

Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo

Alicia María Atienza, Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano J. Buis (editores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretaría de Investigación Cecilia Pérez de Micou	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretaría de Relaciones Institucionales e Internacionales y de Transferencia y Desarrollo: Silvana Campanini	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaría de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Crédito de la imagen: Carmen Morin Rodríguez, febrero de 2019

Créditos de imagen de tapa: Copia romana de amazona herida de los siglos H-I d. C., Museo Metropolitano de Arte-MET 32.11.4, Nueva York.

ISBN 978-987-8363-17-2

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2020

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Anatomías poéticas : pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo / Alicia Atienza ... [et al.] ; editado por Alicia Atienza ; Elsa Rodríguez Cidré ; Emiliano Jerónimo Buis.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2020.

514 p. ; 21 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8363-17-2

1. Griego Antiguo. 2. Griego Clásico. 3. Poesía Griega. I. Atienza, Alicia, ed. II.

Rodríguez Cidré, Elsa, ed. III. Buis, Emiliano Jerónimo, ed.

CDD 881

Fecha de catalogación: 17/05/20

Índice

Prólogo	13
<i>Alicia M. Atienza, Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano J. Buis</i>	
Parte 1	
Estéticas del cuerpo	
Capítulo 1	
Hesíodo y la preocupación dietética. Una arqueología de la <i>epiméleia heautoû</i>	27
<i>María Cecilia Colombani</i>	
Capítulo 2	
Cuerpos de mujeres en la cerámica clásica: de la novia vestida a la novia desnuda	53
<i>Cora Dukelsky</i>	
Capítulo 3	
El cuerpo femenino y su ideal en la cerámica griega del período de figuras rojas	91
<i>Yanina Borghiani</i>	

Capítulo 4

La escultura como cuerpo: desdoblamientos en la representación de Ártemis en *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides 117
Milena Gallipoli

Parte 2

Políticas del cuerpo

Capítulo 5

Cosas de familia: política, cuerpo y crimen en *Medea* de Eurípides 143
Victoria Maresca

Capítulo 6

"El nombre podría estar en muchos lugares; pero el cuerpo, no" (Hel. v. 588): la *parthenía* en *Helena* de Eurípides 175
Elsa Rodríguez Cidre

Capítulo 7

"Cuerpos curvados" en *Asambleístas* de Aristófanes: la postura corporal y sus implicancias biológico-políticas 205
Mariel Vázquez

Capítulo 8

Haloneso y sus traducciones. Cuerpos, objetos y dinámicas materiales de la política internacional en la comedia posaristofánica 233
Emiliano J. Buis

Capítulo 9

Cuerpos femeninos poderosos: Hipsípila y Medea en *Argonáuticas* 267
Luciana Gallegos

Capítulo 10

El hombre con cuerpo y alma de acero: la tensión filosófica entre el individuo y la comunidad en el texto del *Anónimo* de Jámblico 293
Eduardo Esteban Magoja

Parte 3

Violencias del cuerpo

Capítulo 11

El cuerpo en guerra en la obra de Esquilo 321
Patricia D'Andrea

Capítulo 12

Heracles y Edipo: la exhibición de cuerpos mancillados en
el teatro de Sófocles 353
Katia Obrist

Capítulo 13

La apropiación del cuerpo del "otro" en los discursos
de venganza. Palabras performativas en *Medea* y *Electra* 391
María Belén Landa

Capítulo 14

El cuerpo enfermo en *Orestes* de Eurípides 419
Cecilia J. Perczyk

Capítulo 15

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia
de Aristófanes 445
Jimena Schere

Capítulo 16

Cuerpos violentos: *êthos*, corporalidad y violencia en la
representación de Cleón en la *Antilogía de Mitilene* 469
Mariana Franco San Román

Los autores 505

Capítulo 5

Cosas de familia: política, cuerpo y crimen en *Medea* de Eurípides*

Victoria Maresca

Introducción

Al considerar las distintas intervenciones de Medea en la tragedia homónima se hace evidente cómo su plan de venganza va tomando forma, de modo tal que desecha determinadas ideas en favor de otras, lo que supone una calculada elaboración de sus designios. Luego de asesinar a la nueva esposa de Jasón y al padre de aquella, la protagonista culmina su propósito al arrebatar la vida de sus propios hijos y dejar así a su marido sin patria, ni descendencia, ni posibilidades de engendrar una nueva; es decir, lo arruina por completo. Al mismo tiempo, a medida que transcurre la pieza, se da un juego de inversiones en los roles de los

* Se presentaron versiones parciales de este trabajo en el *Cuarto Congreso Internacional Artes en Cruce, Constelaciones del Sentido*, Centro Cultural Paco Urondo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, 6 al 9 de abril de 2016 y en el *I Coloquio Interdisciplinario, Justicia(s) en la Antigüedad y en la Edad Media*, organizado por el Grupo de Trabajo sobre Derecho Griego Arcaico y Clásico y sus Proyecciones (DEGRIAC), Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho (UBA-Conicet), Ciudad de Buenos Aires, 21 y 22 de abril de 2016.

esposos, cuyo estudio permite observar la progresión que atraviesan los personajes a lo largo de la obra.

Sobre la base de un análisis filológico de los pasajes relevantes se leerá en clave política tanto el casamiento de Jasón con la hija de Creonte como los crímenes de Medea, para comprender cómo, lejos de ser un acto de pasión o furor, el filicidio es parte de un plan cuidadosamente pensado para destruir a Jasón no solo como hombre sino como *polítes*. Se investigará, asimismo, la transposición de roles a partir de las referencias al cuerpo y al contacto físico, a la vez que se las pondrá en relación con dos imágenes conectadas con la tragedia examinada. En este sentido, se destaca, por un lado, el trabajo de Cairns (2011), quien apunta tanto a los gestos y a los movimientos de los actores como a las frases con las que refieren esas actitudes como formas de demostrar emociones en escena y, por otro, el de Diez *et al.* (2011: 7-8), que advierte acerca de la imposibilidad de pensar en términos universales o reales tanto la representación como la experimentación del cuerpo, a la vez que señala que este se construye de un modo simbólico, social, cultural e históricamente determinado.

