

Sufro, luego ejecuto la venganza: el discurso emotivo y la planificación de la *τιμωρία* en *Medea* de Eurípides.

Autor:

Landa, María Belén

Tutor:

Rodríguez Cidre, Elsa

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Clásicos con orientación en Filología Clásica.

Posgrado

Tesis de Maestría
Orientación filología clásica
*Sufro, luego ejecuto la venganza: el discurso emotivo y la planificación de la τιμωρία en
Medea de Eurípides*

Maestranda: Prof. María Belén Landa

Directora: Dra. Elsa Rodríguez Cidre

Codirector: Dr. Emiliano J. Buis

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
2021

Contenido

Agradecimientos	4
Observaciones preliminares	6
Introducción	7
Hipótesis.....	9
Marco teórico.....	10
Emociones en la Antigüedad.....	11
La venganza en la Atenas clásica.....	15
Estado de la cuestión	19
Medea y su relación con el imaginario heroico	19
Medea, la cólera y la venganza	20
Capítulo I. <i>Páthe</i> y <i>timoría</i>	23
El mundo de las emociones.....	23
La venganza	30
Síntesis parcial.....	34
Capítulo II. Preparación anímica de la venganza	36
La Nodriza habla.....	37
El Coro escucha	49
Síntesis parcial.....	54
Capítulo III. Preparación discursiva de la venganza	56
En la palestra social	58
Intercambio de opiniones	62
Plan vindicatorio.....	69
Las cartas sobre la mesa.....	75
La decisión está tomada.....	84
Síntesis parcial.....	91
Capítulo IV. Marchas y contramarchas	94
Mentime que me gusta	94
Casi me arrepiento	104

Hablo conmigo misma y me persuado en mi propio interés	109
Síntesis parcial.....	122
Capítulo V. Daños y perjuicios.....	126
Cambia, todo cambia	127
Síntesis parcial.....	144
Conclusiones.....	147
Bibliografía.....	154

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a la Universidad de Buenos Aires por abrirme las puertas a la formación de posgrado. A pesar de no haber realizado allí mi carrera de grado, siempre me sentí bienvenida y me pude nutrir de los saberes de todos los profesores que estuvieron a cargo de los distintos seminarios de la Maestría. A ellos quiero expresar mi gratitud por la entrega constante en los espacios del saber.

En segundo lugar, agradezco a mi directora, Elsa Rodríguez Cidre que antes de ser mi directora, fue mi profesora de griego en la secundaria. Ella descubrió para mí la lengua y cultura griegas y me transmitió todo el amor que sentía y siente por este pueblo maravilloso. Cuando yo tenía 13 años, en segundo año de griego, me hizo leer *Medea* y, desde ese momento y por el resto de mi vida académica, esta obra me acompañó. Sus lecturas y correcciones, su acompañamiento y contención constantes y vitales, en todo momento y circunstancias, hicieron posible el camino de esta escritura. También quiero agradecer a mi codirector, Emiliano Buis, por su guía y lecturas que han sido muy valiosas para mí. Su paciencia y sus comentarios enriquecieron mucho este trabajo. Aprendí mucho con ambos y les agradezco por su enorme dedicación.

Les doy las gracias a todos los miembros del UBACyT, con quienes comparto la pasión por la investigación y formamos un gran grupo que trasciende lo académico; en especial, a Alicia Atienza por su lectura metódica y minuciosa que me ayudó a repensar y mejorar la tesis. Su cariño constante hizo que me sintiera cada vez más confiada. A Luciana Gallegos, por su amistad, porque hizo más fácil y placentera la cursada de la Maestría, porque me alentó siempre y leyó la tesis terminada con su rigor característico. A Cecilia Colombani, que con gran generosidad y cariño me abrió las puertas de su casa y me incorporó a la vida académica de la Universidad de Morón. A Patricia D'Andrea, por las correcciones y la ayuda invaluable durante el proceso. A Cecilia Perczyk y Victoria Maresca por las lecturas y la amistad. A Gabriela De Cristóforo por las largas charlas durante la cursada, por la contención y el aliento y por los momentos compartidos. A Lucía Orsanic y a María Gabriela Bianchetti, con quienes compartí la formación de grado y los lugares de trabajo, en los que supimos forjar nuestra amistad. A mis amigas de toda la vida: María Florencia Mogames, María Estrella Dugaro, María Laura Suárez y Juliana Tovar, porque siempre confiaron en mí y porque compartimos el amor a la docencia. A Corina,

Lorena, Guillermo y Mario por su amistad y por estar siempre. A mis compañeros de trabajo, en especial a Fernanda Mori Sequeiros, Carolina Romera, Daniela Serber, Viviana Diez, Virginia Courrèges, Andrea Hudym, Paula Bernal, Néstor Ciravolo, Celina Corrado, Marcelo Videtta, Nelly Soneyra y David Pellicer, por estar atentos a mis necesidades y apoyarme cuando era necesario. A todos los alumnos que pasaron por mis aulas durante estos dieciocho años de carrera profesional, porque me formaron como docente y me ayudaron a mejorar en mi práctica.

Quiero agradecer a mis padres, Alicia y Jorge, porque me incentivaron a seguir el Bachillerato Humanista y porque siempre me apoyaron y valoraron mis intereses. A mis hermanos, Jimena y Tomás, que siempre estuvieron al pie del cañón para ayudarme y alentarme.

Por último y no por eso menos importante, agradezco a Nelson, mi esposo, cuyas palabras justas y atinadas son mi cable a tierra, y a mis hijos Nuria, Candelaria y Nazareno. Sin su apoyo y sus renunciaciones, esta tesis no habría sido posible. Su amor constante y nuestra unión son fundamentales para cualquier desafío que quiera emprender. Una mención especial es para Ainhoa, mi tercera hija, porque su dolorosa partida hizo que yo pudiera replantearme mi camino y abrazar el amor primigenio por los griegos que siempre signó mi estudio.

Observaciones preliminares

Hemos elegido como texto base de las citas de *Medea* la edición de DIGGLE (1984). Sobre esta edición, debemos precisar que no se siguen los criterios gráficos de la sigma lunar y la iota adscripta. Respecto de las citas de *Retórica* seguimos la edición de KASSEL (1976); para *Metafísica*, la de ROSS (1975); para *Ética a Nicómaco* trabajamos la edición de BYWATER 2010([1890]), y para *Tópicos*, la de FORSTER (1960). Las citas de *Crátilo* fueron tomadas de la edición de DUKE *et al.* (1995). La traducción de los textos en griego nos pertenece en todos los casos.

Los títulos de las obras clásicas se citan en español. En las notas al pie no se abrevia el nombre de los autores clásicos ni sus obras.

Hemos mantenido el término en griego si corresponde a la cita que se está trabajando o en la introducción lexical de cada tema. Para vocablos aislados, preferimos la transliteración para la que hemos seguido un criterio fonético.

Indicamos con corchetes el año de la primera edición cuando representa un dato relevante en función de una distancia considerable con la obra consultada.

Sufro, luego ejecuto la venganza: el discurso emotivo y la planificación de la τιμωρία en *Medea* de Eurípides

Introducción

Las voces femeninas, silenciadas en la vida cotidiana de los antiguos griegos, encuentran un espacio de concreción singular en la tragedia ática. Cada personaje femenino construye su discurso en función de su rol en la acción y de su propia historia en la obra. Muchas protagonistas poseen una presencia muy fuerte en escena que se condice con sus propias proclamas, más tendientes a un uso “masculino” de la palabra. En general, el imaginario clásico asocia al hombre con la razón y la medida, características que otorgan a su discurso un orden lógico y retórico. Por el contrario, la mujer, relacionada con la desmesura, la locura y la irracionalidad, es incapaz tanto moral como intelectualmente, de producir enunciados anclados en la técnica retórica para articular discursos (BRAIDOTTI, 1991: 158, MCCLURE, 2001: 4).¹ En la escena trágica, los personajes femeninos acceden a un lugar privilegiado, desde el punto de vista social y político, para expresarse y por ello se convierten en fascinantes para analizar desde la perspectiva discursiva, sobre todo desde una lectura de género. Dentro del universo del lenguaje y de la comunicación verbal, especial atención merecen los discursos vengativos de las mujeres, pues confluyen en esos pasajes múltiples aristas para estudiar.

Al parecer, la venganza femenina ejercía cierta fascinación al tiempo que una “preocupación” entre los dramaturgos, pues son numerosas las tragedias cuya protagonista la ejecuta de manera privada. Desde el punto de vista sociológico, este dispositivo era una práctica muy utilizada en la Antigüedad que, en principio, no implicaba un problema moral, sino más bien la solución de una situación conflictiva, una forma de restauración que mantenía la sociedad y el cosmos (BURNETT, 1998: xvi).

Por venganza entendemos un castigo o pena que una persona ejerce sobre otra a causa de una ofensa recibida y que afecta a una doble dimensión de base: una privada y

¹En este mismo sentido, ZEITLIN (1996: 346) refiere la discrepancia existente entre el silencio de las mujeres en la vida social y política de Atenas y su parlamento en escena.

otra pública. La primera está relacionada con las emociones particulares que padece el agraviado, pues la ofensa genera cólera, ira. En esta línea, Aristóteles, en *Retórica*, define el concepto de cólera, ὀργή, de la siguiente manera:

ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ τι τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος (1378 a 31-33)

En efecto, la cólera sea un apetito de venganza manifiesta a causa de un dolor, por un desprecio manifiesto hacia sí mismo o a alguno de los suyos, no siendo apropiado desdeñar.

La segunda, de corte público, se asocia a una dimensión ética porque la vindicta implica restaurar el honor perdido. Durante mucho tiempo, antes del período democrático, la venganza privada era la única forma de justicia pero luego, con el advenimiento de la democracia, pasó a ser un tema tratado en la corte, situación que tendía a la erradicación de la violencia (MCHARDY, 2004: 102). Se trataba de una prerrogativa masculina y, en general, se llevaba a cabo entre hombres del mismo estatus social, por lo que los esclavos y las mujeres, sujetos carentes de derechos, quedaban excluidos. El conflicto se presentaba cuando era la mujer quien deseaba vengarse, lo que despertaba el temor en los varones, ya que la venganza femenina se percibía como desmesurada. Como puede apreciarse, si el hombre restablecía su honor por medio de tal dispositivo, era aceptado y necesario pero, por el contrario, si lo utilizaba una mujer, se convertía en una acción desmesurada y violenta, dos características asociadas al género femenino.

Toda venganza que se precie de ser tal implica una motivación, una preparación anímica que funcione como resorte para pensar el castigo. El motivo primigenio, cualquiera sea, conduce al ofendido a un estado de ánimo donde florecen las emociones:

ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργὴ ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τοῦτοις ἐναντία (*Retórica* 1378 a 20-23).

Son las pasiones por las cuales (aquellos) difieren cambiando hacia las elecciones, a las que siguen dolor y placer, como por ejemplo la cólera, la compasión, el miedo y cuantas otras cosas semejantes y sus contrarias.

Las pasiones que surgen producen un cambio en quien las siente y juegan un rol primordial, puesto que son las que viabilizan la posibilidad de consumir un escarmiento. Cabe aclarar que estas prácticas, que se establecen dentro de la palestra social y política,

son libertades y derechos que exhiben el orden y la medida, atributos del varón ciudadano. La cólera en la mujer, en cambio, se presenta como ilegítima, desmesurada e innecesaria, todas características propias del mundo femenino que propician un tipo de venganza distinto, pues se suscitan muertes y planeamientos discursivos que incluyen la expresión de sus emociones, elementos ausentes en la venganza masculina. Luego de esta fase más introspectiva, se impone una fase reflexiva-discursiva que comprende la planificación metódica de los pasos a seguir. Para ello, es importante examinar el problema, establecer los argumentos a favor y en contra de las acciones a realizar y adoptar una forma determinada de escarmiento, por lo que es fundamental organizar los discursos de manera lógica y hacer uso de la técnica retórica.

En conclusión, un estudio sobre la venganza femenina, sus aspectos emotivos y racionales, permite profundizar las categorías presentes en el mundo clásico sobre estos aspectos de la vida en sociedad y proporcionar nuevas miradas que resultan particularmente relevantes en la tragedia *Medea* de Eurípides por los motivos que se expondrán.

Hipótesis

Nos ocuparemos en nuestra investigación del personaje de Medea, en la tragedia homónima de Eurípides, abordando en especial las emociones que la llevan a concretar la venganza. Puesta en escena a partir del enunciado de diversos parlamentos, la acción vindicativa transita diferentes etapas (anímica, reflexivo-discursiva y práctica) para su realización efectiva. Los *páthe* que manifiesta, lejos de evidenciar un enfrentamiento entre razón y pasión, revelan una combinación entre ambos que permite el desarrollo del personaje trágico.

En virtud de esto, la hipótesis principal consiste en afirmar que en Medea, un análisis de la *timoría* como plan y luego como acción configurada a partir del cruce entre emociones y razón resulta pertinente para comprender que el personaje toma en cuenta sus propios *páthe*, de los que tiene plena consciencia, para reflexionar y pensar una manera de buscar y conseguir el resarcimiento por la ofensa recibida. A su vez, estas cavilaciones se traducen en un planeamiento discursivo de la venganza muy bien construido, desde el punto de vista retórico, que atraviesa toda la obra. La protagonista vive las acciones de

Jasón como perjudiciales porque atacan su dimensión pública y privada. A partir de esta consideración, Medea se apropia de la institución social de la venganza y de las emociones de la *pólis* para construir su propio camino de desagravio que devela una interioridad femenina profunda, de gran autoconocimiento; por lo tanto, la planificación de la venganza se convierte en peculiar ya que demuestra ese mismo interior femenino traducido en la unión entre su aspecto emotivo y su desarrollo cognitivo hasta lograr el plan perfecto. Como mujer, exhibe su parte femenina que nuclea su condición de madre, esposa, extranjera y hechicera, facetas que la ubican en una otredad extrema cuyas características rondan categorías de anormalidad y de exclusión social y política. Sin embargo, también evidencia un uso lógico de la palabra que da cuenta de la estructuración de su mente, cualidad asociada al varón ciudadano por excelencia. La construcción que Eurípides hace del personaje patentiza un trabajo hondo de la psicología femenina signada por una dualidad: el autoconocimiento de sus emociones y sus discursos racionales subvierten la norma de lo esperable en materia de comportamiento genérico. En relación con este último punto, nos parece de gran ayuda analizar los mismos ejes en los discursos de Jasón y Creonte, puesto que sirven para comprender mejor los dispositivos retóricos en los parlamentos de Medea.

El objetivo general de la tesis propuesta es, a partir de un rastreo filológico, analizar los lexemas o construcciones léxicas que apuntan a un discurso emotivo, a expresiones racionales y a la planificación de la venganza a fin de desentrañar la concepción que los antiguos poseían sobre cada uno de ellos y estudiar sus relaciones y las posibles subversiones que el dramaturgo escenifica. Nos hemos propuesto como objetivos específicos la selección de los pasajes significativos en donde se especifique el recorrido discursivo-reflexivo de la planificación de la venganza, la traducción y el análisis filológico de estos, así como la confección de grillas léxicas y semánticas que den cuenta de los términos utilizados a fin de establecer relaciones y conexiones entre ellos.

Marco teórico

Para abordar el análisis de la presente tesis proponemos un marco teórico que se sostiene, en primer lugar, a partir del método filológico que nos acerca el texto en lengua

original y supone un trabajo con el aparato crítico, la confrontación y elección de variantes de lectura y la comparación de ediciones críticas y comentadas, lo que nos permite adentrarnos con la mayor fidelidad posible en la obra. Al mismo tiempo, este método nos conduce a examinar las tragedias en sentido global, pues es posible analizarlas en conjunto desde su anclaje cultural, social, histórico y político, espacios en los que, además, incorporamos las teorías sobre emociones, sobre análisis del discurso y los estudios de género, incluidos aquellos enfocados sobre mujer y discurso con el fin de establecer las relaciones entre las emociones y la planificación de la venganza femenina para determinar qué elementos operan para su decisión y planeamiento discursivo y cómo se ejecuta. Todos estos estudios conforman un andamiaje teórico y metodológico que nutre nuestra lectura e interpretación del texto trágico. A su vez, dado que el tema ofrece numerosas aristas para estudiar, es necesario constituir un marco teórico multidisciplinar en donde se articulen conceptos que abren en diversas perspectivas como la literaria, la política, la sociológica, la cultural y la de género que se convierten en enfoques insoslayables para comprender las ideas y la configuración del mundo antiguo en relación con las emociones y la venganza.

A partir de la hipótesis y los objetivos que nos hemos planteado para la presente tesis, conviene ahora establecer los presupuestos que se desprenden de las teorías de las emociones y de la venganza en la Antigüedad.

Emociones en la Antigüedad

Con la finalidad de examinar qué lugar ocupan las emociones dentro de la vida en comunidad, estimamos necesario realizar un camino investigativo que nos conduzca desde lo general hacia lo particular y para ello, nuestro punto de partida serán las teorías modernas que focalizan sobre los distintas facetas de las emociones; luego culminaremos el recorrido abordando la mirada que la propia Antigüedad hizo sobre ellas.

Este es el primer paso para hablar de emociones como hechos sociales (LUTZ, 1988: 4) que permiten regular los comportamientos de los actores que viven en sociedad. En este sentido, el concepto de emoción, para la teoría antropológica y social, posee un rol importante en la mirada occidental y es una construcción social más que un aspecto natural, un proceso cultural e interpersonal que se nutre de la interacción social (LUTZ, 1988: 5). Desde una mirada cognitivista, es posible, a su vez, estudiar las emociones como

respuestas inteligentes, relacionadas con los juicios de valor que involucran la evaluación de un objeto externo percibido como un fenómeno social. Por otra parte, son consideradas como parte del sistema de razonamiento ético (NUSSBAUM, 2001: 1), por lo que no se constituyen como elementos opuestos y distintos de la razón; por el contrario, se necesitan mutuamente ya que asumen un rol importante a la hora de tomar decisiones (MCDERMOTT, 2004: 693).² Otra de las perspectivas que podemos adoptar para entender el concepto de emoción es propiciada por la teoría neurocientífica según la cual las emociones pueden ser analizadas como un estado psicológico que involucra múltiples sistemas como el cognitivo, el experiencial y el actitudinal (CLORE & TAMIR, 2002: 37). Como afirma KAHNEMAN (2011: 211), para elegir y decidir las acciones a realizar el ser humano cuenta con dos sistemas interdependientes en la mente que operan en conjunto: uno más rápido, automático, intuitivo e irreflexivo y un segundo más lento, racional, consciente y que obedece ciertas reglas. Las emociones aquí contenidas brindan información del entorno y permiten generar decisiones.

Este primer recorrido sobre las posturas críticas aporta una aproximación inicial al entramado emoción-sociedad que subyace en la cultura griega. Lejos de reposar en una mirada anacrónica, por el contrario, estos estudios nos permiten identificar ideas presentes en la cultura estudiada, pero desde nuestros interrogantes, por lo que adquieren una relevancia inusitada para profundizar esta relación. En tal sentido, realizamos lo que LORAUX (2008: 207) ha reconocido como “práctica controlada del anacronismo” que consiste en estudiar el pasado “con preguntas del presente para volver hacia un presente enriquecido con lo que se ha comprendido del pasado”.

En las últimas décadas ha habido un creciente interés sobre la teoría de las pasiones en la Antigüedad y numerosos críticos se han dedicado a examinar el concepto a partir de los testimonios literarios, históricos e iconográficos de la época. Estos estudios se convierten en la guía fundamental para pensar y poder comprobar nuestra hipótesis, porque, si bien muchos de ellos se centran en una emoción particular, la perspectiva y el abordaje nos resultan útiles para profundizar en la temática que investigamos. Debemos desentrañar en primer lugar la cuestión lingüística: no es un asunto menor, pues como eje

²NUSSBAUM (2001: 1) aporta que las emociones contienen juicios que pueden ser verdaderos o falsos y conducir a un accionar correcto o incorrecto.

inicial debemos identificar el término empleado para designar “emoción”, su significado concreto y la importancia dentro de los esquemas de pensamiento que se exhiben en las diferentes fuentes. El aspecto lexical se vuelve importante para adentrarse en el vocabulario específico que los griegos utilizaban mediante el relevamiento en distintas obras literarias (KONSTAN, 2006: 4), en tanto permite un acercamiento y una interpretación respecto de la temática en su contexto de producción y con sus múltiples variantes y usos. Cada significado evidencia la articulación de los “valores culturales, las relaciones sociales y las circunstancias económicas de cada sociedad” (LUTZ, 1988: 6).³ Estas afirmaciones sobre el aspecto lexical son relevantes para nuestra tesis que se afina sobre el análisis filológico de la tragedia elegida. Para ello, hemos dedicado un apartado en el capítulo I en donde exponemos algunas teorías en torno de las significaciones de los términos relevados.

Algunos críticos sostienen que en la cultura clásica había un pensamiento unánime respecto de las emociones: se les asignaba un rol menor, supeditado a los designios de la razón, sobre todo en algunos textos filosóficos como los de Platón (SOLOMON, 2000: 3) y los de los estoicos quienes sostenían que las pasiones consistían en juicios (buenos o malos) y que había que erradicarlas de la naturaleza humana (SORABJI, 2000: 17). Muchos especialistas toman como base de sus propios trabajos los postulados de Aristóteles, quien se ocupó de sistematizar y de analizar los *páthe* en diversas obras en las que existen indicios de una teoría que desarrolla la conexión entre emoción y cognición (FORTENBAUGH, 2006: 22), afirmación que se aleja del pensamiento consagrado en cuanto a considerar a ambos constituyentes como aspectos separados; en el Estagirita se encuentran ligados a las características propias de los varones ciudadanos. Las emociones permean toda la vida privada y pública de la *pólis* y su descripción y contexto aparecen extensamente en todos los géneros de la literatura, la ciencia, las inscripciones y los papiros (CHANIOTIS, 2012: 12).

Una de las actividades cívicas que ha profundizado la relación con las emociones es, sin duda, el teatro. El género dramático ha sabido explorar los *páthe* en su doble dimensión: por un lado, las expresiones lingüísticas de las pasiones que vivencian las

³Interesante resulta la mirada que ofrece LUTZ (1988: 8) al especificar que, en principio, entender las emociones de las diferentes culturas depende de la traducción de los términos teniendo en cuenta el idioma, el contexto y las pautas sociohistóricas. Además, señala que si las emociones fueran universales, la única interpretación que debería hacerse entre culturas sería la lectura de gestos faciales comunes.

dramatis personae y, por el otro, la *kátharsis*, condición del hecho espectacular.⁴ Cabe destacar que cada género literario (*genre*) estaba asociado a una o más emociones y los personajes, insertos en la trama narrativa y dramática, demuestran sus sentimientos más profundos en relación con su género sexual (*gender*), caracterización que responde a otro pensamiento cristalizado en la sociedad antigua: creer que un género (el femenino) sentía más que el otro (masculino) (LACOURSE MUNTEANU, 2011: 1-5; HARRIS, 2004: 275).⁵ Asimismo, la posibilidad de rastrear los diferentes *páthe* en los textos antiguos ha propiciado lecturas modernas concentradas sobre alguna emoción en particular; aquí nos va a interesar trabajar con la ira, porque es la emoción que oficia como preludio para la venganza y está presente en toda la obra, un *páthos* que posee detractores, pero también defensores (HARRIS, 2004: 4) y que podemos descubrir no sólo en la épica sino también “en la comedia, la tragedia, la poesía, las cortes atenienses, los hechizos, en la novela griega y en los escritos médicos de Galeno” (BRAUND & MOST, 2004: 3-4). Estas lecturas actuales sobre diversas obras clásicas pueden ofrecer indicios para comparar con la obra elegida.

Hemos indicado que en la propia Antigüedad surgió el estudio de las emociones, especialmente a través de la sistematización realizada por Aristóteles, cuyos postulados y conclusiones constituyen un punto de partida imprescindible para aproximarse a la interpretación del contexto de producción. La sociedad griega construye sus relaciones de manera evaluativa, es decir, a partir de la estima que los varones ciudadanos sienten por sus pares. A partir de la lectura de los textos del Estagirita, resulta posible pensar las pasiones en su funcionamiento dentro de la esfera política y social. Prueba de ello es *Retórica*, un tratado que, además de especificar cuestiones relacionadas con la oratoria y con la organización eficaz del discurso, también despliega la definición de “emoción” y enumera cada una de ellas a fin de caracterizarlas y especificar su contexto de aparición.⁶

Para nuestro trabajo, como hemos dicho, nos interesa, en especial, el tratamiento de la ira (*orgé*) y su relación con la venganza, una consecuencia que se desprende de la

⁴Cf. Aristóteles, *Poética* (1449b, 27-28). SINNOTT (2009: 41) afirma que Aristóteles no precisa el efecto catártico en ningún lugar dentro de su obra.

⁵LACOURSE MUNTEANU (2011: 2) explicita que algunos géneros literarios (*genre*) son asociados a ciertas emociones, como la elegía en relación con el dolor por la pérdida y el amor. Esta misma afirmación se encuentra en BRAUND & MOST (2004:3) pero respecto de la épica y la cólera.

⁶ En el siguiente capítulo exponemos el listado de emociones que el filósofo propone en esa obra. Cabe destacar que en *Ética a Nicómaco* también se ocupa de estudiar las emociones.

emoción citada como una suerte de *continuum* ineludible. Una necesita la otra. Las teorizaciones están ligadas a espacios judiciales y forenses y, por tal motivo, solo son pertinentes en el mundo masculino, ya que los varones ciudadanos tienen la capacidad de manipular las emociones y utilizarlas para persuadir.⁷ En *Medea*, Eurípides sitúa en el eje de la discusión la *orgé*, a tal punto que es posible reconocerla en toda la obra, lo que concede, de algún modo, la posibilidad de estudiar esta emoción como un fenómeno social, ligado a la venganza, e identificar las reglas sociales para cada género (*gender*).

En virtud de lo expuesto en el párrafo anterior, nos interesa observar con profundidad a Medea, protagonista femenina que exhibe en su desarrollo algunas de las categorías que luego serán incorporadas en la concepción aristotélica los *páthe*, fundamentalmente en relación con la venganza, que la configuran como un personaje paradigmático y contrario a la norma establecida, pues utiliza y se apropia de los espacios masculinos. A lo largo de la tragedia, este personaje entretiene los acontecimientos de toda la trama en la que podemos notar su habilidad para vengarse al tiempo que conocer sus tribulaciones y pensamientos. Eurípides la representa como una mujer poderosa que logra adueñarse de su propio destino, del de sus hijos y del de sus enemigos.

A partir del análisis concreto de esta obra, es posible aproximarnos a la concepción que los griegos poseían en torno de las emociones y la venganza, pues la valoración terminológica y los estudios críticos que traemos a colación ayudan a desentrañar estos conceptos en la Atenas del siglo V, o, al menos, su problematización sobre la escena trágica.

La venganza en la Atenas clásica

Uno de los problemas que la humanidad siempre ha encontrado como inherente a su condición es la venganza. Desde tiempos remotos, la ofensa estaba ligada a la recuperación del honor perdido, por lo que la única opción disponible era el ejercicio de la vindicta, en una suerte de “organismo institucionalizado” que devolvía el estatus pre-ofensa. En sociedades preindustriales, constituía una forma de justicia y castigo (AMEGASHIE&RUNKEL, 2012: 314). Es, precisamente, esta situación la que encontramos en la Grecia clásica, en donde podemos visualizar el deseo de venganza como universal,

⁷ Cf. BUXTON (1982: 5-29), CAREY (2003: 26-45), GAGARIN (2003: 46-68).

operando sobre las motivaciones, los intereses, las pasiones y las normas sociales de tal praxis (ELSTER, 1990: 863-864). Se podría pensar, incluso, que la venganza se sostiene sobre características irracionales, pero lo cierto es que se cimenta sobre una planificación metódica que organiza su ejecución: de este modo esta se asume como racional, conectada con la recuperación del honor, elemento constitutivo de las sociedades en las que la propia estima regula todo tipo de comportamiento social (HAMLIN, 1991: 379). En este caso, las normas de la venganza son un modo de conservar y recuperar el honor, al tiempo que existe una relación de igualdad con la ley en cuanto a que ambas (la venganza y la ley) se constituyen como un sistema de control (POSNER, 2009: 78).

En el mundo actual, es posible analizar ciertas circunstancias concretas a partir del concepto de venganza. En esta línea, hoy en día existe, en algunas partes del mundo, la pena capital como proceso de recuperación de lo que un individuo tomó de otro, por ejemplo, la vida. También en el ámbito de las relaciones internacionales, estas consideraciones no son ajenas y los conflictos entre naciones se estudian a partir de la instalación de la vindicta como conflicto estructurante. En lo que hace al plano de la seguridad, muchos especialistas investigan de qué manera operó y opera esta práctica en las guerras internacionales durante los siglos XX y XXI, aunque es difícil establecer su rol específico. Su conexión con las emociones permite identificar que quien la ejerce busca una satisfacción emocional, pero se convierte en una forma negativa de reciprocidad (LÖWENHEIM & HEIMANN: 2014: 686).

Esta omnipresencia se da debido a que el deseo de venganza todavía persiste en la naturaleza humana y se constituye, entonces, como una necesidad imperiosa de castigar a quien ha ejercido el ultraje, cualquiera sea. En los conflictos modernos, este dispositivo, según AMEGASHIE & RUNKEL (2012: 314), lejos de generar una escalada mayor de violencia, se convierte en la razón por la cual el conflicto es menos destructivo al adquirir el estatuto de “recompensa”.

Podemos observar, por tanto, que la venganza sigue permeando la sociedad desde los tiempos antiguos hasta los nuestros. Es parte de la vida humana aunque varía según las épocas y los conflictos que encierra.

Tal como hemos indicado en el apartado anterior, el recurso de la venganza respondía a patrones socialmente definidos en el mundo antiguo. Existía una serie de

normas y de posibilidades que se tenían en cuenta a la hora de ejercerla. Una primera consideración se establece a partir de la concepción griega de favorecer a los amigos y lastimar a los enemigos. En este sentido, el que ha cometido un daño a otro adquiere una deuda y debe pagarla; es por esto que el término que significa “pagar”, *τίνω*, se utiliza para dar cuenta de estas situaciones (VLASTOS, 1991: 181). La venganza es una fuente de placer y se convierte en una forma de justicia del talión (WHITLOCK BLUNDELL, 1991: 27). A su vez, este mecanismo instalado se relaciona con cinco espacios sociales: el esfuerzo personal, el honor, la venganza, el adulterio y la territorialidad (HERMAN, 1993: 408).⁸ De esta primera descripción se desprende la importancia del honor como fundante en la sociedad griega porque permite pensar la venganza desde su concepción y qué elementos la constituyen: el honor parece funcionar indisolublemente como sostén, puesto que su pérdida de manera injuriosa y su restablecimiento demuestran la validez de la recuperación dentro de una sociedad que le asigna un rol importante a la propia estima (COHEN, 1995: 62), en donde coexisten el carácter social, la noción ética y la psicológica (BURNETT, 1998.; MCHARDY, 1999, 2004, 2008: 2-3). Una vez más, el aspecto etimológico se hace presente para sostener esta afirmación: la palabra *τιμωρία* “venganza” (y su familia de palabras), comparte la raíz del término *τιμή*, “honor” (CHANTARINE, 1968: s.v.; MCHARDY, 2008: 3), lo que permite ver con claridad la ligazón profunda que une a ambos conceptos desde la génesis lingüística.

Ahora bien, todas las referencias que hemos explicitado hasta el momento dan cuenta de un dispositivo social que tiene su origen y su funcionalidad dentro del mundo masculino. Al parecer, a pesar de contar con abundante bibliografía sobre la cuestión de género, la temática de la venganza femenina no ha recibido la misma atención. Sin embargo, podemos notar que está instalada en la dramaturgia clásica, en donde se exhiben mujeres cuyas prácticas vindicatorias son abundantes e incurren en asesinatos de los *phíloi* (MCHARDY, 2008: 1), dentro de los cuales hallamos regicidios, filicidios y matricidios,

⁸ En la oratoria judicial es común encontrar relatos en torno de un esposo que castiga el adulterio; un ejemplo de ello es el discurso *Sobre la muerte de Eratóstenes* de Lisias en donde podemos observar un doble código de comportamiento operando a lo largo del texto: por un lado, hallamos uno más tribal que busca la recuperación del honor por medio de la venganza; por el otro, uno cívico, asociado a la *pólis* que evita la violencia y se ajusta a un procedimiento tribunalicio que busca el castigo (HERMAN, 1993: 408).

entre otros. La venganza está relacionada con las disputas sobre el estatus y el poder (MCHARDY, 2008: 7).

La Antigüedad clásica también se ocupó de reflexionar acerca de la venganza. Tal como hemos explicitado en apartados anteriores, Aristóteles la aborda cuando define la cólera (*Retórica*, 1378 a 31-33). Un tratamiento similar sobre aquella lo hallamos en *Tópicos*:

οἷον εἰ δέοι λαβεῖν ὅτι ὁ ὀργιζόμενος ὀρέγεται τιμωρίας διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν, ληφθεὶς δ' ἡ ὀργὴ ὄρεξις εἶναι τιμωρίας διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν· δηλον γὰρ ὅτι τούτου ληφθέντος ἔχομεν ἄν καθόλου ὃ προαιρούμεθα (156 a 30-34)

Como ejemplo, si fuera necesario comprender que el irritado desea la venganza a causa de una indiferencia que aparenta ser, la cólera jugaría ser un deseo de venganza a causa de una indiferencia que aparenta ser, pues es claro que si juzgamos esto, tendríamos en general lo que preferimos.

Juegan un rol importante las relaciones *inter pares* en las que pueden darse situaciones de agravio. En relación con esto, lo que aquí expone el filósofo es, precisamente, la condición de sentirse irritado a causa de una ofensa. Dada la naturaleza de las relaciones sociales, esta circunstancia permite el deseo de venganza direccionado hacia el agresor. De tal forma, se restablece el honor perdido y el estado previo a la ofensa. La venganza se imbrica como una necesidad social que intenta dar respuesta a una situación perjudicial para el varón ciudadano.

En *Medea*, asistimos a una subversión en relación con la motivación de la venganza. En general, la infidelidad de la mujer suele ser uno de los disparadores de los varones ciudadanos para ejercer este tipo de escarmiento, mientras que aquí el planteo tiene una lógica inversa: es la infidelidad de Jasón lo que conduce a Medea a pensar un castigo para el esposo (MCHARDY, 2008: 62). Una vez más, la protagonista se apropia de características masculinas y las hace carne, transformándolas en preocupaciones femeninas.

Abordaremos estos dos grandes ejes (emociones y venganza) como estructurantes del estudio en la tragedia elegida, lo que permite abreviar en distintas construcciones teóricas que habilitan, a partir de su mirada multidisciplinaria, un estudio cabal y detallado de estas categorías en el mundo antiguo. Es dable destacar que la tragedia, como género

eminentemente político ofrece su propia discusión sobre estos conceptos que, a pesar de no poder identificarlos como elementos de la vida real, ofrecen una aproximación valedera.

Estado de la cuestión

La obra eurípidea ha sido estudiada, de manera vasta, por numerosos críticos de todas las épocas, quienes han analizado, desde diversas perspectivas, las temáticas que atraviesan la tragedia. Sin embargo, no hallamos trabajos específicos que indaguen sobre el planeamiento discursivo de la venganza en *Medea*, aunque sí contamos con textos que focalizan sobre algunos de los temas relacionados.

Medea y su relación con el imaginario heroico

Dentro de la vasta extensión de los estudios sobre Medea, encontramos algunas reflexiones interesantes que han salido a la luz a fines de los años '70 en torno de la construcción del personaje. Como idea señera que ha guiado los estudios posteriores debemos mencionar el trabajo de KNOX (1977) que elabora la construcción heroica masculina de Medea a partir del modelo del Áyax sofocleo. Su análisis se basa en resaltar ciertos aspectos, como las expresiones con vocabulario específico del mundo varonil y el diseño, con base retórica, de sus parlamentos en los diálogos y monólogos. Por otra parte, la posibilidad de la venganza también se configura dentro de esta caracterización. Siguen los aportes de BONGIE (1977), cuyo trabajo se centra en los elementos heroicos en *Medea* con un rastreo pormenorizado de los diferentes vocablos que se utilizan para caracterizar a la protagonista y que remiten al mundo de los héroes. Por su parte, BARLOW (1989) continúa la línea analítica de la comparación entre Medea y héroes como Áyax, Aquiles y Odiseo pero también hace foco en el vaivén de la protagonista respecto del estereotipo femenino, que puede observarse en los episodios con Creonte y Jasón (el segundo encuentro dialógico) donde la súplica, la mansedumbre y la sumisión se exhiben a la par que su costado masculino y heroico. REHM (1989) sostiene que Medea no encarna simplemente los valores heroicos, sino que es un personaje lleno de sorpresas y rupturas típicas de Eurípides. Asimismo, propone demostrar que la protagonista dramatiza una lucha contra aquellos valores heroicos. BOEDEKER (1991), por su parte, hace hincapié en la

relación de la protagonista con los diferentes modos de lenguaje que se despliegan a lo largo de la tragedia, no sólo como vehículo de comunicación, sino también como forma de entender y recordar la realidad. El trabajo de FOLEY (2003), finalmente, sostiene como rasgo característico la masculinidad de la heroína, pero destaca que el costado femenino y maternal no aparece en oposición a su lado masculino, sino que, por el contrario, se evidencia una amalgama perfecta.

Medea, la cólera y la venganza

La cólera, emoción emparentada con la venganza, se constituye como un aspecto insoslayable. El trabajo de RODRÍGUEZ CIDRE (1998) analiza las cóleras en *Medea* a partir de un rastreo léxico que involucra el análisis detallado de dos vocablos: ὀργή y χόλος y cómo funcionan para describir a la heroína. La Nodriza, el Coro, Jasón y la propia Medea son los encargados de detallar este aspecto de la interioridad de la protagonista que recalca en un tratamiento diferencial. CAVALLERO (2003) investiga la construcción gradual de la vindicta a partir de la observación específica de algunos versos enmendados que resultan importantes y necesarios para estudiarla. Sostiene, a su vez que, si bien Medea decide vengarse desde el inicio de la obra, la metodología no está clara y se prepara a medida que avanza la tragedia y se suscitan eventos propicios. Por su parte, BIEDA (2006) considera los alcances del *thymós* en Medea. Para este autor, las acciones de la protagonista están regidas por un obrar pasional que no excluye la meditación reflexiva. MARINONI (2012) también se ocupa de la cólera en *Medea* y en la épica y fundamenta las continuidades entre un género y otro a fin de establecer similitudes y diferencias entre Aquiles y Medea. En la misma tónica sobre las emociones, CAIRNS (2021) focaliza sobre un espectro más amplio y, si bien puntualiza el desarrollo de la cólera y otras emociones en Medea, también estudia la capacidad que ella posee para leer los *páthe* en los demás personajes. ALLAN (2021) se interesa sobre la *orgé* de Medea, pero también sobre las diferentes emociones que emergen juntamente con ella y analiza el modo en que se conjugan en la protagonista.

En conexión con estas líneas teóricas, subyace la cuestión de la venganza en la obra. BURNETT (1973, 1998) realiza un estudio general sobre la vindicta que aplica a *Medea*. Reconoce que la traición de Jasón opera en dos órdenes: uno privado y personal,

pues ha abandonado su lecho, y otro público, ya que ha faltado a los juramentos realizados frente a los dioses. FLORY (1978) también sostiene que la venganza se mueve entre ambos niveles y la relaciona con la ceremonia de la mano derecha como símbolo de acuerdo y confianza que adquiere una dimensión mortal en la tragedia. Para SEGAL (1996) la venganza de Medea expresa el efecto radical de la violencia y su deseo se ve más comprometido en tanto esposa y madre: como esposa, quiere aniquilar a Jasón y como madre sufrirá por la decisión tomada. El autor declara que la venganza de la protagonista adopta el modo femenino del engaño. Sin embargo, nos distanciamos de este, puesto que su mirada focaliza sobre la violencia y un análisis moral del personaje en el que notamos algunos subjetivismos tendientes a la mirada ética sobre Medea.

A partir de lo expuesto, podemos afirmar que nuestra tesis se nutre de los trabajos que han estudiado las diferentes aristas para desarrollar un análisis que pretende dar cuenta del fenómeno de la venganza en su conexión con la dimensión emocional y discursiva. Asimismo, nuestra indagación complejiza y profundiza las lecturas que se han realizado en torno a estos temas. En particular, puntualiza sobre la problemática en una obra concreta, *Medea* de Eurípides, pues, si bien hay numerosos trabajos que analizan alguna de las cuestiones aquí mencionadas, no hallamos ejemplos que estudien el proceso global de la venganza desde las dimensiones antes explicitadas. Proponemos, por tanto, una nueva lectura sobre una obra que ha ejercido fascinación en todas las épocas.

La presente tesis se organiza en una introducción, cinco capítulos y las conclusiones en un apartado separado. Luego de esta introducción (en la que hemos presentado la fundamentación del tema, la hipótesis de trabajo, el marco teórico y el estado de la cuestión), en el primer capítulo trabajamos con las concepciones de las emociones y la venganza desde el mundo antiguo hasta nuestros días. En el segundo, nos centramos en la mirada de la Nodriza y el Coro sobre Medea y sus emociones que afloran en el *éndon*. El tercer capítulo focaliza sobre el plan discursivo de la venganza y todos los momentos en los que se pergeña la estrategia vindicativa. El cuarto capítulo analiza de qué manera la decisión de cometer el filicidio afecta a Medea y cómo se desarrolla el debate consigo misma sobre si ejecutar o abandonar el plan pensado. El capítulo cinco se dedica a trabajar la última parte de la tragedia y la inversión de roles entre Jasón y Medea en relación con

los *páthe* y el *lógos*. Por último, se encuentran las conclusiones que retoman los análisis propuestos y comprueban la hipótesis.

Capítulo I. *Páthe* y *timoría*

At first blush, nothing appear more natural and hence less cultural than emotions, nothing more private and hence less amenable to public scrutiny, nothing more inchoate and less compatible with the logos of social science.
LUTZ, 1988: 3

La concepción griega del mundo se sostiene en una serie de pares de opuestos que conforman su propia idiosincrasia social y cultural: griego/extranjero; joven/anciano; hombre/mujer; emoción/razón, venganza/derecho institucionalizado *inter alios multos*.⁹ En efecto, la mirada binaria permea su interpretación de la realidad y de la vida en sociedad. Es su forma de percibir y a la vez de construir el mundo en el que se mueven. Nos interesa afinar nuestro estudio en las tres últimas díadas citadas, pues pretendemos analizar el discurso de la *timoría* de Medea en la obra homónima y su conexión con los *páthe* y el *lógos*, tres espacios que existen por derecho propio en el mundo masculino y que, por tanto, obtienen un tratamiento diferencial según el género.

En este capítulo pretendemos establecer algunos parámetros de análisis que, a su vez, nos permitan descubrir las características de dos temas centrales: emociones y venganza. Sobre el primero de ellos, podemos afirmar que, en la actualidad, posee un interés creciente y se constituye como objeto de diversas ciencias como la medicina, la biología, la psicología, la historia, la literatura, la política, el derecho, entre otras. Cada una de ellas ha estudiado aspectos que conforman, en parte, una amalgama que podría dar cuenta de su definición y características. Sin embargo, existe una afirmación en la que todas concuerdan: no es posible dar una definición unívoca de emoción aunque pareciera ser un concepto propio de la sabiduría popular.

El mundo de las emociones

En la Antigüedad se creía que el *páthos* tenía un rol inferior a la razón debido a su naturaleza irracional, desmesurada, peligrosa, bestial, menos inteligente e impulsiva. Para

⁹Cf. VERNANT (1992: 61-79), REDFIELD (1995: 188-195), IRIARTE (1996: 44-60), RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 21).

graficar tal relación se utilizó la metáfora del amo y el esclavo (SOLOMON, 2000: 3) y Platón, siguiendo el modelo socrático, sostuvo que para lograr una moral virtuosa, la razón debe gobernar las emociones y los apetitos (CRISP, 2004: viii).¹⁰ Aristóteles, por su parte, se dedicó a estudiar las emociones y, si bien su análisis no es exhaustivo, lo tomamos como punto de partida para nuestra investigación. En *Retórica* (1378 a 20-23), donde se exploran las emociones que deben funcionar en el espacio forense, hallamos la definición de las pasiones de cuya enunciación se desprende una característica esencial que opera sobre la subjetividad del individuo: el cambio. En efecto, las emociones (πάθη) logran que el individuo mute y se separe del juicio,¹¹ por lo que se evidencia un estado de ánimo distinto en donde afloran la cólera (ὄργη), la compasión (ἔλεος) y el miedo (φόβος), entre otras. A todas ellas les sigue el dolor (λύπη), que implica reconocer la ofensa recibida o el placer (ἡδονή) por vengarse y restablecer su estado primigenio.

En *Metafísica* (1022b) hallamos también otra reflexión sobre el tema:

πάθος λέγεται ἓνα μὲν τρόπον ποιότης καθ' ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, οἷον τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν, καὶ γλυκὺ καὶ πικρὸν, καὶ βαρῦτης καὶ κουφότης, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα· ἓνα δὲ αἰ τούτων ἐνέργειαι καὶ ἀλλοιώσεις ἤδη. ἔτι τούτων μᾶλλον αἰ βλαβεραὶ ἀλλοιώσεις καὶ κινήσεις, καὶ μάλιστα αἰ λυπηραὶ βλάβαι. ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν καὶ λυπηρῶν πάθη λέγεται.

Por un lado, se dice que la pasión (es) primero una cualidad que puede cambiar como, por ejemplo, lo blanco y lo negro, lo dulce y amargo, lo pesado y lo liviano y cuantas otras cosas semejantes; por el otro, son acciones de estas (cualidades) y también cambios. Aún más muchas de estas, las alteraciones y movimientos dañinos, mayormente los daños dolorosos. Además, se dice que las pasiones (son) las grandezas de las desdichas y dolores.

Nuevamente, se hace presente la idea de cambio interno que afecta a la persona. En este sentido, el *páthos* es una segunda cualidad que se opone a la esencia de la cosa

¹⁰En *Fedro* (253d y ss.) se cita la imagen del auriga y los dos caballos: uno bueno, de recto comportamiento que remite a la razón y otro malo, de comportamiento pasional que simboliza las emociones. Esta imagen encierra la tensión entre libertad y esclavitud encarnadas por el *lógos* y el *páthos* respectivamente.

¹¹En este contexto no debe tomarse como un juicio en la corte— significado que sí contempla el término— sino, más bien, en sentido de decisión racional.

(KONSTAN, 2006: 4), lo que supone un estado de poca duración. En segundo lugar, aparece el aspecto negativo, pues se la caracteriza como un mal que engendra tristeza y daño.

Un tercer pasaje en el que identifica los *páthe*, aparece en *Ética a Nicómaco*:

λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρσος φθόνον
χαρὰν φιλίαν μῖσος πόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ
ἢ λύπη·

Digo que las pasiones (son) el deseo, la cólera, el miedo, el coraje, la envidia, la alegría, el amor, el odio, la nostalgia, los celos, la piedad, todo a las que siguen el placer o el dolor (1105 b 20).

