralelismo entre los dos pasajes relevados: Jasón “se acuesta” y Medea “yace”. Sin embargo, las situaciones de ambos son muy diferentes. Él es el que ha perseguido el nuevo matrimonio, por lo cual se encuentra en un momento de festejo, mientras que ella está sufriendo en un estado de pasividad. Tanto desde la descripción como desde el léxico particular esto se hace evidente. En el v. 24, el uso del verbo ὑφίημι implica “permitir pasivamente ser sujeto de” (Mastrorarde 2002: 168). En ese mismo sentido es factible entender tanto la reclusión de Medea dentro de la casa como su letargo, que se modificará lentamente comenzando por su salida, que halla su contrapartida en las mujeres del coro, ubicadas asimismo fuera de sus hogares sin una causa justificada.

Es posible pensar, a partir de lo ya planteado y de lo que se detallará a continuación que, en la obra, se da un pasaje e inversión de roles de modo tal que en un primer momento es Jasón el que presenta un cuerpo activo que da lugar al desarrollo de la acción, al tiempo que Medea manifiesta uno pasivo, para luego, hacia el final, quedar ambos en la situación exactamente opuesta que al inicio. Así, al realizar un rastreo del verbo δάκνω⁴ se observa que en el v. 110 la nodriza señala que el alma de su señora fue mordida por los males, con un participio pasivo (ψυχὴ δὴχθεῖσα κακοῖσιν), pero en el v. 817 Medea asevera que matará a sus hijos porque así Jasón sería fuertemente mordido (οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δὴχθεῖη πόσις) con un verbo conjugado esta vez pero de nuevo pasivo, es decir el que padecerá la acción será Jasón. Ya en el éxodo, éste, luego de tratarla de leona y Escila, por los crímenes que había cometido, asegura que no la mordería con incontables reproches (ἀλλ' οὐ γὰρ ἂν σε μυριοῖς ὀνειδέσιν δάκομι, 1344-45), demostrando que ella se encuentra a salvo de aquello que primero la había atacado. Finalmente, Medea remata este intercambio unos versos después, cuando al referirse al hecho de haber matado a los niños dice: “ellos ya no están; esto te morderá” (οἶδ' οὐκέτ' εἰσί· τοῦτο γὰρ σε δήξεται, 1370). Rodríguez Cidre (2012: 369-370) analiza el uso del verbo δάκνω en este drama en tanto asociado al proceso de animalización de la protagonista que, junto al de divinización, paralelo al anterior, se manifiesta funcional a su deshumanización.

Una inversión semejante se produce respecto al cuerpo de las adversarias. Así como en el v. 24 se supo por la nodriza que Medea había abandonado su cuerpo (σῶμα) a los dolores, el mensajero informa lo sucedido a la hija de Creonte luego de recibir los regalos:

λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἡμπέσχετο,
χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχοις
λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην,
ἄψυχον εἰκῶ προσγελῶσα σώματος. 1159-1162

“habiendo tomado los peplos de muchos colores, se los puso alrededor, y tras colocar la corona dorada alrededor de sus bucles, en un brillante espejo arregla su cabello, sonriendo a la imagen sin vida de su cuerpo.”

Es decir, ahora será el cuerpo (σώματος, 1162) de la princesa el que yacerá vencido, luego

⁴ Para un análisis de δάκνω y otros términos relacionados al morder como factores de teratologización de Medea, cf. Rodríguez Cidre (2015).

de atravesar terribles dolores. Otra cuestión, relacionada a lo corporal, que aparece de forma recurrente y que sufre variaciones a lo largo de la obra es la del contacto y la imposibilidad de él. Jasón en su primera aparición no manifiesta el menor interés por ver a sus hijos, sino que retoma el trato con ellos a instancias de Medea cuando en el segundo encuentro, para persuadirlo de que los niños lleven el regalo a su nueva esposa y poder destruir la casa real, los insta a hablarle y a tomar su mano:

ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λείπετε στέγας,
ἐξέλθετ', ἀσπάσασθε καὶ προσείπατε
πατέρα μεθ' ἡμῶν καὶ διαλλάχθηθ' ἄμα
τῆς πρόσθεν ἔχθρας ἐς φίλους μητρὸς μέτα·
σπονδαὶ γὰρ ἡμῖν καὶ μεθέστηκεν χόλος.
λάβεσθε χειρὸς δεξιᾶς· 894-899

“¡Hijos, hijos!, aquí, dejad la casa, salid, recibid cariñosamente y saludad a vuestro padre conmigo y reconciliaos juntamente del odio de antes hacia los amigos con vuestra madre. Pues tenemos alianzas y la cólera ha partido. Tomadlo de la *mano* derecha.”

Luego asegura a Jasón que ella se irá desterrada pero lo exhorta a pedir a Creonte el perdón para los niños, a lo cual ella misma contribuirá enviando preciosos regalos para la princesa, que los niños deberán portar (950). Apenas poco más adelante, insiste en que sean ellos quienes los trasladen: “tomad estos regalos nupciales, niños, en las *manos* y dadlos a la princesa, feliz novia, llevándolos” (λάζυσθε φερνὰς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας / καὶ τῆι τυράννῳι μακαρίαι νύμφῃ δότε / φέροντες, 956-958), mientras que Jasón no entiende la conveniencia de prescindir de esos bienes, que le podrían servir para el destierro: “¿y por qué, insensata, vacías tus *manos* de estas cosas” (τί δ', ὦ ματαία, τῶνδε σὰς κενοῖς χέρας;, 959). Luego Medea exhorta a los pequeños a entregar los obsequios directamente a la nueva esposa: “pues sobre todo es necesario que aquella reciba estos regalos en las *manos*” (τοῦδε γὰρ μάλιστα δεῖ, / ἐς χεῖρ' ἐκείνην δῶρα δέξασθαι τάδε, 972-973), sellando así el destino de muerte de la princesa, a partir de este contacto de mano en mano que resulta funesto y que a la vez asegura la necesidad ineluctable de matar a sus hijos. El coro se encarga de aclarar que la princesa será la ejecutora de su propia destrucción: “y alrededor de su rubio cabello colocará el adorno de Hades ella misma con sus *manos*” (ξανθᾶι δ' ἀμφὶ κόμαι θήσει τὸν Ἄιδα / κόσμον αὐτὰ χεροῖν, 980-982). La necesidad de Creonte de tocar a su hija lo envuelve también a él en la desgracia: “y se lamentó al punto y, tras abrazarla con las *manos*, la besa...” (ὦμῶξε δ' εὐθὺς καὶ περιπτύξας χέρας / κυνεῖ..., 1206-1207), de forma que no se puede separar y muere con su hija. De igual modo, hay varias referencias repetidas en el espacio de pocos versos en torno al filicidio que apelan puntualmente a la *mano* de Medea como autora del crimen (ella misma 1244; el coro 1254, 1281, 1283, 1309; Jasón niega haberlos matado con su mano derecha 1365). Ésta, en cambio, sobre el carro de Helios,⁵ se presenta inmune al contacto y se lo aclara a Jasón, luego de que él intentara entrar a la casa para ver a los hijos y vengarse de la madre de aquellos:

5 Para un estudio exhaustivo sobre este recurso en el texto y en la iconografía, cf. Rodríguez Cidre (2013).

εἰ δ' ἔμοῦ χρεῖαν ἔχεις,
λέγ' εἴ τι βούληι, χειρὶ δ' οὐ ψάσσεις ποτέ·
τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερὸς. 1319-1322

“Si tienes necesidad de mí, di si quieres algo, pero con tu *mano* no me tocarás jamás. Tal carro Helios padre de mi padre nos da, protección de la *mano* enemiga.”