Crimen y política

Es necesario tener en cuenta que antes del matrimonio real de Jasón, tanto él como Medea eran marginales a la ciudad; ella en tanto extranjera y bárbara, pero él también porque, aunque griego, era un expatriado en Corinto y ambos habían huido de Yolco tras el crimen de Pelias. Por lo tanto, la única forma en la que Jasón podía reinsertarse en la vida política de una *pólis* era trabar una alianza. Es claro que la hija de Creonte es una *epíkleros* —única descendiente que, al no haber varones en la línea sucesoria, transmite la herencia

del padre a sus propios hijos sin ser heredera ella misma— y aquel resuelve casarla con Jasón que, como extranjero y fugitivo, no tiene reparos en unirse a una casa ajena.¹ Ahora bien, este podría haber incluido a Medea en su nuevo hogar como concubina,² cosa que sucede en otras tragedias (como *Andrómaca*,³ por ejemplo); sin embargo, elige alejarse sin explicación alguna y permitir luego que la destierren. Se considera aquí que el hecho de despojarse de la colquídea se destaca como condición necesaria para reinsertarse en la sociedad pero no por su estatus de extranjera, bárbara y hechicera sino porque representa todo lo criminal en el pasado de Jasón, es quien lleva la mancha de los asesinatos que le permitieron avanzar. Ella, en cambio, realiza el camino inverso, cortando todos los lazos que él pudo formar con Corinto y destruyéndolo como hombre político.

A partir de diversas alocuciones de Medea es posible ver cómo va cambiando de idea o sopesando distintas posibilidades de violencia.⁴ Primero desea la muerte de Jasón, de los hijos en común y la destrucción total del hogar:

{Μη.} αἰαῖ,
 ἔπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων
 ἄξι' ὄδυρμών. ὦ κατάρατοι
 παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς
 σὺν πατρὶ, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.⁵ (vv. 110-114)

1 Iriarte (2002: 139-140) entiende que Jasón en tanto "refugiado" y al convivir con una bárbara se encontraba doblemente excluido de Corinto. Considera que, al casarse con la única hija de Creonte, Jasón se feminiza al desplazarse a la casa de la esposa para perpetuar su linaje.

2 Cfr. Just (2009 [1989]: 52) para la distinción entre *hetairai*, *pallakai* y *gynaikes*.

3 El hijo que Andrómaca tiene con Neoptólemo compromete, a criterio de Hermíone, el *oikos* real, en particular a causa de la esterilidad de la hija de Helena.

4 Para un trabajo centrado en el planeamiento de la venganza, consultar en este mismo volumen el capítulo de Landa.

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

¡Ay, ay! Sufrió, miserable, sufrió cosas merecedoras de grandes lamentos. ¡Oh malditos hijos de una odiosa madre! ¡Ojalá perezcan con el padre y se pierda la casa toda!⁶

En segundo lugar quiere morir ella misma:

{Μη.} αἰαῖ,
διά μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία
βαίῃ· τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος;
φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσαιῖμαν
βιοτᾶν στυγεράν προλιποῦσα. (vv. 143-147)

¡Ay, ay! ¡Ojalá una llama celeste pasara a través de mi cabeza! ¿Qué ganancia es para mí vivir todavía? ¡Ay, ay! ¡Ojalá me destruyera por la muerte tras abandonar una vida aborrecible!

Luego pretende que perezcan Jasón y su nueva esposa, en una escena en la que Medea se representa a sí misma como espectadora:

ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' ἐσίδοιμ'
αὐτοῖς μελάθροισ διακναιομένους,
οἷ' ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ' ἀδικεῖν. (vv. 163-165)

Al que [Jasón] ojalá alguna vez y a la recién casada yo vea destrozados con su propia morada, porque se atrevieron a cometer una injusticia tal contra mí antes.

⁶ Todas las traducciones son propias.

Más adelante en el texto, plantea al coro que aún está planeando cómo vengarse y le pide silencio en caso de encontrar la manera:

τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆι
πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν
[τὸν δόντα τ' αὐτῶι θυγατέρ' ἦν τ' ἐγήματο],
σιγᾶν. γυνή γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα
κακή τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν
ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδικημένη κυρῆι,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα. (vv. 259-266)

Ciertamente querré obtener tanto de ti, si fuera descubierta por mí alguna salida o artificio para hacer pagar a mi esposo el castigo de estos males [y al que dio a este su hija, con la que se casó], icallar! Pues una mujer, por lo demás, está llena de miedo y es cobarde para mirar hacia el combate y el hierro. Pero si se encuentra injuriada hacia el lecho, no existe otra mente más homicida.

Con una compleja construcción, pide silencio al coro, término que no figura al principio, sino que adelantado por τοσοῦτον recién cuatro versos después aparece en primera posición (σιγᾶν). Sin duda, es claro que no solo es necesaria mucha frialdad para realizar esta solicitud de forma tan elaborada, sino que ya está pensando varios pasos más adelante, contrario a lo que esperaríamos en una reacción espontánea. Además, frente al coro, construye una imagen de sí misma de modo tal que las mujeres que la escuchan se identifiquen con ella, a partir de un discurso elaborado para persuadirlas. Es decir, la alusión al lecho como causa de la venganza debe ser considerada a la luz de que está tratando de ganarse la buena voluntad de las mujeres, elemento que según Rodríguez

Cidre (1997: 267) es el que convence y sojuzga al coro. Así también hace creer que lo que la lleva al crimen es la injuria al lecho cuando en realidad ella ya ha cometido asesinatos en Cólquide y en Yolco sin que nadie lo hubiera dañado.⁷ De hecho, la construcción discursiva de los vv. 264-265 pone en paralelo el combate (ἐς ἀλκίην) y el lecho (ἐς εὐνήν), de forma tal que los relaciona. Asimismo, aprovecha para cuestionar la masculinidad de Jasón, al colocarlo como sujeto del verbo γαμέω en voz media, lo que habitualmente se reserva para la mujer, ya que los hombres se casan en voz activa. Mossman (2011: 241) lo toma como una feminización, aunque coincide con otros editores en el criterio de que el verso debería ser suprimido, porque consideran que justamente por ser Jasón sujeto de γαμέω en voz media, el verso no está escrito en griego “correcto”, postura que a mi parecer impide ver el juego que Medea realiza con el vocablo.⁸ Poco después, ella declara que matará a tres personas, Creonte, su hija y Jasón:

ὁ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο
ὥστ', ἐξὸν αὐτῶι τᾶμ' ἐλεῖν βουλευόμενα
γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ' ἐφήκεν ἡμέραν
μειναιί μ', ἐν ἧι τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροῦς
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν. (vv. 371-375)

Él [Creonte] llegó a tanta locura de modo que, siendo posible para él condenar mis planes tras echarme de

7 Cfr. el capítulo de Gallegos en este mismo volumen donde explora los asesinatos de Apsirto y Talos en *Argonáuticas*.

8 La dificultad para los editores masculinos de aceptar este verso llegó a punto tal que Porson lo corrigió por ἦ τ' ἐγήματο mientras que Hermann propuso traducir el verbo como “dar en matrimonio”, de manera tal que el sujeto de ἐγήματο sería Creonte, un uso que no tendría ningún paralelo en griego (cfr. Mastrorarde, 2002: 216). Es notable la resistencia a considerar que el texto feminiza a Jasón. Si bien nos referimos a editores del siglo XIX, los actuales —lamentablemente— no dejan de repetir los mismos argumentos.

la región, me permitió permanecer este día, en el que a tres de mis enemigos cambiaré en cadáveres, al padre, a la hija y a mi esposo.

Finalmente, apenas terminado el encuentro con Egeo, que le asegura un lugar al cual escapar —Atenas—, Medea culmina la definición de su programa de muerte. Manifiesta ante el coro que solicitará la presencia de Jasón y lo persuadirá de que está de acuerdo con lo que él hizo. Luego expone su plan:

780 παῖδας δὲ μείναι τοὺς ἐμοὺς αἰτήσομαι,
οὐχ ὡς λιποῦσ' ἄν πολεμίας ἐπὶ χθονὸς
[ἐχθροῖσι παῖδας τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι],
ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω.
πέμψω γὰρ αὐτοὺς **δῶρ'** ἔχοντας ἐν **χεροῖν**,
785 [νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φεύγειν χθόνα,]
λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆι χροῖ,
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὅς ἄν θίγηι κόρη·
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα.
790 ἐνταῦθα μέντοι τόνδ' ἀπαλλάσσω λόγον.
ᾧμωξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοῦντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τᾶμ' οὔτις ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται·
δόμον τε πάντα συγγέασ' Ἰάσονος
795 ἔξειμι γαίας, φιλτάτων παίδων φόνον
φεύγουσα καὶ τλᾶσ' ἔργον ἀνοσιώτατον. (vv. 780-796)

Y le pediré [a Jasón] que mis hijos permanezcan, no para que, tras dejar sobre tierra hostil [a mis hijos para enemigos, los maltraten], sino para que con engaños a la hija del rey yo mate. Pues enviaré a aquellos teniendo regalos en las manos, [llevándolos a la recién

casada, para no huir de esta tierra,] un fino peplo y una corona de oro trabajado. Y si, en efecto, tras tomar el ornamento lo colocara alrededor de su piel, de mal modo parecería todo y quien tocara a la muchacha. Con tales venenos untaré los dones. Ahora pues libero este discurso. Y lamento qué clase de acción debe ser actuada por nosotras en consecuencia. Pues mataré a los hijos, los míos. Nadie será quien me los arrebate. Y después de arrasar la casa toda de Jasón salgo de la región, huyendo del asesinato de mis queridísimos hijos y tras soportar la acción más sacrílega.

El episodio con Egeo no interrumpe la trama sino que es la condición de posibilidad de Medea para definir sus acciones subsiguientes. Tanto la exposición de sus planes como la serie de dificultades que debe vencer para llevar a cabo su venganza demuestran que la decisión es racional. Según Mastronarde (2002: 9-10) es tan llamativa la cantidad de obstáculos que ella debe sortear como el hecho de que en verdad pueda hacerlo. Destaca que es inusual porque la proporción de intentos frustrados y resultados fallidos por parte de los personajes principales de la tragedia en general suele ser muy alta. Por lo tanto, las diversas estrategias que lleva a cabo para persuadir al coro, a Creonte, a Jasón e incluso a sus propios hijos descartan la locura y la enajenación como posibilidades. El asesinato de los niños prueba la perfecta comprensión de Medea de las leyes griegas al hacer uso de un derecho que solo le pertenecía al padre (Iriarte, 2002: 141). Asimismo, una palabra que se repite en la obra para designar sus planes homicidas, que vimos en el v. 372 (βουλεύματα), está estrechamente relacionada con el término βούλευσις⁹ utilizado para referirse en la ley

9 Cfr. MacDowell (1999 [1963]: 60 y ss.).

ateniense a la planificación del crimen por parte de lo que hoy llamaríamos un autor intelectual, porque se trata del que idea un homicidio para que lo cometa otro, a sabiendas o no, que es efectivamente lo que ocurrirá en el caso de las muertes de Creonte y su hija. Chantraine (1980: s. v. βούλομαι) explica que del verbo βούλομαι (“desear”, “querer”) se derivan tres sustantivos: βούλησις, βούλημα —ambos con el sentido de “propósito”, “intención”— y βουλή. De este último, en su acepción de “decisión”, “consejo”, surge el verbo denominativo βουλεύω, que, a su vez, tiene como derivados principales βούλευσις, vocablo técnico del derecho ático y βούλευμα, con el sentido de “resolución”, sobre todo en plural. Por consiguiente, tanto el término que designa la voluntad criminal como el que se utiliza para calificar los planes racionales en general se encuentran —en su origen— estrechamente relacionados. A su vez, ambos términos surgen —en la estructura etimológica profunda— de βούλομαι, “desear”, que Medea utiliza en primera persona, por ejemplo, en el v. 259, para expresar lo que desea del coro. Se trata, entonces, de términos asociados todos a la voluntad. Asimismo, como advierte Mossman (2011: 242), si bien muchos en la obra tienen “planes”, solo los de la protagonista se revelan exitosos.