En *Retórica* también enumera las emociones y dedica un capítulo a cada una de ellas en el libro II. El filósofo habla de la cólera (ὀργή 1378a 31- 1380a 4), la calma (πραότης 1380a 5- 1380b 34), el amor y el odio (φιλία y μῖσος 1380b 35- 1382a 20), el temor y el coraje (φόβος y θάρσος 1382a 21- 1383b 11), la vergüenza (αἰσχύνη 1383b 12- 1385a 15), la gratitud (χάρις 1385a 16- 1385b 12), la conmiseración (ἔλεος 1385b 13- 1386b 8), la indignación (νέμεσις 1386b 9- 1387b 20), la envidia (φθόνος 1387b 21- 1388a 28) y la emulación (ζῆλος 1388a 29- 1388b 30). En estas citas podemos observar que para el Estagirita, las emociones son elementos constitutivos de la naturaleza humana que logran generar un cambio en quien las experimenta, a partir de las cuales se siente dolor o placer. Por otro lado, hay aquí una preocupación por la taxonomía, ya percibida en *Retórica*, que concentra esfuerzos en proponer un listado de emociones comunes.¹² El objetivo es homogeneizar el comportamiento de todo varón ciudadano, que se desprende del trasfondo cívico y normativo del tratado. Desde entonces, el tema ha despertado el interés de los filósofos de todos los tiempos que continuaron sus reflexiones, muchas de las cuales perviven hoy.¹³

¹²El estudio de las emociones ha estado signado por la necesidad de establecer una cantidad básica de estas que pueden considerarse universales e innatas, relacionadas con la expresión facial. LEDOUX (1993: 123 y ss.) ofrece un detalle de los diferentes autores que han construido este listado.

¹³SOLOMON (2000: 3 y ss.) explica cómo fue tratado el tema de los *páthe* a lo largo de la historia de la filosofía.

Las nuevas corrientes tienden a considerar las emociones como construcciones culturales que varían de una cultura a otra.¹⁴ Por su parte, NUSSBAUM (2000: 140) indica que los seres humanos vivencian las emociones a partir de su historia personal y de las normas sociales. Si bien es cierto que hay una dimensión personal e interna, esta existe gracias al conjunto social que crea el contenido semántico de cada *páthos*. Los vocablos elegidos que remiten a esa realidad interna reflejan, a su vez, la carga simbólica que la misma sociedad les asigna. Por esta razón resulta difícil traducir términos de un idioma a otro, ya que cada uno de ellos encierra ciertas interpretaciones que se dan dentro del seno cultural que las creó. Es necesario, por tanto, estudiar el contexto de aparición a fin de comprender mejor el fenómeno;¹⁵ interpretar la fuente de la cual emanan (CHANIOTIS, 2012: 24).

Existe toda una línea teórica que trabaja las emociones en relación con la interioridad del sujeto y, en tal sentido, las pondera como estados internos, subjetivos y psicológicos asociados a componentes biológicos, cognitivos, actitudinales y culturales que generan cambios y estados (CRAWFORD, 2000: 124; CLORE & TAMIR, 2002: 37). Las emociones se alojan en nuestro cerebro y surgen a partir de un estímulo exterior o cuando percibimos un cambio en nuestra situación (BEN-ZE'EV, 2001: 48) que genera un juicio por parte del individuo. En la mente humana hay dos sistemas: el sistema 1, más intuitivo, espontáneo, que actúa de manera rápida y sin esfuerzo, y el sistema 2, más lento, que se ocupa de actividades mentales más complejas y sus operaciones están asociadas a elecciones y decisiones. El sistema 1 aporta impresiones y sentimientos que son la base de las elecciones del sistema 2 (KAHNEMAN, 2011: 64; 66). Es cierto que no todos los seres humanos reaccionan de la misma manera a los mismos estímulos y allí juega, entonces, un papel importante el aprendizaje social y cultural.¹⁶ Por otra parte, las emociones no

¹⁴ELSTER (1998:48) indica que los primeros estudios sobre emociones que utilizaron la metodología científica fueron *La expresión de la emoción en hombres y animales* de Darwin (1872) y *¿Qué es una emoción?* de William James (1884).

¹⁵ Para Darwin, las emociones eran universales, sin embargo, los análisis más recientes han refutado esta afirmación (CRAWFORD, 2000: 124). Otro de los aspectos que abona dicha teoría como una construcción cultural se afina sobre el léxico; no es posible hacer traducciones literales de los términos, puesto que cada vocablo encierra matices que solo se entienden en la lengua de origen (KONSTAN, 2004: 48; BEN-ZE'EV, 2001: 5; CHANIOTIS, 2012: 14).

¹⁶Numerosos investigadores han realizado trabajos de campo en diversos lugares del mundo para estudiar el comportamiento emocional de sus habitantes. A partir de estos análisis, se afirma que las emociones son construcciones culturales (LUTZ, 1988).

emergen solas; en general, presuponen otras: cuando alguien se enamora, no sólo siente amor sino que también aparecen los celos y la admiración (BEN-ZE'EV, 2001: 4).

En la Grecia clásica, los *páthe* circulan por dos niveles distintos: por un lado, la emoción siempre estuvo asociada a las mujeres con un cariz negativo; esta mirada hace hincapié en las conductas inapropiadas y pasibles de ser criticadas por los hombres. Se le asignaba un rol menor en relación con la razón y con la medida que se esperaba de cualquier ciudadano. Sobre esta misma línea, es posible afirmar que la Antigüedad relacionaba ciertas emociones con los géneros, vale decir, uno de ellos, el femenino, podía sentir más y expresarlas abiertamente, dentro de un contexto normativo signado por la vida doméstica y de reclusión. LACOURSE MUNTEANU (2011: 4) afirma que el dolor, para los griegos, era una emoción femenina y se daba una explicación social y otra biológica sobre esto. La primera de ellas se cimienta sobre las actividades que cada género realizaba: mientras el hombre se dedicaba a luchar, la mujer se encargaba del lamento y del entierro de los muertos, actividades, claro está, ligadas a la expresión de la emocionalidad penosa. Respecto de la segunda, la autora cita un pasaje del tratado hipocrático *Sobre la enfermedad de las vírgenes* que asevera que la naturaleza de las mujeres es más débil y más afligida (ἔπειτα ἀπὸ τῆς τοιαύτης ὀψιος πολλοὶ ἤδη ἀπηγχονίσθησαν, πλέονες δὲ γυναῖκες ἢ ἄνδρες· ἀθυμοτέρη γὰρ καὶ ὀλιγωτέρη ἢ φύσις ἢ γυναικεῖη, “luego, por tales apariencias muchos se colgaron, más mujeres que varones. En efecto, la naturaleza femenina es más descorazonada y débil”, L VIII, 466, 1, 8-10.)

Otra de las diferencias reside en que para el varón, el *páthos* es un estado pasajero mientras que para la mujer es perdurable (HARRIS, 2004: 125). Sin embargo, en oposición a esta mirada, hallamos la que se relaciona con el mundo masculino y social que aboga por una mostración de emociones en los diversos estamentos políticos y cívicos que son necesarios para el correcto funcionamiento de la *pólis*. Evidenciar, en situaciones concretas, ciertos *páthe*, en particular, la cólera, se convertía en una prueba ineludible para el hombre, pues se jugaba allí parte de su propia hombría y honor. Este accionar está debidamente indicado en *Ética a Nicómaco* (1125 b 29-35), donde queda claro que la cólera controlada del varón es regida por la razón:

ἢ δ' ὑπερβολὴ ὀργιλότης τις λέγοιτ' ἄν. τὸ μὲν γὰρ πάθος
ἐστὶν ὀργή, τὰ δ' ἐμποιοῦντα πολλὰ καὶ διαφέροντα. ὁ μὲν οὖν

ἐφ' οἷς δεῖ καὶ οἷς δεῖ ὀργιζόμενος, ἔτι δὲ καὶ ὡς δεῖ καὶ ὅτε καὶ ὅσον χρόνον, ἐπαινεῖται· πρῶτος δὴ οὗτος ἂν εἴη, εἴπερ ἡ πρῶτης ἐπαινεῖται. βούλεται γὰρ ὁ πρῶτος ἀτάραχος εἶναι καὶ μὴ ἄγεσθαι ὑπὸ τοῦ πάθους, ἀλλ' ὡς ἂν ὁ λόγος τάξη, οὕτω καὶ ἐπὶ τούτοις καὶ ἐπὶ τοσοῦτον χρόνον χαλεπαίνειν·

Y el exceso se diría una irascibilidad. Pues, por un lado, la pasión es la cólera, por el otro, las cosas que producen son muchas y diferentes. En efecto, el que se encoleriza contra los que es necesario y por los que es necesario, aun como es necesario, cuando y por cuanto tiempo, es alabado. Por cierto, este sería manso si precisamente la mansedumbre es alabada. Pues el manso quiere estar tranquilo y no ser conducido por la pasión sino como la razón ordene, así también estar irritado contra estos y por tanto tiempo.

Tal como hemos afirmado, la Antigüedad sostuvo el rol preponderante de la razón por sobre la emoción. Sin embargo, de esta cita se desprende un punto importante y es la unión entre dos elementos: la razón y la pasión, fusionadas perfectamente en el ciudadano. FORTENBAUGH (2006: 11) sostiene que Aristóteles relaciona emoción y cognición y que incluso las emociones pueden ser razonables. Estudios recientes demuestran que no existe tal división y supeditación sino que, por el contrario, existe una mixtura entre ambas que posibilita determinadas acciones en los seres humanos; los *páthe*, al ser fundamentales en la racionalidad, nos guían para aplicar la lógica en determinadas decisiones (FLÜCKIGER, 2009: 77). DAMASIO (1999: 13), desde la neurología, ofrece una explicación biológica que afirma la unión entre emoción y razón en el cuerpo: “emoción, sentimiento y regulación biológica juegan entonces un papel en la razón humana”. Parte de dicho razonamiento puede observarse en la cita aristotélica de *Ética a Nicómaco*, pero debemos advertir que solo es una característica para un grupo selecto. En la misma línea, hallamos las teorías cognitivistas que, precisamente, observan y estudian las emociones como elementos que proveen juicios de valor y forman parte de un sistema de razonamiento ético.¹⁷ Se encuentran en la base del pensamiento y suministran información acerca de la bondad o maldad, con lo cual apoyan y ayudan los juicios y las decisiones del ser humano; “son estados de evaluación caracterizados por sentimientos negativos o positivos” (CLORE & TAMIR, 2002: 38).

¹⁷ Cf. NUSSBAUM (2001).

Un aspecto relevante está constituido por el modo en el que se muestran las emociones. En general, podemos afirmar que hay dos vías para ello: mediante la expresión lingüística o la corporal. Ambas evidencian un estatus y una cierta identidad social (CHANIOTIS, 2012: 21). Esto cobra gran relevancia en el teatro griego, en donde la palabra ocupa un lugar privilegiado a la hora de la mostración emocional, dado que el uso de las máscaras, aunque cada una de ellas posea una cierta expresión, no da cuenta, en su totalidad, de lo que realmente le acontece al personaje.¹⁸ En este contexto, los sentidos también son vitales a la hora de interpretar las situaciones en las que los personajes exhiben sus emociones.

Los griegos piensan las emociones asociadas al *sôma* en sentido amplio y las relacionan con ciertos miembros corporales que funcionan como un lugar donde se alojan, permanecen y se desarrollan. Sin embargo, un mismo *páthos* puede asentarse en más de un órgano y esto evidenciará distintas características, pues la pluralidad de significados y de usos implica ciertos matices.

Un estudio filológico permite identificar una diferenciación y hablamos de órganos corporales y espirituales, aunque, muchas veces, la misma expresión designa tanto uno como otro. A modo de ejemplo, tomamos como primer caso el sustantivo “corazón” y citamos cinco términos que pueden traducirse de tal modo. Establecemos como los más paradigmáticos κῆρ, καρδία, que designan el órgano anatómico y sentimental y ἦτορ, cuyo sentido se asocia al aspecto sentimental (BERTRAND, 2008: 79). Con esta misma valencia, podemos traducir, según el contexto, las palabras φρήν, πρᾶπίδες y νοῦς; incluimos, asimismo, el sustantivo θυμός, como representante del corazón afectivo (BERTRAND, 2008: 79). Ahora bien, el segundo grupo aludido, φρήν y πρᾶπίδες se utiliza como “diafragma”, pero además, remite al “alma pensante” (BERTRAND, 2008: 110) en tanto ambos términos se consideran el asiento de la mente (LSJ, 1968 [1843], s.v.). Respecto de νοῦς, se puede afirmar que implica toda la actividad racional, del pensamiento, la intención e, incluso, la sagacidad (BAILLY, 1950 s.v.). Continuando en el terreno de los órganos que se constituyen como el espacio de las emociones, hallamos

¹⁸CAIRNS (2011: 15; 16). analiza la utilización del velo como un marcador emocional ya que su uso en tragedia exhibe visualmente la vergüenza, el enojo y el dolor en hombres y mujeres.

σπλάγχνα, “entrañas” y ἥπαρ, “hígado”. El primero de ellos posee un sentido unificador, puesto que puede denominar a las vísceras en general (hígado, corazón, pulmones, etc.). En relación con el aspecto más espiritual, ubicamos los sustantivos θυμός, ψυχή y μένος traducidos comúnmente como “alma” y los tres refieren al principio de la vida y al asiento de las emociones, los afectos y la voluntad. La diferencia se establece con ψυχή, que puede remitir al alma de los muertos.¹⁹ Todos estos vocablos son polisémicos y como sitio de la emociones albergan la cólera, el amor, el odio, la alegría, el coraje, el temor, *inter alios multos*. Asimismo, la mayoría también despliega capacidades intelectivas (WEBSTER, 1957: 152), por lo que evidencian una unión entre el intelecto y la emoción (PADEL, 1994: 39). Los órganos son descritos como “entidades psicológicas” que pueden sentir y actuar separadamente del sujeto, ser impulsadas por el individuo o recibir una afectación exterior (DARCUS SULLIVAN, 2000: 6).

Teniendo en cuenta el contexto, todo el léxico referido a los órganos corporales se constituye como una vía de acceso para estudiar las emociones instaladas allí y para interpretar cómo se construyen literariamente los personajes y las extrapolaciones que pueden hacerse en relación con su lugar en la sociedad.

La venganza

Las emociones también están enlazadas al otro concepto que nos ocupa en el presente capítulo: la venganza. Para la Atenas clásica, existía una amalgama entre emoción— más precisamente la *orgé*— y vindicta. El pensamiento aristotélico liga las dos cuestiones cuando ofrece la definición de cólera en *Retórica*.²⁰ La cólera es la condición *sine qua non* para hacer posible el deseo de castigar al que ha injuriado.

Hablar de venganza supone inmiscuirse en una práctica aceptada en la Antigüedad que no reviste un problema moral (HARRIS, 1997: 363) sino más bien una solución, una forma de devolución que otorga equilibrio a la sociedad (BURNETT, 1998: xvi). Podríamos definirla sosteniendo que se trata de un castigo o pena que una persona ejerce sobre otra a

¹⁹El listado de órganos ha sido extraído de BERTRAND (2008: 79), DARCUS SULLIVAN (2000) y PADEL (1994).

²⁰La definición la hemos incluido en la Introducción y en el capítulo I de la presente tesis.

causa de una ofensa recibida. Retomando los presupuestos del Estagirita, podemos apreciar que hay una doble dimensión de base: una privada y una pública. La primera está relacionada con las emociones particulares que padece el agraviado, pues la ofensa genera cólera, ira. La segunda, de corte público, se asocia a una dimensión ética porque la vindicta implica restaurar el honor perdido. No debemos olvidar que estas afirmaciones presuponen un mundo donde la propia estima depende de la interacción social (CASTON & KASTER, 2016: 5). En tal sentido, y teniendo en cuenta los requisitos sociales para ejecutar la venganza, volvemos a una cuestión ineludible relacionada con los *páthe*: el poder. Sólo pueden encolerizarse y, en consecuencia, vengarse, los que tienen la capacidad cívica y el poder para hacerlo. Quedan excluidos de esta opción aquellos que temen a alguien y que no pueden ejercer la vindicta como instrumento (KONSTAN, 2006: 43, 45-46)

Existe una división histórica en cuanto a su tratamiento en la sociedad. Antes de la democracia, la venganza privada era una forma de justicia pero luego, con el florecimiento de aquella, se trasladaron a la corte las cuestiones relacionadas con la vindicta a fin de controlar la violencia y de establecer un marco regulatorio.²¹ Sin embargo, siempre estuvo latente el “peligro” de la “justicia por mano propia”, justicia taliónica que se ejercía antes del siglo V a. C., pero que no parece haber desaparecido del todo en la palestra social y exige, por tanto, una reflexión constante.²²

La noción de venganza se relaciona con dos cuestiones importantes para la sociedad antigua: por un lado, remite a las prácticas privadas y a la ley del talión y por el otro, se concibe como una respuesta necesaria e inmediata a la afrenta recibida. Esta última se sostiene sobre la concepción de la *philía* y el sistema intrínseco de amigos-enemigos.²³ Quien agravia debe “pagar la deuda” y todo el léxico asociado a esta cuestión pervive en las referencias de la vindicta (WHITLOCK BLUNDELL, 1991: 29).²⁴ Los términos que conforman el vocabulario vindicatorio remiten a la idea de “pagar”, “recompensar”, como,

²¹La ley de Dracón pone fin a las *vendettas* y las subsume bajo el poder político (IRIARTE GOÑI, 2008: 212).

²²Prueba de esto puede encontrarse en algunos discursos de Demóstenes y Lisias que exhiben las defensas de ciertos acusados de asesinar a otra persona en forma vengativa. Los trabajos de HERMAN (1993) y HARRIS (1997) analizan estos testimonios. MCHARDY (2008: 3) afirma que no es tan fácil identificar el uso del léxico de la venganza, como la palabra *τιμωρία*, en algunos discursos de Demóstenes.

²³La *philía* se configura como un lazo afectivo que interrelaciona personas, que pueden ser o no ser miembros de la misma familia. Esta institución social equipara a los actores que la conforman. Cf. KONSTAN (1997). Para un estudio sobre *philía* y *éros* en *Medea*, cf. CORIA (2013: 69-82).

²⁴VERNANT y VIDAL-NAQUET (1987: 17) explicitan que en las tragedias hay predilección por los términos técnicos legales.

por ejemplo, los verbos τίνω y ἀποδίδωμι. En el caso del vocabulario nominal, hallamos los sustantivos ποινή, τιμή y ἀμοιβή, que también exhiben los valores anteriormente citados.²⁵ Podemos sumar a este grupo las palabras con el prefijo ἀντι- que encierran los conceptos de “reciprocidad” o “intercambio” (WHITLOCK BLUNDELL, 1991: 29; VLASTOS, 1991: 181; MCHARDY, 1999: 10). En todos los casos, subyace la idea de compensación y de vindicta; de hecho, ποινή, cuando está personificada, es la diosa de la venganza (BAILLY, 1950: s.v.; CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.).

Las relaciones sociales son evaluativas y competitivas (COHEN, 1995: 62) y esto permite y habilita la posibilidad de sancionar a quien ha cometido el agravio. La unión entre la injuria, el honor y la venganza muestra que los tres forman un sistema de verdad (GIORDANO, 2014: 1) y con dicha práctica, se retorna al equilibrio primordial implícito en la idea de justicia (MCHARDY, 2008: 4). IRIARTE GOÑI (2008: 209) recupera una dimensión emparentada con la *vendetta*: la memoria. Existe un verbo, μνησικακέω, “recordar injurias pasadas”, que mantiene viva la idea de resarcimiento del agraviado. El recuerdo funciona como posibilitador de la vindicta.

Desde el punto de vista de la interioridad del sujeto, el deseo de venganza aparece como un rasgo humano (ELSTER, 1990: 862; AMEGASHIE & RUNKEL, 2012: 314) que, a las claras, prueba la existencia de un sustrato emocional. Es evidente, por tanto, que ese deseo, en la sociedad griega, está acompañado por un sistema político y normativo que da cuenta de la situación. En general, se asocia venganza e irracionalidad aunque no puede comprobarse en la praxis. Las emociones se encuentran en la base de la práctica vengativa, sin embargo, contrariamente a lo que suele pensarse, los *páthe* brindan nociones y juicios acerca de las acciones apropiadas. Existe una actividad racional por parte del ejecutor que, frente a la decisión de vengarse, analiza costos y beneficios de llevar adelante la acción (MCHARDY, 2008: 6), conduce al resguardo personal y material y, según se creía, evitaba nuevas ofensas. Venganza y castigo son las dos caras de una misma moneda, pues quien hace uso de la primera pretende infligir el segundo. Además, pensar el escarmiento significaba reflexionar sobre la ira, la pena, el deseo, el honor y la reciprocidad (ALLEN, 2000: 10). Pareciera, entonces, que existe una suerte de traspaso natural de la venganza a la

²⁵ Cf. LSJ (1968 [1843]: s.v.), BAILLY (1950: s.v.) y CHANTRAINE (1968-1980: s.v.)

ley (POSNER, 2009: 75), dada por la evolución social hacia nuevos horizontes regulatorios. Sin embargo, existe en los tribunales un “espíritu de venganza” (MCHARDY, 2008: 2) que pretende sancionar a quien ha cometido una falta grave, no desde la propia ejecución y ajusticiamiento, sino por vías legales. Es claro, de todos modos, que se mantiene latente la intención vindicativa y que también aparece el placer de conseguir la pena para el acusado.

El caso de las mujeres siempre expone una divergencia. Lo hasta aquí tratado pertenece al mundo masculino, vale decir, a la norma hegemónica. Sin embargo, las obras trágicas presentan personajes femeninos que hacen uso de este dispositivo social. Sobre ellas recae una serie de apreciaciones y afirmaciones que las sindicán, una vez más, como pasionales y peligrosas. Se cree que las mujeres son más crueles y sangrientas o más vehementes para la venganza que los hombres (MCHARDY, 2004: 93). Una de las funciones sociales propia del colectivo es el lamento fúnebre que, dada la emocionalidad prevista para el rito y la memoria constante, se asocia con la ira y el deseo del castigo (LORAU, 1998: 98). Las mujeres encarnan la conciencia de la necesidad de venganza (ALEXIOU, 2002: 22). Si ellas hacen uso de este dispositivo, siempre es de manera privada, lo que implica una situación fuera de la norma y que representa las características asignadas al género: la desmesura y la irracionalidad que las conduce a perpetrar el asesinato del agresor. Sobre este punto, vale, entonces, la relación entre venganza y violencia que también escapa a la norma: se espera de las mujeres una constante femineidad y tomar el patrimonio de la violencia—sólo legítima entre los varones ciudadanos— implica una “transgresión de la frontera entre los sexos” (HÉRITIER, 2007: 76).

Retornamos aquí a la mirada binaria que sostiene el pensamiento griego clásico: el varón ciudadano encarna el paradigma social mientras que la mujer personifica todo lo negativo y extremo. En la obra que aquí nos ocupa, *Medea* de Eurípides, asistimos a la representación de una mujer vengadora, una de muchas dentro de la literatura griega en particular y de la literatura universal en general, que subvierte el canon establecido en varios órdenes que se concatenan: su figura, construida de manera compleja, permite explorar los diversos aspectos de la humanidad en relación con las emociones, la traición, la venganza y la racionalidad que se fusionan en su interioridad de un modo único.

Síntesis parcial

En este capítulo hemos establecido algunos parámetros de análisis necesarios para descubrir las características esenciales de dos temas centrales: emociones y venganza.

El primero de ellos ha ganado un interés creciente y muchas disciplinas abordan su estudio a partir de la mirada que la propia Antigüedad ofrece sobre los *páthe*. En los análisis modernos, hallamos algunos ejes de importancia, tales como la consideración de las emociones como constructos sociales, como elementos de la interioridad del sujeto y la ligazón entre emoción y razón. Estas reflexiones al tiempo que las observaciones de los diversos críticos sobre el mundo antiguo nos permiten abordar los textos clásicos e investigar allí el rol de los *páthe*.

Tomamos como punto de partida las teorizaciones que Aristóteles hizo sobre el tema en particular y recuperamos su mirada ligada al espacio forense. La definición de *páthos* como una cualidad que genera un cambio en el sujeto y es constitutivo de la naturaleza humana propicia el análisis en los personajes de la trama trágica y, a su vez, permite identificar el tratamiento diferenciado respecto de las emociones en relación con el género: la experiencia emotiva difiere considerablemente entre hombres y mujeres: mientras en el mundo masculino resultan necesarias para el correcto funcionamiento de la *pólis*, para las mujeres son estados que generan desmesura e irracionalidad.

Focalizar sobre los *páthe* concede la posibilidad de trabajar sobre el otro concepto que mencionamos anteriormente: la venganza. Aristóteles habla de ella cuando explicita la definición de *orgé*. Al igual que sucede con las emociones, la *timoría* también posee una mirada diferencial respecto del género que la ejerce: por un lado, se percibe como necesaria e ineludible para el ciudadano que ha sido agraviado y debe restablecer su honor. Cabe resaltar que solo quienes tienen poder y estatus social pueden encolerizarse y, en consecuencia, exigir la reparación del perjuicio. En cambio, esta situación no se percibe de la misma manera para el colectivo femenino, puesto que no ostenta poder ni estatus social, condiciones que le impiden encolerizarse y vengarse. Sin embargo, las obras clásicas exhiben diversos personajes femeninos que ejecutan una vindicta contra quienes las han dañado.

Un elemento importante para analizar las temáticas expuestas es el estudio filológico de los pasajes seleccionados. En la esfera emotiva, además de señalar los vocablos específicos que den cuenta de la emoción, también es pertinente identificar el vocabulario corporal, dado que muchos órganos se constituyen como el espacio en donde las emociones se alojan, permanecen y se desarrollan. En relación con la venganza, existe un léxico legal que remite a la idea de “pagar una pena” y de “recompensar”, vocablos ligados a la idea de compensación. En virtud de esto, estudiar las expresiones lingüísticas de los personajes resulta vital para comprender el fenómeno de las emociones y la venganza y dar cuenta del tratamiento diferencial genérico que ambas poseen.

El contexto trágico de *Medea* de Eurípides resulta un escenario interesante para observar, por un lado, de qué manera se interrelacionan los *páthe* y la *timoría* y, por el otro, cómo son puestos en tensión por el tragediógrafo.

Capítulo II. Preparación anímica de la venganza

“Tan terrible es el odio que ni te atrevas a mostrarme tu desprecio”

Luis Eduardo Aute

Como hemos visto, la venganza ha sido un tema literario que ha recorrido obras y siglos. Siempre es un motivo vigente que se estructura de diferentes modos y posee infinidad de causas, aunque es posible vislumbrar una constante: un cierto estado de ánimo que aflora a la hora de decidir ejecutar una vindicta. En este capítulo posaremos nuestra mirada sobre la preparación anímica de la venganza, vale decir, el estado de ánimo de Medea—la protagonista de la obra que trabajamos—y su conexión con las emociones más profundas que la impulsan a restaurar su honor previo a la ofensa. El tópico atraviesa toda la trama de la obra y podemos notar que, a lo largo de la tragedia, surgen las diversas fases que la organizan como tal.

Ya adelantamos que existe un sustrato emocional que da pie a pensar y ejecutar este tipo de castigo. Lo primero que le ocurre al agraviado es sentir cólera, generada por la ofensa recibida. Es la condición necesaria, pues nadie piensa de manera vindicatoria si no hay un motivo para ello. Las ofensas pueden ser múltiples y variadas y afectan el honor del sujeto ultrajado. Tal como expresamos en el capítulo anterior, esta práctica es concebida como una solución a un problema y solo parece haber sido posible, en la mentalidad ateniense, entre varones ciudadanos. Llama la atención cuando las mujeres sienten *orgé* y deciden realizar justicia por mano propia: esta decisión taliónica conlleva una resolución que, para el imaginario griego, siempre se resuelve de manera fatal y terrible ya que, en muchos casos, muere el ofensor. En el caso particular de Medea, Jasón es el objeto de la venganza pero no muere de manera física, aunque sí de manera simbólica, pues pierde todo tipo de lazo paternal y matrimonial que lo reubicaría como sujeto político, condición social necesaria para un varón griego y para un héroe de glorias pasadas.

La ofensa recibida se convierte en una cuestión ineludible y vital para el ciudadano que la recibe porque mancha su honor y complica el desenvolvimiento en la vida social. Es esto lo que le ocurre a Medea, que vive el abandono de Jasón no solo como un desaire amoroso sino además, como una afrenta grave a su honor y a los juramentos realizados. La construcción dramática del personaje radica en su figuración compleja, la que se evidencia en ciertas características muy propias como, por ejemplo, participar, simultáneamente, del plano humano y del divino. Otra distinción que colabora con su complejidad se percibe en el mundo discursivo. Un análisis detallado de sus parlamentos permite afirmar que todas las proclamas están organizadas a partir de un orden lógico que hace gala de gran maestría retórica.²⁶ KNOX (1977: 274) afirma que Medea demuestra ciertos rasgos, compartidos con Áyax, propios del código heroico: el más paradigmático es la preocupación central por no convertirse en el escarnio de los enemigos.²⁷

Consideramos que hay tres espacios textuales donde se gesta el sustrato emocional de su venganza. En una suerte de cronología figurada, primero hallamos el prólogo y la *párodos* donde, con suma claridad, Medea se permite sufrir por el abandono de Jasón. Cabe aclarar que ella no se encuentra en el escenario, fuera del *oikos*, sino que permanece en el *éndon*, entregándose al sufrimiento y al dolor. La segunda instancia se genera luego del encuentro con Creonte, en donde la idea del destierro opera fuertemente en los argumentos a favor de una venganza. Por último, se concreta el tercer momento durante el primer diálogo con Jasón, en donde exterioriza parte de sus emociones y patentiza ciertos argumentos que favorecen la planificación y consecución de la vindicta.

Comenzaremos, por tanto, a analizar algunos pasajes relevantes con el fin de desentrañar el sustrato emocional de la venganza.

La Nodriza habla

La apertura de la obra está constituida por el prólogo, a cargo de la Nodriza, que tiene como objetivo contextualizar al espectador/lector dentro de la acción teatral. Si bien

²⁶Este concepto será desarrollado en el capítulo IV que analiza la preparación discursiva de la venganza.

²⁷Los versos similares de ambas obras que cita KNOX (1977:196-197) son los siguientes: *Medea*: v 24; *Áyax*: vv 323-324; *Medea*: vv 383, 404, 797, 1049, 1355, 1362; *Áyax*: vv 367, 382, 454, 961, 969; *Medea*: v 355; *Áyax*: v 756; *Medea*: vv 364-409; *Áyax*: vv 430-480; *Medea*: v. 974; *Áyax*: vv. 685, 967; *Medea*: v. 93; *Áyax*: vv. 585; 326, *Medea*: vv. 47-48; *Áyax*: v 552; *Medea*: v 173.; *Áyax*: v 344. Cf. KNOX, 1983: 10-44.

comienza con un *racconto* de los sucesos que permiten recordar el mito, estos sirven, además, como introducción al propio relato del presente de la esclava cuyo eje central es pintar a Medea de cuerpo y alma en una suerte de estructura pendular que la exhibe por momentos activa y, en otros, pasiva respecto del sufrimiento, pero en actitud meditabunda. En consonancia con lo antedicho, hemos elegido para analizar las citas que evidencian la actividad y la pasividad de la protagonista en función de las emociones y las reflexiones.

Los primeros quince versos presentan los acontecimientos del pasado, en donde se deja entrever a una Medea eficiente y con acciones de peso en los hechos, y expresan el más íntimo deseo de la Nodriza: que los Argonautas no hubieran llegado a la Cólquide y que su señora no hubiera ayudado a Jasón. Ese hecho, de cariz negativo para la esclava, tiene unas consecuencias irremediables en el presente, pues Jasón desea restablecer su condición social y contrae nuevas nupcias con la princesa de Corinto, ciudad donde ambos habitan desterrados (προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμήν/γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται/γῆμας Κρόοντος παῖδ', ὃς αἰσυμνᾶ χθονός, “pues, tras traicionar a sus hijos y a mi señora, Jasón yace en bodas reales después de haberse casado con la hija de Creonte quien gobierna la tierra”, vv. 17-19).²⁸

Avanzando en la trama literaria, el espectador/lector comienza a percibir la idea de la vindicta con más fuerza y hay una enunciación de un plan que se presenta, en un primer momento, con varias opciones y con elementos a favor y en contra que pueden ayudar o perjudicar al máximo a Medea. La idea de escarmentar a sus enemigos comienza en el prólogo, por algunas certezas de la Nodriza y las propias palabras de la protagonista que, aunque en el *éndon*, evidencian los pensamientos del personaje femenino agobiado por sus dolores pero con una clara decisión de reparar ese estado anímico. Mientras está recluida en su *oîkos*, Medea se lamenta y grita, padece en demasía lo que le ha ocurrido y reclama el favor de los dioses por los juramentos quebrantados.

Luego de la *narratio* inicial, a partir del v. 16 comienza la descripción de Medea. Las primeras afirmaciones sostienen que el abandono del esposo generó enemistad (ἐχθρά, v. 16) y que el vínculo está enfermo (νοσεῖ τὰ φίλτατα v. 16). El primer término, ἐχθρά, remite al enfrentamiento entre individuos y a la motivación primigenia

²⁸ La Nodriza describe a Medea como una buena esposa que consiguió la aprobación de los habitantes de Corinto (BONGIE, 1977: 28).

que da origen a la lucha.²⁹ La esclava describe el cuadro de situación que comienza en este punto y continúa a lo largo de la obra, pues encontraremos una profusión de términos bélicos ligados a la planificación de la venganza y a la consumación de la misma.³⁰ En un segundo plano, encontramos la afirmación sobre la enfermedad del vínculo, enfermedad que, al parecer, sufre la protagonista en su propio cuerpo, según lo que la misma Nodriz expondrá en los versos siguientes que analizaremos más adelante. En cuanto al tratamiento del vínculo en clave patológica, GAMBON (2009: 59) explicita que es un tópico central dentro del prólogo y que la esclava adquiere la función de *diagnosis* y *prógnosis*, es decir, advierte e identifica la enfermedad y aporta su visión, cuasi científica, de la evolución de la misma. El primer retrato de la protagonista la muestra en actitud proactiva en el terreno discursivo. Tres son los actos de habla que emite: gritar los juramentos, clamar la más grande fe de la mano derecha y llamar como testigos a los dioses (βοᾶ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς/πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται/οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ, vv. 21-23, “por un lado, grita los juramentos, por el otro, clama la más grande fe de la derecha y llama como testigos a los dioses de la clase de recompensa que recibe de Jasón.”)³¹. Estas tres acciones se relacionan con el compromiso entre Medea y Jasón, quienes desafían el orden social establecido, que consiste en un pacto, *eggýe*, entre el padre de la novia y el novio que implica una suerte de transacción mercantil.³² Aquí, los personajes se eligen mutuamente como esposos, sellan su unión con juramentos a los dioses y estrechan su mano derecha, acción que los une en lo más íntimo y exige derechos y deberes de ambas partes. Por lo tanto, Medea demuestra que su sufrimiento no se da solo en el terreno amoroso sino también en el social, pues la falta grave de Jasón en este aspecto le quita su honor. Sus invocaciones ubican “la deshonra de Jasón en el campo semántico de la blasfemia y el sacrilegio” (RODRÍGUEZ CIDRE, 2000: 40). Es por esta razón que la esclava utiliza el término ἠτιμασμένη (Μήδεια δ’ ἠ δύστηνος ἠτιμασμένη, v. 20, “Medea, la desdichada, tras ser

²⁹En griego hay dos palabras para designar “enemigo”: ἐχθρός y πολέμιος. El primer término encierra la idea de odio y puede utilizarse para designar los enemigos de la patria. El segundo deriva del sustantivo πόλεμος y remite al enemigo en batalla (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.).

³⁰Los trabajos de BONGIE (1977) y de REHM (1989) analizan el vocabulario heroico en la obra.

³¹Cf. AUSTIN (1990 [1962]: 32).

³² Cf. OAKLEY & SINOS (1993).

deshonrada”), participio del verbo ἀτιμάζω, formado sobre la raíz τιμ-, “honor”, y α privativa, que caracteriza la consideración que Medea posee de sí misma.³³ El vocablo es típico del mundo de los héroes y su utilización prueba la construcción compleja del personaje que se adueña de las emociones de la *pólis*, siente ultrajado su honor y exige su reparación. Nadie ve a Medea pero se escuchan sus gritos y lamentos desde afuera y es clara su vinculación con un estado de ánimo que confirma un sufrimiento extremo. El verbo “gritar”, βοάω, particulariza un espacio específico de acción que es el campo de batalla,³⁴ concreción que nos remite, una vez más, al entorno guerrero que se desprende del v. 16. Asimismo, su sentido resulta revelador, pues en la lucha armada se necesita un cierto ardor que permita acometer al enemigo, logrado a partir de la arenga a los soldados.³⁵ Puede interpretarse, por tanto, que Medea grita como si estuviera en una batalla para lograr la adhesión de quienes la escuchan. En un segundo aspecto, el verbo también significa “clamar”, “plañir por sufrimiento físico y psicológico”. Medea esfuerza parte de su cuerpo, la voz, para indicar que Jasón ha faltado a los juramentos. Al mismo tiempo, clama por el pacto sellado con la mano derecha e invoca a los dioses, testigos antes de la unión y ahora de la deshonra. Toda esta enumeración, casi convertida en una anáfora de términos similares, la sume en un estado de fervor que comprueba su padecimiento tanto en el plano físico cuanto en el psicológico. Implica una actitud activa por parte de la protagonista que expresa y reclama en voz alta la traición que Jasón ha cometido al romper las promesas celebradas en el plano social. Inmediatamente después de esta primera descripción, la Nodriza relata que su señora se encuentra inmóvil, en una actitud pasiva:

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖο' ἀλγηδόσιν,
 τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον
 ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἠδικημένη,
 οὐτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσοις γῆς
 πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
 κλύδων ἀκούει νοουθετουμένη φίλων.(vv. 24-29)

Pero yace sin comida, entregando su cuerpo a los dolores, consumiendo todo el tiempo en lágrimas cuando se percibió injuriada a causa del

³³ En el v. 33 se vuelve a citar el participio activo del mismo verbo (ἀτιμάσας).

³⁴ Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1980-1997, s.v.).

³⁵ PERCZYK (2016: 57) afirma que el furor del guerrero en batalla está asociado al verbo μαίνομαι y que la alteración es propia del ámbito bélico.

varón, ni levantando la mirada ni apartando el rostro de la tierra, como piedra u ola marina escucha a sus amigos teniendo algo en mente.

Esta imagen se opone diametralmente a la anterior. Aquí Medea aparece pasiva, en estado de abandono físico (pues no se alimenta) y anímico (porque llora todo el tiempo, no levanta su mirada y su rostro permanece inmóvil). Evita todo tipo de contacto y parece absorta y ensimismada. Asimismo, se la compara con objetos inanimados (piedra y ola marina v. 28), hecho que enfatiza aún más su carácter pasivo. MASTRONARDE (2002: 169) aporta que este símil, desde Homero en adelante, se utiliza para expresar crueldad, inflexibilidad o insensibilidad. Como sostiene BARLOW (1986: 79-80), los detalles sobre la apariencia personal adquieren una significación dramática que pertenece al realismo que Eurípides imprime en la tragedia. Sin embargo, la clave de este sufrimiento es percibirse agraviada, lo que constituye una actividad mental e intelectual. El verbo que denota esta condición es αἰσθάνομαι (v.26) y significa “conocer por los sentidos”, “percibir”, “darse cuenta como resultado de un proceso de percepción sensible” o “entender mentalmente”.³⁶ Hay en Medea, por tanto, un trabajo en el campo mental e intelectual que recalca en la comprensión total de su situación presente. Lejos de manifestar un desengaño amoroso, la esclava utiliza la forma ἠδικημένη (v. 26), participio perfecto medio pasivo del verbo ἀδικέω, “ser injusto”, “cometer injusticia”, “agraviar”, que da cuenta del verdadero sentimiento que inunda a la protagonista y que opera sobre “el campo semántico de la justicia frustrada” (NÁPOLI, 2003: 67). Este verboide se suma al del v. 20 (ἠτιμασμένη) y ambos caracterizan a la protagonista en el terreno social, hecho que, aunque en boca de la Nodriza, expresa de manera manifiesta qué siente Medea y sobre qué cimientos se construye su dolor. Otra condición de la pasividad está dada por su actitud de “escuchar a los amigos teniendo algo en mente”; es decir, su estado de introversión, en verdad, implica una actividad de corte intelectual ya que tiene un propósito. La Nodriza la conoce y sabe perfectamente que Medea está tramando algo; su mente no descansa. Por el contrario, está activa, con lo cual, la pasividad ocurre en el terreno físico y no en el psíquico. El vocablo que indica “tener algo en mente” es νουθετέω, compuesto de νοῦς y τίθημι que enfatiza

³⁶ En *Retórica, Ética a Nicómaco, Ética Eudemia y Metafísica*, Aristóteles particulariza las nociones de *páthos* y *aísthesis*.

el sentido de colocar algo dentro de ella, por lo que debe entenderse como acción interna personal que impide escuchar lo que los amigos tienen que decirle y que además expresa su trabajo de introspección. La esclava continúa con su *rhêsis* donde las emociones de Medea afloran: *στυγεί δὲ παῖδας οὐδ' ὀρώσ' εὐφραίνεται*, v. 36, “y odia a los niños y no se alegra viéndolos”. Esta aseveración llama la atención, pues el objeto de su odio son los niños, quienes “son el fruto de eso que ahora le causa dolor” (CAVALLERO, 2003: 286). El verbo *στυγέω*, “odiar”, es más fuerte que *μισέω* y tiene un sentido más físico porque no sólo es sentir odio sino también mostrarlo (LSJ, 1968 [1843]: s.v.), lo que enfatiza que este sentimiento afecta el cuerpo, se evidencia hacia afuera y manifiesta la profundidad de esta emoción. Recordemos que, para Aristóteles, el odio era más duradero que la cólera y estaba direccionado hacia un conjunto de individuos. Su objetivo se focaliza en causar daño (KONSTAN, 2006: 186), mientras que la cólera sólo busca que el agresor sienta el agravio. Uno puede curarse de la cólera pero no del odio, tal como se expresa en *Retórica*:

καὶ ἡ μὲν ὀργὴ ἀεὶ περὶ τὰ καθ' ἕκαστα, οἷον Καλλία ἢ Σωκράτει, τὸ δὲ μῖσος καὶ πρὸς τὰ γένη· τὸν γὰρ κλέπτην μισεῖ καὶ τὸν συκοφάντην ἅπας. καὶ τὸ μὲν ἰατὸν χρόνον, τὸ δ' ἀνίατον, (1382a 4-7)

Y, por un lado, la cólera siempre (existe) con relación a cada cosa en particular, como con Calias o Sócrates; por otro lado, el odio (existe) con relación a todas las cosas generales, pues cualquiera odia al ladrón y al calumniador y uno (es) curable con el tiempo, el otro, incurable.

Al introducir esta idea, la esclava anticipa, sin ahondar en detalles, lo que luego sucederá: la muerte de los niños. El odio es un *páthos* que puede conducir a desear la muerte del sujeto odiado. Medea ve reflejado en sus hijos todo el mal que ha causado Jasón lo que los convierten en el blanco de su emoción. Es interesante remarcar que el odio no surge solo, sino como consecuencia de la *orgé* que le produce el abandono del Esónida, lo que evidencia que las emociones rara vez florecen de modo aislado, por el contrario, aparecen acompañadas por otras (BEN-ZE'EV, 2001: 4).

A partir de aquí, el relato de la esclava continúa en primera persona siempre refiriéndose a Medea a partir de un conocimiento que posee solo ella y la describe en actitud meditabunda y pensativa, pero cargada de una intención negativa. La protagonista está planeando algo nuevo (*δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευέσθαι νέον*, v. 37, “temo que

ella *delibere* algo nuevo”), cuyo sentido, según PAGE (1964: 69), es el de algo “siniestro y eufemístico”. Por otra parte, la mente es grave y no soporta el sufrimiento ([βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ’ ἀνέξεται κακῶς/πάσχουσ’ ἐγῶδα τήνδε,(...) vv.38-39, “[pues la mente (es) grave, no soportará sufrir un mal. Yo la conozco (...)]. El adjetivo βαρεῖα posee múltiples significados y, entre ellos, hallamos la acepción de “violento”,³⁷ que bien podría ajustarse a este contexto de descripción negativa y anticipatoria de la Nodriza. Hasta el momento, el personaje muestra ciertos indicios que son una alerta para la audiencia, que comprueban una cierta disposición del ánimo de la protagonista y anuncian actos de crueldad. Es posible, por tanto, que el tragediógrafo aproveche la multiplicidad de valencias que ofrecen los términos y juegue con ellas. Estas aclaraciones están contenidas entre dos verbos en primera persona: δαίδω (v. 37) y ὀράω (v. 39). El primero de ellos evidencia el sentimiento propio de la enunciadora que se convierte en una suerte de advertencia para el espectador/lector que observa y lee esa proclama. El segundo, por su parte, demuestra el profundo conocimiento que la Nodriza posee de su señora: sabe por haber visto y la mirada construye la realidad. El pronombre τήνδε (v. 39) remarca aquí “una cercanía a nivel personal” (RODRÍGUEZ CIDRE, 1998 b: 67). La posibilidad de la cohabitación ofrece un panorama que ni siquiera el propio Jasón conoce. Se establece entre ambos verbos una relación causal: teme porque la conoce. La acción continúa y la Nodriza entabla una conversación con el Pedagogo, quien llega al lugar con los niños y es el encargado de comentar lo que escuchó respecto del destierro, información desconocida para Medea. La esclava continúa con su descripción y aporta nuevas características:

ἴτ’, εὖ γὰρ ἔσται, δωμάτων ἔσω, τέκνα.
 σὺ δ’ ὡς μάλιστα τούσδ’ ἐρημώσας ἔχε
 καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη.
 ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
 τοῖσδ’, ὡς τι δρασείουσαν· οὐδὲ παύσεται
 χόλου, σάφ’ οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τι.
 ἐχθρούς γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι (vv. 89-95)

Id, pues todo estará bien, adentro de la casa, niños. Y tú mantén alejados todo lo posible a estos y no (los) acerques a su madre enojada, pues ya la

³⁷Este adjetivo caracteriza a los sustantivos ὀργή y μῆνις en *Filoctetes* (v. 368) y *Edipo en Colono* (v. 1328) respectivamente. En este caso particular, LSJ (1968[1843]: s.v.) afirman que el adjetivo adquiere el significado de “violento”.

vi siendo un toro respecto de su mirada contra estos, como teniendo algo en mente; pero no hará cesar la cólera, claramente lo sé, antes de empezar a lanzarla a alguien. Pero, ojalá haga algo a sus enemigos y no a los amigos.