Al tiempo que destaca que ella se ocupará de los hijos: “yo a ellos los enterraré con esta *mano*” (σφας τῆιδ' ἐγὼ θάψω χερὶ, 1378). Sin embargo, al final de la obra Jasón se desespera por tocarlos, cuando su destierro en un principio no parecía conmoverlo en lo más mínimo. En los últimos versos del éxodo se acumulan expresiones que remiten a la cercanía física, quiere besarlos: “¡ay de mí! Deseo, desdichado, estrechar la boca querida de mis hijos” (ὦμοι, φίλιου χρήζω στόματος / παίδων ὁ τάλας προσπτύξασθαι, 1399-1400); tocarlos: “concédeme por los dioses tocar la suave piel de mis hijos” (δός μοι πρὸς θεῶν / μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων, 1402-1403); y establecer que Medea se lo impide: “llamando como testigos a las divinidades de que, tras haber matado a mis hijos contra mí, me impides tanto tocarlos con las *manos* como enterrar los cadáveres” (μαρτυρόμενος δαίμονας ὡς μοι / τέκνα κτείνας' ἀποκωλύεις / ψαῦσαι τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς, 1410-1413).

Todo lo expuesto cobra un sentido mucho mayor si se tiene en cuenta que uno de los principales reclamos de Medea es que Jasón no respetó la promesa de la diestra (21-22), primer intercambio que dio inicio a esta continuidad de cuerpos en unión fatal y mortuoria. Asimismo, es particularmente irónico que sea Jasón quien ponga por testigos a los dioses cuando se trata de casi la misma expresión que utiliza Medea, según la nodriza, para juzgar su traición (22-23).

En relación a los recorridos desarrollados, hay dos imágenes que resulta relevante considerar, teniendo siempre presente que ellas no son meras derivaciones o ilustraciones de la pieza dramática sino que, aun estando relacionadas, hay mucho en su representación que responde a las técnicas y repertorios propios de los artistas (Taplin, 2007: 23 y ss.). Sin embargo, también es importante reconocer que, al menos esta tragedia en particular, tuvo un impacto crucial sobre la presentación de Medea en las artes visuales. En vasos áticos y en el arte que precedió a la puesta en escena de la tragedia, se la ve únicamente en otras aventuras, anteriores y posteriores a su tiempo en Corinto, pero desde el 400 a. C. en adelante comienza a aparecer como la asesina de sus hijos, casi con seguridad como respuesta a la producción teatral de Eurípides (Taplin, 2007: 114-115). En este sentido, la Figura 1 junta en una sola escena ciertos episodios que en la obra transcurren por separado, no obstante, profundamente interrelacionados y que el artista eligió reunir. Ya se expuso cómo el texto conectaba los eventos que ahora en el vaso aparecerán unidos. En esta crátera de campana,⁶ el pintor reproduce una narrativa muy cercana al relato del mensajero en *Medea* (1136-1230). Se observa una mujer joven que cae al suelo frente a un trono con las manos tendidas hacia el adorno de su cabeza, del que parecen surgir pequeñas llamas. Abajo de ella hay un cofre abierto. A su izquierda se acerca un rey de edad avanzada, y una mujer se vuelve con un gesto de horror. Del

⁶ Los análisis de esta imagen y de la que se considera a continuación están tomados de Taplin, 2007: 115 y ss.

otro lado un viejo pedagogo se apura a llevar a los niños a salvo. Una Erinia está sentada por encima con escalofriante calma. Si entendemos la imagen en relación a la tragedia, se puede pensar que en un solo cuadro se encuentran todos los condenados por Medea, sellando su destino en aquel regalo fatal que, de mano en mano, los destruye a todos. Porque si bien en ese momento morirán Creonte y su hija, también se definirá el futuro de los chicos, en tanto portadores de muerte. Por eso su aparición allí es pertinente, a pesar de no haber estado, según la obra, en el palacio en el momento en que la hija de Creonte se pone el peplo y la corona.