Por otra parte, ya desde este momento de la obra Medea estipula quiénes ejecutarán el crimen de la princesa: sus hijos. De ese modo, los convierte en culpables de un asesinato no intencional, que en la Atenas de los espectadores se castigaba por la ley de Dracón con el exilio.¹⁰ A través de ἐντεῦθεν (v. 792, “en consecuencia”), realiza una relación directa entre el cumplimiento de la misión que les encomendó y la necesidad de sus muertes. Ella, sin siquiera alejarse de su hogar, destruyó la casa real, pero los

10 MacDowell (1999 [1963]: 117 y ss.) y Phillips (2008: 78-79).

autores efectivos de ese crimen fueron sus propios hijos. Al hacerlos culpables del asesinato, sella el destino de los niños. Entonces Medea concibe planes de destrucción (βουλεύματα) al mismo tiempo que se presenta como autora intelectual (βούλευσις) del crimen que cometerán sus hijos de forma no intencional. Ello se percibe de forma manifiesta en el v. 784: **πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρα** ἔχοντας ἐν **χεροῖν** (“pues enviaré a aquellos teniendo regalos en las manos”). El orden de las palabras en el verso se manifiesta revelador. En primer lugar, el verbo en primera persona (πέμψω) demuestra la autoría de la estratagema; en segundo, el espacio central ocupado por δῶρα apunta a los regalos como ejecutores de la muerte de la princesa y, por tanto, de la ruina de los propios niños, representados por αὐτούς; finalmente, la última palabra del verso corresponde a lo que media entre Medea y la joven, esto es, las manos de los pequeños. Se observa, por otra parte, una transgresión de la *xenia*, ya que el otorgamiento de los δῶρα era justamente lo que inauguraba esta relación.¹¹ Resulta interesante destacar la oposición que se da entre la βούλευσις de Medea como autora intelectual y la “materialidad” del crimen representada en las manos de los chicos. Este crimen mediado se contrapone a su vez al que la protagonista realiza con sus propios hijos, que será calificado de αὐτόχειρ por el coro (v. 1281).

Además Medea sabe también que escapará y el recurso para ello ya estaba en el v. 260 (μηχανή), dado que la huida en el carro alado de Helios se consuma en la práctica a través del mecanismo utilizado para la aparición de un *theòs apò mekhanés*. En Atenas un acusado de homicidio intencional podía irse por su propia voluntad al exilio después de realizar el primero de los dos discursos en su defensa y se

11 *Cfr.* Mitchell (2002: 18 y ss.).

le confiscaba la propiedad. La otra opción era esperar al veredicto pero, en caso de encontrarlo culpable, la pena era la muerte y quizás también la confiscación (MacDowell, 1999 [1963]: 113-117). Ahora bien, el exilio voluntario era algo que nadie podía impedir, ni tampoco era legal matar al acusado si elegía esa opción. De alguna manera, esto es lo que realiza Medea en la escena final de la obra. De hecho, a los exiliados se los denominaba οί φεύγοντες (*LSJ*, s.v. φεύγω A.III.1), por lo que resulta esclarecedor relacionarlo con la elección del término φεύγουσα que utiliza Medea en el v. 796; es decir, no solo huye del crimen cometido sino que también se exilia a causa de él.¹² Tiene un último diálogo con Jasón y se va para nunca volver. Y no solo eso, sino que se lleva a sus hijos como le había indicado Creonte, con lo que en última instancia, cumple con sus requerimientos luego de un día de gracia.

En este mismo sentido, otro aspecto que es necesario considerar es que los espectadores del teatro ejercían también como jurados, no necesariamente en las cortes especiales de homicidios pero sí al menos en otro tipo de juicios ante tribunales populares, por lo que podrían haber interpretado el desenlace desde una lectura jurídica. Como señala Buis (2015: 59-75), la labor legislativa compartía normativamente con el teatro y la actividad judicial de los tribunales una lógica estructural y una ideología de base. El autor afirma, a la vez, que la comunidad ateniense se fundaba en una estructura de tipo agonístico, de modo tal que la Asamblea, el teatro y el ejercicio judicial constituyeron espacios de actividad política signados por una dimensión performativa, donde en todos los casos la participación del ciudadano fue fundamental. Por otra parte, Garner (1987: 95-96) advierte que a partir

12 Incluso, ο φεύγων se utiliza para referir al que se defendía en un juicio. *LSJ*, s.v. φεύγω A.IV.1.

de la comparación de determinados pasajes de discursos forenses conservados con otros de obras dramáticas, se demuestra que los atenienses veían estos dos tipos de competencia como equivalentes de muchas formas. Considera que puede deberse a que las cortes populares y las competencias dramáticas se desarrollaron y ganaron importancia como instituciones cívicas al mismo tiempo. Así, además del vocabulario relacionado con φεύγω y con βούλομαι, encontramos otros términos que pueden ser considerados técnicos: en el v. 372, ya analizado, Medea señala que Creonte tuvo la posibilidad de “condenar” sus planes (τᾶμ’ ἐλεῖν βουλευματα), modo de expresión que se utilizaba en el discurso forense para referirse a la obtención de una condena judicial (*LSJ*, s.v. αἰτέω A.II.4).

Asimismo, podría haber resultado incómodo el hecho de que Creonte aplicara el poder de desterrar a Medea cuando aún no había cometido ningún crimen, dado que una condena preventiva, hasta donde sabemos, no estaba contemplada en las leyes atenienses. Sin embargo, ella cumplirá el destierro luego de hacer efectivas las transgresiones temidas. Para llevar a cabo los crímenes ni siquiera debe salir de su casa, ni ponerse en contacto con otros ciudadanos o ir a lugares que estaban prohibidos para los asesinos, como el ágora. Y, al fin, al aparecer en escena en el carro alado como *theà apò mekhanés* ya se encuentra “exiliada” y, en consecuencia, fuera del alcance de Jasón.