La esclava se dirige primero a los niños con un discurso tranquilizador y los envía dentro de la casa. Sin embargo, advierte al Pedagogo que los aleje de su madre enojada porque tiene la mirada de un animal. El primer rasgo visible es el del enojo. La protagonista está *δυσθυμουμένη* (v. 91), “malhumorada”, “irritada”, participio del verbo *δυσθυμέω*, cuyas significaciones se inscriben dentro del campo emocional, puesto que también indica “sentir abatimiento”, “desanimarse” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). Reconocemos en este verbo el prefijo *δυσ-*, que indica negatividad y el vocablo *θυμός*, “alma”, “corazón” como asiento de las emociones tales como la alegría, la pena, el dolor y la aflicción y “mente” como sitio del pensamiento (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). Sus propios hijos son el objeto de tal sentimiento y es un toro respecto de la mirada, *ταυρουμένη*, lexema que deviene del verbo *ταυρόομαι*, “volverse salvaje como un toro” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). De esta descripción se desprende un proceso de animalización que tiene por objeto detallar completamente el ánimo de la protagonista y expresar la dimensión de su dolor. Este símil nos remite a la violencia del animal salvaje que también se asocia a la fuerza física y guerrera, todos aspectos—excepto la fuerza física— que están presentes en la descripción de la protagonista a lo largo de toda la obra. Es claro que la actitud que Medea adopta en el terreno de lo visual se liga, sin lugar a dudas, a las emociones más profundas que ella padece y evidencian una “violencia latente” (RODRÍGUEZ CIDRE, 1998b: 67) pergeñada por la propia Medea. Se repite aquí la idea de “tener algo en la mente”, “pensar” pero en el sentido de “maquinar” algún mal: el verbo que aquí denota esta acción es *δορασεῖω*,³⁸ “tener la intención de hacer”, “querer hacer”, con una fuerte impronta en el terreno de lo deseable y lo posible. Además, la esclava habla, por primera vez, de cólera, *χόλος*, emparentada con la idea de “amargura” y “rencor”. El término recupera la noción médica de “bilis” y la psicológica de “humor” (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.). PADEL (1994: 24) sostiene que es “la furia negra” relacionada con la *ὄργη* y con el *θυμός* y que

³⁸Los verbos terminados en *-σεῖω* expresan deseo y se forman en base al sistema de futuro (SMYTH, 1920: 247).

es una emoción que se apodera del sujeto y que lo conquista.³⁹ Dicho sustantivo está íntimamente ligado con la motivación y perpetración de la venganza. De las palabras de la Nodriza inferimos su preocupación respecto de este sentimiento, pues sabe con certeza que el sufrimiento no terminará hasta que pueda desquitarse con alguien, de preferencia, sus enemigos y no sus amigos.⁴⁰

Luego de este parlamento, se escuchan los gritos de Medea desde adentro: *ἰὼ, δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων/ἰὼ μοί μοι, πῶς ἄν ὀλοίμην;* vv.96-97, “¡Ay! Yo, infeliz y desgraciada por mis sufrimientos, ¡Oh por mí, por mí! ¿Cómo moriría?”. Los lamentos de la protagonista exteriorizan su propio sufrimiento. Su breve discurso contiene oraciones exclamativas, cuyo tono a la par que el contenido, acentúan el carácter trágico de las emisiones. Tales expresiones adquieren un lugar privilegiado en la representación para expresar y mostrar lo que el personaje trágico siente, puesto que no es posible a partir de una gesticulación facial. Si bien las máscaras poseen un leve rasgo que indica un cierto gesto, no siempre se lo puede asociar directamente con lo que el personaje padece; es por esta razón que la palabra se convierte en el medio de expresión más eficaz.

El yo lírico se caracteriza como “infeliz”, *δύστανος*, y desgraciada, *μελέα*, dos adjetivos que denotan el sufrimiento de la enunciativa. El primero, según aporta MASTRONARDE (2002: 181), es una forma dórica que evidencia la “excitación emocional de Medea”. Estas declaraciones tienen la intención de lograr la adhesión del auditorio para luego habilitar la venganza. La expresión de deseo final también pretende exteriorizar la angustia del personaje femenino. Después de escuchar este parlamento, la esclava vuelve a dirigirse a los niños:

τόδ' ἐκεῖνο, φίλοι παῖδες· μήτηρ
κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον.
σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω
καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγύς
μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'

³⁹En este punto, las afirmaciones de la autora se relacionan con su análisis respecto de la locura. En otro de sus textos (2009:69), argumenta que la cólera, las pasiones sexuales y otros estados similares alteran el cuerpo, y en algunos hombres, incluso producen *maniai*. En Medea no hay indicios de locura aunque en este episodio inicial puedan visualizarse ciertas actitudes que rozan un estado psicológico perturbado.

⁴⁰Los temores de la Nodriza recalcan en la dirección de esa cólera, que, en principio, tiene por objeto los niños a los que la nodriza cataloga como “amigos”. Hay una tensión expresada entre “amigos” y “enemigos” que se funda sobre un código de comportamiento heroico (ADKINS, 1966: 193).

ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς ἀυθάδους.
ἴτε νυν, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἴσω·
δῆλον ἀπ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον
νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει
μείζονι θυμῷ· τί ποτ' ἐργάζεται
μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν;(vv. 98-110)

Esto es justo lo que les decía, queridos niños: su madre mueve el corazón, mueve la cólera. Apresuraos lo más rápido posible hacia dentro de la casa y no (os) aproximéis cerca de su mirada ni se acerquen pero guardaos del carácter salvaje y de la naturaleza odiosa de su mente obstinada. Id ahora, alejaos lo más rápido hacia dentro. Es evidente desde el principio que la nube de lamento que crece rápidamente encenderá con su gran pasión. ¿Qué hará, entonces, un alma altiva e inquieta mordida por los males?

Este parlamento brinda mucha información respecto del ánimo y la emocionalidad de Medea. La Nodriza afirma a los niños que su madre κινεῖ κρᾶδίαν, κινεῖ δὲ χόλον (v.99) “mueve el corazón, mueve la cólera”. La anáfora verbal presente se convierte en una intensificación emocional de lo que le sucede a la protagonista internamente: ella se vuelve el agente de sus emociones profundas, pues mueve el corazón y genera y acrecienta la cólera arraigada en ese órgano; “la cólera no le sobreviene sino que Medea tiene injerencia en ella” (RODRÍGUEZ CIDRE, 1998a: 63). Para los griegos, los *páthe* se fijan en diferentes órganos y la καρδία es el asiento de un vasto abanico de pasiones como la ira, el enojo, el dolor, el coraje, el deseo, la tristeza, el miedo, la alegría y el amor aunque también es el lugar del pensamiento (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.). Para DARCUS SULLIVAN (2000: 81) es una entidad psicológica que sugiere una separación de la persona y puede manifestarse como un ente distinto que ejecuta y actúa por sí mismo. En el ejemplo citado, observamos que el entorno es negativo, pues remite al enojo, y que Medea opera sobre él, lo que convierte el corazón en un ente pasivo que recibe la acción de la persona. Otro dato interesante es que los pequeños deben alejarse de la mirada de su madre y vigilar su carácter salvaje (ἄγριον ἦθος v. 103), una nueva remisión al mundo animal que enfatiza la idea de violencia y la naturaleza odiosa de su “mente” obstinada (φρενὸς ἀυθάδους, v. 104). Respecto de esta caracterización, es interesante el aporte de MASTRONARDE (2000: 182) que asevera que son vocablos característicos del héroe sofocleo. Por otra parte,

también hay un juego que remite al origen bárbaro de la protagonista (MOSSMAN, 2011: 224).

La palabra que hemos traducido por “mente”, φρήν (v. 104), posee una variada significación: por un lado, se utiliza para identificar la mente como asiento de las facultades mentales, la percepción, el pensamiento; por el otro, el corazón, lugar de las pasiones como el miedo, la alegría, el enojo y el coraje. En general, su contexto de aplicación remite a la actividad intelectual aunque también puede asociarse a las emociones. Aquí aparece engarzando las dos realidades, pues la mente se muestra de una determinada forma en relación a cómo procesa sus vivencias. Asimismo, todo el contexto de la cita exhibe palabras inscritas dentro del mundo emotivo. Hay una imagen elocuente: la asociación de la nube con la cólera.⁴¹ La nube metafórica de Medea son los lamentos y gritos que se escuchan desde el *éndon*, que inflamará con gran pasión, θυμός. Al igual que las diferentes palabras que analizamos, el término citado es polivalente y sus significaciones oscilan entre el campo del *lógos* y del *páthos*: alude a “alma”, a “espíritu como principio de vida”, a “pasión”, a “mente”, a “temperamento” y a “corazón como asiento de las emociones” *inter alias multas*.⁴² En este ejemplo, preferimos utilizar la acepción “pasión” porque todo el relato de la Nodriza sugiere, tal como venimos indicando, un contexto negativo de ira. Como hemos notado, los lamentos, típicas manifestaciones a viva voz, son característicos del género femenino, sobre todo en los ritos funerarios,⁴³ y están asociados a la memoria, a la ira y al deseo de venganza (LORAUX: 1998: 98). La expresión de la emocionalidad durante un tiempo prolongado hace que siempre esté latente, lo que propicia el espacio para recordar y mantener la memoria viva. En este caso particular, Medea está realizando su duelo personal por la ruptura del matrimonio y por todo lo que ello implica desde el punto de vista social. Sus acciones,

⁴¹Dicha noción todavía hoy es bastante característica en dibujos animados que, gráficamente y de manera muy concreta, presentan la ira sin necesidad de expresarla lingüísticamente.

⁴²LSJ (1968 [1863]: s.v.) presentan un extenso articulado sobre el término en cuestión. Nos centramos en aquellas significaciones que nos resultan relevantes para nuestro análisis en tanto manifestaciones que dan cuenta de las emociones y la razón.

⁴³Una de las funciones que poseían las mujeres en la Antigüedad era la de llorar a los muertos familiares. Este rito consistía en una serie de situaciones que iban desde los gritos hasta la injuria corporal propia con un código muy normado de sus pasos. Cf. ALEXIOU (2002 [1974]: 4-6), LORAUX (1995: 9-28), POMEROY (1990: 57-63).

relatadas por la esclava, se asemejan, en parte, a los ritos funerarios: lamentos, llantos, gritos e injurias corporales, pues yace sin comida y entrega su cuerpo al dolor.

La cita concluye con una pregunta retórica muy elocuente: describe el alma de Medea, o mejor dicho, lo que la esclava supone del alma de Medea. La palabra en cuestión es ψυχή y ha tenido distintos tratamientos en las diferentes obras literarias. DARCUS SULLIVAN (2000: 83) realiza un estudio pormenorizado y explicita que para Homero es el aliento que mantiene viva a una persona y para los poetas elegíacos, un ente psicológico dentro del individuo. En el contexto del mundo trágico, Esquilo trabaja con la valencia homérica⁴⁴ y Sófocles⁴⁵ puede utilizarlo de la manera tradicional, cuya significación es “espíritu de vida” o “vida”—o de una manera nueva—en cuyo caso le asigna un número amplio de posibilidades psicológicas: puede designar actividades intelectuales, emocionales o morales. Eurípides,⁴⁶ por su parte, considera que el “alma” es un ente psicológico permanente y le atribuye diversos valores: puede ser el asiento de la personalidad y, recuperando las significaciones sofocleas, también lo usa para actividades intelectuales y emocionales. Aquí encontramos un uso emotivo, concretamente la manifestación de la ira: se visualiza como un ente autónomo, con características heroicas pero inundado de males, hecho que, sin dudar, en palabras de la esclava no resulta exitoso.

Medea, sin tapujos, expresa lo que siente y, en breves palabras, condensa todo su sufrimiento. Se reconoce a sí misma como sujeto que ha padecido grandes males. La anáfora presente en el v. 111 enfatiza esa condición. El verbo πάσχω está entendido como la influencia que ejerce una pasión en el sujeto, pero también puede operar sobre el estado mental de esa misma persona (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). Las expresiones de deseo se convierten en una especie de profecía que adelanta lo que sucederá: los niños morirán, la

⁴⁴ Cf. *Persas*, vv. 28, 442, 630, 841; *Prometeo Encadenado*, v. 693; *Siete contra Tebas*, v. 1034; *Agamenón*, vv. 965, 1457, 1466, 1545, 1643; *Coéforas*, vv. 276, 749; *Euménides*, v. 115

⁴⁵ Cf. *Traquinias*, v. 1260; *Antígona*, vv. 176, 227, 317, 322, 559, 709, 930, 1069; *Áyax*, vv. 154, 559, 1270, 1361; *Edipo Rey*, vv. 64, 94, 666, 727, 893; *Electra*, vv. 219, 775, 786, 903, 980, 1127, 1492; *Filoctetes*, vv. 55, 712, 1014; *Edipo en Colono*, vv. 499, 999, 1207, 1326

⁴⁶ Cf. *Cíclope*, v. 340; *Alcestitis*, vv. 54, 108, 118, 283, 301, 341, 354, 462, 604, 620, 704, 712, 883, 900, 929; *Medea*, vv. 110, 226, 247, 474, 968, 1219; *Heraclidas*, vv. 15, 173, 296, 455, 530, 550, 645, 926, 984; *Hipólito*, vv. 160, 173, 255, 259, 440, 505, 527, 721, 726, 1006, 1040; *Andrómaca*, vv. 160, 419, 541, 611; *Hécuba*, vv. 22, 87, 176, 182, 196, 580; *Suplicantes*, vv. 777, 1024, 1030, 1103; *Heracles*, vv. 452, 626, 1146, 1366; *Ion*, vv. 859, 877, 1170, 1247, 1498; *Troyanas*, vv. 182, 640, 791, 900, 1135, 1171, 1214; *Electra*, vv. 208, 297; *Ifigenia entre los tauros*, vv. 839, 881; *Helena*, vv. 52, 946, 1431; *Fenicias*, vv. 998, 1228, 1291, 1297, 1330; *Orestes*, vv. 466, 526, 644, 662, 676, 847, 1034, 1046, 1163, 1171, 1180, 1517, 1552; *Bacantes*, vv. 75, 1268; *Ifigenia en Áulide*, vv. 1390, 1441; *Reso*, vv. 18, 344, 965.

casa desaparecerá y Jasón quedará muerto en vida. La audiencia puede apreciar que los temores de la Nodriza son fundados gracias a la propia voz de Medea. Este último comentario cierra, en cierto sentido, los análisis previos en los que hemos documentado que la protagonista está inmersa en un momento de dolor personal que encierra cólera y pena pero también es un momento en el que la mente está activa: piensa y pergeña algo que no está claro ni para la esclava ni para la audiencia. Lo que el tragediógrafo intenta plasmar es que la actividad intelectual es misteriosa y digna de temer.

αἰᾶ,
ἔπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων
ἄξι' ὀδυρῶν. ὦ κατάρατοι
παῖδες ὀλοισθε στυγεράς ματρὸς
σὺν πατρὶ, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.(vv. 111-114)

¡Ay! Sufrí paciente, sufrí cosas dignas de grandes lamentos. ¡Oh malditos hijos de una madre odiosa, ojalá muráis con el padre y ojalá desaparezca todo hogar!

El Coro escucha

El otro personaje que también brinda información sobre la protagonista es el Coro, un colectivo de mujeres corintias que se acerca a causa de los gritos que oye. Este grupo no conoce a Medea desde antes pero sus percepciones auditivas en torno al estado de ánimo de la protagonista se convierten en indagaciones necesarias para conocer aún más al personaje femenino y para desentrañar el proceso de la venganza. Seguimos asistiendo a la expresión de las emociones.

El Coro ingresa en escena en el v. 131 y su aparición está ligada con la necesidad de saber y con la compasión. Sus primeras palabras denotan el motivo de su llegada: los gritos de la protagonista que se escuchan en los alrededores.

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοᾶν
τᾶς δυστάνου Κολχίδος· οὐδέπω
ἦπιος; ἀλλ' ὦ γεραία, λέξον.
ἀμφιπύλου γὰρ ἔσω μελάθρου γόνον
ἔκλυον, οὐδὲ συνήδομαι, ὦ γύναι,
ἄλγεσι δώματος,
ἐπεὶ μοι φιλία κέκραται. (vv. 131-138)

Escuchaba la voz y escuchaba el grito de la desdichada colquíida.
¿Todavía no calmada? Pero ¡oh, anciana! habla. Pues escuchaba el llanto
en el interior de la casa de dos puertas y no me regocijo, mujer, con los
dolores de la casa porque para mí la amistad ha sido mezclada.

La expresión inicial es un verbo de percepción auditiva, κλύω, “escuchar” (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v) se repite dos veces en el mismo verso aunque recibe dos modificadores distintos: φωνή y βοή. El primer término significa “sonido”, “voz”, “grito de animales”, entre otros, y el segundo, “grito fuerte”, “grito de guerra” (en Homero especialmente, CHANTRAINE, 1968-1980: s.v). Todo este primer verso revela que los clamores de Medea son claros y fuertes, de modo que son escuchados por quienes se encuentran en las cercanías del οἶκος. Asimismo, la anáfora y el paralelismo sintáctico tienen como objetivo remarcar la situación de padecimiento de la protagonista, afirmado por el adjetivo δυστάνου en el v.132 que particulariza la imagen que tiene el Coro de una Medea desafortunada, que no soporta la traición y debe expresar a los gritos su dolor. Pareciera que su voz la asemeja a un animal y los gritos, a un guerrero, pues asistimos a un juego de significaciones que el propio autor asume con la elección de determinados vocablos. Tal como referimos recientemente, las valencias de ambos sustantivos (φωνή, “grito de animal” y βοή, “grito de guerra”) remiten, de manera sutil, a una constante en la caracterización de Medea a partir de animalizaciones y de un vocabulario heroico.⁴⁷

En el v. 135 se repite la acción de escuchar con el mismo verbo y recibe ahora como objeto γόος, “llanto”, un sustantivo particular que demuestra el modo en el que se plasma la aflicción. Todos los vocablos utilizados pertenecen al mundo de los sonidos y comparten, también, el mundo de las emociones, pues los gemidos que el Coro escucha descubren un profundo dolor que atraviesa la interioridad del personaje femenino. En consonancia con esto último, debemos recordar que Medea se encuentra en el *éndon*, espacio que permite dar rienda suelta al sufrimiento y a las pasiones.⁴⁸ En la misma clave, el colectivo de mujeres realiza una pregunta retórica (v. 133) y utiliza el adjetivo ἤπιος, “amistosa”, “amable”, pero aquí puede adquirir la valencia de “calmada”. MASTRONARDE

⁴⁷ A lo largo de la presente tesis hacemos mención a estas dos cuestiones que caracterizan a la protagonista.

⁴⁸ La contracara de esta situación es la aparición de Medea en escena en el v. 214 donde se exhibe como una mujer fuerte, decidida y nada sufriente.

(2002: 193) indica que es una palabra que tiene un uso médico, cuyo significado, en ese caso, es “templado” y aparece en Hipócrates, *Epidemias*, 5.20. La interrogación intensifica la idea de su escasa recuperación en relación con su estado de ánimo y su continua expresión emocional en términos de sufrimiento.

Las mujeres corintias, que han entablado un diálogo con la Nodriza, se dirigen a los dioses (ἄϊες, ὦ Ζεῦ καὶ Γᾶ καὶ φωῶς, v. 148, “¿percibes, oh Zeus, Tierra y luz”) no para pedir algo para sí mismas sino para confirmar si han escuchado el “clamor que la desdichada esposa canta” (ἀχὰν οἴαν ἃ δύστανος/μέλπει νύμφα; vv. 149-150). El lamento, calificado antes como grito, ahora pasa a ser identificado como “sonido”, “ruido”, “grito de dolor”, ἀχά, y refiere al verbo μέλπω, que significa “cantar y danzar”.⁴⁹ Son dos palabras antitéticas asociadas en una misma construcción que tiene como fin demostrar que los lamentos de la protagonista en el interior de la casa poseen un sentido y una organización. Aquí hallamos la relación entre manifestación emocional, como el grito de dolor, con una actividad que está reglada y que necesita un orden y una lógica. Para MASTRONARDE (2002: 195) el hecho de que se la llame νύμφα, sustantivo que en general se aplica a las mujeres jóvenes a punto de casarse o casadas recientemente y casi siempre refiere a la princesa de Corinto, encierra un *páthos* cuando el Coro lo utiliza para caracterizar a Medea, pues es la única vez que se la nombra de tal forma y remarca la situación desventajosa en relación con el matrimonio pretendidamente disuelto por Jasón. Respecto de la invocación a los dioses, cabe aclarar que Zeus es el garante de los juramentos y su alusión nos inmiscuye en una dimensión social relacionada con la traición de Jasón que atenta contra la *philía*. Según el mito, Medea no fue entregada por su padre, sino que fue ella quien eligió esposo y junto con este recrearon los pasos previos de selección y compromiso de esponsales y por el último el matrimonio.⁵⁰ El pacto entre ambos esposos se rompe en el presente y la invocación a los dioses también legitima el sentimiento de dolor y reprocha la actitud de Jasón. En el v. 158 el coro de mujeres dice

⁴⁹RODRÍGUEZ CIDRE (1996, inédito) explicita que el verbo μέλπω, en este contexto, podría traducirse por “modular”. Asimismo, sostiene que el Coro percibe que el llanto es controlado y que puede pertenecer a “algún género de planto”.

⁵⁰En Grecia, el padre de la joven es quien elige esposo para su hija. Los motivos suelen ser variados pero relacionados con intereses económicos. El primer eslabón de una larga ceremonia es el compromiso sellado con un apretón de manos, ἐγγύη. Luego, se comienza a preparar la ceremonia en sí que consta de varios ritos que deben cumplir tanto el novio como la novia y que dura varios días. Cf. OAKLEY & SINOS (1993).

claramente que Zeus la ayudará: Ζεὺς σοι τάδε συνδικήσει, “Zeus será tu abogado en estas cosas”, lo que confirma la adhesión del Coro al reclamo de Medea y la completa certeza de la mala actuación del Esónida, censurada por los dioses.⁵¹

Además de brindar su apoyo, las mujeres corintias ofrecen algunos consejos para sobrellevar la situación, como “no ser filosa si el esposo adora un lecho nuevo” (εἰ δὲ σὸς πόσις/καινὰ λέχη σεβίζει, vv. 155-156) o “no derretirse lamentándose por el esposo” (τάκου δυρομένα σὸν εὐνάταν, v. 159). Estas frases poseen dos objetivos: por un lado, expresan el mandato de la mujer casada, quien tiene que aceptar los deseos del varón en cuanto a sus elecciones amorosas, por el otro, intentan mover el foco en el que se ancla el personaje femenino y, al mismo tiempo, anuncian un cierto presentimiento, fundado en un conocimiento de la protagonista que se desprende de lo que han escuchado desde fuera. Inmediatamente después, el colectivo de mujeres pone en palabras los sentimientos que mueven a Medea:

πῶς ἄν ἐς ὄψιν τὰν ἀμετέραν
ἔλθοι μύθων τ' αὐδαθέντων
δέξαιτ' ὀμφάν,
εἴ πως βαρύθυμον ὄργαν
καὶ λῆμα φρενῶν μεθείη; (vv. 173-177)

¿Cómo marcharía hacia nuestra mirada y aceptaría la voz de las palabras dichas si de alguna manera depusiera la cólera que pesa en su espíritu y el propósito de su mente?

Dos cuestiones en torno a los *páthe* se presentan aquí: la cólera y el propósito de su mente. Estas afirmaciones finales pintan cabalmente a Medea, quien, atravesada por la cólera, está pergeñando sus planes. La *orgé* puede conducir a la acción y, además, se percibe como una emoción duradera (HARRIS, 2004: 123; 125). En este caso particular, el adjetivo que la acompaña está compuesto por dos vocablos: βαρύς y θυμός. El adjetivo remite a la dificultad de soportar algo y todo el término brinda la idea de una emoción arraigada en el interior de la protagonista que pesa en su interior y debe, en consecuencia, actuar para liberarse de ella. En ese punto, entonces, se encuadra la cuestión racional dada por la construcción nominal λῆμα φρενῶν. El sustantivo en posición inicial posee

⁵¹Jasón es considerado un hombre injusto por haber faltado a los juramentos hechos frente a los dioses y se convierte en un “impío destructor de promesas” (BURNETT, 1973: 13). Cf. FLORY (1978:70).

diversas significaciones, como “propósito”, “deseo”, “espíritu”, que, en un contexto positivo puede entenderse como “coraje”, “resolución” y en uno negativo, como “insolencia”, “arrogancia” (LSJ, 1968 [1843] s.v.) y está modificado por un nombre en genitivo, φρενῶν, que evidencia qué tipo de intención es la que presenta Medea: su decisión pasa por la reflexión con asiento en las emociones. Los *páthe*, por tanto, no invalidan sus reflexiones, sino que, por el contrario, están en la base de los razonamientos. Queda demostrado, entonces, que las emociones y los pensamientos racionales no son opuestos sino, más bien, dos caras de una misma moneda. Estas afirmaciones pueden verse de manera patente en la construcción teatral de Medea, que evidencia una clara subversión de la norma preestablecida, pues su proceso de introspección la conduce a un ensimismamiento de corte reflexivo, actitud que le impide escuchar los consejos que las mujeres corintias le ofrecen. Las palabras del Coro funcionan como adelanto de los sucesos que vendrán, al mismo tiempo que caracterizan a la protagonista y permiten que el espectador/lector la conozca interiormente. La enunciación del temor que sienten las mujeres corintias se convierte en un repetitivo y enfático aporte en materia de conocimiento de Medea: todas imaginan, incluida la Nodriza en versos anteriores, que, a causa del dolor, dañará a los que están con ella (vv.181-183). La cuestión de perjudicar o no a los amigos se cimenta en una pauta del código heroico que, justamente, implica favorecer a los *phíloi* y perjudicar a los *ekhthroí* (ADKINS, 1966: 193). Sobre esta escala de valores se fundamenta la idea de justicia y es claro que aquí, esta idea griega se ve trastocada, pues todas piensan que Medea realizará lo opuesto: para castigar al enemigo necesita destruir a los amigos. Todavía no hay claridad respecto del escarmiento que Medea ejercerá sobre su principal antagonista identificado, Jasón, pero se percibe que ocurrirá algo dentro del *oikos*. El motivo del posible acto es el dolor, πένθος (v. 183), un sustantivo que deviene del verbo πάσχω, y remite no sólo a la dolencia física y corporal sino también a una cuestión emocional, ligada al duelo y al luto (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.). Para el Coro, la última afirmación (v. 183) se convierte en la justificación de sus acciones en potencia, latentes; no apoya esta actitud y, por tal motivo, le indica a la Nodriza que se apresure a transmitirle sus palabras amorosas a fin de que las tome como consejos y proceda en consecuencia:

(...) φίλα καὶ τὰδ' αὖδα,
σπεύσασά τι πρὶν κακῶσαι
τοὺς ἔσω πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὀρμᾶται.(vv. 181-183)

(...) (Di) estas palabras queridas, después de apresurarte antes de que comience a dañar a los de dentro, pues este dolor ataca en gran manera.

Hacia el final de la *párodos* y antes de que Medea aparezca en escena, la información sobre las emociones de Medea se reitera pero pareciera que la expresión del sufrimiento ha crecido notablemente, pues hay una proliferación de términos hiperbólicos asociados a la audición y al dolor, llevados al extremo. El “gemido de muchos suspiros de llantos (ἀχᾶν ἄιον πολύστονον γόων, v. 205) condensa la percepción e interpretación que el Coro realiza de las expresiones que escucha. Remarca, una vez más, el dolor que se expresa con gritos agudos a causa de la traición amorosa (λιγυρὰ δ' ἄχεα μογερὰ βοᾶ τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον, vv. 205-207, “y grita agudos dolores penosos respecto del malvado esposo traidor en el lecho”). Esta vez, el tragediógrafo eligió el vocablo ἄχος, que en Homero siempre se aplica a un dolor del corazón o del espíritu (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.).⁵² En efecto, todas advierten que Medea está expresando, con sonidos estridentes pero claros, un dolor muy profundo. El modo de expresión está íntimamente ligado con lo que padece: sonidos, voces, gritos, llantos, gemidos, todos semas que implican la expresión de sufrimientos y dolores.

Síntesis parcial

Para concluir este capítulo, podemos afirmar que tanto la información que brindan la Nodriza al inicio de la obra cuanto la del Coro, a partir de su percepción auditiva, constituyen un retrato de la interioridad de la protagonista en función de dos cuestiones: por un lado, expresa cuál es el sufrimiento de Medea y en qué consiste, es decir, remite al mundo de los *páthe*; por el otro, manifiesta la actitud meditabunda y reflexiva, propia de la razón, a que la conducen las emociones, propio de la razón. Sus caracterizaciones

⁵² En el corpus eurípideo hallamos treinta y cinco menciones de καρδία, tres de κῆρ, ciento cuarenta y uno de φρήν, veintiocho de θυμός, ciento cuatro de ψυχή, nueve de σπλαγχνά, trece de ἦπαρ, treinta de νοός y veintisiete de ἄχος.

demuestran la ligazón entre ambos mundos, lo que evidencia que no hay ruptura y que uno es la base del otro; vale decir, las emociones posibilitan que los seres humanos tomen decisiones y reflexionen sobre sus pesares y cuáles son las mejores opciones para resolverlos. Cabe destacar que las palabras de la Nodriza exhiben su temor y están dentro de un entorno negativo que funciona, al mismo tiempo, como una predicción de lo que luego sucederá. Las del Coro también comparten ese estatuto de profecía y exteriorizan el miedo de dañar a los amigos pero, fundamentalmente, se solidarizan con el sufrimiento de Medea. Las mujeres corintias entienden el abatimiento y toman partido por ella.⁵³

En toda la primera parte, antes de la aparición de la protagonista en escena, asistimos a la manifestación sentimental de la propia Medea. Los relatos de la Nodriza y del Coro, en torno a lo que siente la protagonista, se convierten en los argumentos que sostienen la idea de la venganza y, en tal sentido, la relación entre la cólera y sus propósitos mentales implica reconocer que no hay una división tajante entre emociones y razón, sino que, por el contrario, la ligazón profunda entre ambas permite que el ser humano actúe y decida. Toda la descripción de Medea ahonda en su estado emocional, de lamentación y llanto profundo que no se ve luego en escena, por lo que podemos notar que ese espacio interior de la casa funciona como un reducto donde ella sufre y comienza a delinear los pasos de su venganza, pasos cimentados sobre sus dolores más recónditos.

Todas las citas relevadas son anticipatorias de los sucesos venideros y con estos pasajes se establecen los prolegómenos de una venganza latente en su fase primigenia: la cólera y la pena permiten pensar qué castigo será el más fructífero para consumir su vindicta.

⁵³ “Las voces corales también adoptan un tono emocional manifestado por la cadencia métrica impresa en la voz y, consecuentemente, en la gestualidad coreográfica de los miembros del Coro” (CALAME, 2020: 786).

Capítulo III. Preparación discursiva de la venganza

“La venganza es un plato que se sirve frío”
Refrán popular

En el capítulo anterior, trabajamos sobre la preparación anímica de la venganza, vale decir, las emociones que aparecen cuando se ha recibido una ofensa y la posibilidad de pensar un castigo. Nos interesa ahora profundizar el proceso de la vindicta y analizar cómo se construye el discurso que elabora el plan. El planeamiento concreto se da en dos oportunidades bien definidas que suceden después de los diálogos con Creonte y Jasón. Sin embargo, para llegar a él, sostenemos que hay tres momentos previos que contribuyen a dicho planteo discursivo, ya que allí se explicitan ciertos argumentos que lo confeccionan: uno es el monólogo que inaugura la entrada en escena de Medea en el escenario, otro es el diálogo con Creonte y el tercero, el primer encuentro con Jasón.

Ya hemos advertido que toda venganza transita diversos momentos: primero, el reconocimiento del agravio y el florecimiento de las emociones que este trae aparejado; luego, la planificación metódica del castigo que implica pensar diferentes opciones y elegir la más adecuada. Por último, la puesta en marcha del plan.

En términos foucaultianos, el discurso se relaciona con el deseo y el poder (FOUCAULT, 1992 [1970]: 12) no sólo porque se le aplican procesos de control y de selección que indican qué decir y qué no; también es un dispositivo que ejerce el poder porque solo unos pocos tienen acceso a él, aquellos que están preparados para ello y cumplen las exigencias previstas. Se convierte, por tanto, en un objeto de deseo “por medio del cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (FOUCAULT, 1992[1970]: 12). Esta caracterización también se percibe en el imaginario ateniense clásico que sitúa la concreción del discurso en el mundo social y político, universo masculino por excelencia. Como se ha sostenido, solo los varones gozan de la posibilidad de decir, expresión que se mueve en el terreno de la racionalidad y del orden. Para ello, cuentan con la retórica que organiza la pieza comunicativa de manera eficaz y cumpliendo ciertas normas que conducen al éxito. Esto es impensado para las mujeres, hábiles tejedoras de enigmas y engaños. IRIARTE asevera que para los griegos el lenguaje de la mujer no estaba fundado en la reflexión y poseía una ambigüedad opuesta a la univocidad del *lógos* masculino.

Asimismo, el lenguaje figurado nacía a partir de un “comportamiento instintivo e irreflexivo que difícilmente pueda dissociarse del delirio” (IRIARTE, 1990: 119). Todas estas prescripciones legitiman la dominación de lo masculino sobre lo femenino (DALTON PALOMO, 1996: 16), supremacía que abona la vinculación entre discurso y poder. Estos presupuestos nos conceden la posibilidad de explorar el discurso vengativo femenino y cómo este cabalga entre los dos mundos antagónicos. Desde el punto de vista lingüístico, recurrimos al concepto de “acto de habla” (AUSTIN, 1990 [1962]) que sirve para pensar las disquisiciones que Medea realiza frente al auditorio y que tienen por objeto establecer, de manera racional y metódica, un plan de venganza. Bajo la premisa de AUSTIN que manifiesta que “decir algo es hacer algo”, la venganza y su concreción comunicativa se convierten en un acto que no sólo implica decir algo, es decir, el aspecto fonológico, sino también la estructura, la acción que se realiza cuando se dice algo y el efecto que causa en quien escucha.⁵⁴ Todas estas instancias pueden rastrearse en los discursos de Medea y se conectan con la técnica retórica que ordena las emisiones de la protagonista. Hay una profusión de figuras estilísticas y de organización que dan cuenta de esta relación.

Comenzaremos a analizar, por un lado, los momentos previos que conducen a establecer con palabras los planes vindicatorios y, por el otro, el planeamiento en sí. El primer momento que trabajaremos es el monólogo que inaugura la presencia de Medea en el escenario y se erige como un espacio en donde vuelca las reflexiones realizadas en torno a ciertas vivencias femeninas que redundarán en argumentos que avalen el castigo. El segundo y el tercer momentos, tal como hemos explicitado, están representados por los diálogos con Creonte y con Jasón, de los que emergerán algunas características de la protagonista, asociadas a situaciones actuales y pasadas, que permitirán conocerla un poco más y dilucidar sus ideas. Resultan interesantes, por tanto, los análisis que la bárbara explicita luego de cada diálogo con los personajes masculinos, pues allí piensa y delinea el plan vindicatorio, que sirve para discurrir sobre el método que empleará, a pesar de saber con total certeza que desea la muerte de sus enemigos.

⁵⁴ Indicamos aquí las definiciones de AUSTIN (1990 [1962]: 153) sobre los tres actos de habla: el acto locucionario implica decir algo con un cierto sentido y referencia, es decir, equivale al “significado en el sentido tradicional”. El segundo acto, el ilocucionario, focaliza sobre la fuerza de ciertos enunciados, tales como los que expresan la orden, el compromiso, entre otros. Por último, el acto perlocucionario se logra porque decimos algo, por ejemplo, al convencer o persuadir.

En la palestra social

Esta fase discursiva se condice con la presentación de la protagonista en el escenario, hecho que adquiere valencias políticas puesto que sale del *oïkos* para enfrentar su realidad. La aparición se produce en el v. 214 y su actitud cambia de manera radical: ya no es esa mujer que padece y sufre en el interior de su casa y reclama por la traición de su esposo; por el contrario, descubrimos a una Medea entera, serena y con claridad para hablar y articular retóricamente sus discursos, al igual que un filósofo griego (MADRID, 2009: 34), y como un ejemplo de *decorum* (BOEDEKER, 1997: 133). Su monólogo enumera las condiciones que vive el género femenino, pues exhibe la situación política y social desventajosa de las mujeres en franca oposición a la favorable de los hombres, artífices, claro está, de las vivencias femeninas. Se constituye, entonces, como un preámbulo que da pie a todo el desarrollo posterior de la obra. Todo su extenso monólogo contiene información valiosa y aparecen, por primera vez en boca de Medea, nociones acerca del mundo guerrero que se asocia, *prima facie*, con la capacidad de adueñarse del vocabulario heroico para describir su realidad. Destacamos que en su parlamento los argumentos se encadenan entre sí a fin de ilustrar el panorama completo de lo que viven las mujeres. Es claro que todo esto sirve a los propósitos de la protagonista, que intenta mostrar que hay un conflicto de gran magnitud con Jasón cuya resolución dependerá, exclusivamente, de su decisión. El contexto agresivo que hallamos en este monólogo sirve para analizar los tres temas que nos hemos propuesto: emociones, venganza y discurso. La primera referencia que analizamos es aquella que manifiesta las actividades típicas de cada género:

λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνονται δορί,
κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρεῖς ἂν παρ' ἀσπίδα
στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ.
ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἦκει λόγος·
σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατρὸς δόμοι
βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,
ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐσ' ὑβρίζομαι
πρὸς ἄνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησημένη,
οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς. (vv. 248-258)

Y nos dicen que vivimos una vida sin peligros en las casas y que ellos combaten con la lanza, pensando mal: que desearía estar tres veces junto al escudo en batalla más que parir una sola vez. Pero el mismo razonamiento no llega a ti como a mí. Por un lado, tú tienes esta ciudad, la casa de tu padre, una ventaja de vida y una unión de los amigos. Por el otro, yo, estando sola, sin ciudad, soy maltratada por el varón, habiendo sido llevada como botín desde la tierra extranjera, (no) teniendo ni madre, ni hermano, ni familia, para buscar un refugio de esta desgracia.

La atmósfera bélica tiñe esta afirmación, cuyo argumento central es el enfrentamiento entre los géneros y la crítica de la visión masculina misógina que empodera la labor de los guerreros, quienes defendían la patria y adquirían honor por ello, y menoscaba la tarea femenina de permanecer en el hogar, sin peligros. Los dos espacios dicotómicos —hacer la guerra (μάχναμαχι) con la lanza (δόρυ) y vivir una vida sin peligros (ζῆν ἀκίνδυνον βίον) dentro del hogar— manifiestan las dos realizaciones fundamentales de hombres y mujeres, (ocuparse de los asuntos políticos y dar a luz, respectivamente), que enfrentan lo público y lo privado, la actividad guerrera, asociada a la *pólis* y la ociosidad hogareña, típica del *oikos* (MASTRONARDE, 2002: 213). Se origina, de este modo, una suerte de tensión que da preeminencia a las cuestiones políticas y económicas y desprestigia las actividades que se desarrollan dentro del hogar, tan importantes también para mantener la *pólis*. Sin embargo, este pensamiento se invierte cuando la protagonista construye la propia imagen al expresar su preferencia por empuñar el escudo en batalla antes que parir, argumentando la “facilidad” del combate y la “dificultad” de alumbrar.⁵⁵ La emisión implica una toma de decisión por parte del personaje principal, quien se distancia del estereotipo femenino para acercarse al masculino y se convierte en una suerte de profecía de los acontecimientos que se avecinan (BARLOW, 1989: 160).

Medea habla con el coro y puntualiza la ventaja de las mujeres corintias, aquello que a ella le falta. Remarca la importancia de tener una ciudad que las integre, una casa paterna donde recalar, una vida confortable y la compañía de amigos, todas consideraciones referidas al terreno social y político (vv.253-254). Con este contrapunto a

⁵⁵El varón ciudadano adquiriría fama cuando luchaba en defensa de su patria y perdía su vida por ella. En el caso de las mujeres, morir en el parto era homologable a fenecer en combate (IRIARTE, 2002a: 137).

su situación desfavorable, intenta construir una imagen de sí misma como paria social, hecho que la ayudará a ganarse el favor del coro y, en última instancia, de la audiencia. En el v. 255 se incorpora un verbo paradigmático: ὑβρίζω, que se forma a partir del sustantivo ὕβρις y condensa las expresiones de violencia, pasión y desmesura. En concreto, significa “cometer excesos, violencia o crímenes” (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.). Particularmente, en este verso, el verbo está en voz mediopasiva y en primera persona del singular, lo que indica que la acción recae sobre la enunciadora. Vislumbramos una conexión con el mundo de las emociones, cuyo sentido se liga con el sufrimiento recibido por un agente externo, vale decir, el “yo dramático” reconoce una situación de agravio que merece ser castigada. Esto se configura como otro argumento que podemos visualizar en el discurso de Medea en relación con la mostración de sus propias emociones y de las diversas circunstancias que transitó y que repercutieron de manera negativa en ella. La protagonista no lleva adelante una acción violenta o desmesurada sino, por el contrario, es Jasón quien la realiza. La incorporación no es inocente, pues construye sentido en tanto necesita lograr adhesiones y mostrar la verdadera cara de su esposo. Precisa, asimismo, revelar sus emociones que pueden mover a todo aquel que la escuche. La construcción discursiva de sí misma continúa dentro del vocabulario militar, pues afirma que fue llevada como botín desde la tierra bárbara (ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη, v. 256), una práctica muy habitual, atestiguada en *Ilíada* entre los guerreros griegos, quienes tomaban como botín de guerra a las mujeres de las ciudades conquistadas.⁵⁶ Esta imagen la presenta como una víctima que recibe la acción despiadada de un hombre que eligió tomarla para sí con violencia, enfatizando la idea de un combate por parte del héroe griego.⁵⁷ Tal descripción contrasta con la narración que comienza en el v. 475 (ἐκ τῶν δὲ πρώτων πρώτων ἄρξομαι λέγειν) en donde Medea se muestra como un instrumento fundamental para la consecución de las proezas asignadas a Jasón y como su salvadora, lo que permite exhibirla en igualdad de condiciones frente al varón. Por el contrario, adoptar una argumentación que afirme su condición de cautiva implica un juego discursivo que la propia Medea utiliza como parte de su maestría retórica que, en última

⁵⁶ RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 53-144) analiza la situación de las cautivas troyanas en *Andrómaca, Hécuba y Troyanas*.

⁵⁷ El verbo ληΐζομαι, “tomar como botín”, “tomar como presa”, envuelve en su significación la idea de tomar por la fuerza y con violencia (LSJ, 1968[1843] s.v.).

instancia, mueve al espectador/lector a la adhesión y la escenifica como una mujer mansa que ha sufrido los avatares de la violencia masculina. Por otra parte, el ser tomada como trofeo habilita a la protagonista a retomar una actitud proactiva y afirmar la idea de un castigo:

τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ
πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν
[τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἦν τ' ἐγήματο],
σιγᾶν. (vv. 259-263)

En efecto, querré conseguir de ti (algo) tan grande, si algún camino y recurso fuera descubierto por mí que mi esposo pague la pena de estos males y [el que le dio la hija en matrimonio], guarde silencio⁵⁸

Medea pide al Coro que se convierta en su cómplice, pues compartirá con las mujeres corintias sus planes, que aquí aparecen enunciados como una hipótesis, pero que luego cobrarán fuerza y se harán realidad. La palabra que llama la atención, muy ligada con la planificación de la vindicta, es μηχανή. El alcance semántico de este vocablo—referido a “recurso”—puede ser leído en clave de “motor de guerra” (LSJ, 1968[1843]: s.v.), entre otras acepciones,⁵⁹ porque permite asociar la venganza con una estrategia guerrera. Los diccionarios no especifican demasiado respecto de esta valencia pero es posible afirmar que remite a las motivaciones que conducen al enfrentamiento y que operan como una suerte de combustible que moviliza hacia la lucha. Alude, al mismo tiempo, a una actividad mental, asociada al mundo masculino, que pergeña y delinea la táctica que se llevará a cabo, lo que implica una actitud racional que planifica con detenimiento los pasos a seguir. Todavía la protagonista no ha llegado a esta fase pero su expresión desiderativa respecto de la posible represalia para su marido y para quien entregó a la doncella en matrimonio, nos adelanta a las acciones futuras que se

⁵⁸PAGE (1964: 91) afirma que el verbo al final del verso está mal usado y que es una interpolación para expandir el v. 288. Por su parte, MASTRONARDE (2002: 216) sostiene que conviene borrar la línea a causa de la mala utilización, contraria al idioma griego, del verbo final.

⁵⁹También significa “máquina para levantar peso” y “máquina para el teatro”, que permitía hacer efectivo el recurso del *theòs apò mekhanés*. En todo el corpus trágico de Eurípides, este vocablo aparece veintidós veces y, a pesar de los distintos contextos de enunciación, despliega las mismas significaciones mencionadas en el presente trabajo, cf. *Alcestis*, v. 221; *Hipólito*, vv. 481, 1305; *Andrómaca* vv. 66, 84, 995; *Ion*, vv. 1216, 1326, 1565; *Troyanas*, v. 10; *Ifigenia entre los tauros*, v.112; *Helena*, vv. 610, 813, 1034; *Fenicias*, v. 890; *Orestes*, v. 1422; *Ifigenia en Áulide*, v. 413; *Reso*, vv. 129, 141, 578.

desencadenarán en la tragedia. Hallamos, además, la incorporación del vocabulario específico asociado a la *vendetta*: la idea de “pagar la pena” indica el compromiso de restauración que adquiere el victimario. Los términos que describen dicha situación son δίκη y ἀντιτίνω, cuyo prefijo indica “intercambio”, “pago” o “devolución”. El léxico propio inserta la situación dentro del estrato social que indica que hay un conflicto entre *phíloi* y *ekhthroí* y que patentiza, una vez más, la conciencia de la protagonista en términos políticos y quita el foco amoroso del conflicto. Estas afirmaciones van conformando todo el entramado discursivo de la venganza que abona y sostiene esa posibilidad.

Intercambio de opiniones

Luego de su monólogo, la protagonista dialoga con Creonte, quien se acerca para anoticiarla del destierro. Ella desconocía esta información, que el público ya conoce porque había sido adelantada por el Pedagogo a la Nodriza unos versos antes. El monarca llega de manera abrupta, modo en el que llegan los tiranos y los heraldos a la escena trágica, sin saludar, con injurias, utilizando verbos en imperativo (FRATZZOF, 1996: 155). Dirige estas primeras palabras a Medea que evidencian un tenor agresivo a partir de la animalización y la consideración de adjudicarle una naturaleza pasional:⁶⁰

σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,
Μήδει', ἀνεῖπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν
φυγάδα, λαβοῦσαν δισσὰ σὺν σαυτῇ τέκνα,
καὶ μὴ τι μέλλειν· ὡς ἐγὼ βραβεὺς λόγου
τοῦδ' εἰμί, κοῦκ ἄπειμι πρὸς δόμους πάλιν
πρὶν ἂν σε γαίης τερμόνων ἔξω βάλω.(vv. 271-276)

A ti, la de semblante enojado y la irritada contra el esposo, Medea, proclamé que salgas fuera de esta tierra como desterrada, tras tomar tus dos hijos contigo, y no demores en nada: como yo soy el juez de este discurso, y no retorno hacia el palacio de nuevo antes de que te arroje fuera de los límites de esta tierra.