Por otra parte, la Figura 2 es una hidria en la que probablemente se haya interpretado la escena final de la tragedia. La imagen se encuentra dominada por Medea, cuyo nombre figura a su lado, y presenta una división entre un registro aéreo y uno terrestre. Su manto y su gorro oriental se arremolinan alrededor al tiempo que se eleva en su carro conducido por serpientes. A cada lado de ella hay divinidades. Debajo suyo, en el lado vertical del vaso, Jasón se precipita blandiendo su espada, pero está claro que ella está totalmente fuera de alcance. Abajo de Medea, yacen los cuerpos de sus dos hijos, lamentados por un hombre que debe ser su pedagogo. Más allá de las diferencias con el texto, en esencia, la pintura refleja la escena final de la obra.

La presencia de Jasón, en apariencia amenazante con la espada desenvainada, simboliza al mismo tiempo su deseo de actuar y su impotencia. Quien verdaderamente hace uso del hierro en la obra es Medea. En él la espada representa la exhibición de lo que ha perdido, su masculinidad, anulada por la desaparición de sus hijos y su nueva esposa, su potencia y su capacidad de causar daño, prerrogativa en principio viril. En el texto de la tragedia, no hay mención de que posea un arma en la escena final, sin embargo su soledad revela la posición débil y aislada en la que lo habría dejado la venganza de Medea.⁷ De este modo, se produce una inversión entre los personajes: si al comienzo Medea era una mujer impotente, abandonada a su sufrimiento, por una acción emprendida por Jasón, hacia el final los papeles se intercambian, resultando ser ella el motor de los acontecimientos mientras que él queda sumido en la impotencia que, a su vez, queda asociada a la pérdida de su descendencia, de la esposa que lo habría provisto de una prole noble y, por lo tanto, a la esterilidad.

7 Cf. Mastrorarde, 2012: 44.

Referencias bibliográficas

Ediciones y comentarios

- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, t.I. Oxford, University Press.
- Elliott, A. (1979). *Euripides. Medea*. Oxford, University Press.
- Mastrorarde, D.J. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge, University Press.
- Page, T.E. (1955). *Medea*. Oxford, Clarendon Press.

Bibliografía

- Alexiou, M. (1974). "Tradition and change in antiquity". En *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge, University Press.
- Garland, R. (1985). "The funeral". En *The Greek Way of Death*. Londres, Duckworth.
- Holst-Warhaft, G. (1995) "Mourning in a man's world: the *Epitaphios Logos* and the banning of laments in fifth century Athens". En *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. Londres, Routledge.
- Monsacré, H. (1984) "Weeping heroes in the *Iliad*". En *History and Anthropology*, nº 1, 57-75.
- Rodríguez Cidre, E. (2012). "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides". En Atienza, A. et alii (eds.), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, pp. 363-372. Buenos Aires, Eudeba.
- _____ (2013). "'Tal carruaje nos da Helio...': el recurso del carro alado en la *Medea* de Eurípides". 27 de agosto. Ponencia en CLASTEIA II: Congreso Internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en Iberoamérica, España y Portugal, Universidad de Nacional de Rosario (Argentina), Universidad de Granada (España), Universidade de Coimbra (Portugal), Rosario.
- _____ (2015). "El imaginario del *péplon* trágico: *Medea* y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*". En Gastaldi, V., De Santis, G., Fernández, C. (coords.), *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*. Bahía Blanca, EDIUNS (en prensa).
- Taplin, O. (2007) *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum.

Anexo

Figura 1



Crátera de campana apulia, ca. 350. Nápoles: Museo Arqueológico Nacional, Santangelo 526.

Figura 2



Hidria lucana, ca. 400. Atribuida al pintor de Policoro. Policoro: Museo Nacional de la Siritide 35296.