A partir de esto, se puede leer que la venganza se relaciona con la incapacidad de la *pólis* de dar satisfacción a los males sufridos; por eso la solución implica una intervención divina, con lo que revela las falencias de la ley y la estructura jurídica para resolver problemas maritales y crímenes intrafamiliares. No existe un solo ejemplo en la oratoria judicial ateniense que se trate de un homicidio intrafamiliar llevado a la corte por un miembro de la familia

con el objetivo de condenar ese crimen.¹³ Por otra parte, Phillips (2008: 62) asegura que la venganza por retribución era un recuerdo lejano en el siglo V a. C. Sin embargo, Medea no solo la ejerce sino que lo hace de una forma que a primera vista puede parecer desproporcionada. Sin embargo, puede interpretarse de otra manera. Se había quedado sin familia ni patria por seguir a Jasón, por lo que al romper el vínculo marital este la deja sin nada, ya que los hijos sin padre carecían de legitimidad. Tal como lo formula la propia Medea, refiriéndose a su esposo: ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, v. 228 (“pues en el que yo tenía todo...”). En consecuencia, sus acciones podrían entenderse como proporcionales al daño recibido. Por ello, no parece adecuada la afirmación de Rabinowitz (1993: 146) que plantea que Eurípides la hizo asesina de sus hijos porque así la volvía excesiva y utilizó esto para asegurar que la audiencia no continuara aplaudiéndola ni validando sus palabras y sabiduría. Si la mujer debe transmitir la ciudadanía, entre otras cosas, como la herencia, del padre a los hijos, Medea realiza el movimiento contrario cercenando todo vínculo a Jasón al conducirlos a cometer un crimen y asesinarlos luego. March (2008: 40) señala que, al igual que en *Hécuba*, una madre recurre al asesinato para obtener su venganza al matar a los hijos de su enemigo; solo que en el caso de *Medea* se trata también de sus propios hijos. En los vv.

13 En el discurso “Contra la madrastra” de Antífonte, el denunciante acusa a su madrastra de homicidio intencional, pero, justamente, no es el hijo de ella; los hijos que el padre tuvo con esta mujer luego son quienes la defienden (cfr. Phillips, 2008: 65-66 y MacDowell, 1999 [1963]: 62-64). En Iseo 9 *Sobre la herencia de Astifilo*, aunque se habla de un asesinato, no es el tema en cuestión (cfr. Phillips, 2008: 89-104). El caso de Eutifrón, presentado en el diálogo homónimo de Platón —contexto por el cual ya es dudable su veracidad— se trata de un hijo que denuncia a su padre por un asesinato pero el muerto no tiene ninguna relación con la familia (cfr. Phillips, 2008: 85-88). Además, la acción por homicidio nunca fue pública (*graphē*) sino privada (*díke*), abierta solo a los familiares de la víctima; no era un crimen de interés colectivo.

792-793 (τέκνα γὰρ κατακτενῶ τᾶμ') la segunda posición atributiva en la que se encuentra el posesivo destaca la maniobra de apropiación sobre los hijos que realiza la madre, habida cuenta de que para el pensamiento griego los hijos pertenecían al padre, y estos aseguraban su linaje, mientras que a la mujer se la representaba con frecuencia solo como tierra nutricia.¹⁴ Según Iriarte (2002: 139), tanto el acto criminal de ella como la decisión previa de Jasón de casarse con una princesa griega se explican por la problemática de la filiación patrilineal.

Además, aun en la muerte, Medea no le permite a Jasón el contacto con los niños. Es importante considerar que los rituales funerarios eran prueba del parentesco.¹⁵ Ella realiza el discurso fúnebre previo a su fallecimiento (vv. 1022-1039) e incluso se lleva los cuerpos, sin permitirle a Jasón acercarse ni tocarlos, para enterrarlos en un lugar al que él no tendrá acceso y, por lo tanto, no podrá participar de los ritos ni tampoco visitar luego su tumba. Es decir, lo despoja por completo del vínculo con sus hijos, a punto tal que ni una vez muertos podrá relacionarse con ellos.

Sabemos que la ley de homicidio de Dracón no contemplaba los asesinatos intrafamiliares (Phillips, 2008: 85 y ss.). Es factible concebir que una de las operaciones que ejerce la tragedia *Medea* es poner en cuestión la utilidad de la legislación para estos crímenes. La ley mencionada parte del supuesto de entender que la familia como unidad intentará vengar la violencia ejercida contra uno de sus integrantes

14 Iriarte (2002: 131): "Entregada al hogar del esposo mediante el pacto matrimonial, la mujer procrea hijos que garantizan la continuidad de ese hogar en el que ella es una extranjera. Como es sabido, el padre es quien da nombre y, por tanto, quien proporciona una identidad social a la descendencia".

15 Phillips (2008: 96 y ss.). Por herencias hay casos en que los familiares se peleaban por realizar los ritos fúnebres, dado que esto podía influir luego en un juicio para determinar a quién le correspondía el patrimonio.

pero, al verla como un bloque, no repara en la posibilidad de fracturas internas. Sin embargo, si la ley es tan insistente en cuanto a que la familia debe mantenerse unida tanto para denunciar un crimen cometido contra uno de sus componentes como para defender a un pariente acusado de asesinato, ¿puede entenderse que no era lo que en efecto sucedía en la práctica? ¿Es posible que no incluyera los crímenes intrafamiliares para no estimular así enfrentamientos judiciales dentro de un mismo linaje? En todo caso, se destaca la falta de judicialización de esta circunstancia que en *Medea* encuentra una salida divina. Por otra parte, en un sistema cuyo antecedente era la venganza por retribución, la posibilidad del exilio voluntario en un proceso por homicidio intencional podía no ser satisfactoria para los damnificados, es decir, los familiares del muerto, y es esto precisamente lo que sucede al final de la obra: la culpable de todos los crímenes escapa impune.

Crimen y cuerpo

Como mencionamos en la introducción, a medida que transcurre la pieza se da un juego de inversiones en los roles de los esposos, que cobra particular relevancia en relación con el asesinato de los pequeños, tema en el que nos centraremos ahora, luego de haber estudiado la valencia política de las decisiones criminales de Medea, entre las que se incluye la utilización de los chicos como mediadores en el asesinato de Creonte y su hija. Como ya se indicó, ellos son quienes transfieren los regalos mortuorios enviados por su madre sellando así tanto el destino de la princesa y su padre como el propio. Esto los ubica en el corazón de la trama. El intercambio de roles permite observar, también, el progreso que realizan los personajes a lo largo de la obra.

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, que refuerzan la interpretación del texto.

Al comienzo de la obra, nos encontramos con la protagonista fuera de escena, mientras que el prólogo lo pronuncia la nodriza, quien explica que su señora fue traicionada y abandonada por Jasón:

προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότιν τ' ἐμήν
γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
γῆμας Κρέοντος παῖδ', ὅς αἰσυνῶι χθονός. (vv. 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.