Notamos aquí la fuerza discursiva de estas primeras palabras de Creonte, cuyo ímpetu se sostiene, en primer lugar, sobre el pronombre personal σέ a inicio de verso y en

⁶⁰La entrada abrupta de Creonte en el escenario tiene un propósito dramático (PAGE, 1964[1938]: 92) que incrementa la compasión de los espectadores (REHM, 1989: 100).

segundo, sobre la insistencia del exilio. La primera caracterización se basa en el aspecto emocional de la protagonista, aspecto negativo, pues es uno de los argumentos para el destierro. Utiliza un adjetivo, σκυθρωπός, “de semblante triste o enojado”⁶¹ y θυμουμένη, participio del verbo θυμώω, “estar irritado o enojado”. Ambos manifiestan la relación entre la expresión facial y la emoción interior. La demostración de los sentimientos se canaliza por el cuerpo, es decir, como parte natural del ser humano, el rostro, la piel, el movimiento corporal y las vocalizaciones evidencian el estado de ánimo que se constituye como vehículo de comunicación, pues “revelan los pensamientos y las intenciones con más precisión que las palabras” (LEDoux, 1999: 122). Según la percepción de Creonte, Medea demuestra sus emociones a través de su semblante y son contundentes: habla de la irritación para con el esposo. Son *páthe* negativos que sirven como justificativo del destierro y necesitan el encauce racional del monarca, que se caracteriza a sí mismo como βραβεὺς λόγου τοῦδ’ (“juez de este discurso”). Emerge aquí el poder que Creonte detenta frente a la protagonista. Él da la orden y debe cumplirse; el poder político lo sostiene y despliega su capacidad racional y resolutoria que está en franca oposición con la actitud que adoptará al final del diálogo, cuando le concede un día más a la bárbara. La respuesta de Medea se apoya sobre la manifestación dolorosa que le provocan las palabras de su interlocutor y adopta la actitud de víctima, pues su primera intervención es mediante una interjección (αἰαῖ · πανώλης ἢ τάλαιν’ ἀπόλλυμαι, v. 277, “¡ay! Muero completamente desdichada”) que enfatiza la expresión de la pena que surge a partir de la noticia del destierro. Aparece por primera vez en su proclama el sustantivo “enemigos”, ἐχθροί, que sitúa el conflicto en un terreno de enfrentamiento y los señala como los iniciadores de la ofensiva que consiste en dejarla sin lugar de residencia y condenarla al exilio junto a sus pequeños (ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων/κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις, vv. 278-279, “pues los enemigos sueltan todo el velamen y no hay salida fácil de la pena”). Habla en plural y engloba en esta categoría no sólo a Creonte, el único que está presente y que escucha estas palabras,

⁶¹MOSSMAN (2011: 242) informa que el uso más antiguo de esta palabra fue en el v. 738 de *Coéforas*, en donde la Nodriza lo utiliza para describir la pena falsa de Clitemnestra por la muerte de Orestes. Para esta autora, el vocablo parece ser uno de los favoritos de Eurípides ya que describe regularmente la expresión facial de los personajes en escena.

sino también a Jasón y a la princesa. La metáfora del despliegue de las velas implica, en el lenguaje de la navegación, que la embarcación se dirige a toda velocidad a su destino y aprovecha el viento favorable; con lo cual, lo que aquí Medea afirma es que los enemigos comprometen todos sus esfuerzos y artimañas para destruirla con la estrategia del destierro. La partícula enfática δῆ junto al adjetivo πᾶς refuerza la idea de cantidad o número indefinido (DENNISTON, 1954: 205) que denota todo el ingenio puesto al servicio del daño, imposible de ser calculado, pero percibido por Medea.

A lo largo del pasaje, Creonte, en cada uno de sus parlamentos, desnuda su interioridad y exhibe sus temores sobre el futuro de su hija y sobre lo que piensa respecto de Medea:

δέδοικά σ' (οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους)
 μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν.
 συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δείγματα·
 σοφῆ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,
 λυπῆ δὲ λέκτρων ἀνδρὸς ἐστερημένη.
 κλύω δ' ἀπειλεῖν σ', ὡς ἀπαγγέλλουσί μοι,
 τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην
 δράσειν τι. ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάξομαι.
 κρεῖσσον δέ μοι νῦν πρὸς σ' ἀπεχθέσθαι, γύναι,
 ἢ μαλθακισθένθ' ὕστερον μεταστένειν. (vv. 282-291)

Temo que tú, (no es necesario guardar unas palabras) hagas algún mal fatal a mi hija. Muchas cosas de este se juntan; eres por naturaleza sabia y conocedora de muchos males, lloras habiendo sido privada de los lechos del esposo. Y escucho que tú amenazas, según me informan, que harás algo al que dio en matrimonio, al que se casó y a la que es casada. En efecto, vigilaré antes que sufrir estas cosas. Mejor (es) para mí ser odioso para tí, mujer, que lamentar después tras haber sido suave más tarde.

Las palabras de Creonte develan una de sus emociones profundas: el temor. Resulta interesante comparar lo que aquí expresa este personaje y el estudio de Aristóteles sobre esta emoción particular, que define de la siguiente manera: ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ, “pues sea el miedo un dolor o turbación cuando resulta de una apariencia de un mal destructivo o doloroso” (*Retórica*, 1382 a5-6). En efecto, esta afirmación se ve de manera patente en el monarca quien formula el miedo por un evento futuro en manos de Medea. Tales declaraciones

constituyen “el lugar común del tirano viviendo con miedo” (FRATZOFF, 1996: 155). Su recelo, fundado sobre ciertas características de la protagonista, lo conducen a pronunciar sus pensamientos. El temor no se siente frente a cualquier cosa o situación; por el contrario, aparece frente a aquellas que destruyen o dañan y que implican, para el individuo, sabiduría e inferencia (KONSTAN, 2006: 130). La argumentación se sostiene sobre estas mismas premisas: le teme a Medea porque es sabia y hechicera por naturaleza. Creonte reconoce en ella la capacidad y el poder para hacer daño. Existe, a su vez, un reconocimiento en el orden social, pues esa capacidad está atada a la finalización de un *oïkos* y, además, a una preparación anímica de la venganza, que consiste en llorar y sufrir, y a una discursiva, que implica amenazar a Creonte, a su hija y a Jasón. Una vez más, se mezclan aquí las pasiones y la razón que lideran el proceso de la vindicta. Creonte se dio cuenta y pretende demostrar a su interlocutora que la conoce, que sabe lo que sucede con ella y de lo que es capaz y por eso se mantendrá alerta. Esta actitud activa y ordenadora se verá trastocada cuando él mismo sucumba a los pedidos persuasivos de Medea de quedarse un día más. Acerca de este pasaje, LÓPEZ FÉREZ (2002: 218-219) puntualiza sobre el adjetivo ἀνήκεστος (v. 283), que traduce como “sin remedio”, “que no tiene cura”, y especifica que es un término poco usado y llamativo, pues remite a *Ilíada*, en donde se lo utiliza para caracterizar una cólera o un dolor. La evocación de la épica cobra aquí un sentido de reactualización y memoria para los espectadores, que, probablemente, entendían el vocablo puesto en juego.⁶²

Las confesiones propician en la protagonista ciertas ventajas que usará para beneficio propio y para ejecutar la venganza. Ella intentará rebatir cada uno de los postulados planteados por el monarca. Lo primero que muestra es su sufrimiento y para ello se sirve de dos interjecciones que exteriorizan dolor o enojo (φεῦ φεῦ, v. 292). Luego, reconoce que su fama la perjudicó, le ha causado grandes males (ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακά, “la fama me dañó y me ha hecho grandes males”, v. 293) y despliega todas sus capacidades retóricas para convencer a Creonte de que lo que piensa sobre ella no es cierto:

⁶² Con la misma valencia que notamos en el pasaje analizado de *Medea*, el adjetivo aparece en *Coéforas*, v. 516; *Hipólito*, v. 722; *Edipo Rey*, v. 98; *Filoctetes*, v. 186. En *Electra* (Sófocles), v. 888 y en *Áyax*, v.52 el adjetivo se utiliza como “dañino”, “pernicioso”.

σοφὴ γὰρ οὖσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπίφθονος,
 [τοῖς δ' ἡσυχαία, τοῖς δὲ θατέρου τρόπου,]
 τοῖς δ' αὖ προσάντης· εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφὴ.
 σὺ δ' αὖ φοβῆ με· μὴ τί πλημμελὲς πάθης;
 οὐχ ᾧδ' ἔχει μοι, μὴ τρέσης ἡμᾶς, Κρέον,
 ὥστ' ἔς τυράννους ἄνδρας ἐξαμαρτάνειν.
 σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας; ἐξέδου κόρην
 ὅτῳ σε θυμὸς ἤγεν. ἀλλ' ἐμὸν πόσιν
 μισῶ· σὺ δ', οἶμαι, σωφρονῶν ἔδρας τάδε. (vv. 303-311)

Pues siendo sabia, por un lado para unos soy odiosa; [por el otro, para otros, amable, para unos de carácter diferente]; para otros, a su vez, hostil. Pero no soy demasiado sabia y tú además me temes. ¿Por qué sufres equivocado? No es así para mí, no nos temas, Creonte, de modo que pueda errar contra los hombres soberanos. Pues, ¿por qué tú me has injuriado? Entregaste en matrimonio a la muchacha para quien (tu) ánimo te conducía. Pero odio a mi esposo. Y tú, creo, siendo sensato, hacías estas cosas.

Los primeros tres versos (vv. 303-305) comienzan y terminan igual, en una suerte de composición en anillo que enfatiza el argumento de Medea en relación con su condición de sabia malinterpretada por el mundo exterior. Se sirve del tópico de la falsa modestia para indicar que no es tan sabia como pretende demostrar el personaje masculino y no implica un peligro (MASTRONARDE, 2002: 222). Para sostener su actitud retórica, de manera hábil, le quita culpabilidad al monarca que lo único que hizo fue lo que su ánimo le indicaba: dar en matrimonio a su hija. Se muestra como una mujer accesible que entiende las razones de un padre, pero no las de su esposo y por eso lo odia. Medea intenta, con esta frase, responsabilizar a Jasón de tal acción y reforzar la idea de la sabiduría en el monarca. El discurso oscila entre la emoción y la razón, pero no de manera antagónica sino como evidencia de una situación entrelazada en la que hay plena certeza de quién es sabio y quién no; a quién odia y a quién no.

λέγεις ἀκοῦσαι μαλθάκ', ἀλλ' ἔσω φρενῶν
 ὀρρωδία μοι μὴ τι βουλευσῆς κακόν.
 τοσῶδε δ' ἤσσον ἢ πάρος πέποιθά σοι·
 γυνὴ γὰρ ὀξύθυμος, ὡς δ' αὐτῶς ἀνήρ,
 ῥάων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφὴ.
 ἀλλ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, μὴ λόγους λέγε·
 ὡς ταῦτ' ἄραρε, κούκ ἔχεις τέχνην ὅπως
 μενεῖς παρ' ἡμῖν οὖσα δυσμενῆς ἐμοί. (vv. 316-323)

Dices cosas dulces de escuchar pero dentro de tus pensamientos (tengo) terror de que deliberes algo malo para mí. Y confío en ti menos que antes, pues una mujer colérica, al igual que el varón, es más fácil de vigilar que a un sabio silencioso. Pero sal a toda velocidad, no digas palabras que está decidido, y no tienes astucia para permanecer entre nosotros siendo hostil para mí.

Reconoce la habilidad de Medea en el arte de la persuasión y del convencimiento, pues posee un discurso agradable a los oídos, aunque falso. Esta condición percibida genera un cierto temor al mal enmascarado. Creonte reconoce que las peticiones de Medea “están diseñadas para tener un cierto efecto emocional” (CAIRNS, 2021: 12). Nuevamente, construye su alocución a partir de su temor y de la imagen que posee de Medea: es sabia y silenciosa (σιωπηλὸς σοφή), lo que es peligroso y difícil de vigilar (φυλάσσειν). Hay aquí una referencia al pensamiento y a la deliberación interna, pero vista de manera negativa que se utiliza para premeditar algo perjudicial. En la misma clave, hallamos el sustantivo τέχνη (v. 322), traducido aquí como “astucia”, que demuestra “el arte de la maquinación” de Medea. Es claro que Creonte la conoce y, de alguna manera, preanuncia los sucesos venideros, que luego serán corroborados por la propia protagonista. La ironía trágica del pasaje va mostrando las características y acciones de Medea. Esta cita resulta interesante, precisamente, porque construye el perfil del personaje femenino y cobran relevancia las informaciones que antes brindó la Nodriza. Los versos finales son la proclamación de una decisión tomada en base al conocimiento que el monarca demuestra: no la quiere entre ellos, necesita que se vaya de allí. El argumento es la caracterización como “hostil”, δυσμενής, adjetivo cuyo formante negativo δυσ- reafirma la imagen de enemiga de la *pólis*. La firmeza expresada por el personaje masculino genera en Medea la actitud de súplica en la que solo pedirá un día más. El pedido concreto se sustancia en una *stikhomythía* (vv. 324-339), cuya rapidez y organización colaboran con el tono del ruego, en la que Medea implora el favor de Creonte quien rechaza todo pedido y afirma que no será persuadido con palabras (λόγους ἀναλοῖς· οὐ γὰρ ἂν πείσαις ποτέ, “has despedido palabras, pues no me persuadirías entonces”, v. 325). La escena configura, en términos de GOULD (1973: 77), una “súplica figurativa”, pues no hay contacto físico entre los personajes, sino un léxico que remite a esa situación: μή, πρός σε γονάτων τῆς τε

νεογάμου κόρης, “no, por tus rodillas y por la joven recién casada”, v. 324. GOULD señala las formas verbales que remiten a la súplica: γουνοῦμαι σε ο ίκετεύω σε. En el verso citado, se sobreentiende la presencia de ίκετεύω en el contexto de enunciación (MOSSMAN, 2011: 248). La escena cambia, según CAIRNS (2002: 277) y GOULD (1973: 86), a partir del v. 339 cuando Medea se acerca al monarca y hay contacto físico. De hecho, la propia protagonista afirma en el v. 370 (ἄν ἠψάμην χεροῖν) que lo tocó con las dos manos. A partir de este momento, Creonte, a pesar de mostrarse como un monarca decidido y resuelto, comienza a cambiar de parecer y su último parlamento es la muestra cabal de su declinación de lo decretado:

ἤκιστα τοῦμὸν λῆμ' ἔφω τυραννικόν,
αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα·
καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,
ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε. προυννέπω δέ σοι,
εἴ σ' ἢ 'πιούσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ
καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός,
θανῆ· λέλεκται μῦθος ἀψευδῆς ὅδε.
[νῦν δ', εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν·
οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ' ἔχει.] (vv. 348-356)

Mi ánimo nació menos tiránico y porque tuve compasión, ciertamente, he perdido muchas cosas y ahora, por un lado, veo que me equivoco, mujer, por el otro, sin embargo, obtendrás esto. Te anuncio que si la siguiente antorcha del dios te ve (a ti) y a (tus) hijos dentro de los límites de esta tierra, morirás. Esta palabra ha sido dicha sin engaño. Pero ahora, si es necesario permanecer, quédate por un día. Pues no harás nada terrible de lo que temo.

Creonte cambia su decisión aunque reconoce que su compasión lo llevó en ocasiones anteriores al error al igual que en el presente. Le concede, por tanto, el pedido a Medea de permanecer un día más pero le advierte que si sobrepasa ese límite, morirá. La frase contenida en el v. 352 enfatiza la solemnidad de la sentencia (PAGE, [1938] 1964: 99) que culmina en el v. 354 con la fórmula final de un discurso aunque aquí se ve una variación en el uso, pues se declara la certeza de la amenaza (MASTRONARDE, 2002: 230).

Un aspecto relevante que aparece en este fragmento y también en la *stikhomythía*, es el concepto de la *aidós*, una emoción emparentada con la propia estima y la del otro. Para CAIRNS (2002: 13) estudiarla significa reflexionar sobre los valores griegos del honor.

Dos veces aparece el término: en el v. 326 (ἀλλ' ἐξελαῖς με κούδ' ἐν αἰδέσει λιτάς; “pero ¿me expulsarás y no respetarás (mis) súplicas?”). Medea utiliza el verbo αἰδέομαι para persuadir a Creonte de cumplir con su súplica. Una vez más, la habilidad retórica de la protagonista enfoca su discurso en el terreno emotivo a fin de mover hacia la compasión y lograr la persuasión. Sabe que la incorporación del cuestionamiento acerca de la *aidós* está ligada a la mala reputación o a la falta de ella (KONSTAN, 2006: 1046) que, de algún modo, es necesaria como constitutiva del ser masculino. Sin embargo, esta interrogación no cambia el pensamiento de Creonte, quien se mantiene incólume ante sus pedidos. La otra remisión al vocablo aparece en el v. 349 y el propio monarca la profiere. El término en cuestión es un participio presente del mismo verbo y expresa una característica que el personaje ha experimentado en otro momento de su vida. En el parlamento que hemos citado como ejemplo, notamos el cambio en la decisión: la rigidez exhibida inicialmente se transforma en una actitud compasiva, a pesar de haber demostrado que conoce a Medea y sus posibles acciones. Es evidente la ironía trágica presente en los vv. 355-356 en donde Creonte se convence a sí mismo de la imposibilidad de que Medea genere males en un pequeño lapso de tiempo.

Plan vindicatorio

La escena entre Medea y Creonte cumple una función dramática en cuanto al proceso de la venganza, pues en toda la conversación se establecen algunos de los argumentos de la protagonista para sostener la vindicta. Este diálogo ha despertado esa necesidad imperiosa y ha puesto en marcha la decisión que aparecía en potencia en el prólogo y la *párodos*. Ella vuelve a quedar sola en escena junto con el Coro y el monólogo devela su verdadera intención y la estrategia empleada:

κακῶς πέπρακται πανταχῆ· τίς ἀντερεῖ;
ἀλλ' οὔτι ταῦτη ταῦτα, μὴ δοκεῖτέ πω.
ἔτ' εἶσ' ἀγῶνες τοῖς νεωστὶ νυμφίοις
καὶ τοῖσι κηδεύσασιν οὐ μικροὶ πόνοι.
δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεῦσαί ποτε
εἰ μὴ τι κερδαίνουσιν ἢ τεχνωμένην;
οὐδ' ἂν προσεῖπον οὐδ' ἂν ἠψάμην χεροῖν.(vv. 364-370)

La situación está mal por todos lados, ¿quién dirá lo contrario? Pero de ningún modo estas cosas son así, no lo creáis aún. Todavía hay

contiendas para los recién casados y para los que formaron el matrimonio, no pequeños trabajos. Pues ¿consideras que yo alguna vez adularía a este si no ganara o ejecutara algo? Ni le habría hablado ni sujetado con las dos manos.

Se advierte la conciencia de Medea en cuanto a su complicada situación actual. Sus palabras reconocen la dificultad a la que se enfrentó en la negociación con el monarca. Sin embargo, se muestra segura de conseguir lo que se propuso desde el comienzo de la obra. Además, instala su contexto presente en términos de conflicto, asociado a su apropiación de los espacios masculinos. Afirma que los recién casados y quien propició el matrimonio tendrán que pasar pruebas y trabajos. Los términos utilizados son ἀγών, “lucha” o “contienda” y πόνος, “trabajo”, “dolor”. El primero de ellos es el término técnico que en la tragedia especifica la interacción de dos personajes en la que cada uno enumera sus argumentos en un clima de disputa. Resulta claro que las ideas de combate y de sufrimiento dan cuenta del plan en su primerísima fase; es decir, Medea afirma, con total certeza, que su esposo, la princesa y Creonte sufrirán un castigo. Los últimos versos de la cita también expresan el inicio del planeamiento vindicatorio y, sobre todo, la actitud de la protagonista en torno a dos cuestiones: por un lado, su estrategia persuasiva que la llevó a conseguir la concesión de un día más y, por el otro, la capacidad de razonamiento puesta al servicio de sus objetivos. El verbo θωπεύω, “adular”, encierra en sí el concepto de exageración sobre algún punto a destacar. Precisamente, esto mismo realizó Medea en orden a inducir a Creonte a retrasar el exilio un día más. La remisión de la protagonista enfatiza la idea de engaño y de acción falsa con el único fin del convencimiento, logrado a partir de su “*performance* emocional” (CAIRNS, 2021: 17). En relación con el segundo punto, encontramos los participios κερδαίνουσαν, “ganar” y τεχνωμένην, “idear”, “ejecutar hábilmente”. Notamos en ambos términos la conexión con actividades racionales y la clara convicción de sus planes pergeñados y, ahora, en movimiento. El segundo participio acentúa la idea de la habilidad para conseguir algo, habilidad presente en Medea por su condición de hechicera y también involucra la astucia como característica propia. Subyace la imagen del pensamiento como una construcción, en sentido negativo, que genera la protagonista como si fuera una artesana cuidadosa que está atenta a los detalles de su obra.

La noticia del destierro, como una expresión cabal de la locura de Creonte (μωρία v. 371), provoca una toma de conciencia y patentiza la decisión. El plan vengativo ofrece dos certidumbres: por un lado, explicitar con claridad que el objetivo de la venganza son sus tres enemigos, y por el otro, la muerte de ellos. La atmósfera de conflicto, manifestada de modo explícito mediante la alusión a la condición de enemigo y de cadáver (ἐχθρός y νεκρός, v. 374) impregna con el vocabulario bélico toda la cita. El verbo τίθημι, “poner en cierto estado o condición” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.) aparece en futuro, lo que da cuenta de una acción que todavía no será llevada a cabo, pero expresa una cierta inminencia en la acción. Los cuerpos muertos de los enemigos se convierten en objetos que la propia Medea manipula en su mente y en el discurso.

ὁ δ' ἔς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο,
 ὥστ', ἐξὸν αὐτῷ τᾶμ' ἐλεῖν βουλευμάτα
 γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ' ἐφῆκεν ἡμέραν
 μεῖναί μ', ἐν ἧ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς
 θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν (vv. 371-375)

Y él llegó a tal grado de locura que siendo posible para él dominar mis resoluciones, tras arrojarme de (esta) tierra, permitió que yo permaneciera este día en el que a tres de mis enemigos transformaré en cadáveres: al padre, a la hija y a mi esposo.

Es claro que el campo de batalla está planteado y los rivales están debidamente identificados aunque no el *modus operandi*. La reflexión al respecto la llevará a pensar diversos métodos para asegurarse el éxito, pues posiblemente una falla en el procedimiento genere la risa de los adversarios, situación temida por cualquier héroe (θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων, “(me) transformaré en la risa para mis enemigos” v. 383). En efecto, ser el escarnio de sus antagonistas resulta una de las mayores preocupaciones de los héroes clásicos que observaban en tal situación una desgracia aterradora. La burla se configura como la antítesis del honor y de la fama, aspiraciones y características fundamentales de todo varón heroico.⁶³ Este problema se convierte, para Medea, en una preocupación extrema que resurgirá a lo largo de la obra como un *Leit-motiv* en situaciones especiales relacionadas con la manifestación discursiva de la vindicta o la consumación del filicidio.

⁶³ Para escarnio y burla en tragedia, cf. KNOX (1983: 1-61)

Para BURNETT (1973:14) Medea, al planificar su venganza, se maneja en dos planos: uno el de la injuria personal y el otro el de la criminalidad de Jasón.

πολλὰς δ' ἔχουσα θανάσιμους αὐτοῖς ὁδοὺς
οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι·
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρὶ,
ἢ θηκτὸν ὤσω φάσγανον δι' ἥπατος,
σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ', ἴν' ἔστρωται λέχος.
ἀλλ' ἔν τί μοι πρόσαντες· εἰληφθήσομαι
δόμους ὑπερβαίνουσα καὶ τεχνωμένη,
θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων.
κράτιστα τὴν εὐθειᾶν, ἣ πεφύκαμεν
σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν.
εἶέν·
καὶ δὴ τεθνᾶσι· (vv. 376-386)

Teniendo muchos caminos mortales para estos no sé por cuál empiezo primero, amigas. Incendiaré la cámara nupcial con fuego o hundiré la espada afilada a través del hígado, después de entrar en silencio al palacio donde (está) tendido el lecho. Pero yo (tengo) justamente una cosa sirviendo como obstáculo: si soy sorprendida entrando a la casa y tramando (algo), tras morir (me) transformaré en risa para mis enemigos. Es mejor la vía directa en la que hemos sido por naturaleza muy sabias, tomarlos con venenos. ¡Sea! Y ya han muerto.

El planeamiento concreto de la venganza contiene como premisa la muerte del agresor y por eso Medea califica las posibilidades como “caminos mortales”, lo que alude a la idea que tenían los griegos respecto de la muerte: un viaje hacia el Hades (CALERO SECALL, 1979: 297). Todavía no decide y por ello expresa, en voz alta, todas sus opciones. La primera de ellas consiste en incendiar la habitación nupcial. El verbo ὑφάπτω, “incendiar desde abajo”, implica adentrarse en el lugar para realizar tal acción. Lo mismo sucede con la segunda opción—clavarles una espada en el hígado—⁶⁴ pero ambas, consideradas como opciones separadas, revisten un peligro: que la encuentren dentro y la maten por tales acciones, lo que la llevaría a ser la risa de sus enemigos, preocupación presente en diversos momentos y que no puede permitir.⁶⁵ En el v. 382 el tragediógrafo

⁶⁴Esta imagen la presentó la Nodriza en el v. 40, que es exactamente idéntico al v. 379, pero la diferencia recae en que la esclava tiene miedo de que su ama se suicide y aquí, con claridad, se habla de la muerte de terceros.

⁶⁵Según MASTRONARDE (2002: 234) son los héroes los que se preocupan por ser la burla de sus enemigos cuando participan en un concurso para demostrar su supremacía y adquirir reconocimiento.

incorpora, una vez más, un vocablo que utilizó anteriormente, τεχνωμένη, para enfatizar la idea de proceso y de planificación astuta, maquinación negativa para llevar adelante su estratagema vindicativa. Por otra parte, esas alternativas afectarían a Jasón y a la princesa y Creonte quedaría sin castigo (MASTRONARDE, 2002: 234). Su propio razonamiento la lleva a definirse por un medio seguro y que conoce con suma perfección: los venenos.⁶⁶ Su condición de sabia heredada resulta parte de su naturaleza, pues es nieta de Helios y sobrina de Circe, divinidad asociada a las artes mágicas. Con todo ello, advertimos que Medea eligió el camino, así como el método que utilizará; sin embargo, todavía no ha identificado cómo lo empleará. La metáfora, que deriva, sin lugar a dudas, en la muerte, propone la idea de un agente, de un personaje activo que logra apresar a sus adversarios. Tal recurso, al mismo tiempo, implica la certeza de la muerte absoluta y se expresa directamente con el verbo morir, θνήσκω, en perfecto, tiempo que considera la acción como terminada en el pasado con consecuencias en el presente. El uso de las partículas adquiere, en este ejemplo, una significación relevante en cuanto a la organización del discurso y en cuanto al contenido del mismo en la clave analizada: por una parte, encontramos la partícula exclamativa εἶεν que señala “transición y en los diálogos, indica el paso a otro argumento” (TEDESCHI, 2010: 136); por el otro, la partícula δὴ acompañada del conector καί significa que “vívida y dramáticamente algo se produce en este momento” (DENNISTON, 1954: 250), por lo que sendos vocablos poseen la función de afianzar lo que se dice y establecer un marco de realidad dentro de la alocución. En definitiva, el verbo en perfecto y la utilización de estas partículas confluyen en expresar la consumación del crimen no sólo en potencia sino también en acto, un acto simbólico que permanece como parte de la realidad en la mente de Medea.

Sin embargo, a pesar de haber decidido el método, surge otro problema: hacia dónde huirá una vez consumado el hecho:

τίς με δέξεται πόλις;
τίς γῆν ἄσυλον καὶ δόμους ἐχεγγύους
ξένος παρασχῶν ῥύσεται τοῦμὸν δέμας;
οὐκ ἔστι. μείνας' οὖν ἔτι σμικρὸν χρόνον,
ἦν μὲν τις ἡμῖν πύργος ἀσφαλῆς φανῆ,

⁶⁶La palabra griega que significa “veneno”, φάρμακον, también es “remedio”, “droga para curar”.

δόλω μέτειμι τόνδε καὶ σιγῇ φόνον·
ἦν δ' ἔξελαύνη ξυφορὰ μ' ἀμήχανος,
αὐτὴ ξίφος λαβοῦσα, κεῖ μέλλω θανεῖν,
κτενῶ σφε, τόλμης δ' εἶμι πρὸς τὸ καρτερόν. (vv. 386- 394)

¿Qué ciudad me recibirá? ¿Qué extranjero salvará mi cuerpo tras procurar (su) tierra como refugio y (su) casa como garantía? No existe. En efecto, tras permanecer aún poco tiempo si aparece una torre segura para nosotras, con engaño y en silencio voy detrás de este asesinato. Si me expulsa una desgracia irremediable, yo misma, después de tomar la espada, aún sabiendo que moriré, a ellos mataré y audaz iré hacia la fuerza.

Necesita una ciudad que la reciba y por ello, el espacio se erige como condición *sine qua non* para cumplir con su objetivo. Sin tapujos asevera que si llegara a aparecer un sitio seguro, ella emprendería el asesinato de manera sigilosa y engañosa, es decir, mediante los venenos. El término utilizado es φόνος, “asesinato”, “matanza” que implica un crimen signado por la violencia extrema. Asimismo, también significa “muerte como castigo”, lo que se asocia con la venganza, sobre todo, la ejercida por las mujeres, quienes, para el imaginario clásico, son capaces de practicarla con salvajismo y desenfreno. Sin embargo, hacia el final de la cita, observamos que Medea ignora el impedimento y afirma que, de ser necesario, empuñará la espada, matará a sus rivales y enfrentará con fuerza lo que venga. Esta imagen mortal se asocia al código heroico, pues blandirá la espada para asesinarlos, también de forma violenta, enfrentándose a los enemigos valientemente y con fuerza a pesar de que ello desemboque en su muerte. El verbo κτείνω, “matar”, “dar muerte”, posee una valencia legal (LSJ, 1968 [1843]: s.v.), lo que aquí nos lleva a reafirmar que Medea debe castigarlos porque hay una ofensa a su dimensión pública, a su honor. Se le impone como algo necesario, algo que tiene que hacerse, tal como se espera que respondan los hombres cuando son ofendidos.

Hasta aquí asistimos a la primera deliberación de la protagonista, pero pronto queda claro que el escenario cambia, pues Medea vive dos acontecimientos cruciales: por un lado, la discusión que ha mantenido con Jasón, y por otro, la conversación con Egeo, quien le ha asegurado hospitalidad en Atenas.

Las cartas sobre la mesa

Otro momento que ayuda a la preparación discursiva de la venganza es el primer encuentro dialógico entre Jasón y Medea. Esta primera conversación condensa múltiples situaciones que merecen un análisis propio y conducen a una reafirmación de la vindicta. En él encontramos un intercambio entre la pareja que, a lo largo de 180 versos, expresa emociones, pensamientos y argumentos que validan sus acciones pasadas y futuras.

El segundo episodio contiene la primera reunión de los esposos que se desarrolla en un clima de lucha dado, precisamente, por la técnica empleada por el tragediógrafo. El diálogo es el dispositivo que desarrolla la alocución dramática, un engranaje lingüístico cuyos participantes están cara a cara y, alternadamente, adoptan el papel de emisor y receptor (BOBES NAVES, 1992: 7). En las tragedias griegas encontramos un tipo de intercambio particular, el *agón*. Este elemento compositivo consiste en el enfrentamiento de dos personajes que emiten argumentaciones contradictorias con un fuerte contenido significativo (LLOYD, 1992: 1). Cada hablante expresa sus reflexiones y pruebas antitéticas sobre un mismo tema y a causa de estas características se lo particulariza como una contienda verbal donde el poder de la emisión y de la declaración influye en la evolución y modifica la acción. En principio, esta práctica solo se observa entre hombres de igual estatus pero, en la tragedia que aquí nos ocupa, se emplea para construir una escena de disputa doméstica (MCCLURE, 1999: 382). Medea y Jasón mantienen su primer *agón*, que se extiende desde el v. 446 al 626 y se suscita luego de dos acontecimientos cruciales: la boda de Jasón con la hija de Creonte y la noticia del destierro de Medea. El espacio donde se lleva a cabo el diálogo adquiere una connotación política, puesto que alude a la *pólis*, ámbito reservado al género masculino en donde la habilidad para hablar es sumamente significativa.

Cada uno de los personajes persigue un objetivo y, en función de ello, ajusta sus palabras. Implica, por tanto, la retórica como metodología organizativa. Cada uno ha pensado lo que quiere decir y remarcar del otro, no para alabarlo sino, por el contrario, para menoscabar su figura. Esta situación demuestra la planificación previa del discurso y la autoconsciencia de cada hablante (LLOYD, 1992: 35). Ambas *dramatis personae* van a

construir su propio *êthos* como oradores y para ello, hacen uso de recursos retóricos que sustentan sendas posiciones. La construcción de sus “pretendidas defensas” se sostiene sobre los tres elementos que conforman la persuasión: el *páthos*, el *lógos* y el *êthos*. Jasón se acerca desde una situación de poder, habla primero y adopta un registro en el que prima la razón. Su primer parlamento tiene por objeto condenar las características pasionales de su exesposa y las consecuencias negativas que acarrearán: οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις / τραχεῖαν ὀργήν ὡς ἀμήχανον κακόν, “no primero ahora sino con frecuencia observé la cólera salvaje como un mal inmanejable” (vv. 446-447).

Estas primeras frases tienden a presentarlo como sujeto concededor de creencias de valor general y acentúa la condición que Jasón quiere remarcar de sí mismo: un sujeto racional que está por encima de su mujer, cultor de la razón y la medida, una construcción discursiva evidenciada a partir del aoristo—tiempo gnómico por excelencia— del verbo καθοράω, “mirar desde arriba”, “mirar por encima del hombro”, “mirar con aire de suficiencia”. En estos primeros versos no se dirige a ella, sino que prefiere hablar en términos generales de los efectos de la cólera que, sin lugar a dudas, la afectan. El Esónida ubica a la protagonista en el lugar asignado a las mujeres: sujetos pasionales que no pueden autocontrolarse. El vocablo que emplea, ὀργή, “cólera” en tanto pasión, está modificado por ciertos atributos que lo van a particularizar. El primero de ellos, el adjetivo τραχύς, “salvaje”, se introduce para reafirmar el ser instintivo, feroz, ardiente de Medea. Por otro lado, aparece el predicativo ἀμήχανος κακός que califica a la cólera como un “mal inmanejable” y refiere a la incapacidad de controlar algo, accionar típico femenino opuesto al autocontrol masculino. Tanto el adjetivo “salvaje” como el predicativo “mal inmanejable” patentizan el pensamiento de los hombres: la naturaleza de la mujer es descrita como una naturaleza pasional, cercana a los animales e incapaz de dominarse a sí misma. Estos modificadores son el contrapunto, retóricamente hablando, de la racionalidad del varón. Dichas palabras construyen la oposición entre razón y pasión que se utiliza con un fin persuasivo (FLÜCKIGER, 2009: 77). Nos interesa puntualizar aquí un juego discursivo de Eurípides en relación con la construcción discursiva de los personajes. Es habitual que utilice diversos vocablos y sus opuestos para hablar de las características de un mismo *dramatis persona*, vale decir, notamos en la cita relevada recientemente (v.447),

la incorporación del término ἀμήχανον, “inmanejable”, “sin recursos” como un calificativo de la cólera de Medea. Sin embargo, en el v. 260 la protagonista utiliza su opuesto, μηχανή, “recurso”, para referirse a sus posibilidades en torno de la venganza y sus capacidades intelectivas. De este modo, queda explicitada la forma en la que el tragediógrafo contrapone la mirada de Jasón y Medea sobre ella: mientras el Esónida enfatiza la emocionalidad extrema como algo terrible y propio de la naturaleza de la protagonista, ella, en cambio, focaliza sobre sus capacidades de pensamiento y sus habilidades en la búsqueda de la venganza.

Otra de las características que Jasón subraya es la insensatez al hablar: λόγος μάταιος (v. 450). Con ello remite al ámbito del discurso vano, sin sentido, irracional. En efecto, Medea se enfrenta al poder político, pues habla en contra de los más poderosos (κρείσσόνων v. 449) y no acepta sus decisiones. Para Jasón, las palabras de ella se convierten en insensatas y, por consiguiente, son las que generan el destierro. Notamos la clara relación entre exposición y ser pasional, dado que lo que la protagonista siente se traduce en un modo de hablar incorrecto que genera males. Tanto la cólera cuanto la alocución irracional tienden a ratificar la premisa del pensamiento griego que sostiene la naturaleza sentimental y desbordante de las mujeres. En esta primera exhibición visualizamos dos roles en Jasón, uno público u oficial y otro privado o doméstico: por un lado, se acerca como embajador de los reyes de Corinto y avala la decisión del destierro; por el otro, se aproxima como *philos* para justificar las razones de su nuevo matrimonio.

En el v. 465 comienza la réplica de Medea, estructurada según el modelo retórico, ya que cuenta con un *exordium* y una *narratio*. Esto configura una subversión en la normativa discursiva pues, tal como indicamos anteriormente, en el imaginario griego, las palabras de las mujeres no respondían a la lógica retórica. Eurípides configura un personaje femenino que se apropia de la oratoria y, por tanto, sus palabras deben convencer a quien la escucha.⁶⁷ Sin embargo, el parlamento contiene elementos de orden pasional dado que evidencia los sentimientos que le produce el abandono de Jasón. Se encuadra dentro del

⁶⁷Otras heroínas eurípideas también son hábiles oradoras y construyen sus discursos con base retórica. Muchas de ellas también idean planes de venganza, como Electra y Hécuba, o de escape, como Helena o Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros*, en donde despliegan sus habilidades discursivas.

“discurso de la culpa” que consiste en acusar al interlocutor por acciones u omisiones desaprobadas por la sociedad y que debiera remediar (MCCLURE, 1999: 373).

ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἶπεῖν ἔχω
γλώσση μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν·
ἦλθες πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς
[θεοῖς τε κἀμοὶ παντί τ' ἀνθρώπων γένει];
οὔτοι θράσος τόδ' ἐστὶν οὐδ' εὐτολμία,
φίλους κακῶς δρᾶσαντ' ἐναντίον βλέπειν,
ἀλλ' ἢ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων
πασῶν, ἀναίδει'. εὖ δ' ἐποίησας μολῶν·
ἐγὼ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι
ψυχὴν κακῶς σὲ καὶ σὺ λυπήσῃ κλύων.(vv. 465-474)

¡Oh el más malvado! Pues esto es el mayor mal que puedo ser capaz de decirte con la lengua en relación con tu cobardía. ¿Viniste hacia nosotros? ¿Viniste tras ser el más aborrecible para los dioses, para mí y para toda la raza de los hombres? Verdaderamente, esto no es osadía ni valentía; mirar de frente a los amigos tras hacer mal, sino la más grande de todas las enfermedades, entre los hombres, la desvergüenza. Pero bien hiciste en venir: pues yo me aliviaré el alma tras decirte males y tú, tras escuchar, te afligirás.

A diferencia del Esónida, ella sí se dirige a él y lo hace por medio de un insulto: la invocación con un superlativo (παγκάκιστε v. 465).⁶⁸ Se trata del peor calificativo que puede dirigirse porque evidencia la cobardía y la falta de hombría; de esta manera, logra hostigarlo y suma a esta caracterización la idea ἔχθιστος, “aborrecible”, superlativo de ἐχθρός. El uso de este grado adjetival implica, por cierto, un engrandecimiento de las cualidades negativas de Jasón y, desde el punto de vista de la construcción literaria, el vocablo se encuentra en un verso con una anáfora vehemente, recurso estilístico que, por un lado, tiene por objeto acentuar la cobardía de Jasón, quien, luego de haber cometido la traición, se acerca para hablar de ella; y, por el otro, expresa el sentir de Medea, lo que demuestra, por lo tanto, la unión discursiva entre la organización racional y los sentimientos. Acercarse ahora no resulta apropiado; por el contrario, constituye “la más grande de todas las enfermedades, la desvergüenza”. En efecto, la utilización, una vez más, del superlativo magnifica toda la situación y cataloga la actitud como una enfermedad. Estos primeros versos se ajustan al κακῶς λέγειν, una práctica masculina que consiste en

⁶⁸Cf.FÖGEN (2010: 322)

insultar a las mujeres (MCCLURE, 1999: 382).⁶⁹ Sin embargo, aquí se observa la inversión de roles ya que Medea es quien hace uso de aquella y la dirige contra Jasón, otra prueba que abona la construcción literaria del género que realiza Eurípides en esta tragedia.

Luego de esta primera aseveración en la que queda claro qué piensa Medea sobre él, nos encontramos con una cláusula que comienza con un conector ilativo, γάρ, que introduce y anuncia una nueva etapa en el desarrollo discursivo en donde ella será el agente y el personaje masculino el oyente pasivo. Todavía debe desahogarse para que su alma, ψυχή, sea alivie. Aparece desdoblada en Medea, es decir, se asoma como un ente autónomo que recibe el alivio. Por su parte, DARCUS SULLIVAN (2000: 105) afirma que aquí la palabra alude a un contexto de dolor, espacio de los *páthe*, aunque también es posible notar que la idea de inteligencia está presente, pues es parte de una explicación cuyo eje vertebrador es la formulación de las emociones de un modo lógico y ordenado. Por todo esto, el *exordium* resulta una muestra de los propios sentimientos de Medea, arraigados en el interior, en su subjetividad. Toda ella desnuda sus dolores pero no de un modo desordenado; por el contrario, las partículas y marcadores discursivos organizan su predicación de modo de clarificar sus propias locuciones. Su lado emocional se conjuga con su lado racional, puesto que encontramos la enunciación del odio a partir de elementos retóricos que demuestran palabras lúcidas y racionales (LLOYD, 1992: 42). La última frase de este exordio da pie a la llamada *narratio*, que es el segundo constituyente del discurso retórico y se utiliza para la demostración. Se refresca la memoria con hechos conocidos e inclusive permite captar la atención del auditorio y lograr la adhesión a lo dicho. La oración inicial indica, nuevamente, la autoconsciencia retórica, la claridad al expresarse y el dominio de la situación dado por el *polýptoton* inaugural (ἐκ τῶν δὲ πρώτων πρώτων ἄρξομαι λέγειν, v. 475, “primero comenzaré a hablar desde el principio”), que organiza y puntualiza el discurso y lo sitúa en un tiempo específico: el comienzo de su historia juntos. Asimismo, asume el rol de narradora y refiere al pasado compartido:

⁶⁹ MADRID (1999: 129-177) analiza una de las manifestaciones de la misoginia en Grecia, el vituperio contra las mujeres. Esta práctica, atestiguada en las festividades populares, consistía en insultar y atacar a la mujer como colectivo. Existían, sin embargo, invectivas en contra de algunos aspectos de las masculinidades, como la cobardía, la ingratitud, etc., pero nunca se dirigía hacia todo el colectivo masculino, sino a un tipo peculiar de desempeño.

ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι
ταῦτὸν συνεισέβησαν Ἀργῶν σκάφος,
πεμφθέντα ταύρων πυρπνῶν ἐπιστάτην
ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην·
δράκοντά θ', ὅς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος
σπείραις ἔσωζε πολυπλόκοις ἄυπνος ὦν,
κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον. (vv. 476-482)

Te salvé como saben cuantos helenos embarcaron junto contigo en la misma nave Argo después de que fuiste enviado a gobernar los toros que despiden fuego bajo los yugos y para sembrar el campo fatal y tras matar a la serpiente que cuidaba el vellocino de oro estando despierta, rodeada con anillos entrelazados, levanté para ti la luz salvadora.

La protagonista narra los hechos anteriores a fin de validar sus argumentos presentes (LOWE, 2004: 277) y mostrarse en igualdad de condiciones respecto de su esposo; en tal sentido, la salvación que ella propició se enmarca dentro de este parámetro, pues fue ella quien lo ayudó a sobrellevar y cumplir las pruebas impuestas. La cita comienza y termina del mismo modo: se ratifica la liberación, situación que reconfigura ambas imágenes. Por un lado, pondera la de Medea como hacedora, como “héroe” ejecutante y por el otro, muestra la inacción de Jasón, hecho que no condice con la imagen de un héroe. El concepto de salvación se expresa, primeramente, por medio del verbo σώζω, “salvar”. Esta valencia está presente en los señalamientos del personaje femenino, quien dice haberlo mantenido a salvo en la difícil empresa y haber evitado su muerte. Por otra parte, juega con la idea del recordatorio, ya que por medio del acto de habla la protagonista lo interpela y le hace tomar conciencia del hecho en cuestión. La memoria se activa para atraer a su interlocutor hacia una actitud contraria, fundada en el reconocimiento y no en la ingratitud. En segundo lugar, el sintagma final, φάος σωτήριον, es un concepto familiar (para la audiencia) que encierra la idea de la luz como salvadora del peligro y de la muerte (MASTRONARDE, 2002: 252) y pertenece al lenguaje épico heroico (BOEDEKER, 1997: 134). Asimismo, indica el resultado final de la labor: gracias a ella sobrevive. La organización que ostenta el discurso de Medea demuestra su poder y su supremacía para hablar. En la tensión discursiva, Jasón se va a presentar como un hábil orador (δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν, v. 522, “es necesario que yo, como parece, no sea naturalmente malo para hablar”). Como figura literaria que respalda esta construcción, incorpora una analogía en donde parangona la capacidad del orador con la

del timonel que debe maniobrar la embarcación en situaciones peligrosas. En efecto, toda la disertación de Medea reviste un peligro, pues mancha su imagen como héroe, por lo tanto, su objetivo en este momento es desprestigiar sus dichos (ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον/ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν/τὴν σὴν στόμαργον, ᾧ γύναϊ, γλωσσαλγίαν, vv. 522-525, “sino que como cuidadoso timonel de la nave con los bordes más altos de la vela, escape de tu ruidosa palabrería, mujer”.) La idea de “charlatanería”, γλωσσαλγία, presente a partir de la incorporación de este vocablo, entiende la situación comunicativa como una conversación interminable que utiliza más palabras que las necesarias para aclarar su punto, lo que vuelve a resaltar la concepción de un discurso femenino defectuoso. Por otra parte, el tono burlesco y la ironía subyacen en la necesidad de remarcar la locuacidad ruidosa, molesta; “es ridiculizada como alguien que no piensa con claridad y que no puede tomar parte en una conversación seria” (LAKOFF, 1975: 6). Jasón contraargumenta con el fin de desacreditar su demostración, ya que en sus pensamientos, Afrodita lo salva y este hecho sirve para quitarle mérito a la propia Medea en tanto implica asignarle la acción a una diosa. El segundo contraargumento está relacionado específicamente con la actividad intelectual y el producto de la misma: el razonamiento. Jasón reconoce la capacidad intelectual de la protagonista a partir de la explicitación del sintagma νοῦς λεπτός (v. 529), cuya incorporación parece un elogio evidenciado, sobre todo, por el el adjetivo que en el s. V a. C. remite a una cualidad intelectual admirada (LSJ, 1968[1843]: s.v). Sin embargo, la consideración elogiosa se ve opacada por el producto de la “mente sutil”: el discurso odioso (ἐπίφθορος λόγος vv. 529-530). Entramos aquí a una nueva esfera de las emociones aplicada al *lógos* femenino que posee un carácter evaluador: para Jasón, el discurso adquiere este valor debido al carácter falso de las palabras de Medea, quien fue presa de la acción de Eros y no decidió tales cosas. La contraposición entre las díadas analizadas (νοῦς λεπτός y ἐπίφθορος λόγος) evidencia la construcción compleja de Medea entre mente, discurso y emoción que permea toda la obra.

δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός· ἀλλ' ἐπίφθορος
 λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασεν
 τόξοις ἀφύκτοις τοῦ μὸν ἐκῶσαι δέμας . (vv. 529-531.)

(Tú) tienes una mente sutil pero un discurso odioso para exponer que Eros te obligó con dardos inevitables a salvar mi cuerpo.

Con estas palabras, Jasón parece demostrar que conoce a su esposa y no puede evitar identificar sus habilidades, pero la desvalorización se hace presente para salvar su propia reputación, no solo porque un dios ha ejecutado las acciones, sino porque Medea se ha beneficiado al rescatarlo:

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν·
πάντες δέ σ' ἤσθοντ' οὔσαν Ἑλληνες σοφὴν
καὶ δόξαν ἔσχεες· εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἐσχάτοις
ὄροισιν ᾤκεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν. (vv. 536-541.)

Primero, habitas tierra griega en vez de tierra bárbara y conoces la justicia y utilizas las leyes sin la gracia de la fuerza. Todos los helenos percibieron que eras sabia y tuviste reputación; y si habitaras la tierra en los límites lejanos, no habría discurso de ti.

Para enumerar las bondades que Medea ha ganado, recurre a un marcador, πρῶτον, que le permite organizar el apóstrofe y exponer lo beneficioso de habitar tierra griega—y no bárbara— porque le ha otorgado la posibilidad de conocer la civilización y las leyes, elementos inexistentes en su Cólquide natal. Esta aserción defiende la supremacía helénica sobre el resto del mundo, los lugares extraños, exóticos y lejanos cuyos habitantes no hablan griego y no son civilizados ya que ignoran las leyes y la justicia. Para continuar con la estrategia discursiva persuasiva que Jasón se ha planteado, recalca el concepto de la estima (δόξα v. 540), aplicable en general a los varones ciudadanos, pues involucra la opinión que se tenga de sí mismo, lo cual se convierte en medular para los héroes debido a que redundo en la buena imagen y en la propia honra. Aquí Jasón se ha dado cuenta de que Medea está planteando la hazaña pasada en términos heroicos y por eso, con habilidad retórica, demuestra que los hombres la conocen, saben de su existencia por hablar de ella, de su sabiduría y de sus habilidades como hechicera. La condición negativa de vivir como bárbara no permitiría la fama y la notoriedad que ha adquirido hasta el momento. La palabra y el conocimiento de otros generan la reputación de Medea, validada por habitar en territorio heleno y por el discurso masculino que la

reconoce y valora. El término λόγος adquiere aquí, entonces, la valencia de charla o discurso referida a la buena reputación, a la estima y al honor.

En toda la prédica, Jasón evita insultar a Medea (MCCLURE, 1999: 383) e intenta un clima de concordia entre ambos de modo de lograr su adhesión, aunque en el v. 546 la responsabiliza del diálogo conflictivo que ambos mantienen: ἄμιλλαν γὰρ σὺ προύθηκας λόγων, v. 546, “pues tú propusiste la lucha de palabras”. En efecto, el alcance semántico del vocablo ἄμιλλα, “concurso de superioridad”, “conflicto”—referido a una prueba que mide la fuerza discursiva del contrincante y la superioridad de los interlocutores— puede ser leído en clave de disputa o de lucha que comprueba su ánimo belicoso. Medea se siente provocada por los dichos de Jasón y ataca la forma en la que él se expresa, otro modo de remarcar sus condiciones negativas como varón ciudadano:

ἦ πολλὰ πολλοῖς εἶμι διάφορος βροτῶν.
ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφὸς λέγειν
πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει·
γλώσση γὰρ ἀνύχων τᾶδικ' εὖ περιστελεῖν
τολμᾷ πανουργεῖν· ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός.
ὥς καὶ σὺ· μή νυν εἰς ἔμ' εὐσχήμων γένη
λέγειν τε δεινός· ἐν γὰρ ἔκτενεί σ' ἔπος. (vv. 579-585.)

Verdaderamente para muchos soy diferente de los mortales, pues para mí, cualquiera que siendo injusto ha nacido sabio para hablar merece la más grande pena, pues vanagloriándose de cubrir bien las cosas injustas con la lengua osa ser malvado pero no es demasiado sabio y así tú no llegues ahora a ser decente para mí e inteligente para hablar pues una palabra te postrará.

El *polýptoton* inicial despliega un *lógos* cimentado sobre estrategias retóricas. Esta figura refiere a todos los helenos que citó Jasón antes, pero el argumento se sostiene aquí para validar el propio pensamiento. Medea lo acusa de utilizar una retórica hipócrita porque cubre las cosas injustas con artificios lingüísticos y falsos. Recupera, asimismo, un recurso que el personaje masculino utilizó en su primera intervención, la generalización, y para ello se sirve del pronombre relativo indefinido ὅστις, “cualquiera que”, a fin de dirigirse a Jasón en este primer momento sin marcas de persona. Menoscaba su imagen pública y política dado que lo califica como injusto (ἄδικος v. 580) y sin sabiduría para hablar, dos elementos fundamentales de la *pólis* que son encarnados por los hombres en su

desempeño público. El participio ἀυχῶν, “vanagloriándose”, remite a una idea negativa, puesto que le asigna un sentido irónico: jactarse de las propias palabras reviste un acto imprudente y descarado, pues son injustas y han sido recubiertas para parecer otra cosa. El verbo περιστέλλω, formado por el preverbio περί y el verbo στέλλω, adopta un uso metafórico “cubrir” o “tapar”, asociado al engaño. Medea resalta la idea de discurso artificial, falso e imitador, caracterización que asemeja las expresiones de Jasón a la valoración análoga que se hace de las alocuciones femeninas como imitadoras de la verdad. Esta situación afirma una nueva subversión normativa por parte del tragediógrafo, ya que el personaje masculino elabora comentarios cercanos a los que suele emitir el género femenino. Medea descalifica su modo de hablar y afirma, con seguridad, que una palabra suya puede derribarlo. Sobre este punto, llaman la atención los lexemas ἔπος y ἐκτείνω. Ambos pertenecen a esferas distintas; el primero remite a un ámbito ligado a la racionalidad y a los actos de habla como los relatos, las promesas o los consejos; el segundo, en cambio, es una metáfora del combate, lo que implica un contexto bélico. Aquí ambos campos semánticos están enlazados y otorgan a Medea el ímpetu de un golpe: ella no puede utilizar la fuerza física para destruir a Jasón, por lo que hace uso de las palabras – su bastión– que adquieren una potencia tal que puede derribar los baluartes discursivos de su exesposo con una metáfora bélica masculinizada. Toda su alocución se constituye en palabras inculporias dirigidas a Jasón por las faltas y omisiones en las que ha incurrido y que debiera enmendar.

Este primer diálogo no tiene un cierre sino que, por el contrario, consiste en la exposición del punto de vista de cada uno sin llegar al acuerdo. Ya es tarde, no hay posibilidad de persuasión. Todo el *agón* hace gala de la habilidad oratoria de los personajes que adivinan las intenciones más profundas del oponente y en función de ello construyen el propio discurso. Su conversación recurre a estrategias retóricas que ellos aprovechan a fin de engrandecer la propia imagen y, en el caso de Jasón, persuadir a Medea.

La decisión está tomada

El primer diálogo con Jasón completa el cuadro de situación que se había desprendido del encuentro con Creonte: la determinación de la venganza terrible y mortal

ya es un hecho. Sin embargo, para que esto suceda tal como está planeado, Medea necesita contar con un lugar de residencia y aparece Egeo, quien promete recibirla en Atenas si ella llega hasta allí por sus propios medios. Este logro genera en Medea la certeza de su plan:

ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἥλιου τε φῶς,
νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι,
γενησόμεσθα κεῖς ὁδὸν βεβήκαμεν,
νῦν ἐλπίς ἐχθροῦς τοῦς ἐμοὺς τεῖσειν δίκην
οὔτος γὰρ ἀνὴρ ἢ μάλιστ' ἐκάμνομεν
λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων·
ἐκ τοῦδ' ἀναψόμεσθα πρυμνήτην κάλων,
μολόντες ἄστῃ καὶ πόλισμα Παλλάδος. (vv. 764-771)

¡Oh, Zeus, Justicia, hija de Zeus y luz de Helios! Ahora llegaremos a ser gloriosamente triunfantes de mis enemigos, amigas y hemos marchado hacia el camino; ahora (hay) esperanza de que mis enemigos paguen la pena. Pues este hombre en el punto que más necesitábamos, ha aparecido como puerto de mis resoluciones. De este amarraremos a la cabina de popa, tras ir a la ciudad y a la ciudad de Palas.

La invocación a Zeus, garante de juramentos, a su hija, la Justicia, y a Helios, testigo también de aquellos, nos recuerda que Jasón es un destructor de promesas que debe ser castigado y, al mismo tiempo, demuestra la ayuda divina con la que cuenta Medea para efectuar su venganza. La protagonista se arroga el triunfo y, una vez más, emerge en su discurso el vocabulario del código heroico y de la conquista militar y atlética (REHM, 1989: 105): el epíteto *καλλίνικος*, usado en relación a héroes conquistadores como Heracles (BARLOW, 1989: 163), expresa la condición de un héroe exitoso en su empresa y frente a sus enemigos, quienes aquí “pagarán la pena” (*τεῖσειν δίκην*, v.767). Se trata de una alusión al mundo político y jurídico que implica la idea de un castigo y sitúa el conflicto en estos términos sociales, quitándole todo tipo de cobertura amorosa. La metáfora náutica, ya usada por el Coro en los vv. 442-443 y por la propia Medea en el v. 258 (MASTRONARDE, 2002: 296) remite a la manera en que los griegos amarraban las embarcaciones en los puertos para repararlas o para resguardarlas de las tormentas (NÁPOLI, 2007: 122; RODRÍGUEZ CIDRE, 2010: 83). Egeo apareció en el momento justo y le ofrece un panorama inmejorable: permanecer en Atenas y preservar los lazos de *xenía* (vv.708-758). Este escenario se configura como el engranaje fundamental que necesitaba para terminar de definir su plan y comenzar a pergeñar su consumación:

ἤδη δὲ πάντα τὰ μὰ σοὶ βουλευόμενα
λέξω· δέχου δὲ μὴ πρὸς ἡδονὴν λόγους.
πέμψασ' ἐμῶν τιν' οἰκετῶν Ἰάσωνα
εἰς ὄψιν ἔλθειν τὴν ἐμὴν αἰτήσομαι.
μολόντι δ' αὐτῷ μαλθακοὺς λέξω λόγους,
τῶς καὶ δοκεῖ μοι ταῦτα καὶ καλῶς ἔχει
γάμους τυράννων οὓς προδοὺς ἡμᾶς ἔχει,
καὶ ξύμφορ' εἶναι καὶ καλῶς ἐγνωσμένα.
παῖδας δὲ μεῖναι τοὺς ἐμοὺς αἰτήσομαι,
οὐχ ὡς λιποῦσ' ἂν πολεμίας ἐπὶ χθονός
[ἐχθροῖσι παῖδας τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι],
ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω.
πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν,
[νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φυγεῖν χθόνα,]
λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆ χροῖ,
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὅς ἂν θίγη κόρης·
τοιοῖσδε χροῖσω φαρμάκοις δωρήματα. (vv. 772-789)

Y ya te diré todas mis resoluciones y acepta las palabras no por placer. Tras enviar a una de mis criadas, imploraré que Jasón venga hacia mi vista. Y diré suaves palabras a este cuando llegue, que también me parecen estas cosas y que está bien, que las bodas de los reyes que tiene tras traicionarnos no sólo son favorables sino también bien pensadas. Y pediré que mis hijos permanezcan no para que al dejar en tierra enemiga [a los enemigos injurien a mis hijos] sino para que yo mate a la hija del rey con engaños, pues enviaré a estos llevando regalos en las dos manos, [llevándolos a la novia para que no sean expulsados de esta tierra], por un lado un fino peplo, por el otro una corona toda dorada. Y si en efecto tomando el adorno lo coloca en su piel, se destruirá horriblemente y todo el que toque a la joven esposa. Untaré los regalos con tales venenos.

Medea expone al Coro sus resoluciones, βουλευόμενα, aquellos pensamientos que tuvo en relación con el desarrollo de la vindicta y que evidencian una actividad en el orden de lo intelectual y racional. El planeamiento debe ser minucioso y cuidadoso y la protagonista tiene múltiples frentes para solucionar: hasta ahora consiguió retrasar el exilio un día y un lugar para refugiarse. Los próximos pasos para acometer el crimen consisten en enviar a una esclava para que llame a Jasón y se presente de nuevo en el *oikos* a fin de llevar adelante su estrategia: simular un cambio de actitud. Devela toda su destreza persuasiva usando “suaves palabras”, μαλθακοί λόγοι, que operan sobre las emociones del receptor, pues el adjetivo se relaciona con el tacto, con el modo en que se dicen las

cosas y se reciben y también con el dolor (LSJ 1968 [1843]: s.v.). Esta realidad afecta y determina la situación y la protagonista tiene claro que con esta actuación conseguirá que Jasón se convierta en el segundo facilitador de los crímenes. Debe construir el discurso en tanto estrategia argumentativa para seguir sosteniendo la necesidad de la venganza. Observamos el resurgimiento del código heroico, que plantea un escenario bélico dado por dos constituyentes: la construcción de Corinto como tierra hostil (πολεμίας χθονός, v.781), y los adversarios que pueden injuriar a sus hijos (οὐχ ὡς λιποῦσ' ἄν πολεμίας ἐπὶ χθονός/[ἐχθροῖσι παῖδας τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι], 781-782, “no que al dejar en tierra enemiga [a los enemigos injurien a mis hijos”]). Esta caracterización avala la venganza, pues sienta las bases de la *philia* y se constituye como elemento primordial en el accionar de todo héroe.

El plan para matar a la princesa explicita el *modus operandi*, compuesto por los engaños: le enviará, mediante sus hijos como embajadores, regalos ungidos con venenos. Una vez más, existe una apropiación del cuerpo del otro como objeto. En efecto, Medea narra sus acciones futuras en relación con la muerte de la princesa y describe lo que le sucederá cuando los dones toquen su piel: morirá de la manera más terrible y no solo ella, sino también aquél que la toque. Este *sôma* será atrapado con un tejido, un πέπλος,⁷⁰ la vestimenta femenina que también se utiliza para seducir y que aquí refleja la venganza (SEGAL, 1993: 158).

En un cierto sentido, eso es lo que busca la protagonista también, pues a partir del deseo que la princesa sentirá al ver los regalos, se los pondrá encima y eso la matará.⁷¹ Con estos dones matrimoniales, Medea asume el rol de padre de la novia y la promete al Hades (MUELLER, 2001: 499). Los *dorémata* se convierten en un símbolo del poder de Medea y en “su participación en relaciones de *philia*” (MUELLER, 2001: 471). La amalgama entre los tejidos y las mujeres siempre constituye una unión mortal (LYONS, 2003: 1) patentizada aquí por la incorporación de dos verbos cuyos sentidos pueden analizarse en esta clave.

⁷⁰El *péplos* es una prenda femenina drapeada de lana con un prendedor (CLELAND & DAVIES & LLEWELLYN-JONES, 2007: 143) y en Homero es el atuendo habitual de las mujeres. A partir de la época arcaica, tuvo una función ritual y se observa su utilización como objeto dentro del drama (RODRÍGUEZ CIDRE, 2016: 201).

⁷¹IRIARTE (2002b: 161) relaciona tres personajes femeninos que utilizan el tejido como “objeto maléfico”: Clitemnestra, Deyanira y Medea. En la Antigüedad, la labor femenina por excelencia es la de tejer y, muchas veces, tal actividad se convierte en metáfora de su discurso y de la relación con el entorno.

Las acciones encerradas en ἀμφιτίθημι, “colocar”, “ponerse uno mismo” y ὄλλυμι, “destruir”, abonan la construcción de un ser peligroso, una característica propia de la mujer (IRIARTE, 2002b: 165). La utilización y colocación de una vestimenta sobre el propio cuerpo que, en este contexto particular, adquiere la valencia de proceso, de cambio, sentido que aporta el verbo τίθημι, está en estrecha vinculación con la acción destructora y aniquiladora del *péplos*, que recaerá no sólo en la princesa, sino también en todo aquel que la toque. De este modo, se asegura la muerte violenta de dos de sus adversarios. Todo este pasaje despliega la *mêtis* femenina, capaz de manipular discursos y cuerpos. En palabras de DETIENNE & VERNANT & LLOYD (1991: 3) la *mêtis* es un tipo de inteligencia, de pensamiento que implica una serie de actitudes mentales como instinto, sabiduría, previsión, sutileza, engaño, inventiva y otras capacidades que el sujeto adquirió a lo largo de los años. Supone, a su vez, adaptarse a las circunstancias que se presentan y poseer una cierta flexibilidad en pos de los objetivos (MARESCA, 2015: 343). Medea encarna, casi de manera prototípica, estas características puestas al servicio de un planeamiento de la venganza que, en primera instancia, toma posesión de los cuerpos de forma metafórica y discursiva. Este ardid le permite cumplir uno de sus objetivos: castigar a la princesa y, por extensión, a su padre.

El plan continúa ahora con el escarmiento pensado para el esposo, el último de la tríada enemiga:

ᾤμωξα δ' οἷον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
 τοῦντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ
 τᾶμ'· οὐτίς ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται·
 δόμον τε πάντα συγχέασ' Ἰάσονος
 ἔξειμι γαίης, φιλτάτων παίδων φόνον
 φεύγουσα καὶ τλᾶσ' ἔργον ἀνοσιώτατον.
 οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλοι.
 [ἴτω τί μοι ζῆν κέρδος; οὔτε μοι πατρίς
 οὔτ' οἶκος ἔστιν οὔτ' ἀποστροφὴ κακῶν].
 ἡμάρτανον τόθ' ἠνίκ' ἐξελίμπανον
 οὔτ' ἐξ ἐμοῦ γὰρ παιῖδας ὄψεται ποτε
 ζῶντας τὸ λοιπὸν οὔτε τῆς νεοζύγου
 νύμφης τεκνώσει παιῖδ', ἐπεὶ κακὴν κακῶς
 θανεῖν σφ' ἀνάγκη τοῖς ἐμοῖσι φαρμάκοις.
 μηδεῖς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω

μηδ' ἠσυχαίαν, ἀλλὰ θατέρου τρόπου,
βαρεῖαν ἐχθοροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ·(vv. 791-809)

Lamenté qué trabajo debe ser hecho, por consiguiente por nosotras, pues asesinaré a mis hijos, (no) hay nadie que me los quite. Y después de demoler toda la casa de Jasón, parto de esta tierra, huyendo del asesinato de mis hijos queridísimos y sufro por la acción más impía, pues no es soportable ser objeto de burlas de mis enemigos, amigas. [¿Qué ganancia para mí es vivir? Yo no tengo ni patria ni casa ni escape de los males]. Erraba allí mismo cuando abandonaba la casa paterna tras ser persuadida por las palabras del hombre heleno que, con un dios nos pagará la pena, pues en lo venidero nunca verá a los hijos que viven de mí ni engendrará hijos de la recién casada porque siendo ella malvada, muera con violencia con mis venenos. Nadie me considere mala, débil ni amable sino de carácter distinto, violenta con mis enemigos y benévola con mis amigos.

La decisión está tomada e impacta por la implicancia que tiene para la propia Medea: matar a sus hijos está reñido con lo esperable de una madre y destruirá la “máxima expresión de su feminidad” (IRIARTE, 2002b: 169). Esta acción, invención de Eurípides, contribuye a la apropiación de la institución de la venganza en tanto dispositivo social. El aoristo dramático (MASTRONARDE, 2002: 299) del verbo οἰμώζω, “lamentar”, expresa una emoción más controlada, lo que nos demuestra la profunda imbricación entre las emociones y la razón, pues aquí se inicia la exposición clara sobre los pasos a seguir. Comienza a construir los argumentos que sostienen la vindicta: el escarmiento se configura como inevitable y ella misma asesinará a los niños para evitar que los parientes del rey cometan el crimen. Asimismo, la acción de volverse filicida manifiesta una rebelión en relación con el orden prestablecido de los hijos como extensión de los padres, una clara referencia a la posesión. La idea de destrucción total está presente en el participio aoristo del verbo συγχέω, pues el daño opera en un doble aspecto: como hombre y como ciudadano; de un modo arrasador, le quita todo tipo de descendencia, presente y futura, hecho que fulmina la vida social y política de todo varón griego; el infanticidio deviene en el peor castigo que puede infligirle. La decisión no se toma sin sufrimiento, pero resulta importante como adjudicación del código heroico que se sustenta, en primer lugar, sobre la necesidad de no convertirse en la burla de los enemigos. Todo su plan está metódicamente pensado en función del castigo certero y de evitar el escarnio de sus antagonistas.

Otra de las cuestiones que también colabora con la apropiación del código heroico es la actitud de ser terrible con los enemigos y favorable con los amigos, afirmación que

resulta parte fundamental de la escala de valores que otorga una vida famosa (εὐκλεέστατος βίος, v. 810) y, al mismo tiempo, exhibe el pensamiento griego que concibe la justicia de este modo: favorecer a los φίλοι y perjudicar a los ἐχθροί (ADKINS, 1966: 193; MCHARDY, 1999: 9). Esta construcción del frente enemigo insta el argumento para sostener y hacer viable la venganza. Por otra parte, reconoce su presente político y social como negativo, debido a que carece de patria y casa, pero a pesar de su situación compleja, Jasón pagará la pena, τίνω δίκην, una expresión ligada al mundo jurídico y también al de la venganza,⁷² y será castigado con la pérdida de sus propios hijos y de su nueva esposa, que ha de morir de manera violenta con los venenos. Aquí se expresa con claridad la idea de violencia a partir del sustantivo ἀνάγκη, pero también adquiere la valencia de “dolor corporal” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.) y de fuerza interna que impele. Los venenos como armas mortales producirán un extremo daño en el *sôma*, pues, como hemos explicitado con anterioridad, los dones nupciales apresarán el cuerpo de la princesa. La última frase remite al ideal griego antes mencionado respecto de los amigos y enemigos con el agregado de ciertas características personales que funcionan como defensa frente a la decisión que relata: no es vil, φαύλη, ni carece de poder, ἀσθενής y tampoco es gentil, ἡσυχαία, sino fuerte y agresiva que ejerce la violencia, βαρεῖα, contra los enemigos y benévola, εὐμενής, con los que no lo son. Este último adjetivo resulta el contrapunto de la caracterización que hace Creonte de Medea respecto de su hostilidad (δυσμενής, v. 323). Las clasificaciones que ambos personajes realizan se inscriben dentro del terreno de la subjetividad en función de su mirada de la realidad y como agentes de la misma.

El crimen particular, que todavía permanece en la fase discursiva, debe leerse en relación con los crímenes anteriores perpetrados por ella que atacan la figura paterna mediante su prole (IRIARTE, 2002b: 168).

⁷²Las referencias al léxico particular sobre la venganza las analizamos en el capítulo dos de la presente tesis.

Síntesis parcial

Para concluir, notamos que la preparación discursiva de la venganza ocupa una gran parte de la obra porque se nutre de diversas situaciones y discursos. Todo el planeamiento se organiza a partir de los argumentos que Medea exhibe en escena y que elige para construir el cuadro de situación que avalará su decisión. Posee una estrategia clara que se anuda a medida que avanza la acción, de manera lineal, *in crescendo* hasta lograr el objetivo deseado. Su construcción argumental se sostiene a partir de mostrarse a sí misma como víctima de las decisiones de otros—concretamente Creonte y Jasón— y exponer las miserias de los antagonistas que redundan en testimonios claros que respaldan la vindicta.

La primera relación que podemos establecer remite a la aparición de Medea en escena debido al fuerte carácter “político” que posee en tanto personaje que tiene voz y enuncia cuestiones ligadas a la mujer en general y a ella en particular. Se exhibe fuera de su *oikos* en un espacio que simula o remite a la *pólis*. En este sentido, sus palabras pertenecen a la vida social y ella tiene el poder y el deseo para formularlas. El contenido también opera sobre cuestiones cívico-políticas que la afectan a ella como mujer y esposa y que necesita aclararlas como primera medida tendiente al plan vindicatorio. Respecto de su discurso, podemos advertir que hay una profusión de términos bélicos o relacionados con la guerra que instauran el conflicto en estos términos. Dicho vocabulario está muy presente en la tragedia desde los inicios y varios personajes hacen uso de tal léxico aunque vale aclarar que siempre se vinculan con Medea. El abandono amoroso del personaje femenino se determina como afrenta grave a su honor que debe restablecer, por lo que a partir de aquí, Medea se asume como “héroe” y asimila el código heroico primero en el plano discursivo y luego en el plano de la acción. Por otra parte, su decisión de vengarse también se encuadra dentro de este vocabulario, pues sus discursos se presentan como una estratagema belicosa puesta en marcha en un contexto que simula ser un campo de batalla.

La conversación con Creonte despliega dos de las características de la protagonista: la persuasión y el engaño. El monarca, que asiste para informarle su decisión del destierro, es burlado en una situación tensionante que culmina con el éxito de Medea. El momento goza de un gran dramatismo que está dado por las palabras de Creonte y la reacción de la protagonista. El personaje masculino conforma su discurso en tanto rey del lugar y eso

conlleva un tono que responde a la imagen que él tiene de ella como mujer peligrosa que habló y profirió amenazas. La intervención de Creonte se torna abrupta y cortante en orden a enfatizar la imagen de ser pasional y salvaje de su receptora y establece las razones para el destierro, razones que también incluyen sus propios miedos como padre. Medea se aprovecha de la situación, hace gala de falsa modestia y se ubica en el lugar de suplicante. Rebate todos los argumentos del antagonista pero, en un primer momento, no logra moverlo hacia la compasión y él se mantiene incólume frente al pedido de Medea. Ella, a partir de sus preguntas en la *stikhomythía*, fabrica la imagen de un tirano adverso que hace caso omiso a las súplicas. La protagonista insiste con esta actitud y apela a la *aidós*, emoción muy ligada al honor masculino, con el fin de conseguir el favor de Creonte. Notamos en esta situación la habilidad y flexibilidad de Medea en el terreno discursivo que puede aprovechar en beneficio propio las afirmaciones del otro y construir, con maestría retórica, un diálogo en el que sale victoriosa.

Luego de esta conversación, Medea expone su engaño frente al Coro y continúa con la instalación discursiva de su plan. La planificación cobra fuerza luego de la noticia del destierro y comienza, entonces, una enumeración de posibles acciones y destinatarios. Las opciones siempre involucran la muerte de los adversarios, identificados como Jasón, Creonte y la princesa. Después de sopesar las posibilidades que cada método ofrece, se decide por uno seguro: la aniquilación mediante venenos, técnica ligada a su condición de hechicera y de mujer. En la organización del plan, entonces, la idea de asesinato resulta central y se convierte en el objetivo que Medea quiere lograr. Toda su alocución está cimentada sobre verbos en futuro, que demuestran la fase discursiva de planeamiento racional del hecho, sobre verbos en perfecto que evidencian la consumación del crimen y sus efectos y por la evocación de los cuerpos como cadáveres, devenidos objetos que yacen sin vida en las proclamas de la protagonista. Todo esto denota con claridad la autoconsciencia del personaje y la clara convicción del éxito de su empresa. El decir se convierte en hacer, en acción figurada que alcanza estatuto de realidad.

El primer diálogo con Jasón posee un atractivo teatral en tanto mostración de ambos personajes y sus características. Ellos construyen su propio discurso para defenderse y criticar al otro mediante los insultos y el vituperio que, conforme a la tradición, eran usados por los hombres para desprestigiar a las mujeres. Aquí el personaje femenino

primero se aprovecha de este recurso para expresar todos los sentimientos que le genera la traición de su exesposo. Observamos, asimismo, la utilización de la retórica como recurso estructurante de las alocuciones, sobre todo en las intervenciones de la protagonista, lo que implica un juego en el discurso, ya que se trata de una mujer que organiza sus palabras de un modo lógico, por lo que el *nómos* discursivo se pone en tela de juicio. Identificamos en las enunciaciones ciertas partes de la disertación retórica como el exordio, la narración y los argumentos que dan cuenta de la autoconsciencia del hablante.

Medea se muestra fuerte tanto en el plano discursivo cuanto en el de la acción y afirma, sin tapujos, que debe asesinar a sus propios hijos para castigar la traición de Jasón. Para encauzar el plan, incorpora una artimaña más: engañar a Jasón mediante una puesta en escena en la cual se mostrará como una mujer pasional que estaba equivocada y que ahora entiende las buenas acciones realizadas por él en beneficio de todos. Para demostrar su cambio, envía regalos envenenados, cual caballo de Troya, que se convertirán en objetos mortales.

Todo el plan posee un armado eficiente y eficaz que transita distintos momentos propios de la enunciación. Hemos podido observar que la claridad respecto del castigo se torna contundente: deben morir los enemigos. Sin embargo, asistimos a lo largo de los pasajes analizados a ciertas elucubraciones que se relacionan con la actividad intelectual de la protagonista, que considera y pone en valor las diferentes opciones que tiene al alcance hasta que se decide por los venenos. Los ejemplos relevados, en definitiva, muestran a una mujer segura de sí misma que entiende que la única manera de restablecer su honor es matando físicamente a Creonte y a su hija, y social y políticamente a Jasón. La venganza no constituye solo un impulso de mera cólera sino una *tékhne*, una virtud de reflexión (KERRIGAN, 2001: 16). El plan discursivo finaliza con la puesta en marcha de la estrategia vengadora.

Capítulo IV. Marchas y contramarchas

*“el amor,
el amor hunn hunn
es una calle de faroles colhorados
que se hunde hunn
por mi alma
mientras te observo”*

Rosario Ferré, *Medea* 1972, p. 102

El proceso de la venganza ya se ha ido gestando y hemos asistido a dos de sus fases: la preparación anímica de la vindicta, en donde hemos explicitado las emociones que funcionan como base para pensar el castigo, y la preparación discursiva, que exhibió los distintos pensamientos e ideas que la protagonista esgrimió a la hora de decidir y comunicar sus planes.

Ahora bien, una vez identificado esto, nos centraremos en la evolución de la venganza y analizaremos la puesta en marcha del plan y la actitud de Medea frente a esta decisión, pues el tragediógrafo ha realizado un trabajo profundo sobre la interioridad de la protagonista que evidencia el vaivén que experimenta en relación con la muerte de los hijos. Observaremos aquí el debate interno que Medea realiza consigo misma y la oscilación entre la emoción y la razón que lo estructuran.

La puesta en marcha se da cuando Jasón se acerca de nuevo al hogar para asistir al engaño de Medea y ahí comienza, entonces, el camino al desenlace, que contará con momentos de reflexión y de acción.

Mentime que me gusta

Como corolario del planeamiento discursivo de la venganza y la ejecución del plan en marcha, hallamos el segundo diálogo entre Medea y Jasón que resulta ser una puesta en escena de la protagonista. Ella ha podido medir los pensamientos de su esposo y se ha valido de todos ellos para recrear una situación favorable y lograr que él se convierta en el artífice de su propia destrucción. La actitud de la protagonista será simular que está de

acuerdo en todo con él, que entiende y acepta el objetivo de la nueva boda. Jasón se hace presente en la escena, tras ser requerido por Medea:

ἦκωκε λευσθείς· καὶ γὰρ οὔσα δυσμενῆς
οὐτ'ἀνάμαρτοιστοῦδέγ', ἀλλ'ἀκούσομαι:
τίχρημαβούληκαινὸνἐξέμοῦ, γύναι; (vv 866-868)

Vengo tras ser ordenado y pues siendo hostil, no te fallaría en esto, pero al menos te escucharé. ¿Por qué quieres una nueva cosa de mí, mujer?

La actitud distante que observamos en Jasón tiene su correlato en el tono y desenlace del primer *agón* en el que quedaron claros los argumentos de cada uno y ambas posiciones: Jasón demostró que la cólera e insensatez de Medea repercutieron en el destierro y ella dejó en claro que su marido la traicionó y faltó a sus juramentos. El Esónida se mostró a sí mismo como el que aporta la razón frente a la bárbara que proporciona la pasión y la cólera. Aquí, entonces, dado el contexto previo, el comienzo es abrupto y la incorporación del brusco vocativo γύναι (v. 868) final de esta corta intervención (MASTRONARDE: 2010, 313), refiere a aquella primera conversación. Jasón se ocupa de demostrar un distanciamiento entre ambos, hecho que se intensifica por no utilizar el nombre de ella. El nuevo encuentro no se produce *motu proprio* de Jasón sino que fue instado, exhortado a hacerlo y que, a pesar del ánimo de Medea, se acerca y escucha los nuevos requerimientos. Su forma de proceder continúa con el distanciamiento y la superioridad con la que acostumbra tratar a Medea y, en esa clave, habla de su hostilidad al caracterizarla como *δυσμενῆς* (v. 866). Una vez más, notamos el juego de palabras que se establece entre Creonte, Medea y Jasón, en una suerte de estructura triangular, respecto de la percepción como hostil o benévola (*δυσμενῆς/ εὐμενῆς*) de la protagonista. Los tres personajes utilizan tales valoraciones para afianzar los argumentos que exponen. Podemos advertir que también Jasón la ve como su enemiga pero, a pesar de considerarla de tal forma, responde a su llamamiento, primera indicación de que ella tiene el control sobre la situación y sobre él (REHM, 1989: 107). El personaje masculino intenta, en gran parte de la tragedia, mostrarse como un ser racional y aquí también expresa este pensamiento ya que acude a la cita para escucharla y mostrar su magnanimidad al aceptar nuevamente el diálogo.

La respuesta de Medea no solo cambia el tono que Jasón empleó anteriormente, sino que también da pie a la “disertación” que él va a realizar sobre las mujeres en donde manifiesta su ser y sus actitudes naturales frente a ciertas situaciones de la vida conyugal:

Ἰᾶσον, αἰτοῦμαι σε τῶν εἰρημένων
συγγνώμον' εἶναι· τὰς δ' ἐμὰς ὀργὰς φέρειν
εἰκός σ', ἐπεὶ νῶν πόλλ' ὑπείργασται φίλα.
ἐγὼ δ' ἐμαυτῇ διὰ λόγων ἀφικόμην
κάλαιδ' ὄρησα· Σχετλία, τί μαίνομαι
καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλευούσιν εὖ,
ἐχθρὰ δὲ γαίης κοιράνοις καθίσταμαι
πόσει θ', ὅς ἡμῖν δρᾷ τὰ συμφορώτατα,
γῆμας τύραννον καὶ κασιγνήτους τέκνοις
ἐμοῖς φυτεύων; οὐκ ἀπαλλαχθήσομαι
θυμοῦ τί πάσχω, θεῶν ποριζόντων καλῶς;
οὐκ εἰσὶ μὲν μοι παῖδες, οἶδα δὲ χθόνα
φεύγοντας ἡμᾶς καὶ σπανίζοντας φίλων;
ταῦτ' ἐννοηθεῖσ' ἠσθόμην ἀβουλίαν
πολλὴν ἔχουσα καὶ μάτην θυμουμένη.
νῦν οὖν ἐπαινῶ σωφρονεῖν τέ μοι δοκεῖς
κῆδος τόδ' ἡμῖν προσλαβών, ἐγὼ δ' ἄφρων,
ἢ χρῆν μετείνειν τῶνδε τῶν βουλευμάτων
καὶ συμπεραίνειν καὶ παρεστάναι λέχει
νύμφη τε κηδεύουσαν ἦδεσθαι σέθεν.
ἀλλ' ἐσμὲν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν,
γυναῖκες· οὐκ οὖν χρῆν σ' ὁμοιοῦσθαι φύσιν,
οὐδ' ἀντιτείνειν νήπι' ἀντὶ νηπίων.
παριέμεσθα, καὶ φαμεν κακῶς φρονεῖν
τότ', ἀλλ' ἄμεινον νῦν βεβούλευμαι τάδε. (vv. 869-893)

Jasón, te pido que estés de acuerdo en lo dicho. Y que soportes mis cóleras; es natural, puesto que muchos actos de amor fueron hechos por nosotros y yo conversé conmigo misma y me reproché. ¡Miserable! ¿Por qué enloquezco y estoy resentida con aquellos que deliberan bien y llego a ser odiosa con los reyes de esta tierra y con el esposo que realiza lo más favorable para nosotros, tras contraer matrimonio con una princesa y engendrar hermanos de mis hijos? ¿No seré liberada de mi ánimo? ¿Por qué sufro cuando los dioses proveen bellamente? ¿No tengo niños y no sé que nosotros somos desterrados de esta región y carecemos de amigos? Tras considerar estas cosas, percibía que tenía mucha insensatez y me irritaba en vano. Ahora, en efecto, te elogio y me parece que actúas seriamente al tomar estas cosas para nosotros y yo he sido una insensata, no solo debía haber compartido estos planes sino también haber colaborado y estar al lado del lecho y alegrarme por la novia que se hace cargo de ti. Pero somos como somos, no diré algo malo, mujeres. En

efecto, no era necesario que imitaras mi naturaleza ni devolver niñerías a mis niñerías. Cedemos y afirmamos razonar mal entonces, pero ahora he deliberado mejor estas cosas.

En primer lugar, cabe resaltar que Medea llama a Jasón por su nombre, hecho que contrasta con la actitud del varón. Este es el primer peldaño de su engaño e intenta acercar posiciones de modo de lograr lo mejor de él. Su diálogo se basa en retomar de manera literal las bondades y argumentos que Jasón expresó en el primer encuentro y demostrarle que ella ahora ha reflexionado y lo ha entendido mejor. Con el fin de aceptar como válidas y certeras las palabras del Esónida en el v. 447, la protagonista utiliza por primera vez el sustantivo ὄργή (PEIGNEY, 2007:51). Hasta el momento, ella ha evitado reconocerse como una mujer encolerizada, pero aquí resulta necesario apropiarse de esta caracterización para continuar con su plan. Esta pieza es interesante porque, aunque devenido simulacro, se devela una construcción falsa del *êthos* de la enunciativa en pos de lograr su cometido persuasivo. La acción de hablar consigo misma, ἀφικόμην, es prueba de ello y su deliberación interna es lo que Medea comparte con Jasón para adularlo y engañarlo. En este pasaje encontramos términos que oscilan entre consideraciones negativas y positivas, asociadas a uno de los binomios analizados en esta tesis: emoción/razón. Comenzamos por el relevamiento del adjetivo del v. 873 σχέτλιος, “miserable” que denota un aspecto perjudicial y de fuerte emocionalidad de la protagonista, casi rozando el desprecio de sí misma.⁷³ El calificativo, que aquí intenta remarcar sus equivocados razonamientos anteriores, se encadena con la extensa pregunta retórica ubicada en el mismo verso y que finaliza en el v. 878, en donde podemos observar la tensión locura/razón dada por el verbo μαίνομαι, “enloquecer”.⁷⁴ Es claro que el vocablo no está utilizado en orden a identificar un estado psicológico de Medea, sino más bien, se constituye como un recurso discursivo para exagerar la situación (MOSSMAN, 2010: 302) y enfatizar la credibilidad de su arrepentimiento engañoso. La caracterización negativa continúa en el terreno de los *páthe*, pues afirma que estuvo resentida, δυσμεναίνω, con aquellos que deliberan bien,

⁷³ Cf. BEEKES & VAN BEEK (2010: s.v.)

⁷⁴ Este verbo también significa “encolerizarse”, “estar enojado”. Para ahondar en las consideraciones que el verbo presenta en torno del léxico de la locura, cf. PADEL (2009), GAMBON (2016), PERCZYK (2018).

βουλεύω εὖ.⁷⁵ Aquí se marca el contrapunto antes mencionado entre emoción y razón desde una posición genérica fingida, en donde la mujer asume la emocionalidad extrema, desmesurada y férrea y el varón, la racionalidad medida y apropiada. Desde el punto de vista morfológico y lexical, percibimos también el contraste establecido y observamos que el primer verbo contiene el preverbio *δυσ-*, cuya valencia es la de manifestar la negación y, en este caso, particulariza el resentimiento vivido por Medea, mientras que el segundo aparece modificado por el adverbio de modo *εὖ*, “bien”, que apoya lo que es correcto hacer. En la misma tensión, la protagonista se pregunta por su ánimo y da a entender la emocionalidad negativa al utilizar el verbo *ἀπαλλάσσω*, “librarse”, que aporta un mayor dramatismo a las palabras dichas y que tiene por objetivo remarcar las consecuencias malas que provoca el *páthos*.⁷⁶ Medea intenta hacer ver esta parte de su cuerpo como una entidad separada que genera efectos perniciosos. Sin embargo, para demostrar la unión entre *páthe* y *lógos*, Medea logra un equilibrio perfecto al mostrar tanto su actividad emocional cuanto la intelectual: así como en el v. 872 expresó su capacidad de hablar consigo misma, aquí los verbos *ἐννοέω*, “considerar” y *αἰσθάνομαι*, “percibir con la mente”, anclan su reflexión en la *noûs*. Esta capacidad le permite identificar su insensatez, *ἄβουλία*, (formado a partir de *α* privativa y del sustantivo *βουλή*, otro de los vocablos que se suma con prefijo negativo) y su irritación en vano, *μάτην θυμουμένη*, en clara resonancia con las palabras de Jasón del v. 450 (*λόγων ματαίων*). Hasta aquí la protagonista ha sido meticulosa y ha pensado cuidadosamente cómo ordenar su parlamento, cuya organización discursiva no es ingenua; por el contrario, lo conforma de manera de respetar el mismo orden de Jasón: primero habla de sí misma y de lo perjudicial que puede ser dejarse llevar por las emociones y su ánimo. Entre los vv. 884 y 888 asistimos a otra dicotomía: la sabiduría y la insensatez. Los términos elegidos son el infinitivo del verbo *σωφρονέω* y el adjetivo *ἄφρων*, vocablos con una raíz común

⁷⁵ Comparar el v. 874 con el v. 567

⁷⁶ El verbo se utiliza en cinco oportunidades y en los vv. 27 y 333 comparten el contexto emotivo que notamos en la cita elegida. En la presente tesis, capítulo II, hemos analizado la cita que contiene el v.27 en la que trabajamos la interioridad de Medea como fuente de autoconocimiento. El segundo ejemplo corresponde a Creonte, quien pide a Medea que se retire de la ciudad de inmediato y que lo libere del sufrimiento que le provoca su presencia. Si bien no hemos analizado esta cita en particular, en el capítulo III, apartado “Intercambio de opiniones” analizamos el diálogo entre Creonte y Medea y focalizamos sobre las emociones que allí se despliegan.

evidente y, en el caso del atributo, con α privativa que marca y enfatiza el carácter negativo de la situación. Jasón está descrito tal como él se percibe a sí mismo: detenta las categorías de la racionalidad y del pensamiento cuidadoso respecto del futuro de su primer *oïkos*. Una vez más, como se observa en toda la cita, Medea reafirma la caracterización de sí misma en términos de locura y pasionalidad extrema. Aquí utiliza el adjetivo que citamos más arriba y que traducimos por “insensata” o “loca”, en franca oposición a la sabiduría del esposo. El carácter irónico de todo el parlamento es percibido por el coro, los espectadores y, por supuesto, Medea. Sin embargo, fiel a su capacidad discursiva, no pierde oportunidad de señalar dos momentos en los que la racionalidad de Jasón se diluye: primero, imitar su naturaleza, $\acute{\omicron}\mu\omicron\iota\omicron\upsilon\sigma\theta\alpha\iota\ \acute{\omicron}\nu\tau\iota\ \nu\eta\pi\acute{\iota}\omega\nu$, lo que ocasionó que en el primer diálogo cada uno fuera respondiendo a las acusaciones del otro en una escalada cada vez mayor, sin llegar a un consenso. La segunda cuestión es la de reconocer el reclamo infantil al que él respondió de la misma manera ($\acute{\alpha}\nu\tau\iota\tau\epsilon\acute{\iota}\nu\epsilon\iota\nu\ \nu\eta\pi\acute{\iota}\ \acute{\alpha}\nu\tau\iota\ \nu\eta\pi\acute{\iota}\omega\nu$, “no devolver niñerías a mis niñerías”, v. 891). El adjetivo $\nu\eta\pi\acute{\iota}\omega\varsigma$, “infantil” puede asociarse al entendimiento y referir a la caracterización de “tonto” (LSJ, 1968[1843]: s.v.). La concordia entre esposos consiste, desde el punto de vista discursivo, en reconocer las mismas cualidades en ambos y es, precisamente, lo que nuestra hábil protagonista manifiesta aquí. En oposición con el principio, la Medea caracterizada al final es la que antes razonó mal ($\kappa\alpha\kappa\tilde{\omega}\varsigma\ \phi\rho\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$, v.892), pero ahora ha deliberado mejor las cosas, $\beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\acute{\upsilon}\omega$. Tomemos en cuenta que ambos verbos apuntan a un espacio de concreción puntual: mientras que el primero se encuadra bajo el dominio de la mente, el segundo se asocia a la planificación y a la participación en la Asamblea. Podemos notar, entonces, que la protagonista se apropia de un vocabulario que aparece con mayor frecuencia en voces masculinas.

A partir de lo analizado, observamos que Medea logra manifestarse como el estereotipo de mujer que Jasón espera: una criatura doméstica, sumisa, pacífica, instrumento más que agente de acción (BARLOW: 1989; 160). Ella apela a su vanidad y a su sentido de superioridad para atraparle en el propio discurso (MASTRONARDE, 2010: 312). Tiene el control de la escena y ha pensado cuidadosamente en los detalles de su alocución (LUSCHNIG, 2007: 56) que instala la *homophrosýne* no ya como un aspecto de la salvación

de la casa, sino como la estrategia del hundimiento de la misma (GAMBON, 2009: 93). Según LUSCHNIG (2007: 56), Medea es creíble porque así era antes de que Jasón la abandonara, tal como expresa la Nodriza en el v. 13 (αὐτῶ τε πάντα ξυμφέρουσ' Ἰάσονι, “y asistiendo en todas las cosas a Jasón mismo”)

El personaje masculino modifica el tono con que se dirige a Medea; ya no hay distanciamiento ni hostilidad, aunque mantiene su postura respecto de las mujeres, de las emociones y de la razón:

αἰνῶ, γύναι, τάδ', οὐδ' ἐκεῖνα μέμφομαι
εἰκὸς γὰρ ὀργὰς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος
†γάμους παρεμπολῶντος ἀλλοίους πόσει†.
ἀλλ' ἐς τὸ λῶον σὸν μεθέστηκεν κέαρ,
ἔγνωσ δὲ τὴν νικῶσαν, ἀλλὰ τῶ χρόνῳ,
βουλήν γυναικὸς ἔργα ταῦτα σώφρονος (vv.908-913)

Apruebo, mujer, estas cosas pero no censuro aquellas, pues es natural que la raza femenina produzca cóleras contra el esposo †cuando el marido contrae otros matrimonios† pero tu corazón ha cambiado hacia lo mejor y conociste la determinación que vence aunque con demora: estas acciones son de mujer sabia.