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 δακρύοις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἠδικημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων... (vv. 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 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. 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 *Iliada*, 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 hecho de 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 su apartamiento con la ausencia del cuerpo. 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 masculino que con el esperable en una mujer. Se podría pensar que su estado de duelo está relacionado con una muerte que todavía no ha ocurrido y que ella misma perpetrará: la de sus hijos (*cf.* Rodríguez Cidre, 2013: 183-184).

En segundo lugar, se puede establecer una correspondencia 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 un 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” en σῶμ’ ὑφεῖσ’ ἀλγηδόσιν, “habiendo abandonado el cuerpo a los dolores” (Mastronarde, 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 y halla su correlato en las mujeres del coro, ubicadas de igual modo fuera de sus hogares sin una causa justificada. También con un fuerte sentido de pasividad encontramos el participio aoristo pasivo ἐκπλαγεῖσα en ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ’ Ἰάσονος; v. 8 (“habiendo sido golpeada en cuanto al ánimo por el deseo de Jasón”).

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 δάκνω 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 δηχθεῖσα κακοῖσιν), pero en el v. 817 Medea asevera que matará a sus hijos porque así Jasón sería fuertemente mordido (οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις) con un verbo conjugado esta vez pero de nuevo pasivo; es decir, el que padecerá la acción será Jasón. Ya en el éxodo, este, 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 μυρίοις ὀνειδέσιν δάκομι, vv. 1344-1345),

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” (οἷδ’ οὐκέτ’ εἰσὶ τοῦτο γὰρ σε δήξεται, v. 1370), colocando a Jasón como objeto (σε) de la acción. 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.¹⁶

La representación de la impotencia inicial de Medea se ve reforzada por la aparente ausencia de poderes mágicos y el oscurecimiento en torno a sus antecedentes divinos. Esto resulta más llamativo aún si tenemos en cuenta que en la tragedia anterior que Eurípides había presentado sobre el mito de Medea, *Peliádes* —455 a. C.—, sus poderes conformaban el núcleo de la trama. Incluso, Medea se habría presentado a sí misma como sacerdotisa de la diosa Ártemis para establecer su autoridad y poder elaborar así su engaño (Collard y Cropp, 2008: 61-62). Al mismo tiempo, se supone que mientras Medea embaucaba a las hijas de Pelias de modo tal que asesinaran a su padre, Jasón esperaba escondido a que culminaran los acontecimientos (Webster, 1967: 33). Es decir, en la propia obra previa de Eurípides, Medea era una exitosa hechicera y embustera brillante, a la vez que Jasón esperaba pacientemente el resultado de los planes de ella. Ese estado de cosas resulta invertido en el comienzo de *Medea* pero, luego, volverá al orden esperado.

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 σῶμα a los dolores,

16 Cfr. también Rodríguez Cidre (2015) donde estudia no solo el uso del verbo δάκνω sino también otros términos relacionados al morder como factores de teratologización de Medea.

el mensajero informa lo sucedido a la hija de Creonte luego de recibir los regalos:

λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἠμπέσχετο,
χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχοις
λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην,
ἄψυχον εἰκῶ προσγελῶσα σώματος. (vv. 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, v. 1162) de la princesa el que yacerá vencido, luego de atravesar terribles dolores. Otra cuestión, relacionada con lo corporal, que aparece de forma recurrente y sufre variaciones a lo largo de la obra, es la del contacto y su imposibilidad. 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' ἅμα
τῆς πρόσθεν ἔχθρας ἐς φίλους μητρὸς μέτα
σπονδαὶ γὰρ ἡμῖν καὶ μεθέστηκεν χόλος.
λάβεσθε χειρὸς δεξιᾶς· (vv. 894-899)

¡Hijos, hijos!, aquí, dejen la casa, salgan, reciban cariñosamente y saluden a su padre conmigo y reconcíliense juntamente del odio de antes hacia los amigos con su madre. Pues tenemos alianzas y la cólera ha partido. Tómenlo 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 (v. 950). Es necesario observar la insistencia que se da acerca de la función de las manos en el derrotero que siguen los presentes. Apenas poco más adelante, exige que sean ellos quienes los trasladen: “tomen estos regalos nupciales, niños, en las manos y denlos a la princesa, feliz novia, llevándolos” (λάζυσθε φερνὰς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας/ καὶ τῆι τυράννῳ μακαρίαι νύμφῃ δότε/ φέροντες, vv. 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; v. 959). Luego Medea alienta 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, vv. 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. La esmerada obstinación en que sean los hijos quienes con sus propias manos entreguen los regalos es determinante para su destino, ya que se convierten en partícipes necesarios del asesinato de la familia real. Resulta notable, por otra parte, la similitud de este último verso con el ya analizado v. 784: πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ’ ἔχοντας ἐν χερσῶν (“pues enviaré a aquellos

teniendo regalos en las manos”), con la diferencia de que en el v. 973 el foco se encuentra en que la princesa reciba los regalos, mientras que en el v. 784 estaba en que fueran los chicos quienes los entregaran. 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 Ἄϊδα/ κόσμον αὐτὰ χερσῶν, vv. 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...” (ὤμωξε δ’ εὐθύς καὶ περιπτύξας χέρας/ κυνεῖ..., vv. 1206-1207), de forma que no se puede separar y muere con ella. 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, v. 1244; el coro, vv. 1254, 1281, 1283, 1309; Jasón niega haberlos matado con su mano derecha, v. 1365). Esta, en cambio, sobre el carro de Helios, 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:

εἰ δ’ ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις,
 λέγ’ εἴ τι βούληι, χειρὶ δ’ οὐ ψεύσεις ποτέ·
 τοιόνδ’ ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
 δίδωσιν ἡμῖν, ἔρμα πολεμίας χερρός. (vv. 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.