Aquí Jasón ha cambiado también los términos de la conversación, pero mantiene la misma posición del primer encuentro de ambos: su racionalidad y superioridad continúan presentes. La primera palabra, αἰνῶ, un verbo en primera persona enfatiza esta superioridad y la remisión a la conducta pasada de ella, ἐκεῖνα μέμφομαι, lo muestra como un hombre magnánimo o benevolente que entiende y perdona la actitud de Medea. Se evidencia, entonces también, un pequeño ardid por parte del marido, para lograr el clima de concordia que Medea inició. Sin embargo, este parlamento cuenta con una característica más: no se dirigirá solo a su mujer sino que además extiende este comportamiento a todo el género femenino, θῆλυ γένος, y expone que las cóleras son creadas por ellas y que no son fenómenos que les sobrevienen (RODRÍGUEZ CIDRE, 1998:71). En tal sentido, Aristóteles afirma que aquellos que son irascibles caen en el exceso y esto permite una cólera no meritoria como ocurre con este colectivo social:

ἢ δ' ἔλλειψις, εἴτ' ἀοργησία τίς ἐστὶν εἶθ' ὅτι δὴ ποτε, ψέγεται.
οἱ γὰρ μὴ ὀργιζόμενοι ἐφ' οἷς δεῖ ἠλίθιοι δοκοῦσιν εἶναι, καὶ οἱ
μὴ ὡς δεῖ μηδ' ὅτε μηδ' οἷς δεῖ δοκεῖ γὰρ οὐκ αἰσθάνεσθαι οὐδὲ
λυπεῖσθαι, μὴ ὀργιζόμενός τε οὐκ εἶναι ἀμυντικός, τὸ δὲ προπη

λακιζόμενον ἀνέχεσθαι καὶ τοὺς οἰκείους περιορᾶν
ἀνδραποδῶδες. ἢ δ' ὑπερβολὴ κατὰ πάντα μὲν γίνεται (καὶ γὰρ
οἷς οὐ δεῖ, καὶ ἐφ' οἷς οὐ δεῖ, καὶ μᾶλλον ἢ δεῖ, καὶ θᾶπτον, καὶ
πλείω χρόνον) (*ἔtica a Nicómaco*, 1126a 4-11).

Y el defecto, ya sea un defecto en la cólera, ya cualquier cosa, es censurado, pues los que no se irritan contra quienes es necesario y los que no (se irritan) como es preciso, ni cuando, ni a quienes es necesario parecen ser tontos, pues parece que no percibe ni sufre en su propio interés, no irritándose, tampoco parece que es rápido para rechazar una afrenta, pero soportar al que salpica con barro y descuidar a la familia (es) servil. Pero el exceso llega a ser respecto de todas las cosas (de hecho, para quienes no es necesario, contra quienes no es necesario, más de lo que es necesario, antes y por más tiempo).

Respecto de la “raza femenina”, hay una larga tradición si nos remitimos a *Teogonía*, donde se describe la creación de Pandora como una doncella hermosa que, al mismo tiempo, es un engaño para los hombres, y de quien procede la raza de las mujeres: ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων,/ τῆς γὰρ ὀλώϊόν ἐστι γένος καὶ φῦλα γυναικῶν, vv. 591-592, “pues de ella procede la raza de las mujeres femeninas, pues de ella procede la raza destructora y las tribus de las mujeres”. A propósito de este personaje en Hesíodo, COLOMBANI (2016: 368) afirma que la intromisión de Pandora es un castigo y que “las mujeres han nacido como un mal para instalarse”. Este pensamiento recorre algunas intervenciones del propio Jasón que también observa en ellas un mal fatal del que hay que cuidarse y, si es posible, evitar.⁷⁷

El Esónida siempre intenta delimitar el espacio masculino/femenino en orden a clarificar las distintas posiciones: él es racional, precavido, magnánimo, benevolente, todas actitudes propias de una persona sabia, mientras que Medea es irracional, colérica, pasional, actitudes que la convierten en insensata. La extensa respuesta de Medea permite que Jasón elabore un ensayo de lo que son las mujeres: por un lado, una raza que genera cóleras a causa de la traición del lecho. Él reduce todo el conflicto a lo sexual y aquí lo reafirma una vez más; por otro lado, la sabiduría de la mujer deviene en reconocer que la sapiencia masculina es la triunfante. Relaciona el concepto de κέαρ y el de ὀργή con el fin de fijar el lugar puntual de las cóleras de Medea. Esta relación ya la estableció en el v.

⁷⁷Algunas de estas ideas las hemos analizado en el apartado que estudia el primer diálogo de los esposos en el capítulo anterior.

590, pero ahora, a partir de su actitud distinta, el corazón dejó de lado la cólera para reconocer cuál es el bien mayor y de este modo, convertirse en una mujer sabia. Mientras que en el primer *agón* Jasón asigna al corazón un entorno sentimental, aquí, por el contrario, reconoce una valencia ligada al entorno reflexivo. La sabiduría femenina se constituye como tal cuando se acuerda, se aceptan las decisiones del marido y se orienta el propio pensamiento al que vence, al triunfante: el del esposo. La palabra βουλή tiene como modificador el participio del verbo νικάω, cuyo sentido se asocia a contextos de guerra y honor. Si bien hemos afirmado que este diálogo se lleva adelante en un aparente clima cordial, que logra Medea a través del engaño, existen ciertas expresiones que remiten al enfrentamiento entre los esposos. Uno de ellos es este participio que establece subrepticamente la idea de enfrentamiento belicoso entre ambos sexos, en el que el triunfador es, con claridad, el masculino. La intención de Jasón es volver a reafirmar su mayor jerarquía y aquí actúa como tal a partir de su discurso en tono gnómico que lo lleva a generalizar la situación de las mujeres. La única manera que Jasón permite es la de la sumisión al deseo del más fuerte (LUSCHING, 2007: 60).

ὕμῖν δέ, παῖδες, οὐκ ἀφροντίστως πατήρ
πολλὴν ἔθηκε σὺν θεοῖς σωτηρίαν·
οἶμαι γὰρ ὑμᾶς τῆσδε γῆς Κορινθίας
τὰ πρῶτ' ἔσεσθαι σὺν κασιγνήτοις ἔτι.
ἀλλ' αὐξάνεσθε· τᾶλλα δ' ἐξεργάζεται
πατήρ τε καὶ θεῶν ὅστις ἐστὶν εὐμενής.
ἴδοιμι δ' ὑμᾶς εὐτραφεῖς ἥβης τέλος
μολόντας, ἐχθρῶν τῶν ἐμῶν ὑπερτέρους.(vv 914-921)

Pero a vosotros, hijos, no sin reflexión su padre procuró con los dioses una gran salvación. Pues creo que seréis los primeros de esta tierra corintia junto con vuestros hermanos. ¡Creded! Su padre hace lo restante y también quien es favorable de los dioses. Ojalá vea a ustedes bien alimentados al tiempo de la juventud, victoriosos de mis enemigos.

Jasón retoma su cualidad importante: el raciocinio a la hora de planificar la salvación para todos. Al mismo tiempo, se incluye en la perspectiva de los más poderosos cuando habla de sus hijos como los que ocuparán un lugar prominente junto a sus nuevos hermanos. Sin embargo, la utilización del verbo ὀράω (v. 920) en optativo implica un deseo arraigado en esta suerte de felicitación que Jasón se hace a sí mismo por haber conseguido el lugar de privilegio para los niños.

Como parte de su estrategia, Medea suplica a Jasón por los niños, reconociendo en él su nueva posición social, ser parte del poder que gobierna la ciudad y, en tanto parte de este nuevo *oïkos*, persuadir a Creonte y a la princesa de la estancia en Corinto de sus hijos: οὐκ οἶδ' ἂν εἰ πείσοιμι, πειροῦσθαι δὲ χρή, v. 941, “no sé si lo persuadiría, pero es necesario intentarlo” y μάλιστα· καὶ πείσειν γε δοξάζω σφ' ἐγώ, v. 944, “ciertamente, y pienso que yo la persuadiré”. Mientras que en la primera cita no hay certeza respecto de su alcance y contextualiza la relación existente entre Jasón y su nuevo suegro, la segunda se configura como una afirmación notoria de lo que podrá lograr y pone de manifiesto la relación entre marido y mujer, un nuevo indicio de que el pensamiento triunfante resulta el del hombre. Medea ofrece su ayuda mediante la entrega de regalos nupciales, que además de funcionar como la expresión patente de su plan, también operan como un descreimiento del poder persuasivo de Jasón. Los dones son hermosos ([λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον, v. 949][“no solo un fino peplo sino también una trenza de oro trabajado”]) y ninguna mujer se resiste a ellos. Estos regalos otorgados por su abuelo, el dios Helios, permiten reactualizar su propia boda con Jasón (RODRÍGUEZ CIDRE, 2016: 203). El último parlamento de Medea se convierte en la exposición de la artimaña en tanto se trata de argumentos para favorecer la entrada de los obsequios en el palacio:

μή μοι σύ· πείθειν δῶρα καὶ θεοὺς λόγος·
 χρυσὸς δὲ κρείσσων μυρίων λόγων βροτοῖς.
 κείνης ὁ δαίμων, κείνα νῦν αὔξει θεός,
 νέα τυραννεῖ τῶν δ' ἐμῶν παίδων φυγὰς
 ψυχῆς ἂν ἀλλαξαίμεθ', οὐ χρυσοῦ μόνον.
 ἀλλ', ὦ τέκν', εἰσελθόντε πλουσίους δόμους
 πατρὸς νέαν γυναῖκα, δεσπότην δ' ἐμήν,
 ἴκετεύετ', ἐξαιτεῖσθε μὴ φυγεῖν χθόνα,
 κόσμον διδόντες· τοῦδε γὰρ μάλιστα δεῖ,
 ἐς χεῖρ' ἐκείνην δῶρα δέξασθαι τάδε.
 ἴθ' ὡς τάχιστα· μητρὶ δ' ὦν ἐρᾷ τυχεῖν
 εὐάγγελοι γένοισθε πράξαντες καλῶς.(vv. 964-975)

No tú a mí. El dicho es que los regalos persuaden a los dioses. Y el oro es más poderoso que las palabras para los mortales. La divinidad está de su parte, ahora un dios ensalza a ella, reina joven. Por el exilio de mis hijos cambiaría mi vida, no únicamente oro. Pero, ¡oh, niños! entrando en el rico palacio, suplicad a la nueva esposa de su padre y a mi señora, pedid

que no los destierren de la tierra, entregando el adorno. Y por supuesto es necesario que ella reciba estos dones con su mano. Id lo más pronto posible. Ojalá lleguéis a ser buenos mensajeros para su madre de lo que quiera obtener, al tener éxito.

Medea, de un modo contundente, no admite que Jasón utilice las mismas armas que ella en esta situación; a propósito del pasaje, PAGE (1964[1938]: 144) aporta que estas oraciones cortadas demuestran la agitación de la hablante y posee un doble sentido e ironía que solo se entiende a partir de los planes expresados con anterioridad. La incorporación del refrán (v. 964), citado por Platón en *República* (390 e3), tiene por objetivo defender su acción y mostrar que es una ofrenda que logrará convencer a la nueva esposa, tal como podrían convencer sobre los dioses. La muestra como una persona joven e interesada, quien, además, en palabras del escoliasta, tiene poder sobre Jasón (MOSSMAN, 2011: 309).⁷⁸ La adulación continúa, pues llama a la princesa “mi señora” (v. 970) y le pide a los hijos que supliquen frente a ella al tiempo que le entregan los regalos. Es necesario que tome con sus manos esos presentes, que se convertirán en el arma destructora. La mano (v. 973) ha adquirido el valor de “crimen, de hecho que se va consumando” (CAVALLERO, 2003: 309). Muchas escenas de engaños, en las cuales los deseos expresados no son sino certezas que posee el enunciador terminan de esta manera. Aquí, Medea se dirige a sus hijos y sabe perfectamente que su plan se consumará sin fallas. Queda demostrado que la protagonista conoce las reacciones de Jasón y de la princesa, pues el primero creerá todo lo que ella le dice, hecho que evidencia su superficialidad y poco conocimiento de su esposa y la segunda caerá tentada por los regalos mortales de boda.

Casi me arrepiento

Durante el segundo diálogo con el Esónida, Medea no puede evitar sentir dolor y tristeza por la acción que llevará adelante. Jasón refiere esta situación, pero sin conocer el verdadero motivo de la emoción que aflora:

Ἴά: αὐτή, τί χλωροῖς δακρῦοις τέγγεις κόρας,
στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα,
κοῦκ ἀσμένη τόνδ' ἐξ ἐμοῦ δέχη λόγον;

⁷⁸ CAVALLERO (2004: 54) sostiene que la juventud de la princesa es uno de los motivos del enamoramiento de Jasón y uno de los argumentos de Medea para cometer el crimen.

Μή: οὐδέν. τέκνων τῶνδ' ἐννοουμένη πέρι.
Ἰά: θάρσει νυν· εὖ γὰρ τῶνδε θήσω πέρι.
Μή: δρᾶσω τάδ'· οὗτοι σοῖς ἀπιστήσω λόγοις.
γυνή δὲ θῆλυ κἀπὶ δακρύοις ἔφυ.
Ἰά: τί δήτα λῖαν τοῖσδ' ἐπιστένεις τέκνοις;
Μή: ἔτικτον αὐτούς· ζῆν δ' ὅτ' ἐξηύχου τέκνα,
ἐσῆλθέ μ' οἴκτος εἰ γενήσεται τάδε. (vv. 922-931)

Jasón: Tú, ¿por qué mojas tus pupilas con frescas lágrimas, después de volver hacia atrás tu blanca mejilla y no aceptas alegre esta palabra de mí?

Medea: Nada. Pensando sobre mis hijos.

Jasón: Confía ahora. Pues arreglaré bien en lo que respecta a estos.

Medea: Haré esto. Ciertamente no desobedeceré a tus palabras pero la mujer es débil y nace sobre lágrimas.

Jasón: ¿Por qué, pues, lloras tanto por estos hijos?

Medea: Los parí. Y cuando pedías que los hijos vivieran, entró en mí la compasión si esto ocurriría.

La protagonista no puede dejar de mostrar el dolor y la pena que le produce tomar la decisión de matar a los hijos. Esto genera un cierto ensimismamiento en Medea, quien no parece prestar atención, y, para situarla nuevamente en la realidad, Jasón utiliza un tono brusco e impaciente mediante el pronombre demostrativo (PAGE, 1964 [1938]: 141). Las lágrimas se convierten en la patentización de un dolor instalado en la *psykhé* (KONSTAN, 2006: 246) que transforma el hecho en irreversible. Ella se adelanta a la situación y expresa sus *páthe* sobre algo que no ha ocurrido todavía. Para no ser descubierta, retoma las características femeninas por excelencia: la debilidad de las mujeres y su facilidad para el llanto. La insistencia de Jasón demuestra el estado anímico de la protagonista que, por un momento, se permite expresar mediante las lágrimas su sentir más profundo. Sin dudas, las circunstancias no son fáciles para ella a pesar de ser quien ha tomado la decisión. El último verso muestra que, efectivamente, los hijos están condenados y se lamenta por ello. El sustantivo οἴκτος manifiesta esa expresión: Medea siente compasión por un hecho y lo encuentra lamentable (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.). La emoción que surge en este momento da cuenta de un estado interno atribuible a su propia decisión del filicidio: la pena nace a partir de la pérdida de un ser querido y es la única emoción que no está emparentada con la estima social (KONSTAN, 2006: 247). En general, los contextos que conllevan la desaparición física de una persona repercuten en el afectado de un modo distinto, pues, como hemos indicado, es una disposición de la interioridad que implica un

duelo y solo se debe esperar hasta que se aplaque la pena. La explicitación del *oiktos* por parte de Medea permite un lamento fúnebre anticipado, hecho que demuestra la irreversibilidad de la decisión y la inmediatez del crimen.

Las noticias del Pedagogo sobre el éxito de los niños frente a la princesa también funcionan como un espacio en donde Medea debe hacer frente a la determinación tomada: el plan ya está avanzando y así seguirá. Sin embargo, la protagonista no puede evitar mostrarse afectada una vez más:

Παι: τί συγχυθεῖς ἔστηκας ἠνίκ' εὐτυχεῖς;
[τί σὴν ἔστρεψας ἔμπαλιν παρηίδα
κούκ ἀσμένη τόνδ' ἐξ ἐμοῦ δέχη λόγον;]
Μη: αἰαῖ.
Παι: τάδ' οὐ ξυνωδὰ τοῖσιν ἐξηγγελμένοις.
Μη: αἰαῖ μάλ' αὖθις. **Παι:** μῶν τιν' ἀγγέλλων τύχην
οὐκ οἶδα, δόξης δ' ἐσφάλην εὐαγγέλου;
Μη: ἤγγειλας οἷ' ἤγγειλας· οὐ σὲ μέφομαι.
Παι: τί δαὶ κατηφές ὄμμα καὶ δακρυροοεῖς;
Μη: πολλή μ' ἀνάγκη, πρέσβυ· ταῦτα γὰρ θεοὶ
κἀγὼ κακῶς φρονουῖς' ἐμηχανησάμην.
Παι: θάρσει· κάτει τοι καὶ σὺ πρὸς τέκνων ἔτι.
Μη: ἄλλους κατάξω πρόσθεν ἢ τάλαιν' ἐγώ. (vv. 1005-1016)

Pedagogo: ¿Por qué te pones confundida cuando tienes buena suerte?
¿Por qué volviste hacia atrás tu mejilla y no aceptas alegre este discurso de mí?
Medea: ¡Ay!
Pedagogo: Estas cosas no están en armonía con lo anunciado.
Medea: ¡Ay, ay otra vez!
Pedagogo: ¿Acaso no sé que estoy anunciando alguna desdicha y estoy equivocado respecto de la opinión de un buen mensaje?
Medea: Anunciaste lo que anunciaste. No te censuro.
Pedagogo: ¿Por qué pues (tienes) la mirada triste y derramas lágrimas?
Medea: Tengo una gran necesidad, anciano. Pues estas cosas los dioses y yo, razonando mal, ideamos.
Pedagogo: Confía. Tú también vendrás algún día por tus hijos.
Medea: A otros haré bajar antes que yo, la desdichada.

Las palabras del Pedagogo nos recuerdan las que Jasón dedicó en versos precedentes (v. 922-924). Medea no puede evitar derramar lágrimas por lo que está a punto de realizar y se genera una suerte de pacto de silencio entre ella, el Coro y la audiencia, quienes conocen los verdaderos planes: ya en el v. 792 ella manifiesta con claridad que la

muerte de los hijos se convertirá en el castigo y esta decisión será “puesta en libertad” y comunicada al coro. La reacción de Medea, para el Pedagogo, parece un tanto equivocada e, incluso, exagerada, pues ha anunciado buenas noticias respecto de lo que ella quería lograr con la entrega de los dones nupciales: evitar el exilio de sus hijos. Las interjecciones proferidas por la protagonista manifiestan su dolor y pena. Estas palabras resultan por demás expresivas de la interioridad y cobran gran relevancia en el contexto de aparición, ya que el pasaje funciona como preludio al famoso monólogo donde Medea va a expresar el debate interno que se le genera cuando decidió matar a los niños para castigar al padre.

Todo el diálogo se organiza a partir de premisas que muestran las emociones y los pensamientos de la protagonista, suscitados por la noticia del esclavo. La sorpresa del Pedagogo resalta el estado de confusión mental de su interlocutora—quien se oculta sin mostrar el rostro—aportado por el participio aoristo del verbo *συγχέω*. En efecto, este estado, ligado a un entorno racional, tiene aquí su correlato directo con consecuencias del tipo emocional: tiene la mirada atribulada y derrama lágrimas. La situación se ha convertido en inmejorable debido al éxito de la “embajada” de los niños, pero, al parecer, Medea no puede disfrutar de su buena suerte, *εὐτυχέω*, verbo que se utiliza para marcar tal posibilidad. Este es otro de los términos con prefijo *εὐ* que se suma a los ya analizados y que propicia un entorno favorable.⁷⁹

Las emociones se hacen presentes en el cuerpo mediante una expresión facial o un síntoma corporal. En este caso, la mirada y los ojos son los portadores de la pena. El sustantivo *ὄμμα* designa la acción o la capacidad de ver (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.) y aquí funciona recíprocamente porque es el sentido que devuelve y decodifica el estado emocional, vale decir, Medea expresa su aflicción mediante el llanto, situación observada por el Pedagogo.

Los vv. 1013-1014 resultan paradigmáticos puesto que allí asistimos a la fuerza discursiva y resolutive de Medea: habla de *ἀνάγκη*, una palabra que posee una riqueza lexical interesante, pues encontramos una polisemia atestiguada en los diversos autores.⁸⁰ Como parte de su acervo de significaciones, recuperamos aquí las nociones de “fuerza”,

⁷⁹ MOSSMAN (2011: 311) indica que la imposibilidad de disfrutar la buena suerte ya fue explicitada por Jasón en los vv. 601-602.

⁸⁰ En Homero aparece con la valencia de “coacción” (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.).

“coacción”, “violencia” y “castigo” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). Asimismo, también se atestiguan las ideas de “necesidad”, “obligación” y “deber” (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1980-1997: s.v.). En la expresión de Medea, podemos hallar todos estos significados: ella vive la necesidad del castigo como una imposición interna, como una obligación que también fue pergeñada junto con los dioses. En el v. 1014 encontramos dos verbos ligados al pensamiento: el primero es el participio del verbo φρονέω, “pensar” y μηχανάομαι, “idear”, “engañar por arte o por astucia”. La actividad intelectual expresada mediante los verbos no es patrimonio único de Medea, sino que contó con la asistencia divina para maquinar el plan. Los términos demuestran una actitud proactiva en el terreno racional que pone de manifiesto la constante actividad de pensamiento y resolución que aquí está orientada hacia una decisión equivocada, dicho por la misma enunciadora (κακῶς v. 1014) y llevada adelante a partir del engaño que Medea propuso. Podemos notar que los vocablos analizados aquí son recurrentes en otros pasajes, hecho que nos permite afirmar que existe por parte del tragediógrafo un énfasis especial en remarcar ciertas características de Medea como la capacidad de raciocinio y resolutive para delinear un castigo metódico a la par que mostrar su fuerza de voluntad.

La conversación con el Pedagogo incorpora indicios de sus próximas acciones, tal como expresa en el último verso de la cita en donde afirma, con total confianza, que ella enviará a otros al Hades, acción que le permite autoperibirse como τάλαινα, “desdichada”, “desgraciada”, sufriendo por la imposibilidad de compartir la vida con sus hijos. Demuestra un autoconocimiento de sí misma que, lejos de mostrarla como irracional, exhibe una persona con plena conciencia de sus resoluciones y que, a pesar de ello, no puede evitar sentir dolor por las acciones que debe realizar para restablecer su honor perdido.

Toda la cita es una demostración de la amalgama entre emociones y razón que posee la protagonista en la que podemos observar una configuración profundamente compleja y humana donde las emociones no están en la vereda opuesta de la razón sino que hay una sincronía entre ambas.

Hablo conmigo misma y me persuado en mi propio interés

Uno de los monólogos más famosos de la literatura es el que se encuentra entre los vv. 1019-1080. La crítica especializada ha posado su mirada sobre él porque posee gran riqueza desde el punto de vista retórico y literario y lo ha señalado como un soliloquio en donde se plantea un enfrentamiento interno entre la razón y la pasión dentro de Medea. Diversos críticos advierten que estos versos, en lugar de manifestar una discusión entre pasión y razón, corresponden a un debate interno entre su ser masculino, heroico y su ser femenino, materno, orientado hacia el corazón. Tanto para BURNETT (1973: 22) como para KNOX (1977: 201) y BONGIE (1977: 52), su lado masculino-heroico se impone por sobre el materno. Nuestra lectura se distancia de la que aportan los autores citados y se enfoca en Medea y su construcción como un personaje fundamentalmente femenino que se adueña del código heroico en orden a fundamentar la decisión de la venganza contra los enemigos para no sufrir su escarnio. A pesar de mostrarse como una mujer decidida y determinada, dos cualidades de la *areté* heroica, aparecen en escena sus emociones maternas que la tentarán a salvar a sus niños de la muerte. La protagonista se encuentra frente a frente con la decisión tomada, ya puesta en marcha y con dudas internas que debe resolver consigo misma. Todo el armado de los versos evidencia un uso de la técnica retórica que explota las capacidades analíticas de Medea y además, evidencia la dimensión majestuosa ideada por Eurípides en la construcción literaria del personaje. Para profundizar en esta clave, creemos pertinente incorporar la noción del debate interno, una posibilidad argumentativa que hecha luz sobre el monólogo más famoso de Medea. PERELMAN (1989: 85-91) dedica un apartado a esta especie de auditorio y la considera válida, pues permite al propio emisor reforzar sus razones frente a los receptores. Medea inicia un soliloquio y se convierte, de este modo, en emisora y receptora, ya que ella se dirige a sí misma. Sin embargo, no se trata de cualquier discurso, sino, por el contrario, allí aparece la argumentación retórica a fin de convencerse a sí misma de las decisiones ya tomadas.⁸¹ Como característica peculiar del debate con la interioridad, encontramos que el entendimiento no trata de favorecer a uno de los argumentos sino que reúne todos y, luego de estudiar los pros y los contras de

⁸¹ En el *Tratado de Argumentación*, existe un apartado referido al auditorio. Allí se citan las especies y, una de ellas es la “deliberación con uno mismo” que presenta ciertas características diferentes al llamado “auditorio universal”.

estos, decide, a conciencia, la mejor solución (1989: 86). Asimismo, la deliberación íntima es una especie particular de la argumentación que permite consolidar las evidencias y las razones a fin de intensificar la convicción (1989: 90). Todo esto se ajusta al caso de Medea en este monólogo que cuenta con un auditorio secundario: el Coro y los espectadores aunque ella no se dirige a ellos directamente, sus palabras modificarán los pensamientos, las sensaciones y las emociones de quienes los escuchan. El monólogo se encadena con la conversación mantenida con el Pedagogo, a quien envía a ocuparse de los pequeños que han llegado de la casa regia:

δράσω τάδ'. ἀλλὰ βαῖνε δωμάτων ἔσω
καὶ παισὶ πόρσυν' οἶα χορὴ καθ' ἡμέραν.
ὦ τέκνα τέκνα, σφῶν μὲν ἔστι δὴ πόλις
καὶ δῶμ', ἐν ᾧ λιπόντες ἀθλίαν ἐμὲ
οἰκήσετ' αἰεὶ μητρὸς ἐστερημένοι
ἐγὼ δ' ἐς ἄλλην γαῖαν εἶμι δὴ φυγὰς,
πρὶν σφῶν ὀνάσθαι κἀπιδεῖν εὐδαίμονας,
πρὶν λουτρὰ καὶ γυναῖκα καὶ γαμηλίους
εὐνάς ἀγῆλαι λαμπάδας τ' ἀνασχεθεῖν.
ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας.
ἄλλως ἄρ' ὑμᾶς, ὦ τέκν', ἐξεθρεψάμην,
ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις,
στερρὰς ἐνεγκοῦσ' ἐν τόκοις ἀλγηδónας.
ἦ μὴν ποθ' ἠ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας
πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβοσκήσειν τ' ἐμὲ
καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν,
ζηλωτὸν ἀνθρώποισι· νῦν δ' ὄλωλε δὴ
γλυκεῖα φροντίς. σφῶν γὰρ ἐστερημένη
λυπρὸν διάξω βίοτον ἀλγεινόν τ' ἐμοί·
ὑμεῖς δὲ μητέρ' οὐκέτ' ὄμμασιν φίλοις
ὄψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου.(vv. 1019-1039)

Haré estas cosas. Pero ve hacia adentro de la casa y provee a los niños lo que es necesario por el día. ¡Oh, niños, niños! Por cierto, la ciudad y la casa existen para vosotros en la que, tras abandonarme desdichada, habitaréis privados siempre de la madre. Y yo me voy hacia otra tierra como exiliada antes de disfrutar de ustedes y mirarlos felices, antes de adornar los lechos, la mujer, los tálamos nupciales y levantar antorchas. ¡Oh, miserable por mi osadía! En vano entonces crié a vosotros, ¡Oh, niños! Y en vano estaba cansada y me consumí en fatigas, tras sufrir crueles dolores en los partos. Verdaderamente, de alguna manera, la desdichada tuvo muchas esperanzas en ustedes, que me alimentarían en la vejez y me enterrarían con las dos manos después de morir, situación envidiable para los hombres. Y ahora se destruyó mi dulce pensamiento.

Pues siendo privada de vosotros, llevaré una vida miserable y dolorosa para mí. Y vosotros ya no veréis a su madre con sus queridos ojos, tras alejarse hacia otra forma de vida.

Medea comienza su allocución de esta manera, dando órdenes al esclavo, como madre y *déspoina* de un *oikos* a punto de derrumbarse. Aunque se dispone a hablar sobre sí misma cambia su actitud, al invocar a los niños, en una clara manifestación dolorosa de sus pensamientos. En esta cita, podemos observar la ambivalencia del contenido: la audiencia y el Coro saben que la pena que destilan sus palabras está en estrecha relación con la desaparición física de los pequeños que ella perpetrará, pero también, para el resto de los personajes, se entiende en función del exilio de la madre y la permanencia de los niños en el palacio con su padre. En este sentido, la referencia a la ciudad y a la casa también opera de manera ambigua, ya que se convierten en la morada de Hades (RODRÍGUEZ CIDRE, 2013: 180). En toda la primera parte de su monólogo, Medea se presenta a sí misma como una mujer sufriente y para ello, empleará diversos términos. En primer lugar, habla de sí misma como ἄθλια (v. 1022) “desdichada”, “infeliz”. Este adjetivo se aplica cuando el sujeto se debate en el sufrimiento (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1980-1997: s.v) y su entorno gravita en el dolor. Medea sufre al pensar que sus acciones perjudicarán las relaciones entre madre e hijos: va a enumerar las instancias en las que ellos ejercen acciones recíprocas en tanto funciones sociales, como la preparación de la boda y todo su ritual, el alimento en la vejez y el correcto enterramiento, todo conforme a los *nómoi* que suponen un escenario de felicidad (εὐδαιμονία) y esperanza (ἐλπίς). Este discurso de la reciprocidad está organizado a partir de la utilización de la primera persona singular y la segunda plural (GILL, 1987: 27) que se conforman como emisora y receptores del mensaje.

En el v. 1028 vuelve a caracterizarse como desdichada, pero, esta vez, por su osadía. El primer término es δυστάλαινα, un vocablo diferente del v. 1022, que Eurípides siempre usa en género femenino, lo que ceñiría su utilización al mundo de las mujeres. Reaparece el prefijo δυσ- que acentúa la carga negativa del sufrimiento al tiempo que lo magnifica. La fuerza discursiva recae sobre la construcción de una mujer sufriente, cuyo dolor se origina en las acciones que ya están en marcha y que no puede suspender; no hay repudio respecto del filicidio (GILL, 1987: 26). Posee un intensificador de ese sufrimiento: el vocablo ἀθαιδία funciona como un circunstancial adnominal que acentúa el motivo de

tal infelicidad, pues remite a la acción de Medea como “osadía”, “arrogancia”, “insolencia”. En relación con este vocablo, CORIA (2013: 63) indica que forma parte de la caracterización de Prometeo y pertenece al ámbito de los dioses, por lo que “el lexema ancla el personaje en un dominio que queda fuera del alcance y está más allá del entendimiento humano”. La protagonista sabe perfectamente que sus acciones son deleznales; prueba de ello es, sin dudas, este sustantivo que las califica como una acción que rebasa los límites.

Reaparece una configuración del sufrimiento en el v. 1032, cuando se designa como “desdichada” y en este caso, elige nuevamente el adjetivo δύστηνος, cuyo prefijo negativo particulariza la situación de adversidad. Cuando se aplica a personas, remite a un estado de infortunio y cuando se emplea para una situación puntual, significa que la misma causa dolor o sufrimiento (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1980-1997:s.v.). El vocablo aparece sustantivado mediante el artículo femenino, lo que establece un cierto distanciamiento de la enunciadora, que trata de establecer una diferencia entre el pasado y el presente: ahora se percibe de este modo porque ya no tendrá las antiguas esperanzas de una vida dichosa junto a los hijos. Otra consideración que coadyuva a la desdicha es la idea de la privación de la presencia, que se repite en dos oportunidades: vv. 1022 y 1036. En el primero, habla de los niños y en el segundo, de sí misma. En este último, estar sin ellos implica una vida miserable, λυπρός, y dolorosa, ἀλγεινός, afirmaciones que ubican todo su accionar en el entorno emotivo. Todo el pasaje, dominado por el lenguaje anfibológico (CORIA, 2013: 113), evidencia la expresión de las emociones de Medea, quien utiliza diversos adjetivos que encierran un gran patetismo al tiempo que caracterizan sus *páthe*. Ella sufre por una situación que todavía no ocurrió y que podría revertir, no obstante, este hecho demuestra que la protagonista se mantiene firme en su decisión y la vive como una obligación impuesta por su fuerza interna. Realiza un duelo adelantado porque tiene plena confianza en sí misma y en sus planes vengativos, que se han puesto en marcha cuando la princesa de Corinto aceptó sus dones nupciales. Toda la *rhêsis* puede ubicarse dentro de los lamentos fúnebres a raíz de los diversos tópicos que la configuran como tal (RODRÍGUEZ CIDRE, 2013: 180).

Sin embargo, la mirada de los niños se convierte en un elemento de gran importancia para la protagonista porque puede hacerla titubear respecto de sus *bouleúmata*:

φεῦ φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;
αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.
οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλευματα
τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.
τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
λυποῦσαν αὐτήν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;
οὐ δῆτ' ἔγωγε· χαιρέτω βουλευματα. (vv.1040-1048)

¡Ay! ¡Ay! ¿Por qué me observáis con los ojos, oh hijos? ¿Por qué sonreís la última de las risas? ¿Qué haré? Pues el corazón se muere, ¡oh, mujeres! cuando vi la mirada brillante de mis hijos. No sería capaz. Digo adiós a las resoluciones de antes. Conduciré a mis hijos desde esta tierra. ¿Por qué es necesario que yo misma, dañando al padre de ellos con los males de estos, obtenga dos veces tantos males? No yo, por cierto. Adiós a las resoluciones.

Por medio de dos interjecciones de dolor, Medea se lamenta por el filicidio futuro y la mirada de los hijos funciona como un disparador que plantea, por un lado, la duda respecto de la muerte de ambos y, por el otro, la incapacidad de hacerlo: su corazón se muere, se diluye cuando ve esa mirada brillante, de alegría, ingenua e ignorante de lo venidero. La protagonista, con una pregunta deliberativa, se pregunta qué hará y en ese instante comienzan a aflorar diversos argumentos que su mismo entendimiento irá enumerando a fin de tomar la mejor decisión. Se construye, de este modo, un diálogo en el que ella se pregunta y se contesta, organizado a partir de bloques antitéticos, es decir, argumentos a favor y en contra del asesinato. La primera afirmación, que se repite en los vv. 1044 y 1048, expresa con claridad que las deliberaciones establecidas serán dejadas de lado, pues esta decisión implica no sólo un daño a Jasón sino uno doble para ella, lo que funciona aquí como el primer argumento a favor de evitar el filicidio. Parece, entonces, que la protagonista toma en cuenta lo referido por el Coro en los vv. 856-865 cuando manifiesta el dolor que ella sentirá al cumplir con su cometido (MASTRONARDE, 2012: 337). Su vacilación materna emerge aquí y está acompañada de la personificación de la καρδία, que opera como una entidad distinta de Medea. En este caso particular, el corazón

permanece afectado por la mirada brillante, clara de los pequeños que se erige como un argumento para la propia protagonista. Aquí se convierte en el sujeto de la acción y se diluye, se muere, se deshace. Este lexema se encuentra aquí en un entorno emocional, pero puede ligarse a un contexto físico y del pensamiento.⁸² Esto nos permite establecer una relación que no excluye lo racional ya que, si bien Medea manifiesta un “sentimiento materno” alojado en su corazón frente a sus hijos, eso mismo permitiría expresar ciertos argumentos racionales que evitarían el filicidio. Para el Coro, esta acción resultaría la más sensata e impediría un mal mayor. La protagonista reconoce que al dañar al padre de los pequeños generará un mal para ella. Si nos remitimos a la definición establecida anteriormente, podemos ofrecer otra lectura del lexema en cuestión: ese corazón, asiento de las pasiones negativas, se desarma y erradica toda posible venganza. Su corazón no tiene el coraje o la fuerza suficiente para perpetrar el filicidio. Si bien aparecen las emociones ligadas al instinto materno, observamos que el discurso está organizado de un modo lógico, racional y se establecen los peligros que ocasionará la venganza. Se convierte, por tanto, en un entimema demostrativo,⁸³ que parte de una premisa acordada en general, incluso, con el Coro: si los asesina, ella sufrirá.

Inmediatamente, Medea cambia de parecer y modifica su pensamiento al expresar un argumento contrario:

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὄφλειν
 ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;
 τολμητέον τάδ'· ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης
 τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί.
 χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους. ὄτω δὲ μὴ
 θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν,
 αὐτῶ μελήσει· χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ.(vv. 1049-1055)

En verdad, ¿por qué sufro? ¿Quiero convertirme en risa tras dejar exentos de castigo a mis enemigos? Tengo que tener el coraje de hacerlo. Pero, ¿qué cobardía la mía permitir blandas palabras a mi corazón! Retiraos, niños, hacia el palacio. A quien Temis no deje pasar a mis sacrificios tendrá cuidado para sí: no desharé mi mano.

El personaje femenino transforma su opinión y el código heroico se le representa inevitable: no puede convertirse en la burla de sus enemigos y, por tanto, debe vengarse.

⁸² Cf. LSJ (1968: s.v.) y CHANTRAINE (1968-1980: s.v.)

⁸³ Aristóteles define entimema demostrativo al que demuestra que algo existe o no y con el que se está de acuerdo (*Retórica*, 1396 b).

La palabra “risa”, γέλως, funciona como argumento bivalente, es decir, en la cita precedente operaba como una razón en contra del filicidio y aquí a favor, pues ella no acepta la risa de los enemigos. El sufrimiento está asociado a ese lado materno que, en versos anteriores, hizo su aparición. Sin embargo, su lado heroico, público (FOLEY, 2003: 245; BURNETT, 1973: 22) se muestra y reprocha los blandos discursos del corazón. El lexema utilizado es φρήν y, de nuevo, se asoma como una entidad distinta de Medea, con vida propia, que expresa ideas que hacen peligrar las deliberaciones. En general, su utilización remite a un entorno mental y racional, pero, sin embargo, notamos aquí la ligazón entre el contexto racional y el emotivo, lo que nos lleva a analizar por un lado, la fuerte unión entre el razonamiento y las emociones y cómo estas pueden influir en aquellos (MCDERMOTT, 2004: 693). Por otra parte, asistimos a la conexión intrínseca entre *páthe* y retórica que permite mover el ánimo del juez, del receptor e inducirlos al convencimiento y a la persuasión, base de la retórica. KONSTAN (2006: 415) asegura que, para Aristóteles, “la manipulación de los sentimientos en contextos forenses y deliberativos representa la manera cómo son explotadas las emociones en la vida social”. Aquellos argumentos racionales se convierten ahora en suaves, imposibles de ser llevados a cabo, porque se inscriben dentro del terreno de la cobardía y eso no condice con la figura que ella ha construido de sí misma. Medea se alienta a fin de no escuchar las palabras suaves de su corazón e invita a retirarse a los niños mediante la expresión de una frase formularia (vv. 1053-1055) que tiñe de sacrificio el filicidio (RODRÍGUEZ CIDRE, 2010: 99) y se distancia del acto (BUXTON, 1982: 168). Además, hace gala de la determinación de los héroes y alude a la muerte por mano propia. El verbo utilizado es διαφθείρω, cuya valencia principal es “matar”, “destruir”, lo que también insinúa la muerte a través de la espada, uno de los atributos del héroe por excelencia. Asimismo, al citar a Temis, revalida sus planes arguyendo que la justicia está de su lado (BUXTON, 1982: 168).

Hasta aquí, hallamos dos bloques, uno de nueve versos y otro de siete, en donde el primero de ellos funciona como la evidencia en contra del filicidio y el segundo, a favor. En cada uno sobresale un aspecto de la interioridad de la protagonista que dialoga con su corazón a fin de terminar de decidir verdaderamente su más conveniente accionar. En cada bloque, aparecen los argumentos contruidos a partir de entimemas, lo que permite

otorgarles una fuerza discursiva a las pruebas que Medea fue enunciando, pero debe definir y la protagonista decide de este modo:

[ἄ ἄ.
μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάση τάδε·
ἔασον αὐτούς, ὦ τάλαν, φεῖσαι τέκνων·
ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε.
μὰ τοὺς παρ' Ἄϊδη νεοτέρους ἀλάστορας,
οὔτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ
παῖδας παρήσω τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι.
πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χροή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν...](vv.1056-1063)

[¡Ay! ¡ay! No, por cierto, corazón, tú no hagas estas cosas. Déjalos, ¡oh, desdichada! Perdona(les) la vida. Allí viviendo con nosotras te darán alegría. ¡No, por los infernales espíritus vengadores que están abajo en el Hades! Verdaderamente, jamás ocurrirá esto: que yo suelte mis niños a mis enemigos para que me injurien. De todas maneras, es forzoso que mueran y puesto que es necesario nosotras (los) mataremos porque (los) dimos a luz...]⁸⁴

Vuelve a aparecer el contexto sentimental del dolor y la pugna entre lo que debe hacerse y lo que no se da casi en simultáneo. Medea repite las premisas más fuertes de toda su alocución: perdonarles la vida o matarlos. Si sucede lo primero, le darán felicidad, εὐφραίνω, verbo que denota un contexto positivo dado por el prefijo εὐ, pero no puede permitir que sus enemigos tomen represalias contra los pequeños; por eso, el asesinato de ellos se torna en la razón con más peso. Al igual que en los ejemplos anteriores, el corazón—que aquí es utilizado el vocablo θυμός— está en vocativo, por lo que se convierte en un apóstrofe y evidencia, con claridad, la disociación entre la protagonista y uno de sus órganos, al que personifica mediante el diálogo. MASTRONARDE (2002: 340-341) aporta una mirada interesante respecto de esta cita, pues expone que la protagonista es su propia víctima a causa de sus habilidades retóricas que la llevan a expresar, con una certeza tendenciosa y como única salida, la muerte de los niños. De este modo, al eliminar

⁸⁴Hay diferentes hipótesis respecto de los versos de este apartado: PAGE propone quitar los vv. 1062-1063 porque son espurios y la interpolación de un actor ([1938] 1964: 149). DIGGLE plantea borrar desde el v.1056 al 1080 aunque los cita como parte de la transmisión textual. MOSSMAN (2011: 315) sostiene que, para ella, el monólogo va desde el v.1021 hasta el 1055 y del 1064 al 1077. MASTRONARDE (2002) y TEDESCHI (2010) deciden conservar los versos completos. Hemos decidido incorporar el monólogo completo, siguiendo la edición base, dado que aparecen vocablos que hemos analizado con anterioridad y son útiles para seguir investigando la relación de la protagonista con sus propios *páthe*.

su maternidad, “termina con su condición humana, pues diluye la única realidad que le recuerda ese estereotipo femenino del que quiere escapar” (MARINONI, 2012: 292). Este momento, quizás, se vuelve uno de los últimos que presenta su humanidad, pues en la *éxodos*, se convierte en una suerte de *theà apò mekhanês*. La persuasión obra sobre ella al igual que sobre el resto de los personajes masculinos con quienes dialoga y sus emociones influyen para ello. Podemos, incluso, ofrecer una interpretación distinta que se juega sobre el nivel autoral, ya que Eurípides manipula al auditorio y presenta el filicidio como única opción posible. En ese punto, el v. 1063 es una prueba que describe el símbolo ambivalente de la madre: la que da y quita vida. El verbo ἐκφύω, “dar a luz” (si se refiere a las mujeres),⁸⁵ evidencia tal simbolismo. Medea se reserva esa potestad y no permitirá que sus enemigos tomen parte en esto, ya que ello revestiría una falla, una mala acción frente a los adversarios que conduciría, sin lugar a dudas, al ridículo.

El monólogo llega a su fin y reafirma su decisión:

πάντως πέπρακται ταῦτα κούκ ἐκφεύξεται
καὶ δὴ 'πὶ κρατὶ στέφανος, ἐν πέπλοισι δὲ
νύμφη τύραννος ὄλλυται, σάφ' οἶδ' ἐγώ.
ἀλλ', εἶμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὁδὸν
καὶ τούσδε πέμψω τλημονεστέραν ἔτι,
παιῖδας προσειπεῖν βούλομαι· δότ', ὦ τέκνα,
δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χεῖρα.
ὦ φίλτατη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων,
εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ τὰ δ' ἐνθάδε
πατήρ ἀφείλετ'· ὦ γλυκεῖα προσβολή,
χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἶμι προσβλέπειν
οἷα τε †πρὸς ὑμᾶς† ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.] (vv. 1064-1080)

De todas maneras, esto ha sido hecho y no huiré. Y sobre la cabeza está una corona, y con los peplos la novia real es destruida, yo lo sé claramente. Pero voy en efecto por el camino más miserable y enviaré a estos por uno todavía más miserable, quiero hablar a mis hijos: dad, ¡oh, hijos! dad la mano derecha a tu madre para besarla. ¡Oh la mano queridísima y boca más querida para mí no solo figura sino también el rostro noble de mis hijos, ojalá seáis felices pero allí! Y las cosas de aquí, el padre las quitó. ¡Oh dulce abrazo! ¡Oh suave tez y aliento dulcísimo de

⁸⁵ Este mismo verbo significa “engendrar” si remite al varón (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1980-1997: s.v.).

mis hijos! Alejaos, alejaos. Ya no soy capaz de mirar de frente, pues soy vencida por los males y sé qué clase de males estaba a punto de hacer. Mi ánimo es más poderoso que mis resoluciones, el que es el culpable de los más grandes males para los mortales.