A la vez, destaca que ella misma se ocupará de los hijos: “yo a ellos los enterraré con esta mano” (σφας τῆιδ’ ἐγὼ θάψω χερί, v. 1378). Sin embargo, al final de la obra Jasón se desespera por tocarlos, cuando su destierro en un principio

no parecía conmovirlo 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” (ὤμοι, φίλιου χρήζω στόματος/ παιδῶν ὁ τάλας προσπτύξασθαι, vv. 1399-1400); tocarlos: “concédeme por los dioses tocar la suave piel de mis hijos” (δός μοι πρὸς θεῶν/ μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων, vv. 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/ ψαῦσαί τε χερσὶν θάψαι τε νεκρούς, vv. 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 (vv. 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 casi de la misma expresión que utiliza Medea, según la nodriza, para juzgar su traición (καὶ θεοὺς μαρτύρεται, v. 22).

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 iconográfico 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 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).



Figura 1. Crátera de campana apuliana, 350 a. C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, Santangelo 526.¹⁷

En este sentido, la Figura 1 junta en una sola escena ciertos episodios que en la obra transcurren por separado, no obstante estén profundamente interrelacionados y que el artista eligió reunir. Ya se expuso de qué modo el texto conectaba los eventos que ahora aparecen unidos en el vaso. En esta crátera de campana, el pintor reproduce una narrativa muy cercana al relato del mensajero en *Medea* (vv. 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 vemos un cofre abierto, mientras que a su izquierda se acerca un rey

¹⁷ La imagen corresponde a Rebaudo (2013) y se reproduce conforme a la normativa de la *Rivista di Engramma* (ISSN 1826-901X).

de edad avanzada, y una mujer se vuelve con un gesto de horror. Del otro lado, un viejo pedagogo se apura a llevar a los niños a salvo; por encima una Erinia está sentada con 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 mueren Creonte y su hija, también se define 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 princesa se pone el pepló y la corona.



Figura 2. Hidria lucana, ca. 400. Atribuida al pintor de Policoro. Policoro, Museo Nacional de la Siritide 35296.¹⁸

¹⁸ Imagen de Astrid D'Eredità, reproducida de Twitter @astridrome con autorización de la usuaria. Disponible en: <https://twitter.com/astridrome/status/928272060136263681>

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 a 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. De esta manera, se produce una inversión entre los personajes: si al comienzo ella era una mujer impotente, abandonada a su sufrimiento, por una acción de Jasón, hacia el final los papeles se intercambian, resultando ser ella el motor de los acontecimientos mientras que él permanece 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, lo conecta con la esterilidad.

Las imágenes presentan en una sola escena los dos crímenes de Medea que le permiten invertir las condiciones

entre ella y Jasón. En el caso de la hija de Creonte, observamos cómo es el cuerpo de la princesa el que ahora resulta sujeto a los dolores y “mordido”, al tiempo que el escape de Medea en el carro reafirma su superioridad, quedando fuera del alcance de Jasón. En este sentido, las imágenes nos permiten reforzar las ideas planteadas a partir del texto: tanto la función central de los niños en la entrega de los regalos resulta esclarecida como la progresión realizada por Medea en la obra, que la lleva de un estado de pasividad a uno de predominio.

Conclusiones

Si bien se podrían interpretar los crímenes de Medea como causados por motivos amorosos, y sin descartar esta posibilidad, no resulta menos relevante analizar su valencia política. Más que estudiar los efectos de la pasión, nos hemos centrado en investigar el proyecto que Medea despliega para devastar a Jasón, que demuestra un agudo conocimiento de los valores políticos griegos y se condensa en tres cuestiones principales: demoler su pertenencia a Corinto, destruir su descendencia futura y eliminar la ya existente. En general, en casos actuales de filicidios por parte materna, de inmediato surgen planteos referidos a la necesidad de una pericia psiquiátrica y términos tales como brote psicótico y locura son los primeros en caracterizar el hecho.¹⁹ Con respecto a Medea, la crítica con frecuencia buscó recursos para encasillar sus actos con expresiones semejantes: pasión, celos, ira, locura, basados en primer lugar en la propia obra, que coloca aquellas

¹⁹ Mundt y Cigognini (2013: 190-191) alertan sobre el peligro de relegar los filicidios a la “casuística psiquiátrica”.

declaraciones sobre todo en boca de Jasón y, en menos ocasiones, pronunciadas por el coro. Pero también porque sigue resultando difícil aceptar que las decisiones tomadas por la protagonista podrían provenir de un proceso racional de intercambio de dones. Por Jasón ella lo había perdido todo; las acciones que comete son las necesarias para llevarlo al mismo estatus, de modo de dejarlo sin hogar, sin ciudad, sin descendencia ni capacidad de engendrar otra, es decir, solo y estéril.

El intercambio de roles que se produce entre Medea y Jasón, personajes que muestran una evolución entre lo activo y lo pasivo en el transcurso de la obra, tiene como núcleo y punto decisivo el papel que cumplen los hijos en tanto transmisores de la destrucción, lo que asegura al mismo tiempo sus muertes. El final encuentra a la protagonista en la cúspide de su ascenso (literal y figurativamente), dado que vuelve a ser una mujer en el sentido pleno de las posibilidades que la palabra enmarca: Egeo la estará esperando para formar una nueva familia. Despojada de sus hijos, a la distancia suficiente para no caer en las manos de Jasón, exiliada y triunfante, Medea emprende un nuevo camino, mientras que Jasón llega a su término.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Collard, C. Cropp, M. (2008). *Euripides Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.

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.
- Mossman, J. (2011). *Euripides. Medea*. Oxford, Aris & Phillips.
- Page, T. E. (1955). *Medea*. Oxford, Clarendon Press.
- Tedeschi, G. (2010). *Comento alla Medea di Euripide*. Trieste, Università degli Studi di Trieste.

Bibliografía secundaria

- Alexiou, M. (1974). Tradition and change in antiquity. En *The Ritual Lament in Greek Tradition*, pp. 4-23. Cambridge, University Press.
- Buis, E. J. (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Cairns, D. (2011). Veiling Grief on the Tragic Stage. En LaCourse Munteanu (ed.). *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, pp. 15-33. Londres, Bristol Classical Press.
- Diez, V.; Nenadic, R.; Palacios, J.; Pozzi, M.; Schniebs, A. y Tola, E. (2011). Cuerpos (d) escritos. En Schniebs, A. (coord.). *Discursos del cuerpo en Roma*, pp. 7-39. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Foley, H. (2001). Tragic Wives: Medea's Divided Self. En *Female Acts in Greek Tragedy*, pp. 243-271. Princeton/Oxford, University Press.
- Garland, R. (1985). The funeral. En *The Greek Way of Death*. Londres, Duckworth.
- Garner, R. (1987). Law and Drama. En *Law and Society in Classical Athens*, pp. 95-130. Nueva York, St. Martin's Press.
- 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*, pp. 98-126. Londres, Routledge.
- Iriarte, A. (2002). Ser madre o el valor de la paternidad. En *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, pp. 129-145. Madrid, Akal.