La primera afirmación resulta contundente y expresa la certeza del plan consumado y sin escapatoria. El verbo en perfecto, *πέπρακται*, posee un matiz resultativo y de una acción acabada. Reactualiza la información sobre la muerte de la princesa y su conocimiento del hecho, que luego será esclarecido por el Mensajero en versos siguientes. Aquí notamos el despliegue intelectual de Medea, dado por el verbo *οἶδα*, aunque sabe los sucesos, no por haberlos vistos, sino por la clara convicción de su infalible plan. El verbo enfatiza su certeza al hablar; es imposible que falle. La narración está en tercera persona singular, hecho que evidencia un tono objetivo (GILL, 1987: 29). Luego, su discurso cambia y se estructura a partir de la utilización de la primera persona gramatical, lo que anuncia un tono más subjetivo e incluso, emotivo, pues se vuelve a dirigir a sus hijos, al igual que en el v. 1021, situación que conforma una composición en anillo que da organicidad a todo el monólogo. Está muy segura de sí misma y posee pleno conocimiento de sus acciones, por ello las califica como “camino más miserable” (v. 1067-1068), caracterización que encierra una valoración en términos de desgracia, de un hecho tremendo y que puede interpretarse de manera ambigua en tanto vía que conduce al Hades o a la nueva vida en Corinto. Ensayo, una vez más, la despedida hacia los niños y vuelve a emitir un lamento fúnebre con los infantes allí presentes. RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 183) analiza que Medea retoma en este discurso los *tópoi* propios del *thrênos*: cita la mano, la boca, el rostro, el abrazo y el aliento de los niños, todos con calificativos positivos que tienden a ensalzar la figura de los destinatarios del lamento. Hay una identificación del “yo” y de los hijos mediante la separación del cuerpo. Para aseverar la decisión, incluye la mención del enemigo, culpable de la situación: el padre, quien quitó toda la posibilidad de supervivencia. Los últimos versos, reconocidos como problemáticos por la transmisión textual, afianzan la identificación de la protagonista como personaje complejo a partir del despliegue de su interioridad que descubre su capacidad analítica y resolutive: el verbo *μανθάνω*, “comprender”, “aprender por estudiar o por experiencia”, involucra una condición mental por parte de Medea que sabe con certeza que lo que está a punto de

realizar es un mal. Puntualmente, sobre este tema, MASTRONARDE (2002: 343) aporta que está relacionado con la doctrina socrática que afirma que ningún hombre hace mal a sabiendas. NÁPOLI (2007: 141) indica que Eurípides está contestando aquí a Sócrates: “no es la ignorancia, no es el desconocimiento del bien, sino que son las pasiones humanas”. Cierra su alocución con la caracterización de su θυμός como el que ejecuta y que se opone a sus βουλεύματα. Sin embargo, si nos ceñimos a la significación del θυμός, podemos advertir que la multiplicidad de apariciones del término opera en la construcción de sentido. En páginas precedentes, especificamos la condición polivalente del vocablo, retomando como valores fundamentales “ánimo”, “pasión” y “mente como el asiento de los pensamientos”, lo que nos conduciría a identificar que no hay una oposición entre razón y emoción sino una disposición interna, con base racional y emocional en conjunto, que la lleva a su decisión por el filicidio. La enunciación de este castigo se desarrolla de forma tal que no hay espacio para pensar otra solución: los niños deben morir aunque eso genere dolor y pena.

Respecto del análisis sobre el θυμός y los βουλεύματα, CORIA (2013: 140) indica que el primer sustantivo debería traducirse por “ánimo”, entendido como el que la induce a actuar, una fuerza emotiva que subyace a la acción (MICHELINI, 1989: 126). MASTRONARDE (2002: 344-345) especifica que en la tradición filosófica griega, Medea fue tratada como un personaje dominado por sus pasiones a partir de la consideración de θυμός como “pasión” y βουλεύματα como “razón”. Desde entonces, el monólogo recibió una lectura dualista en donde se analizó a la protagonista como una mujer que sucumbe a las pasiones.⁸⁶ Para RICKERT (1987: 99) el θυμός involucra los principios heroicos de favorecer a los amigos y perjudicar a quienes no lo son, evitar el deshonor y la injusticia y no ser el escarnio de sus enemigos. Los βουλεύματα, es decir, sus “resoluciones”, “deliberaciones” o “planes” contienen un componente racional, pues la mente está incluida como agente activo. Por lo tanto, el v. 1079 no debe entenderse como una tensión entre su razón y su pasión, sino, más bien como un conflicto entre dos

⁸⁶A propósito de las lecturas que surgen en la Antigüedad, GILL (1983: 137-141) retoma las que hicieron Galeno y Crisipo sobre estos versos finales. El primero de ellos afirma que la lucha interna de Medea se da entre la razón y el enojo (su análisis es en términos platónicos, basado en la teoría del alma tripartita). Para el segundo, el impulso de Medea es irracional y antinatural: ella desobedece a la razón en un claro rechazo deliberado.

decisiones pensadas y reflexionadas que incluyen argumentos con base emotiva y racional: debe matar a los hijos o debe dejarlos vivir. Las pasiones son parte del ser humano e “implican responsabilidad, más aún cuando, como sucede en el caso de Medea, el agente sabe lo que hace” (BIEDA, 2006: 94).

Luego de la narración del mensajero, que relata la muerte de la princesa y de Creonte, ya no quedan dudas de las acciones que deben ser realizadas:

φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
παῖδας κτανούση τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
ἄλλη φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερί.
πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χροή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν.
ἀλλ' εἴ' ὀπλίζου, καρδία· τί μέλλομεν
τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;
ἄγ', ᾧ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,
λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίου,
καὶ μὴ κακισθῆς μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων,
ὡς φίλταθ', ὡς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε
λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν
κᾶπειτα θρήνει· καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ', ὅμως
φίλοι γ' ἔφυσαν· δυστυχήσδ' ἐγὼ γυνή (vv. 1236-1250)

Amigas, el trabajo ha sido resuelto por mí, tras matar a mis hijos, lo más rápido posible, partir de esta tierra y no por alivio, entregar mis hijos para que los asesine otra mano más hostil. Ciertamente, es forzoso que ellos mueran, puesto que es necesario, nosotras los mataremos que los dimos a luz. Pero, ¡vamos! ¡Ármate, corazón! ¿Por qué estamos a punto de no realizar los males terribles y necesarios? ¡Vamos! ¡Oh, desdichada mano mía! Toma la espada, tómala, arrástrate hacia el triste punto de partida de la vida, y no seas cobarde ni recuerdes a tus hijos, que fueron los más cercanos y queridísimos, que dabas a luz, pero olvida a tus hijos en este breve día y luego canta un lamento. Pues aunque los mates, de todos modos, nacieron amados y yo, una mujer desafortunada.

Medea resolvió el plan de la venganza y esa capacidad está atestiguada a partir del verbo δοκέω, cuyos alcances semánticos remiten al pensamiento y al espacio concreto de decisiones y decretos (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1980-1997: s.v.). El carácter pasivo del verbo demuestra que la venganza, aquí llamada trabajo, ἔργον, ya fue consumada. Este sustantivo posee un amplio espectro de significaciones y en *Iliada*, podemos hallar la

expresión “trabajos o hechos de guerra” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.).⁸⁷ Pareciera que este valor fue pensado e incorporado por el tragediógrafo y se relaciona con otros términos de valencia guerrera que analizaremos más adelante.⁸⁸ Por lo tanto, la decisión fue tomada y está a punto de realizarse. Tiene claridad respecto del asesinato y luego partirá lo más rápido posible de Corinto para evitar otras represalias. Precisa que los niños deben morir por su acción y no dejarlos a merced de la mano enemiga.⁸⁹ La muerte se torna necesaria para consumir su vindicta y castigar al esposo traidor; la resolución surge de su fuerza interna y, de manera precisa e imperiosa, debe matarlos porque les dio la vida. Aquí, una vez más, emerge el simbolismo de la madre como dadora y quitadora de vida y vuelve a oponerse a la línea patriarcal de los derechos sobre la progenie. Nuevamente, le habla a su corazón en una clara invocación de valor y le pide que se arme. El verbo ὀπλιζῶ, “prepararse”, “armarse”, es un término asociado a la guerra. Le exige a su corazón que se prepare para la batalla. La venganza está asociada a la concepción de un enfrentamiento que ella debe resolver. La única forma que encontró y definió fue la muerte de sus propios hijos. Lo natural, encarnado aquí por el acto de dar a luz (verbo ἐκφύω), aparece contrapuesto a la determinación que Medea se impone a sí misma: matar a los hijos. Su subjetividad se hace presente en este mecanismo que opone la *phýsis* a su propia resolución: lo que debería ser por naturaleza no ocurre aquí.⁹⁰ La pregunta retórica que incluye se entiende en relación con el monólogo analizado anteriormente y tiene por objetivo demostrar que no puede dudar, que la decisión ya está tomada y, por ello, debe empuñar la espada, arma heroica por excelencia, y lanzarse a la conquista del castigo. Esta decisión no la asume sin dolor y sin sentirse desdichada, no solo ella sino también su mano, que será la encargada de realizar el crimen atroz. Se dirige a sí misma y trata de convencerse de no sucumbir al recuerdo de sus hijos queridos, pues eso frenaría el último

⁸⁷ En la tragedia esquilea *Siete contra Tebas* (v. 414) hallamos el mismo sentido de la palabra analizada.

⁸⁸ Cabe aclarar que a lo largo de esta tesis hemos analizado distintos vocablos cuya valencia guerrera se reactualiza en función de la trama.

⁸⁹ Otros relatos míticos cuentan que la muerte de los niños fue por los corintios. Para revisar tales tradiciones cf. MASTRONARDE (2002: 50-54) y MOSSMAN (2011: 7-8).

⁹⁰ En el siglo V. a.C. se discute la contraposición entre *phýsis* y *nómos* y podemos observar que aquí Eurípides recupera parte de ese debate, aunque lo hace a partir de la subversión, pues Medea es descrita como la artífice de mecanismos destinados a contraponerse a lo natural, concretamente, hablamos del asesinato de sus hijos. Estas acciones, reñidas con la naturaleza femenina, adquieren el estatuto de ley en los discursos de la protagonista. Para profundizar en la discusión sobre *phýsis* y *nómos*, cf. GUTHRIE (1977: 55-78).

escarmiento pensado para Jasón. Solo debe olvidarse de ellos un día y luego será libre para lamentarse y llorar por los pequeños. Cierra la *rhêsis* con su representación de mujer desafortunada y desdichada porque debe asesinar a sus hijos que fueron engendrados con amor. Debe seguir con la venganza hasta el final, aunque duela.

Síntesis parcial

Para concluir este capítulo, notamos que el proceso de la puesta en marcha de la venganza es complejo e involucra procesos internos de decisión y de acción que no siempre son fáciles de llevar adelante. Es cierto que, luego de concebir metódicamente el planeamiento discursivo de la venganza, hay que comenzar con la ejecución de la misma. Para ello, Medea activa un plan pensado que implica tomar a otros—en concreto Jasón y sus hijos— como los encargados de llevar la destrucción premeditada. La claridad respecto de los enemigos resulta fundamental: la princesa, Creonte y su esposo. Ella cumple con el primer castigo, el de la joven esposa y, por extensión, el de su padre. Para poder efectuar esta tarea, maquinó una escena en donde se mostró de acuerdo con el esposo respecto de sus decisiones para lograr que él mismo fuera el artífice de su propio castigo. Creó un clima de concordia y de aparente armonía para obtener el favor de la princesa en cuanto al exilio de sus hijos: entregar unos bellos dones nupciales, ungidos con arteros venenos. La falsa *homophrosýne* que Medea ensaya se convierte en el primer peldaño de la destrucción de los dos *oíkoi* de Jasón. La preocupación de él reside en mostrarse a sí mismo como un ser superior cuyas deliberaciones y pensamientos se configuran como los mejores para su familia y no percibe que la propia Medea lo manipula y lo convierte en otra víctima.

Un aspecto relevante que condiciona toda esta escena consiste en el parlamento de cada uno: Medea posee mayor cantidad de intervenciones, un claro indicio de su superioridad discursiva y de acción. Aquí la intención del autor reside en demostrar que ella controla toda la situación en oposición al primer encuentro de ambos en donde conservan la misma cantidad de versos ya que su objetivo es mostrar la igualdad de condiciones entre los personajes.

La generalización que el Esónida hace sobre las mujeres no sólo se dirige a establecer su rol superior en la relación con Medea, sino también, como se ha analizado, con la nueva esposa. Toda su *rhêsis* se convierte en una ironía porque lo que Medea

expresa no es verdadero pero él no lo sabe. A pesar de reconocer la mente sutil y el buen discurso de su esposa (vv. 521 y 529), quedó atrapado por la adulación que ella conscientemente construye y deja en evidencia el desconocimiento de su propia mujer.

La decisión de Medea no es gratuita, pues la afecta notablemente. El lado materno emerge para mostrar su dolor y tristeza por esta determinación llevada adelante a partir de la fuerza personal e interna: no puede quedar sin honor, debe restablecerlo y recuperar el estado pre-ofensa. Ella está segura de que el plan se desarrollará tal cual lo pensó y por ello no hay sorpresa en las palabras del Pedagogo, pero sí hay una nueva demostración de las emociones que no son entendidas por el esclavo, a pesar de los indicios de su interlocutora. Ella construye su propia imagen como una madre que sufre y que se reconoce a sí misma como la autora del dolor. Esta situación la habilita a demostrar una cierta vacilación sobre los actos previstos. A lo largo de los pasajes analizados, observamos que Medea es un personaje complejo en cuanto a su interioridad: notamos que, además de ser mujer y experimentar sensaciones y emociones ligadas al mundo femenino, concretamente como madre, también surgen en ella ciertas consideraciones asociadas a lo que el mundo antiguo entendía como patrimonio de los hombres: la apropiación de la institución de la venganza, de las emociones de la *pólis* y un discurso racional consecuente con ambas. En este sentido, los lexemas utilizados acompañan esta ambivalencia, ya que permiten múltiples interpretaciones dadas por sus amplias significaciones y sus variados contextos. A pesar de esto, es posible observar que Eurípides juega con los contextos tradicionales de las palabras en cuestión. En los versos en los que hace referencia al costado materno introduce los lexemas asociados a un ámbito emocional, *καρδία* y *θυμός*, mientras que en el momento en que el código heroico se presenta como inevitable, utiliza el término *φρόνη*, ligado a la actividad intelectual. De esta manera, escenifica un conflicto propio de la sociedad ateniense: lo masculino, el mundo del pensamiento y del raciocinio versus lo femenino, el mundo de la pasión y la desmesura.

No obstante, esa dicotomía se ve subvertida y queda demostrado que su lado materno presenta rasgos de racionalidad en cuanto a los argumentos que expone; su lado masculino manifiesta la pasión propia de los héroes homéricos o sofocleos que mueven a la venganza. Sin embargo, es innegable, por cierto, la presencia de la emotividad, dada por la inclusión de palabras cuyo contexto primario es la pasión, pero que de ningún modo

excluye la racionalidad. Los tres lexemas (φρήν, καρδία y θυμός) son vistos como unidades separadas de Medea, es decir, que tienen independencia y aparecen escindidos de ella: mueren, sufren, hablan, ejecutan.

La misma protagonista tiene plena conciencia de sus emociones y, en tal sentido, se caracteriza a sí misma como desdichada y desgraciada y usa diferentes vocablos para evidenciar esta característica propia. También reconoce su inteligencia y mente sutil al servicio de la planificación de la venganza y de las decisiones que son imperiosas para el éxito. Medea posee un gran conocimiento de sus palabras y de su habilidad para argumentar y contraargumentar y, sin embargo, cae en sus propias redes persuasivas y decide, como única salida, el filicidio. A partir de aquí ya no hay titubeos y la acción se desenvuelve con rapidez hacia el final que ya espera el auditorio. En esta construcción literaria reside la habilidad y destreza de Eurípides para incentivar las emociones de la audiencia. A lo largo de la tragedia, hemos percibido cómo la protagonista utiliza, con maestría, los diferentes recursos y estructuras retóricas para persuadir a su interlocutor, e incluso, la persuasión trasciende lo lingüístico, puesto que los dones enviados a la princesa corintia también funcionan como una estrategia de convencimiento y permiten la culminación del plan vengativo. La construcción heroica del personaje femenino viene de la mano de la construcción retórica de sus proclamas y esto evidencia, por un lado, el uso social del arte del buen decir y la apropiación que el tragediógrafo hace de este; por el otro, la subversión de las categorías preestablecidas que se esperaban de una extranjera y hechicera.

En todo el monólogo se dirige a sí misma en tanto receptora de su propia plática. La interioridad se convierte en el auditorio, marcando la escisión presente en ella y, de hecho, personifica a su corazón y establece un diálogo con él, pues es un ente desdoblado en Medea. Ella es la que perora y la jueza de sus propios actos, hecho que permite el ejercicio persuasivo sobre sí misma.

La decisión se torna ineludible una vez certificadas las muertes de Creonte y de la princesa por parte del mensajero, quien explica con detalles la ruina física de ambos. Medea reafirma su voluntad y reconoce que no hay vuelta atrás: su corazón debe armarse y hacer lo que ha decidido, aunque esto genere pena. Su fuerza interna así lo reclama. En su discurso hallamos verbos en tiempo perfecto que demuestran la contundencia y la certeza

de la consumación de la venganza. Asimismo, en los momentos en que se dirige a sí misma utiliza verbos en imperativo que dan cuenta del poder exhortativo que debe ejercer sobre ella. Esto muestra, una vez más, el desdoblamiento de la protagonista en relación con sus órganos, los encargados de sentir y pensar y de brindar los argumentos para tomar una u otra determinación. Esos órganos corporales funcionan como un auditorio distinto que escucha, opina y razona.

La complejidad de Medea también está dada por la simbología en torno a la madre: un símbolo de valencias opuestas: la madre como dadora y quitadora de vida. Medea representa justamente esto: una madre que propicia la vida y que la elimina con pesares y dolores. Ella misma lo explicita: nosotras los mataremos, puesto que los hemos concebido. Aquí la decisión es firme, pero, para que esto resultara así, la protagonista inició un recorrido en el que ambas partes de su personalidad discutieron exponiendo sus argumentos y ganó el de más peso para ella: cometer el filicidio en orden a castigar a su esposo y evitar las burlas de sus enemigos. Dejó de lado una de sus opciones y se hizo responsable de la elección tomada.

Notamos, por tanto, que la puesta en marcha de la venganza, para Medea, es una instancia de decisión y reafirmación constante. A pesar de tener claridad en el planeamiento discursivo y de haberse ocupado de todos los puntos fundamentales, la duda respecto del castigo se hace evidente cuando se acerca el momento. Sin embargo, aunque siente dolor e incertidumbre, se convence a sí misma de que el castigo es lo correcto.

Ha quedado claro el camino reflexivo que ha iniciado y transitado Medea y podemos advertir que la escisión presente en ella hace que la razón y la emoción se desdoblen y aparezcan como agentes distintos que operan en la decisión más importante de su existencia.

Capítulo V. Daños y perjuicios

“Así estamos, cada uno en su orilla, sin odiarnos, sin amarnos, ajenos”

Mario Benedetti, La Tregua

Los daños devienen acciones que causan perjuicio o dolor a otro y surgen a partir de diferentes circunstancias y por motivos variados. Como hemos explicitado a lo largo de los capítulos precedentes, parte fundamental de la venganza es reconocerse agraviado y poseer, además, el estatus social y político para ello. En las relaciones de poder, el agresor entiende que debe ser castigado y acepta las reglas de juego. Todo esto se da dentro de una sociedad que ha acordado ciertas normas sociales en torno a tal cuestión (ELSTER, 1990: 864). El caso de Medea resulta paradigmático porque es una mujer y extranjera que, al no poseer derechos sociales, tampoco puede sentirse agraviada y menos aún, hacer algo al respecto. Sin embargo, observamos que estas características fueron subvertidas por el tragediógrafo para construir un personaje que encierra una gran complejidad por manifestar cualidades masculinas y femeninas entrelazadas: siente los daños que Jasón ha cometido contra ella y, en consecuencia, decide idear y ejecutar su plan vindicatorio. Esta iniciativa encuentra un conflicto de intereses que cambia el escenario en la *éxodos*. La venganza será vista por Jasón como una circunstancia irracional, pasional y fuera de la norma que requerirá un castigo, pero nunca comprendió la falta grave en la que incurrió al abandonar el *oïkos* y tampoco pudo prever, como consecuencia de sus actos, las resoluciones vengadoras de Medea a pesar de saber los crímenes que ella cometió en el pasado. A raíz de esta situación, Jasón se siente agraviado y dañado y por ello retorna al hogar para enfrentar a Medea y obtener su resarcimiento a través del castigo que él ejecutará. Sin embargo, el escarmiento no se cumple solo con la muerte de la princesa, sino también con la de sus hijos, consumada por la madre (vv.1272-1278). La nueva información genera en Jasón un dolor extremo que vive como una afrenta grave a su honor y comienza a expresar sus *páthe*, hecho que cambia su discurso y declaraciones. En el último *agón*, Medea cierra su plan de venganza al relatar todas sus emociones y sus decisiones respecto del castigo pensado para el esposo y qué logros quería obtener.

Nos interesa, por tanto, estudiar la *éxodos* a fin de identificar elementos del plan vindicatorio y la resolución del mismo. Aquí, también, las palabras y los discursos cobran gran relevancia, pues asistimos a la mostración de las emociones de ambos: por un lado, Jasón deja de lado su racionalidad para evidenciar su afección por los sucesos recientes y Medea manifiesta sus *páthe* en relación con sus propias vivencias y sus necesidades reparatorias.

Cambia, todo cambia

El último diálogo ocurre en la *éxodos* y se extiende desde los vv. 1293 a 1414. En verdad, no es un *agón per se*, pues los parlamentos no son simétricos. Sin embargo, la crítica admite este encuentro como un *agón* reducido ya que retoma ideas y premisas del primero (MASTRONARDE, 2002: 373). Jasón posee alocuciones más largas y transforma su propia disertación en relación con el contenido. Para ello, se sirve de ciertos elementos de la plática retórica demostrativa a fin de presentar lógicamente las características de su esposa. En toda la *éxodos*, notamos una inversión de roles respecto del primer diálogo, dado que Jasón cambia su argumentación por una en donde expresa su dolor, mientras que la protagonista habla en un tono frío y distante con la inclusión de verbos en imperativo y de términos bélicos y heroicos que remiten al mundo masculino. En efecto, los parlamentos anteriores del Esónida reflejan órdenes, sentencias, racionalidad, distanciamiento y frialdad; en cambio, Medea ahora se asume como el agente de los hechos y demuestra que posee control de la situación y control de sí misma (BONGIE, 1977: 54).

Jasón se acerca por última vez al *oïkos* para ocuparse de los hijos porque el asesinato de Creonte y de la princesa puede generar represalias contra los pequeños. Su primera intervención, que se extiende desde el v. 1293 hasta el v. 1305, se dirige al Coro y tiene por objetivo recabar información certera sobre Medea y sus hijos. El parlamento denota su habitual tono racional y de superioridad, dado que expresa con ironía escenarios inverosímiles:

γυναῖκες, αἰ τῆσδ' ἐγγὺς ἔστατε στέγης,
ἄρ' ἐν δόμοισιν ἢ τὰ δεῖν' εἰργασμένη
Μήδεια τοισίδ' ἢ μεθέστηκεν φυγῆ;
δεῖ γάρ νιν ἤτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω

ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος,
 εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσει δίκην.
 πέποιθ' ἀποκτείνασα κοιράνους χθονὸς
 ἄθῳρος αὐτὴ τῶνδε φεύξεσθαι δόμων;
 ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτῆς φροντίδ' ὡς τέκνων ἔχω
 κείνην μὲν οὐς ἔδρασεν ἔρξουσιν κακῶς,
 ἐμῶν δὲ παίδων ἦλθον ἐκσώσων βίον,
 μή μοι τι δρᾶσωσ' οἱ προσήκοντες γένει,
 μητρῶον ἐκπράσσοντες ἀνόσιον φόνον (vv. 1293-1305).

Mujeres, que estáis cerca de esta morada, ¿acaso (está) en esta casa la que ha hecho estas cosas terribles, Medea, o ha partido a causa de la huida? Pues ciertamente es necesario que al menos se oculte bajo tierra o lleve el cuerpo alado hacia el profundo éter si no pagará la pena al palacio de los reyes. ¿Ha creído que tras matar a los dueños de la tierra ella misma huirá impune del palacio? Pero, pues, no tengo cuidado de ella como de mis hijos: por un lado, a ella le harán mal a quienes hizo mal, por el otro, vine para salvar la vida de mis hijos. No empiecen a hacer algún daño los parientes a mi familia vengando el impío asesinato materno.

Aquí nombra por primera vez a Medea con un epíteto negativo: τὰ δεῖν' εἰργασμένη, “hacedora de terribles cosas”, en relación con la espantosa muerte de la princesa y de Creonte. Jasón expresa la imposibilidad del escape por medio de una relación de opuestos entre el mundo subterráneo y el cielo, dos lugares imposibles para acceder, al menos, desde su visión. Domina el lenguaje de la ironía, cuyo eje central es la imposibilidad del escape y efectivamente su pleno convencimiento logra que la audiencia y los lectores crean en el castigo de Medea. Sin embargo, a pesar del propio discurso, solo le importan los hijos y las represalias que los parientes pueden efectuar sobre ellos. En el parlamento, observamos la presentación de la tensión: *pólis* y *oikos*; la primera referida al rol que él adopta como embajador del palacio, pues a causa de las muertes de Creonte y su hija no queda otro sino él para anunciar que, sin lugar a dudas, el castigo sobrevendrá sobre Medea; la segunda, concerniente a su rol paterno aquí ya enfatizado con la decisión de la búsqueda. Lo público y lo privado quedan delimitados e incluso advertimos que primero se ocupa de las cuestiones políticas y luego de las familiares. Esta situación acentúa aún más su racionalidad y frialdad y su discurso se llena de sentencias y preguntas retóricas; sus palabras demuestran un tenor político y judicial, pues incorpora términos ligados a esas esferas: cita, como primera referencia, la idea de “pagar la pena” dada por la locución δίδωμι δίκη y, como segunda, incorpora el término ἄθῳρος, un adjetivo que significa

“impune”, “libre de castigo”. Ambas expresiones están en consonancia con las premisas de Jasón respecto de la justicia como algo eminentemente griego que castigará el accionar de Medea. También, como analizamos en páginas precedentes, utiliza el léxico propio de la venganza, enmarcando la posibilidad de un escarmiento para la protagonista y patentizando el sentimiento de agravio de Jasón. Sin embargo, por una especie de ironía trágica, mientras el Esónida pretende salvar a sus hijos y llevárselos con él, Medea ya se encuentra fuera del palacio con los cadáveres y lejos de su alcance. Toda esta situación reafirma la superficialidad discursiva del personaje masculino, superficialidad anclada en el desconocimiento absoluto de su esposa y de las acciones que ella puede ejecutar.

El tono racional y frío cambia de un modo rotundo cuando el Coro le informa la muerte de los niños y Jasón revela sus sentimientos: οἴμοι, τί λέξεις; ὡς μ' ἀπώλεσας, γύναι, v. 1310, “¡Ay de mí! ¿Qué dices? ¿Cómo me destruiste, mujer!”. La primera voz, οἴμοι, es una exclamación subjetiva que engloba dolor, odio, pero también sorpresa (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). Es evidente, entonces, que la sola pronunciación del lexema remite, sin dudas, a un entorno emocional y aquí Jasón expresa un sentimiento bien arraigado en su interior: su completa aniquilación como hombre, como ciudadano político, pues Medea le ha cercenado la posibilidad de la futura descendencia y ahora también la antigua. Esto redundante en una vejez sin fama, sin *oikos*, sin hijos que perpetúen el linaje y ocupen un lugar en la *pólis*. La oración exclamativa, dirigida a la filicida ausente, también enfatiza el dolor del héroe y la idea de la destrucción completa efectuada por Medea, referida en el verbo ἀπόλλυμι, funciona como *anagnórisis* para Jasón.⁹¹ No hay reparación posible para el daño realizado.

El Coro vuelve a intervenir para hacer saber que la muerte de los hijos se produjo en la propia casa y, por consiguiente, la actitud de Jasón evidencia un apuro por descubrirlo con los propios ojos:

χαλᾶτε κληῖδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,
ἐκλύεθ' ἀρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν,
[τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ τείσωμαι δίκην] (vv. 1314-1316)

⁹¹ En la épica, este verbo se emplea con el sentido de la muerte en batalla, por lo que es posible que aquí remita también a ese contexto dado –claro está– el planteo del enfrentamiento entre los esposos con un cariz bélico. En la tragedia que nos ocupa, el término aparece nueve veces de las cuales siete poseen el valor de “aniquilación” (vv. 277, 1208, 1289, 1310, 1326, 1338 y 1365).

Aflojad los cerrojos lo más pronto posible, siervos, soltad el cierre de la puerta para que vea un doble mal, por un lado a los muertos, por el otro a la que haré que pague la pena.

Jasón utiliza el imperativo para ordenar a los sirvientes que abran la puerta y expresa con claridad la necesidad de acelerar el proceso. Sus ojos deben ver a sus hijos muertos y a la asesina y además, él debe entender lo sucedido y para ello debe constatarlo con su vista. Demuestra la necesidad de venganza, que se suscita a partir de la ira. Las emociones le sobrevienen y lo “apresan”. La racionalidad que mostrara en otros momentos de la obra ha desaparecido y asistimos a un cambio, pues el propio Jasón transita la misma emoción que le adjudicó a su esposa aunque la diferencia es radical: sí tiene poder y estatus para sentir estos *páthe* que serán erradicados de su interioridad una vez que obtenga el placer de la venganza. Medea se ha extralimitado y ha atacado los cimientos de la *pólis*. Podemos notar aquí que Jasón demuestra un comportamiento idéntico al de Medea en los episodios anteriores y toda la actitud que denostó con anterioridad forma parte ahora de su realidad. La diferencia, tal como expresa Aristóteles y que hemos analizado en el capítulo II de la presente tesis, radica en que es un varón ciudadano capaz de encolerizarse y reclamar su derecho de venganza. El discurso de Jasón evidencia estas ideas, pues, efectivamente, la acción de Medea fue contra él, debe vengar la muerte de sus hijos y en consecuencia, castigar a la perpetradora. Sin embargo, la subversión eurípidea vuelve a presentarse: el esposo queda sin la posibilidad de la venganza y Medea, cuya ira no es por causas meritorias según Aristóteles, sí la consuma y escapa hacia Atenas sin castigo.

Medea hace su aparición en escena desde el carro alado y se dirige a Jasón utilizando una prédica diferente, pues su alocución ahora se parece aún más a la de él, aquella que demostraba el tono frío y racional:

τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας,
νεκροὺς ἐρευνῶν κἀμὲ τὴν εἰργασμένην;
παῦσαι πόνου τοῦδ'· εἰ δ' ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις,
λέγ' εἴ τι βούλη, χειρὶ δ' οὐ ψεύσεις ποτέ·
τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερρός. (vv. 1317-1322)

¿Por qué mueves y fuerzas estas puertas buscando a los muertos y a mí, la causante? Termina este trabajo. Si tienes necesidad de mí, di si decides algo pero no (me) tocarás con tu mano, tal carruaje nos da Helios, padre de mi padre, protección de la mano enemiga.

Desde el punto de vista performativo, la protagonista se encuentra en el *theologeion*, espacio reservado para los dioses: asistimos aquí a la completa deshumanización de la filicida (KNOX, 1983: 280), puesto que se convierte en una *theà apò mekhanês*. Su *lógos* ha cambiado y se ha llenado de órdenes y sentencias propias del habla masculina. Notamos aquí una asimetría entre los esposos dada por la *performance*, ya que en la escenificación, Jasón se encuentra en el suelo intentando abrir las puertas del palacio, mientras que Medea se ubica por encima de él, en el carro alado.⁹² Por otra parte, desde el punto de vista discursivo, también se halla presente la diferenciación, dado que el personaje femenino le habla desde el poder de la autoridad. Su primera pregunta, formulada en un tono irónico, distante, denota su triunfo a pesar de los intentos desesperados de Jasón de encontrarla a ella y a sus hijos allí y no lograrlo. Se asume como la responsable material del crimen y ya no tiene miedo de lo que pueda suceder, puesto que tiene un salvoconducto: Egeo. El transporte seguro otorgado por su abuelo está caracterizado como *ἔρῳμα πολεμίας χερός*, “protección de la mano enemiga” en clara alusión a una defensa militar. A partir de este sintagma, el carro alado, cuya valencia principal consiste en ser un atributo divino, se concretiza en el contexto bélico-heroico que aportan los vocablos de contenido militar. Jasón se convierte en un enemigo vencido porque ya no puede alcanzarla. Este hecho coadyuva a la imagen de Medea construida como un héroe en guerra, victorioso, con sus plenas potencias en acción.⁹³ El recurso retórico aquí está dado por el contenido de las palabras que prueban el completo poderío de Medea por sobre el varón.

Jasón retoma la palabra en el v. 1323 y adopta el mismo razonamiento que su esposa pronunció en el primer encuentro dialógico:

ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον ἐχθίστη γύναι
 θεοῖς τε κὰμοὶ παντί τ' ἀνθρώπων γένει,
 ἦτις τέκνοισι σοῖσιν ἐμβαλεῖν ξίφος
 ἔτλης τεκοῦσα κᾶμ' ἄπαιδ' ἀπώλεσας.

⁹² Esta imagen parece haber inspirado a distintos pintores de vasos de los siglos V y IV que plasmaron a Medea en el carro alado. Para más detalles, cf. TAPLIN (2007:114-125).

⁹³ Cabe resaltar que el ideal heroico materno sostenido sobre una doble base: parir y entregar hijos a la *pólis* (IRIARTE, 2002a: 137) aquí se ve trastocado, precisamente, porque con su asesinato Medea los quita de circulación política.

καὶ ταῦτα δράσασ' ἥλιόν τε προσβλέπεις
καὶ γαῖαν, ἔργον τλᾶσα δυσσεβέστατον;
ὄλοι'. ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶ, τότε οὐ φρονῶν,
ὅτ' ἐκ δόμων σε βαρβάρου τ' ἀπὸ χθονὸς
Ἑλλην' ἐς οἶκον ἠγόμην, κακὸν μέγα,
πατρός τε καὶ γῆς προδότιν ἢ σ' ἐθρέψατο.
τὸν σὸν δ' ἀλάστορ' εἰς ἔμ' ἔσκηψαν θεοί·
κτανοῦσα γὰρ δὴ σὸν κάσιν παρέστιον
τὸ καλλίπρωρον εἰσέβης Ἀργοῦς σκάφος.
ἦρξω μὲν ἐκ τοιῶνδε· νυμφευθεῖσα δὲ
παρ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ τεκοῦσά μοι τέκνα,
εὐνῆς ἕκατι καὶ λέχους σφ' ἀπώλεσας.
οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνὴ
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίου ἐγὼ
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
λέαιναν, οὐ γυναιῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.
ἀλλ' οὐ γὰρ ἂν σε μυρίοις ὀνειδέσιν
δάκοιμι· τοιόνδ' ἐμπέφυκέ σοι θράσος·
ἔρρ', αἰσχροποιὲ καὶ τέκνων μαιφόνε.
ἐμοὶ δὲ τὸν ἐμὸν δαίμον' αἰάζειν πάρα,
ὅς οὔτε λέκτρων νεογάμων ὀνήσομαι,
οὐ παῖδας οὐς ἔφυσα κάξεθρεψάμην
ἔξω προσεπιπεῖν ζῶντας ἀλλ' ἀπώλεσα.(vv. 1323-1350)

¡Odiosa! ¡Oh mujer más aborrecible para los dioses, para mí y para toda la raza de los hombres que te atreviste a arrojar la espada a tus hijos tras engendrar(los) y me destruyes a mí sin hijos. Y tras hacer estas cosas, ¿miras al sol y a la tierra, después de haberte atrevido a la acción más impía? Ojalá mueras. Y yo ahora entiendo como no entendí antes, cuando desde tu morada y desde tierra bárbara te conducía hacia una casa griega, gran mal, traidora de tu padre y también de tu tierra, que te nutrió. Los dioses lanzaron tu espíritu vengador hacia mí. Pues tras matar a tu hermano junto al hogar, te embarcaste en la nave Argos de bella proa. Comenzaste, por un lado, por tales cosas; por el otro, tras haberte casado con este hombre y después de engendrar hijos para mí, los mataste por causa de un lecho nupcial y un lecho. No existe mujer griega que se atrevió a estas cosas y de entre las cuales yo te estimaba antes de que te casaras, unión funesta y odiosa para mí, leona, no mujer, que tienes naturaleza más salvaje que la tirrena Escila. Pero, pues, no te mordería con infinitos reclamos. Este coraje ha crecido en ti. Vete, homicida de tus niños que hace cosas indignas. De mi depende llorar mi destino, que no gozaré de lechos de bodas recientes ni a los hijos que eduqué y crié podré hablarles estando vivos sino los perdí.

Aquí asistimos, una vez más, al *κακῶς λέγειν*, pero, esta vez, tal como era habitual percibirlo en la sociedad griega de la época: Jasón la insulta con oraciones exclamativas, empleando adjetivos en grado superlativo, lo que implica —como hemos explicitado con anterioridad—una magnificación en las cualidades—negativas todas ellas— de Medea. En el parlamento se consignan las mismas palabras y organización discursiva de la protagonista en los vv. 465, 467 y 468.⁹⁴ Estas expresiones remiten, por tanto, a sensaciones nuevas que deben ser dichas. Por medio de una proposición relativa con matiz causal, establece una característica de la *γυνή*: no es cualquier mujer, sino aquella capaz de matar con la espada a sus propios hijos. Aquí se retoma la valencia heroica, pues el *modus operandi* del filicidio es la espada, otro atributo del héroe. Asimismo, la acción redundante en la destrucción completa del emisor, quien se queda sin hijos (*ἄπαιδα*, v. 1326), clara alusión a una situación de orden político. Dentro del extenso parlamento, encontramos un postulado interesante para analizar. Ahora Jasón se da cuenta, en términos racionales, de todo lo sucedido y se arrepiente de las decisiones pasadas: *ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶν, τότ' οὐ φρονῶν* “y yo ahora entiendo (como) no entendí antes” (v. 1329). Las palabras en boca de Jasón no hacen más que enfatizar su desconocimiento completo respecto de Medea y de las acciones que pudo llevar a cabo. Este entendimiento se da a partir del dolor y del daño que la protagonista le ha causado con la muerte de los niños. Al igual que Medea en la primera conversación, realiza una *narratio* de la historia pasada pero se centra en los acontecimientos más terribles de la misma, aquellos producidos por la protagonista. Utiliza verbos en primera persona para remarcar que las propias decisiones fueron equivocadas: no tendría que haberla traído a tierra helena. La llama traidora de su padre y de la tierra, calificativo que también utiliza Medea para hablar de sí misma, pero aquí enfatiza las cualidades negativas. Jasón está especificando su pensamiento en relación con los hechos pasados que ahora cobran un nuevo valor a partir de conocer la noticia de la muerte de los hijos. Trata de remarcar todas

⁹⁴ ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἶπειν ἔχω, v. 465;

ἦλθεσ πρὸς ἡμᾶς, ἦλθεσ ἔχθιστος γεγώς/[θεοῖς τε κἄμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει]; vv. 467-468

las acciones terribles que ella cometió a fin de ubicarla en el lugar del bárbaro por excelencia: la irracionalidad a la hora de actuar. Reduce el conflicto a uno sexual y establece que se atrevió a realizar el trabajo más impío a causa de los nuevos lechos nupciales. Además, la compara con la mujer griega y sostiene que ninguna de ellas hubiera hecho tales cosas, caracterización que refuerza la instalación discursiva de un “otro” salvaje. El proceso de animalización y teratologización está en consonancia con esta línea discursiva y está ligado al discurso cimentado en las pasiones desmesuradas: Jasón la llama leona y Escila. El recurso muy utilizado en las tragedias también tiene por objeto situar al personaje en el lugar de un “otro” distinto de “nosotros” cuyas características se presentan de manera negativa.

En primer lugar, la califica como leona, animal relacionado con la ferocidad. Se opone al león, cuyo símbolo es el del poder y la soberanía. La compara, además, con Escila, el monstruo femenino que devora con sus seis cabezas todo lo que se le cruza. Para IRIARTE (2002b: 167) esta criatura marina representa la castración para los griegos, imagen que está presente aquí, pero de manera metafórica y simbólica a partir de los crímenes realizados, clara evocación del poder genésico y destructivo de la protagonista (RODRÍGUEZ CIDRE 2002: 279). Particularmente en esta cita, observamos el intento por parte de Jasón de marcar de nuevo la naturaleza pasional y salvaje de Medea y distinguirse él como ser racional. Utilizando ambos calificativos la ubica en el lugar del “otro”, salvaje y peligroso, extranjero, no griego, pasional, irracional; él, en el polo opuesto, en tanto hombre y griego, se ubica en el lugar de lo racional y pensante. Esta tensión expresada por el personaje masculino, aquí subvertida por Eurípides, exhibe los conflictos en torno al género que la sociedad griega presentaba: asociar al mundo femenino todo lo relacionado con la pasión y lo irracional, sin olvidar que la mujer es “otro” dentro de la *pólis*. En el plano discursivo, se evidencia su derrota, pues debe recurrir a estos calificativos para lograr una reacción en Medea. Demuestra así un discurso de desesperación ya que necesita expresar su cólera.

MCCLURE (1999: 373), al analizar el discurso de la culpa en Medea, toma la definición de esta práctica de ADKINS quien afirma que implica culpar a otra persona por acciones u omisiones reprobadas por la sociedad. Medea utiliza este discurso y con él logra persuadir y convencer al Coro, a Creonte, a Egeo y a Jasón en el segundo encuentro

dialógico. Sin embargo, en el diálogo final, esta proclama “sufre un cambio”, pues quien utiliza este tipo de palabras es Jasón justamente en la *rhêsis* recién analizada. Todas las expresiones recuerdan lo que ya Medea dijo en versos precedentes. Aquí es él quien la insulta y adquiere una actitud de suplicante que no es tomada en cuenta por Medea. Por otro lado, sus palabras revelan que la culpa de lo sucedido es de ella a causa de su ira por la traición del lecho. Él omite reconocerse como parte del problema.

La pena y la ira por la muerte de los hijos se constituyen como fuente de un saber que permite tomar decisiones y revisar las acciones del pasado—concretamente su matrimonio—a pesar de haber visto los crímenes que ella cometió. Sin embargo, Jasón abandona ahora los argumentos racionales que puntualizó en la primera entrevista por los sentimientos que le provoca la muerte de sus propios pequeños. Toda la *rhêsis* se convierte en el “discurso de la culpa”, el mismo que usara Medea en el primer *agôn*, aunque aquí se invierte, ya que quien utiliza este tipo de recurso es Jasón (MCCLURE, 1999: 391). Todas las expresiones recuerdan lo que ya Medea dijo en versos precedentes. La construcción dialógica que Eurípides pone en escena enfatiza la asimetría ya analizada y lo muestra al Esónida como suplicante, un personaje que se convierte en demandante (LOWE, 2004:277) a partir de su *narratio*, que reclama justicia y favores a una mujer cuyos pronunciamientos no se extienden más de lo necesario. Medea le ha quitado entidad a su exesposo y por ello no le interesa contraargumentar lo dicho por él:

μακρὰν ἂν ἐξέτεινα τοῖσδ' ἐναντίον
 λόγοισιν, εἰ μὴ Ζεὺς πατήρ ἠπίστατο
 οἷ' ἐξ ἐμοῦ πέπονθας οἶά τ' εἰργάσω.
 σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη
 τερπνὸν διάξειν βίοτον ἐγγελῶν ἐμοὶ
 οὐδ' ἢ τύραννος, οὐδ' ὅ σοι προσθεῖς γάμους
 Κρέων ἀνατεῖ τῆσδέ μ' ἐκβαλεῖν χθονός.
 πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούλη, κάλει
 [καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ὤκησεν πέδον]:
 τῆς σῆς γὰρ ὡς χρῆν καρδίας ἀνθηψάμην(vv. 1351-1360)

Me habría extendido largo tiempo con tales palabras cara a cara si Zeus padre no supiera cuáles cosas has tenido de mí y qué cosas ejecutaste. Tú, tras deshonrar mis lechos, no ibas a pasar una vida alegre riéndote de mí. Ni la princesa, ni el que tras entregarte las bodas, Creonte, iba a echarme de esta tierra con impunidad. Ante esto, llámame, si quieres, no solo leona sino también Escila que habitó la llanura tirrénica. Pues, como era necesario, atacé tu corazón.

Se mantiene el tono irónico y distante con el que incluso parece burlarse del extenso discurso de Jasón. Sin embargo, no necesita detenerse a repetir lo que ella ya ha anunciado oportunamente porque cuenta con Zeus, padre de los dioses y juez de los hechos humanos, como testigo de los beneficios que el esposo recibió y de las propias acciones. El discurso certero y contundente comprueba la supremacía no sólo espacial sino también discursiva en el que se expresa la motivación de la venganza: el lecho deshonrado por la traición (ἀτιμάσας λέχη v. 1354). No obstante, esta deshonra no está vista desde el plano amoroso o sexual, sino desde el cívico, pues allí se cifra la función de la mujer. Asimismo, resurge la risa como elemento negativo, como atributo de los enemigos que es necesario castigar. Tampoco iba a permitir el exilio, decisión tomada por Creonte con impunidad. Expone con claridad los puntos que la llevaron a pergeñar, planificar y ejecutar la venganza y se los dice a fin de que pueda entender las motivaciones para tal acción. Como parte de su estrategia discursiva, la protagonista retoma los términos que Jasón utilizó para insultarla, animalizarla y convertirla en monstruo, para demostrar que no le importan esos calificativos y que no dañan su interioridad ni integridad. La percepción del hecho es muy clara y contundente y, por ello, nada de lo que diga Jasón, podrá afectarla. La frase final expresa de un modo categórico el objetivo vengativo: era necesario tocarle el corazón. A lo largo de la obra, el Esónida evitó demostrar sus emociones e hizo gala de la racionalidad y frialdad extrema, pero, la muerte de los hijos, suceso que, además, está relacionado con un estatus social, hizo que él expresara las emociones alojadas en la καρδία.

Los versos siguientes se encuentran en una *stikhomythía*, que se desarrolla a lo largo de diecinueve versos y que evidencia un tono de hostilidad y la alusión a los argumentos de uno y otro:

Ἴά.καυτή γε λυπῆ καὶ κακῶν κοινωνὸς εἶ.
Μή.σάφ' ἴσθι·λύει δ' ἄλγος, ἦν σὺ μὴ ἔγγελας.
Ἴά.ὦ τέκνα, μητρὸς ὡς κακῆς ἐκύρσατε.
Μή.ὦ παῖδες, ὡς ὤλεσθε πατρῶα νόσφω.
Ἴά.οὔτοι νιν ἡμῆ δεξιά γ' ἀπώλεσεν.
Μή.ἀλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι.
Ἴά.λέχους σφε κήξίωσας οὔνεκα κτανεῖν;
Μή.σμικρὸν γυναικί πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς;
Ἴά.ἤτις γε σώφρων· σοὶ δὲ πάντ' ἐστὶν κακά.
Μή.οἶδ' οὐκέτ' εἰσί· τοῦτο γάρ σε δῆξεται.