- Just, R. (1989). *Women in Athenian Law and Life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- MacDowell, D. M. (1999 [1963]). *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*. Manchester, University Press.
- March, J. (2008). Euripides and a mother's grief. En Beale, A. *Euripides Talks*, pp. 37-45. Londres, Bristol Classical Press.
- Mitchell, L. G. (2002). *Greeks bearing gifts. The public use of private relationships in the Greek world, 435-323 BC*. Cambridge, University Press.
- Monsacré, H. (1984). Weeping heroes in the *Iliad*. En *History and Anthropology* 1, pp. 57-75.
- Mundt, C. y Cigognini, C. (2013). Medea fra potere e impotenza. Mitologia e psicopatologia dell'infanticidio. En *Comprendre* 23, pp. 190-201.
- Pepe, L. (2011). *PHONOS. L'omicidio da Draconte all'età degli oratori*. Milán, Giuffrè.
- Phillips, D. D. (2008). *Avengers of Blood. Homicide in Athenian Law and Custom from Draco to Demosthenes*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Rabinowitz, N. S. (1993). Vindictive Wife, Murderous Mother: Medea. En *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*, pp. 125-154. Ithaca, Cornell University Press.
- Rebaudo, L. (2013) The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea An interpretation of the crater in Munich. En *Rivista di Engramma* 109, s/p. Disponible en: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1380
- Rodríguez Cidre, E. (1997). Lechos y lechos: análisis de algunas diferencias significativas en la *Medea* de Eurípides. En *Anales de Filología Clásica* 15, pp. 248-269.
- . (2012). Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides. En Atienza, A.; Battiston, D.; Buis, E. J.; Crespo, M. I.; León, N.; Rodríguez Cidre, E. y Vila, J. D. (eds.). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, pp. 363-372. Buenos Aires, EUdeBA.
- . (2013). Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos. En Rodríguez Cidre, E.; Buis, E. J. y Atienza, A. M. (eds.). *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, pp. 161-188. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----. (2015). El imaginario del póplos trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la pólis. En Gastaldi, V.; De Santis, G. y Fernández, C. (eds.). *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*, pp. 199-241. Bahía Blanca, EDIUNS.

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.

Webster, T. B. L. (1967). *The Tragedies of Euripides*. Londres, Methuen & Co Ltd.

Instrumenta studiorum

Chantraine, P. (1980). *Dictionaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.

Liddell, H. G. y Scott, R. (1996 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford, University Press.

Letras, Universidad de Buenos Aires. Directora de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado del Consudec "Septimio Walsh". Ha integrado diversos grupos de investigación sobre cultura griega antigua y/o argentina y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre estas áreas.

belilanda@gmail.com

Eduardo Esteban Magoja

Abogado por la Universidad de Buenos Aires, Master en Filosofía del Derecho y Doctor en Ciencias Jurídicas por la misma institución, donde fue becario de doctorado de la SECyT. En la actualidad es Jefe de Trabajos Prácticos regular de Teoría General y Filosofía del Derecho en la Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires. Sus campos de estudio son la filosofía del derecho, la filosofía antigua y la historia del derecho. Ha participado en varios proyectos de investigación vinculados con el *oikos*, las instituciones de la *pólis* y el fenómeno jurídico en el mundo griego antiguo. Ha realizado estancias de investigación en la Facultad de Derecho de la Universidad de Girona (Cataluña) y en la Fondation Hardt (Suiza). Ha dictado conferencias y ponencias en eventos académicos nacionales e internacionales. También ha publicado artículos académicos, capítulos de libros y libros relacionados con su especialidad.

magojaeduardo@gmail.com

Victoria Maresca

Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires, doctoranda en Letras en el área de Letras Clásicas de la misma universidad. Fue becaria de Doctorado UBACyT y actualmente posee una Beca Interna de Finalización de Doctorado otorgada por el Conicet. Ayudante de Primera Regular de Lengua y Cultura Griega (I a V) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora de Latín en el Colegio Nacional de Buenos Aires y de Griego y Cultura Griega II en el Profesorado del Consudec. Se especializa en filología y tragedia griegas, temas sobre los que realizó dos adscripciones. Integra proyectos de investigación sobre

literatura griega antigua (UBACyT y PICT) y un proyecto de extensión universitaria (UBANEX). Ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre el mundo clásico. Cuenta con publicaciones de la especialidad y ha organizado jornadas académicas y actividades de divulgación.

vickymaresca@yahoo.com.ar

Katia Obrist

Profesora y Licenciada en Letras y Especialista en Estudios de las Mujeres y de Género por la Universidad del Comahue, donde actualmente se desempeña como Profesora Adjunta en la Orientación Lengua y Literatura Griega del Área Lenguas Clásicas. Está finalizando su tesis de Maestría en Estudios Clásicos y es doctoranda en Letras Clásicas en la Universidad de Buenos Aires. Ha integrado varios proyectos de investigación sobre Antigüedad griega. También, ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha publicado, en el país y en el extranjero, sobre temas relacionados con la tragedia y cuestiones de género.

katiaobrist@gmail.com

Cecilia J. Perczyk

Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires. Magíster y Doctora en Letras Clásicas por la misma institución. Jefa de Trabajos Prácticos de Cultura y Literatura de la Antigüedad Clásica del Profesorado Universitario en Letras y de Invitación a la lectura de un clásico en la Universidad Nacional de Hurlingham y en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín. Se encuentra finalizando una beca posdoctoral otorgada por Conicet. Se ha especializado en la representación de la locura en la tragedia griega, especialmente en Eurípides y en la medicina hipocrática. Entre sus publicaciones figuran su tesis doctoral *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides. Una lectura en el cruce entre la filología clásica y el psicoanálisis* (Miño y Dávila, 2018) y numerosos artículos y capítulos de libros de la especialidad.

ceciliaperczyk@hotmail.com