Ἰά.οἶδ' εἰσὶν, οἴμοι, σῶ κάρα μιάστορες.
 Μη.ἴσασιν ὅστις ἤρξε πημονῆς θεοί.
 Ἰά.ἴσασι δῆτα σὴν γ' ἀπόπτυστον φρένα.
 Μη.στύγει· πικρὰν δὲ βάξιν ἐχθαίρω σέθεν.
 Ἰά.καὶ μὴν ἐγὼ σὴν· ῥάδιοι δ' ἀπαλλαγαί.
 Μη.πῶς οὔν; τί δράσω; κάρτα γὰρ καγὼ θέλω.
 Ἰά.θάψαι νεκρούς μοι τούσδε καὶ κλαῦσαι πάρες.(vv. 1361- 1377)

Jasón: Y tú misma sufres y eres compañera de mis males
Medea: Lo sé claramente. Y me libera el dolor, si tú no ríes
Jasón: ¡Oh, hijos! ¡Cómo encontraron a una mala madre!
Medea: ¡Oh, niños! ¡Cómo murieron a causa de una enfermedad paterna!
Jasón: Ciertamente mi diestra no los mató.
Medea: Sino la desmesura y tus bodas recientes.
Jasón: ¿Piensas matarlos por un lecho?
Medea: ¿Piensas que esto es una pena pequeña para una mujer?
Jasón: Para cualquiera que es sabia. Y todos son males para ti.
Medea: Ellos no están más; pues esto te afligirá.
Jasón: Ellos están, ¡ay de mí! como espíritus vengadores para tu cabeza.
Medea: Saben los dioses quien comenzó su desgracia.
Jasón: Saben, ciertamente, de tu mente abominable.
Medea: Odia. Odio tu filosa palabra.
Jasón: Y yo la tuya pero fáciles son las separaciones.
Medea: ¿Cómo, en efecto? ¿Qué haré? Pues yo también lo deseo mucho.
Jasón: Permíteme honrar con ritos fúnebres y llorar a estos muertos.

Tanto Jasón como Medea sufren los sucesos ocurridos, pero la diferencia recae en que, en ella, el dolor resulta liberador en tanto funciona como castigo y evita la risa de su enemigo. A lo largo de los versos, cada uno de los interlocutores organiza las premisas a partir de la ironía y notamos el paralelismo entre ellas. En los vv. 1363-1364 ambos utilizan como invocación el sustantivo “hijos” pero con diferentes términos: mientras que Jasón prefiere τέκνα, Medea opta por παῖδες. El primer vocablo deviene del verbo τίκτω, “traer al mundo”, “engendrar” y se puede asociar al padre y a la madre (CHANTRAINE, 19680-1980: s.v.). El segundo, en general, aparece en tragedia en relación con la madre (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v.). En el v. 1363 hay una aliteración del sonido “κ” que remarca la idea de Medea como mal; en cambio, en el v. 1364 la aliteración es de la “π” que puntualiza sobre la enfermedad paterna, pues “los hijos fueron destruidos por el padre” (MOSSMAN, 2011: 362). Este intercambio posee información valiosa que establece los puntos de la venganza y la respuesta de Jasón. En el v. 1365 Jasón afirma que su mano no mató a los hijos en clara referencia al hecho concreto del asesinato, pero, tal como nota

MOSSMAN (2011: 362), la evocación de la diestra remite a los juramentos que no supo mantener y que fue el motivo que condujo a la protagonista a ejecutar su vindicta.

Otro de los argumentos que se discute en el diálogo es la cuestión del lecho. La visión dicotómica enuncia consideraciones genéricas en cuanto a funciones sociales: los esposos tenían libertad para salir del *oikos* y entablar relaciones extramatrimoniales (POMEROY, 1990: 107), pero las mujeres no: estaban obligadas a permanecer en el lecho marital, elemento que las conforma como esposas, por lo que advertimos que para la protagonista, quedarse sin lecho implica una situación negativa y desmejorada porque no tiene adonde volver: ha traicionado a su padre y a su patria. Ese sentido queda manifiesto cuando, mediante una pregunta retórica que responde a la interrogación anterior, intenta explicitar y evidenciar el carácter vital del lecho en términos de sufrimiento y dolor (v. 1368). Para ALLAN (2021: 33-34) el intercambio de los vv. 1367-1368 resulta una expresión clara de los celos como emoción importante dentro de la obra y, a pesar de no encontrar el vocabulario específico que la designe como tal, podemos advertir esa noción. Asimismo, los celos se configuran como parte importante de la vida conyugal y “la demanda de un trato justo está justificada”. Medea sostiene que la muerte de los hijos afligirá a Jasón, δάκνω, un término cuyo alcance semántico se sitúa dentro de los límites de la emociones, puesto que la evidencia de sus valencias “morder el corazón”, “afligir”, “hacer sufrir” (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1980-1997, s.v.) así lo demuestran. La explicitación de un léxico emotivo implica una clara intención del personaje femenino para conectar al Esónida con las emociones y liberar su racionalidad extrema. Jasón, por su parte, puntualiza sobre la mente de su interlocutora pero en sentido negativo, pues reconoce la actividad intelectual dispuesta a pergeñar una acción tremenda y funesta. Este hecho exalta el talante irracional que él mostrara en el primer *agón*, cuando afirmó que su pensamiento colérico la llevó a matar a los pequeños, una acción que ninguna mujer griega habría realizado. La protagonista usa la mente para realizar una acción terrible. Por su parte, Medea critica los comentarios de Jasón, cualidad de la que él se vanagloriaba en el primer diálogo. Ambos detestan el sonido de sus voces (PAGE, 1964[1938]: 178) y el contenido de las declaraciones. Las emociones también se constituyen como un fundamento de la venganza y aquí la protagonista habla de odio. Este *páthos* es más duradero y tiene como

eje causar daño, situación que hemos advertido a partir de los discursos de Medea y los logros que quiso conseguir.

Notamos en toda la conversación el recurso de la ironía, concretamente la antimetátesis, que consiste en utilizar de manera burlesca lo dicho por el contrincante, como estructurante de los discursos de ambos que testimonia la habilidad retórica de los hablantes y que se entiende en el contexto de la obra en general. Jasón intenta mantener su tono frío y racional pero su alocutaria también responde del mismo modo.

La última *rhêsis* de Medea se da cuando Jasón le pide honrar a los muertos:

οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί,
φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραιάς θεοῦ,
ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίση
τύμβους ἀνασπῶν· γῆ δὲ τῆδε Σισύφου
σεμνήν ἐορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν
τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.
αὐτὴ δὲ γαῖαν εἶμι τὴν Ἐρεχθέως,
Αἰγεῖ συνοικήσουσα τῷ Πανδίωνος.
σύ δ', ὥσπερ εἰκός, κατθανῆ κακὸς κακῶς,
Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνω πεπληγμένος,
πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδῶν (vv. 1378-1388)

No, por cierto, porque yo misma honraré a ellos con mi mano llevándolos hacia el lugar sagrado de Hera, la diosa Acrea, para que ninguno de los enemigos los maltrate destruyendo las tumbas. Y en esta tierra de Sísifo ofreceremos, de ahora en adelante, una festividad venerable y celebraciones frente a esta impía muerte. Y yo misma voy a la tierra de Erecteo para vivir con Egeo, hijo de Pandión. Y tú, como es natural, morirás mal, de mal modo, golpeado en tu cabeza con un resto de la nave Argo tras ver los finales odiosos de nuestro matrimonio.

Este tipo de discurso que leemos aquí es propio de las divinidades y podemos dividirlo en dos: por un lado, la instauración de un nuevo culto; por el otro, un discurso de tipo proléptico donde la profecía es el eje central. En toda la exposición encontramos verbos en tiempo futuro cuyo contenido, si bien no remite a órdenes o sentencias, posee una fuerza tal que no hay duda del poder de quien las emite. Resultan palabras certeras que operan convicentemente sobre el receptor. El tono frío y distante contribuye a potenciar esta situación. Respecto de la primera parte, notamos que esa tensión se mantiene y además denota un gran poder, pues ella se arroga la potestad de crear e instituir una nueva celebración en honor a sus hijos. Esta acción pertenece a la esfera divina y es parte de lo

que hacen los dioses. Remarca que ella, con su propia mano, se encargará de honrarlos y de este modo, se asume como una diosa. Reconoce, por tanto, que la muerte es impía y debe ser purificada pero no remite a sanar el crimen, por el contrario, manifiesta las dimensiones de su poder (RODRÍGUEZ CIDRE, 2012:363). En cuanto al discurso profético, se advierten los destinos de ambos: ella irá a Atenas y vivirá con Egeo, mientras que él morirá como consecuencia del golpe que recibirá con un fragmento de la nave Argo; paradójicamente, aquello que lo convirtió en un héroe también resulta la causa de su propia destrucción. Vemos, una vez más, una supremacía en Medea que no sólo está dada por su discurso y por su lugar físico, sino que ahora se suma el destino de cada uno: ella escapa sin castigo y, de hecho, según el mito, se convierte en madre de nuevo; él termina sus días sin fama y así es caracterizado en la tragedia, pues permanece en el suelo, sin poder alcanzar a Medea, suplicando a dioses que no existen o, mejor dicho, que a él no ayudan. Su esposa aparece de manera “divina” y logra castigarlo.

Ἰά. ἀλλά σ' Ἐρινὺς ὀλέσειε τέκνων
 φονία τε Δίκη.
 Μή. τίς δὲ κλύει σοῦ θεὸς ἢ δαίμων,
 τοῦ ψευδόρκου καὶ ξειναπάτου;
 Ἰά. φεῦ φεῦ, μυσαρὰ καὶ παιδολέτορ.
 Μή. στείχε πρὸς οἶκους καὶ θάπτ' ἄλοχον.
 Ἰά. στείχω, δισσῶν γ' ἄμορος τέκνων.
 Μή. οὐπω θρηνεῖς· μένε καὶ γῆρας.
 Ἰά. ὦ τέκνα φίλτατα. Μή. μητροί γε, σοὶ δ' οὐ.
 Ἰά. κάπειτ' ἔκανες; Μή. σέ γε πημαίνουσ' .
 Ἰά. ὦμοι, φιλίου χρήζω στόματος
 παίδων ὅ τάλας προσπτύξασθαι.
 Μή. νῦν σφε προσαυδᾶς, νῦν ἀσπάζη,
 τότε ἄπωσάμενος. Ἰά. δός μοι πρὸς θεῶν
 μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων.
 Μή. οὐκ ἔστι· μάτην ἔπος ἔρριπται (vv.1389-1404)

Jasón: Pero ojalá la Erinia de los hijos y la Justicia sangrienta te destruya.

Medea: ¿Y qué dios o divinidad te escucha a ti, perjuro y embaucador de tu huésped?

Jasón: ¡Ah, ah! Abominable y asesina de hijos.

Medea: Márchate hacia el palacio y honra con ritos funerarios a tu esposa.

Jasón: Marcho privado de mis dos hijos.

Medea: Aún no te lamentes: espera a la vejez

Jasón: ¡Oh, hijos queridísimos! **Medea:** Para su madre, no para ti.

Jasón: ¿Y luego los mataste? **Medea:** Para dañarte.

Jasón: ¡Ay de mí! Necesito abrazar la boca querida de mis hijos, desdichado.

Medea: Ahora les hablas. Ahora los saludas después de rechazarlos antes.

Jasón: Déjame tocar, por los dioses, la piel suave de mis hijos.

Medea: No están. La palabra ha sido lanzada en vano.

La idea de la destrucción de Medea sigue presente y Jasón va a desear que la Erinia, divinidad vengadora de los crímenes de sangre, lo haga. Intenta remarcar el carácter impío del crimen y la necesidad de que una divinidad interceda en el castigo que él no puede hacer.

La respuesta de Medea mediante una pregunta retórica encierra una gran ironía respecto del contenido de esta. Dados los sucesos recientes, las palabras de la protagonista sirven para confirmarlos: ningún dios ayuda a quienes perjudican la institución del matrimonio, cuya unión remarca y refuerza los lazos de *philia* y que aquí se han visto perjudicados y rotos por las acciones de Jasón. Recordemos que la protagonista está en el carro alado que su abuelo le dio y entonces, estas palabras cobran una gran relevancia porque queda claro que ella puede pensar y hacer lo que quiera sin temor a represalias en su contra (CUNNING, 1954:160).

Las intervenciones del Esónida oscilan entre manifestar el dolor por los hijos arrebatados e insultar a la causante del crimen. Para el primer movimiento, utiliza interjecciones que patentizan su sufrimiento y, para el segundo, usa calificativos que caracterizan a su interlocutora: la llama abominable e infanticida. El primer adjetivo, *μισαρός*, se forma a partir del sustantivo *μύσος*, “deshonra”, “abominación” y se aplica a crímenes y sacrilegios (CHANTRAINE, 1968-1980: s.v). Está relacionado con la suciedad y con la contaminación, ideas asociadas con la perpetración del crimen. El otro término que emplea es *παιδολέτορ*, un sustantivo formado con la unión de *παῖς*, “niño”, “hijo” y *ὀλετήρ*, “destructor”, “asesino”. Es una expresión muy concreta que resume en un solo vocablo una condición permanente y real de Medea.⁹⁵ Lo que intenta el Esónida es construir una imagen de la protagonista a partir de calificativos negativos extremos que la ubiquen, nuevamente, en el lugar de la desmesura y la abominación. Por su parte, ella lo

⁹⁵Este sustantivo aparece en *Reso*, v. 550 y en *Siete contra Tebas*, v.726 y en ambos, está en boca del Coro. En *Medea*, el Coro utiliza *παιδολέτειρα* en el v. 849.

exhorta para que se vaya de allí y se ocupe de enterrar a su esposa. La orden, reflejada en el imperativo del verbo *στείχω*, subraya su dominación discursiva (MCCLURE, 1999: 392) y es un término retomado por él para brindar una respuesta que incluye la condición propia de *ápais*, cuya intención abona la construcción como padre sufriente, sin descendencia, sin hogar. La refutación de Medea opera sobre el lamento fúnebre: le niega la posibilidad discursiva y, además, continúa con el tono exhortativo. A partir de aquí, tal como analiza RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 175-176), Jasón intenta emitir un *thrénos* que será interrumpido sistemáticamente por su interlocutora y que se sostiene sobre los tópicos de este. En primer lugar, el personaje masculino exclama que sus hijos son muy amados para él y Medea, en tono irónico y valiéndose de las actitudes pasadas, afirma que para ella sí lo son pero no para él. Con esta breve respuesta, remarca la poca preocupación que tuvo con anterioridad, cuando permitía el exilio de los niños. La pregunta del personaje masculino intenta desenmascarar la emoción de Medea y también se evidencia una cierta ironía de un amor que no se condice con un crimen. Las palabras certeras de la protagonista certifican su idea primigenia: vengarse y causar daño. El verbo *τημáίνω* ofrece, precisamente, tal idea, pues se utiliza para expresar la “ruina”, la “aflicción” o un “daño cuando se transgredió un juramento” (LSJ, 1968 [1843]: s.v.). La última valencia se recupera en este contexto, puesto que da cuenta del hecho puntual que la protagonista sufrió por el esposo traidor y lo que la habilitó a pensar y ejecutar un plan vindicatorio. Casi como intentando cambiar el tema de la conversación y no continuar con la disputa en el terreno conversacional, Jasón vuelve a expresar sus emociones y deplora su propia condición. Se llama a sí mismo desdichado, *τάλας*, un adjetivo que también utilizó Medea en el monólogo para dar cuenta de su estado de sufrimiento. Pide tocar y abrazar a sus hijos, situación que demuestra el sentimiento de Jasón por esta pérdida, pero la protagonista le niega esa posibilidad. Su discurso envuelve las palabras que se usan para emitir los lamentos fúnebres pero Medea corta todo tipo de expresión, pues a cada emisión le corresponde un reproche. Las últimas palabras de la protagonista dilapidan cualquier capacidad discursiva de Jasón: las palabras se pronuncian en vano, pues ella posee los cuerpos de los hijos y los trasladará hacia otro lugar donde institucionalizará un rito en honor a ellos (vv. 1378-1388). Esta es su despedida de Corinto y queda Jasón, solo, clamando a Zeus:

Ζεῦ, τὰδ' ἀκούεις ὡς ἀπελαυνόμεθ'
οἷά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μυσσαρᾶς
καὶ παιδοφόνου τῆσδε Λεαίνης;
ἀλλ' ὅπόσον γοῦν πάρα καὶ δύναμαι
τάδε καὶ θρηγῶ κἀπιθεάζω,
μαρτυρόμενος δαίμονας ὡς μοι
τέκνα κτείνας' ἀποκωλύεις
ψαῦσαί τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς,
οὐς μήποτ' ἐγὼ φύσας ὄφελον
πρὸς σοῦ φθιμένους ἐπιδέσθαι.(vv. 1405-1414)

Zeus, ¿escuchas estas cosas, cómo somos expulsados y qué sufrimos de esta sucia y filicida leona? Pero, por lo menos, en cuanto tengo la oportunidad y puedo, hago un lamento fúnebre e invoco a los dioses, llamando como testigos a las divinidades, de qué modo, tras matar a mis hijos, me impides tocar y con mis manos honrar con ritos fúnebres a los muertos, a los que nunca yo, tras engendrarlos, debía haber visto arruinados por ti.

Jasón invoca a Zeus, garante de la justicia, y dirige una súplica a causa de su sufrimiento: habla del rechazo recibido y también vuelve a puntualizar que “la sucia y filicida leona” ha causado su padecimiento. Una vez más, animaliza a la esposa con la imagen de la leona, símbolo que ya había utilizado para marcar el carácter salvaje e indómito de Medea. Su postura se sostiene sobre las acciones de ella y no repara en los propios actos que han desencadenado esta catástrofe. Se dirige a una segunda persona ausente que le prohíbe hacer el lamento fúnebre, tocar y enterrar a los niños, a los que nunca debería haber visto arruinados. La imagen final echa por tierra la grandilocuencia y magnanimidad que mostró en el primer diálogo y lo escenifica como un héroe menoscabado, un varón que reclama justicia frente a la esposa victoriosa y lejana. La destrucción fue espiritual más que física (MILLS, 1980: 290). La venganza ha sido cumplida en todas sus fases y Medea logró su objetivo: destruir a Jasón como hombre social y generar en él el mismo sufrimiento y dolor que ella sintió. La lucha otorga poder al vencedor (CAMPBELL & TRITLE, 2013: xxix) y es, precisamente, lo que sucede con Medea quien gana este enfrentamiento, de una manera sangrienta y violenta, y se dirige triunfante a una nueva vida en Atenas, sin castigo y con nuevas perspectivas de acción.

Síntesis parcial

La *éxodos* se constituye como el cierre perfecto de toda la tragedia en relación con el plan de la venganza y su ejecución exitosa. Medea controla la situación y su aparición muestra, por un lado, la ironía que inundará todas las intervenciones y, por otro lado, la nueva condición divina que ha asumido. Su lenguaje, entonces, está en consonancia con esta nueva naturaleza arraigada desde el propio linaje, pues su abuelo es Helios, quien es nombrado por ella como ayudante. Él le regala el carro alado, escudo y transporte seguro. Las expresiones marcan su poder ya que en todo momento ordena, establece un culto y anuncia lo venidero, tres características divinas por excelencia. Aquí ella descubre su verdadero ser, vale decir, muestra cuál fue su plan, a quienes lo dirigió y qué reflexiones y pensamientos elucubró. Al liberar estos razonamientos y emociones, su imagen gana más poder, pues ya nada tiene para ocultar y, en efecto, logró su cometido: castigar con el máximo sufrimiento posible a su esposo.

Su imagen se construye de a poco, en una suerte de *in crescendo*, pues la primera representación que el espectador/lector tiene de ella la aporta la nodriza en los vv. 24-25 cuando la describe como débil, consumida por las lágrimas; pero, desde su aparición en el escenario, asistimos a la conformación de un personaje que cada vez gana más poder hasta tenerlo en modo absoluto. En el final, reafirma ese poder y exhibe, de manera patente, que la planificación metódica se cumple. El discurso desde las emociones aquí no tiene lugar, excepto cuando se hace referencia a Jasón, pero no es aplicable a ella. Adopta un lenguaje racional, asociado a lo masculino y, una vez más, Eurípides subvierte las características identificadas con cada género.

Respecto de los discursos de Jasón, podemos observar que sus primeras palabras todavía sostienen el tono frío y racional y, al sentirse ultrajado, vuelve al *oikos* para castigar a quien lo ha dañado. Cuando se entera del cruel suceso, su parlamento cambia radicalmente: incorpora un léxico asociado a las emociones y además el *κακῶς λέγειν*, usado contra la mujer, tal como se acostumbraba en la Antigüedad. Esto reviste un cambio respecto del desarrollo de la obra, pero recalca en la práctica habitual de la sociedad griega. Las últimas estrategias están en íntima relación con las pasiones y los sentimientos

provocados por hechos fundamentales que hieren a los personajes. Sin embargo, se aceptan en el mundo masculino porque los varones ciudadanos pueden encolerizarse a causa de una afrenta recibida y eso les permite, entre otras cosas, hacer uso de los insultos y direccionarlos hacia quien cometió la falta, con preferencia, un hombre de igual estatus. Él construye su imagen a partir de las expresiones de dolor que le genera la pérdida de su progenie y, al mismo tiempo, instala discursivamente la imagen de Medea como monstruo, leona y filicida. En toda su proclama repetirá, en diversas oportunidades, estos calificativos que no logran mover el ánimo de Medea. Ella se muestra en pleno autocontrol de sí misma y de sus palabras. Sus intervenciones tienen por objetivo remarcar los puntos salientes de su venganza y evidenciar su victoria.

Los fragmentos expuestos hacen referencia a tres campos de la experiencia humana: discurso, razón y pasión, espacios que pueden asociarse a la persuasión aristotélica que sienta las bases en tres elementos: la prudencia, la virtud y la benevolencia. En cada alocución se podrán observar de qué manera se interrelacionan y se cumplen. Aquí notamos que el primero y el segundo (discurso y razón) aluden a la actividad intelectual, dominio masculino, mientras que el tercero (pasión), remite al universo de las emociones, espacio femenino por excelencia. Sin embargo, esta antítesis se ve trastocada, pues ambos personajes exteriorizan una concatenación discursiva lógica y racional al momento de expresar sus sentires. Asimismo, tanto Jasón como Medea se desprestigian, de manera recíproca, en aquellas cualidades que ambos han remarcado en la propia alocución; por ello, la filicida critica la excesiva racionalidad y frialdad de Jasón para hablar sin ahondar en los *páthe* y el Esónida hace lo propio al caracterizar a su exesposa como pasional sin sopesar el uso del buen juicio en las palabras y en los actos.

Los discursos contribuyen al empoderamiento del personaje femenino que logra su cometido, la venganza, y escapa sin castigo, mientras que el personaje masculino queda destruido discursiva y socialmente: se queda solo en escena sin esposa, sin hijos y sin ser escuchado por los dioses. El héroe culmina aislado, lejos de todo poder político y social y, en ese sentido, encuentra un destino funesto. Medea, en cambio, se dirige hacia Atenas donde comenzará una nueva vida con Egeo.

Es evidente, por tanto, que el *nómos* discursivo es discutido y puesto en tela de juicio por Eurípides, pues el poeta asigna a sus personajes afirmaciones que no parecen

condecir con el comportamiento esperado para el género femenino y el masculino en la vida real; por el contrario, la protagonista asume una disertación lógica y organizada, esperable para los hombres, mientras que el personaje masculino precisa sus emociones. Se trata de una nueva afectación discursiva que, sin duda, potencia el efecto trágico de una obra única.

Conclusiones

Hemos analizado, a lo largo de estas páginas, el planeamiento discursivo de la venganza que diagrama, piensa y ejecuta Medea. Toda la obra se organiza a partir de este eje central que comienza a develarse en el inicio y recorre toda la trama hasta llegar a su etapa final: la muerte de los hijos como castigo al esposo traidor y violador de juramentos. Asimismo, pudimos establecer ciertos elementos que la constituyen como tal. En primer lugar, hay un espacio más introspectivo en el que se evidencia un trabajo profundo con la interioridad del personaje, concretamente con sus emociones. El abandono implicó para la protagonista una pena que fue mutando hacia la cólera, todas emociones necesarias para pensar la posibilidad del castigo. Es sabido que la sociedad griega no tenía un conflicto moral con el ejercicio de la venganza siempre y cuando estuviera encuadrado dentro de los límites sociales y normativos acordados por el conjunto de ciudadanos.

En esa misma línea, los *páthe* también se vinculan con la vida tribunalicia en tanto elementos de la persona y de la cultura que son aprovechados para mover a la compasión los ánimos de los jueces. Estas cuestiones poseen un tratamiento diferenciado en relación con el género: no es lo mismo un varón ciudadano que ejerce su derecho a restablecer el honor que una venganza por manos de una mujer. En primer lugar, solo los miembros con poder y estatus podían encolerizarse y reconocer una situación o acción como afrentosa. Su deber cívico era, precisamente, vengarse, restablecer su honor perdido y propinar el castigo adecuado a quien había realizado tal acción. De esto se desprende la incapacidad de las mujeres para poder ubicar en tal espacio una situación agravante. No eran consideradas sujetos de derecho y, por tal motivo, estaban fuera del alcance de estas reglas. Si sentían cólera, no era por causas meritorias, tal como sostiene Aristóteles, y es una emoción que en ellas es irracional, desmesurada y no resuelve situaciones. Teniendo en cuenta este marco, notamos que en esta tragedia el proceso de la vindicta está muy instalado y goza de ciertos elementos constitutivos e intrínsecos, como sus fases y argumentos racionales.

La clave de todo el proceso resulta la figura de Medea, construida como un personaje complejo que presenta una fuerte emocionalidad y una gran capacidad de raciocinio, que la conducirán a pensar y ejecutar un escarmiento, que consiste en castigar a

Jasón por haberla abandonado, a la princesa, por convertirse en la nueva esposa y a Creonte, de manera tangencial, por propiciar las nuevas nupcias.

Volviendo, entonces, a la primera fase, explicitamos que se asocia con la interioridad del sujeto. En esta primera parte, Medea no está en el escenario, sino dentro de su *oikos*, hecho que refuerza la idea de un reducto interior en donde las emociones fluyen libremente. Este espacio funciona como un momento de soledad y tranquilidad que le otorga todos los argumentos que necesita para pergeñar la vindicta: se va a lamentar por el abandono y su pena se hace patente en ciertas actitudes que demuestra, como no comer, entregarse a las lágrimas y permanecer inmóvil, casi en un estado de depresión. La Nodriza, personaje importante que cuenta la historia pasada y presente de la protagonista, ofrece este relato, y además, nos proporciona una imagen de Medea en relación con las emociones que su ama despliega en el *oikos*: la esclava anuncia que Medea mueve su corazón y la cólera y que no se alegra al ver a los hijos, información que funciona como prolepsis aunque, en esos momentos iniciales de la tragedia, es imposible comprenderlo.

En esta primera parte encontramos otro personaje relevante: el Coro, el colectivo de mujeres corintias que harán causa común con Medea hasta la resolución de la muerte de los niños, pero, a partir de ese momento, la separación es contundente, pues el Coro no acepta la decisión y trata, en vano, de generar el cambio de planes. Cabe aclarar que se plegarán a los dolores que expresa la protagonista y secundarán los argumentos. Su importancia en la trama recae en la información que brindan sobre el personaje femenino, que se encuentra dentro del hogar y que se da a partir de lo que escuchan. En este caso, toda la información que el colectivo femenino comparte se realiza a partir de las emociones que Medea expresa mediante interjecciones de dolor, gritos y llantos. Todo este momento se constituye como un espacio donde los argumentos de la venganza se comienzan a establecer y ello manifiesta la unión entre razón y emoción, que observamos en la propia protagonista a la hora de actuar y decidir. Sin lugar a dudas, se convierten en los primeros elementos que permiten la posibilidad de la venganza y los que lideran el proceso de consecución. Medea toma en cuenta sus *páthe* y evidencia poseer una importante consciencia sobre las capacidades que ellos brindan respecto del escarmiento.

La concreción del plan en palabras se da a partir de la salida a escena de Medea en el v. 214. Esa aparición no condice con la imagen que nos hemos reflejado en nuestra

mente de la protagonista: asistimos a una *performance* equilibrada y controlada. Pensar en ejecutar la venganza implica sentirse agraviado en términos sociales y es esto mismo lo que la protagonista experimenta: la traición al lecho resulta un ataque a su condición de esposa, único elemento de su carácter social. Sin el *oïkos*, queda relegada a la ignominia, sin posibilidad de retornar a su hogar paterno, hogar que ha traicionado por seguir a Jasón. Por tanto, el discurso de Medea, fuera de su casa, simula el espacio público que permite manifestar la vindicta. Su monólogo posee contenido político y social y creemos que allí también se enfatizan ciertos argumentos que luego reconocemos en la elaboración del plan de venganza. Resulta importante, para ella, dejar en claro, de un modo racional y concatenado, cuáles son los motivos que la conducen a pergeñar y ejecutar un acto solo posible en el mundo masculino. Aquí hallaremos un léxico asociado a entornos bélicos, que encuadra el problema en situación de conflicto armado y que, a su vez, también abona los análisis del personaje asociado al mundo masculino-heroico. Todas sus aseveraciones tienen como objetivo construir la imagen de Jasón como traidor y violador de juramentos, aspecto negativo para un varón ciudadano. Eurípides ha construido a Medea con poder para hablar y, por ello, su deseo se concretiza en afirmar los argumentos que construyen su discurso a lo largo de toda la obra. Todas sus palabras cobran un valor performativo, de acción, que la conducen a realizar la venganza. Este primer espacio en el *éxo* permite que el espectador/lector comience a conocerla y pueda seguir su línea de pensamiento. La habilidad al hablar genera adhesión y persuasión de la audiencia.

La conversación con Creonte constituye otro momento que indica la certeza de un planeamiento de venganza. Tanto la Nodriza cuanto el Pedagogo sabían con antelación la decisión del destierro, pero no la protagonista; por este motivo, el monarca se acerca hacia la morada y le anuncia su resolución. Esta información descoloca a Medea, quien intenta convencerlo de no llevar a cabo tal acción. La presencia del rey refleja frialdad y distancia y, además, su llegada es abrupta y su discurso está plagado de ofensas y sentencias. Parece conocer la personalidad de Medea porque, en varios momentos, remarca su naturaleza pasional y su condición de sabia y hechicera. El elemento central de toda la conversación recae en un objetivo concreto por parte de Medea: lograr conseguir un día más para llevar adelante el plan que viene pergeñando. La protagonista suplica a su interlocutor y este espacio discursivo no logra un éxito inmediato, sino que observamos las distintas

estrategias retóricas que el personaje femenino usa para conseguir sus deseos. Su habilidad radica en retomar cierta información que Creonte expresa en sus proclamas y con ellas, rearmar sus intervenciones que logren la persuasión. A pesar de remitir a las emociones que lo atraviesan como padre, lo que llevará a que Creonte le conceda, finalmente, el día extra, es la remisión a la *aidós*, elemento muy presente dentro del colectivo masculino que se asocia a la propia estima y a la reputación. El monarca reconoce que en otras oportunidades, este lo condujo a realizar acciones indebidas, pero está convencido de que la decisión que tomó ahora respecto de retrasar el exilio no perjudicará a nadie, enunciación cargada de una gran ironía en relación con los acontecimientos futuros.

El monólogo de la protagonista, luego del diálogo con Creonte, se convierte en la primera afirmación del plan de venganza, en donde decide quiénes son sus enemigos y el castigo que les sobrevendrá: la muerte. En este momento comienza a elucidar el método: no sabe si irrumpirá en el palacio para clavarles la espada, situación en la que podría ser descubierta y generar las risas de los enemigos. Decide, entonces, apresarlos con los venenos, arte que domina a la perfección. Parte del planeamiento consiste en pensar y discutir consigo misma las mejores opciones que se tienen para llevar adelante una acción y esto, precisamente, ensaya Medea: las diferentes posibilidades para matar a sus enemigos. Sin embargo, todavía hay un elemento que falta para terminar de elucubrar el plan: un lugar para residir luego de cometer los crímenes. Este espacio de pensamiento y reflexión se ve interrumpido por la llegada de Jasón, quien se acerca para relatarle su determinación respecto de la nueva boda. Su aparición se hace esperar y, cuando se acerca, comienza el diálogo. Las palabras demuestran un tono racional, frío y distante que lo ubica en el lugar de la medida. La acción reviste un objetivo importante: construir su propia imagen como un hombre magnánimo que busca el bien para todos e intenta, a su vez, enfatizar las características negativas de Medea en orden a sindicarla como una mujer pasional y desmesurada, regida por la cólera. La protagonista enfrenta lo dicho por Jasón y puntualiza ciertas cuestiones que él esgrimió. Sus afirmaciones avalan la consumación de la venganza y los va a ir indicando a medida que avanza el diálogo. Todo el *agón* se erige como un enfrentamiento entre ambos esposos en el que cada uno expone sus ideas para refutar las del interlocutor. No hay acuerdo y las palabras finales se convierten en órdenes de Medea para Jasón. Todo este episodio evidencia la habilidad para hablar de las *dramatis*

personae y cómo cada uno se apropia de las palabras del otro para construir su propio discurso. El caso de Medea es transgresor porque el tragediógrafo construye sus parlamentos a partir de técnicas retóricas y del *κακῶς λέγειν* que, en verdad, era utilizado por los hombres para insultar a las mujeres; aquí ella lo usa para herir a Jasón.

La aparición de Egeo y la posibilidad de una morada propician la necesidad de pensar el plan indicado y ponerlo en marcha. Con esta certeza, decide engañar a Jasón para lograrlo. En esta primera enunciación de la mentira, también perfecciona el castigo para el Esónida: matará a los niños con el fin de castigarlo. Con claridad, el plan no goza del favor del Coro que, hasta el momento, estaba de su lado. A partir de aquí, el colectivo de mujeres corintias se enfrentará a la idea y tratará, vanamente, de cambiar los pensamientos de la bárbara. La farsa consiste en reunirse de nuevo con Jasón para pedirle perdón y enviarle unos regalos nupciales a la princesa con el fin de reconsiderar el exilio de los pequeños, quienes llevarán en sus manos tales presentes. De este modo, es el personaje masculino quien se convierte en el destructor del nuevo *oîkos* y del futuro, pues su actitud devela un gran desconocimiento de la verdadera naturaleza y raciocinio de quien fuera su esposa y de los alcances de aquellos. Toda la pieza dialógica demuestra un manejo del discurso por parte de Medea que la configura como una mujer poderosa en ese terreno, capaz de conseguir lo que se ha propuesto. El plan, metódicamente pensado, comienza a funcionar a la perfección tal cual ella lo fue meditando. El primer eslabón consiste en matar a la princesa y a su padre, hecho que conseguirá cuando aquella se coloque los dones nupciales sobre su cuerpo. Un aspecto relevante del planeamiento discursivo vindicatorio radica en la certeza del éxito, dada a partir de ciertos vocablos, como verbos en presente y perfecto que señalan el carácter resultativo de la acción y también de la aseveración que ya han muerto, una afirmación que anticipa la muerte de todos en el discurso y en la mente de la protagonista. No hay duda sobre la consecución de la venganza, hecho que también abrirá el camino para exteriorizar sus emociones respecto de la muerte de los niños, única parte del plan que ha decidido a pesar de su dolor. Este reducto interior, en donde ella se permite, una vez más, encontrarse con sus emociones, evidencia la construcción de un personaje complejo en relación con la mostración de los *páthe* y las apropiaciones de instituciones de la *pólis*. En este momento, la fase más activa del plan permanece en reposo aunque, en rigor de verdad, sigue su curso en el palacio de Creonte. El monólogo

(vv.1019-1080), como hemos analizado, configurado como el más famoso y también el más problemático en cuanto a su transmisión, posee una riqueza lingüística y literaria que propicia un estudio con las emociones y la razón, no como entes separados y enfrentados, sino como elementos complementarios que se necesitan. Si bien aparecen las dudas respecto de su decisión, la propia Medea se define por continuar con el objetivo de restaurar su honor. Ella se conoce a sí misma y tiene pleno autoconocimiento de su sufrimiento pero, a pesar de ello, necesita cumplir con su objetivo y castigar a los culpables de su situación actual.

La *éxodos* es el momento en el que Jasón se entera de la muerte de sus hijos y de las motivaciones de Medea para ejecutar la venganza contra él. Su llegada al *oïkos* tiene un objetivo claro: escarmentar a Medea por la atrocidad cometida contra el monarca y la princesa, pero esto no es posible porque aquella se encuentra en el carro alado, con los cadáveres de los niños, pronta a dirigirse hacia Atenas. Estos acontecimientos inesperados para Jasón cambian, por completo, su discurso y, a partir de este momento, los *páthe* lo asaltan y no puede hacer más que expresarlas. Estos muestran, por un lado, el dolor por la reciente pérdida y, por el otro, la cólera y el odio hacia Medea. Toda su imagen se ve trastocada y debilitada y la victoria de Medea es irrefutable y se da en todos los aspectos: en el discurso y en la acción.

Podemos identificar, en toda la obra, dos grandes momentos que dan forma a la venganza: uno más introspectivo y el otro, más activo. Ambos condicen con los momentos de la tragedia organizados a partir del *éndon* y del *éxo*. Toda la trama trágica está organizada para mostrar el proceso de la vindicta y se va estructurando de manera lineal, construyendo sentido hacia el clímax. No llama la atención que la planificación discursiva de la venganza tome más tiempo que la fase anímica porque se trata de demostrar la capacidad de razonamiento de la protagonista, pero sin dejar de lado las emociones que coadyuvan al proceso de pensamiento. Su capacidad intelectual se erige como diferente de la de Jasón que solo se centra en la racionalidad del discurso. La única vez que logra expresar sus emociones se da cuando ha sido atacada su ciudadanía y se queda sin el último bastión: los niños.

Medea, a lo largo de la obra, enseña todo el proceso que ha llevado adelante para ejecutar su deseo de castigar a quienes la han agraviado. El espectador/lector cierra la

imagen de la protagonista que pudo construir a lo largo de la tragedia a partir del arte literario y retórico que Eurípides escenificó en *Medea*. Todo su plan de venganza fue metódicamente pensado y puesto en marcha con la clara convicción del éxito, a pesar de sufrir con las decisiones tomadas. Jasón, por el contrario, queda reducido a un héroe sin gloria que no supo pensar con claridad sus acciones que le valieron la pérdida de sus hijos, la imposibilidad de recuperar su estatus ciudadano.

La venganza está construida con fines teatrales y pone en tela de juicio la discusión de su tiempo frente a la consideración de este dispositivo: mientras que se debate sobre el sentido político de la vindicta, no como un ejercicio individual sino como uno colectivo en donde el agravio es considerado como una situación que afecta a todo el cuerpo de ciudadanos y que es conveniente resolver y castigar en los espacios que den cuenta de ello, Eurípides representa a una mujer extranjera que se apropia del sentido del castigo que comenzaba a circular en Atenas en relación con la venganza, pero lo adopta para una solución individual y privada, una justicia por mano propia contraria a la decisión que puede ofrecerse en los tribunales.

El final de esta tragedia inquieta al espectador ateniense quien percibe como perturbadora la resolución escenificada. La venganza es transgresora en sus distintas etapas y también se inscribe dentro de las múltiples subversiones que Eurípides ha instalado, al igual que el desenlace en el que queda claro el *modus operandi* narrativo: la protagonista escapa, cual diosa, hacia Atenas, sin castigo y todo lo vivido en la escena no hace más que poner en duda el sistema axiológico de una sociedad que esperaba verlo representado y reafirmado.

Bibliografía

Bibliografía primaria: ediciones, comentarios y traducciones

- ALLAN, W. (2002) *Euripides. Medea*, Londres: Duckworth.
- AA.VV. (1977) *Platón. Obras Completas*, Madrid: Aguilar.
- BURNET, J. (1967-8) (ed.) *Platonis Opera*, vol. 1-5, Oxford: Clarendon Press.
- BYWATER, I. (2010) (ed.) *Aristotelis Ethica Nicomachea*, Cambridge: Univesrity Press.
- CRISP, R. (2004) (ed.y trad.) *Nicomachean Ethics*, Cambridge: University Press.
- DIGGLE, J. (1984) *Euripidis Fabulae t.I*, Oxford: Clarendon Press.
- DIGGLE, J. (1989) *Euripidis Fabulae t.II*, Oxford: Clarendon Press
- DUFOUR, M. (1938) *Aristotle. Rhétorique. Texte établi et traduit*, París: Las Belles Lettres.
- DUKE ET AL. (1995) *Platonis Opera Tomus I Tetralogias I-II Continens Euthyphro, Apologia, Crito, Phaedo, Cratylus, Theaetetus, Sophista, Politicus*, Oxford: University Press.
- ELLIOT, A. (1969) *Euripides Medea*, Oxford: University Press.
- FORSTER, E.S. (1960) *Aristotle Topica*, Cambridge: Harvard University Press.
- GRANERO, I. (1951) *El Arte de la Retórica. Traducción, notas y comentarios*, t. I, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- GRIMALDI, W. (1980) *Aristotle, Rhetoric I. A Commentary*, Fordham: University Press.
- GRIMALDI, W. (1988) *Aristotle, Rhetoric II. A Commentary*, Fordham: University Press.
- KASSEL, R. (ed.) (1976) *Aristotelis. Ars Rhetorica*, Berlín: de Gruyter.
- KOVACS, D. (1994) *Euripides Cyclops, Alcestis, Medea*, Cambridge (MA) Harvard: University Press.
- MASTRONARDE, D. (2002) *Euripides Medea*, Cambridge: University Press.
- MERIDIER, L. (2009) *Euripide*. París: Les Belles Lettres.
- MOSSMAN, J. (2011) *Euripides Medea*, Oxford: Aris & Phillips.
- NÁPOLI, J.T. (2007) *Eurípides. Tragedias I. Alcestis, Medea, Hipólito, Andrómaca*, Buenos Aires: Colihue.
- PAGE, D.L. (1964[1938]) *Medea*, Oxford: Clarendon Press.

RACIONERO, Q. (1994) *Aristóteles. Retórica. Introducción, traducción y notas*, Madrid: Gredos.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. & DE CUENCA, L.A. (1995) *Eurípides. Tragedias III. Medea, Hipólito*, Madrid: CSIC.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010 a) *Eurípides. Medea*, Buenos Aires: Losada.

ROSS, W.D. (1957) *Aristotelis Politica*, Oxford: Clarendon Press.

SINNOTT, E. (2009) *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires: Colihue.

TEDESCHI, G. (2010) *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste: Università degli Studi di Trieste.

Bibliografía secundaria (crítica)

ADKINS, A. (1960) *Merit and Responsibility. A Study of Greek Values*, Oxford: Clarendon Press.

ALEXIOU, M. (2002) *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham/Boulder/Nueva York/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.

ALLAN, W. (2021) "The Virtuous Emotions of Euripides' *Medea*", *G&R* 68 1, 27-44.

ALLEN, D.S. (2000) *The world of Prometheus. The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton: University Press.

AMEGASHIE, J.A. & RUNKEL, M. (2012) "The paradox of revenge", *The Journal of Conflict Resolution* 56 2, 313-330.

ANDRADE, N. (ed.) (2003) *Discurso y poder en la tragedia y la historiografía griegas*, Buenos Aires: Eudeba.

BAKKER, S & WAKKER, G. (eds.) (2009) *Discourse cohesion in Ancient Greek*, Leiden/Boston: Brill.

BARBALET, J. (2002) *Emotions and Sociology*. Oxford: Blackwell Publishing.

BARLOW, S. (1986) *The Imagery of Euripides*, Bristol: Classical Press.

BARLOW, S. (1989) "Stereotype and reversal in Euripides' *Medea*", *G&R* 36 2, 158-171.

BELFIORE, E. (2000) *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford: University Press.

BEN-ZE'EV, A. (2001) *The subtlety of Emotions*, Massachusetts: Bradford Books.

BERGREN, A. (1983) "Language and the female in early Greek thought", *Arethusa* 16, 69-95.

- BERS, V. (1994) "Tragedy and Rhetoric" en WORTHINGTON, I. (ed). *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, Nueva York: Routledge, 176-195.
- BERTRAND, J. (2008) "Sentiments et passions", en *Vocabulaire grec: du mot à la pensée*, París : Ellipses, 79-81.
- BIEDA, E.E. (2006) "Medea, madre enfurecida. Sobre los alcances del *thymós* en la *Medea* de Eurípides" en Juliá, V. (ed.) *La tragedia griega. Τῶ πάθει μάθος*, Buenos Aires: La isla de la luna, 85-98,
- BLUNDELL, M. (1989) *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge: University Press.
- BOEDEKER, D. (1991) "Euripides' *Medea* and the vanity of ΛΟΓΟΙ", *CPh* 86, 95-112.
- BOEDEKER, D. (1997) "Becoming Medea. Assimilation in Euripides" en CLAUSS, J.J. & ILES JOHNSTON, S. (eds.) *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton: University Press.
- BONGIE, E. (1977) "Heroic elements in the *Medea* of Euripides", *TAPA* 107, 27-56.
- BOURDIEU, P. (2000) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BRAIDOTTI, R. (1991) "The Subject in Feminism", *Hypatia* 6 2, 155-172.
- BRAUND, S. & MOST, G. (2004) *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, 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.
- BURNETT, A. P. (1973) "Medea and the tragedy of revenge", *CPh* 68, 1-24.
- BURNETT, A.P. (1998) *Revenge in Attic and Later Tragedy*, California: University Press.
- BUXTON, R.G.A (1982) *Persuasion in Greek Tragedy. A study of Peitho*, Cambridge: University Press.
- CABALLERO DE DEL SASTRE, E., HUBER, E., RABAZA, E. (eds.) (2000) *El discurso femenino en la literatura greco-romana*, Rosario: Homo Sapiens.
- CAIRNS, D. (2002) *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- CAIRNS, D. (2011) "Veiling Grief on the Tragic Stage" en LACOURSE MUNTEANU, D. (ed.) *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, Bristol: Classical Press, 15-33.
- CAIRNS, D. (2021) "The dynamics of Emotion in Euripides' *Medea*", *G&R* 68 1, 8-26.

- CALAME, C. (2020) "The Chorus in Euripides" en MARKANTONATOS, A. (ed) *Brill's Companion to Euripides*, Leiden/Boston: Brill, 775-796.
- CALERO SECALL, L. (1979) "Las imágenes euripideas sobre la vida y la muerte", *AMal* 2, 287-300.
- CALHOUN, CH. & SOLOMON, R. (1984) *What is an Emotion? Classic Readings in Philosophical Psychology*, Oxford: University Press.
- CAMPBELL, B. & TRITLE, L.A. (2013) *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World*, Oxford: University Press.
- CARAHER, B. (2013) "Tragedy, Euripides, Melodrama: Hamartía, *Medea*, Liminality", *Amaltea* 5, 143-171.
- CAREY, C. (1994) "Rhetorical means of persuasión" en WORTHINGTON, I. *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, Nueva York: Routledge
- CASTON, R. & KASTER, R. (2016) *Hope, Joy & Affection in the Classical World*, Oxford: University Press.
- CAVALLERO, P. (2003) "*Medea* de Eurípides: La atétesis de versos y la construcción gradual de la venganza", *Emerita* 71 2, 283-312.
- CAVALLERO, P. (2004) "Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio", *Faventia* 26 2, 43-67.
- CHANOTIS, A. (ed.) (2012) *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart: Franz Steiner.
- CLAUSS, J. & ILES JOHNSTON, S. (eds.) (1997) *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton: University Press.
- CLELAND, L. & DAVIES, G. & LLEWELLYN-JONES, L. (2007) *Greek and Roman Dress from A to Z*, London & New York: Routledge.
- CLORE, G. & TAMIR, M. (2002) "Affect as Embodied Information", *Psychological Inquiry* 13 1, 37-45.
- COHEN, D. (1995) *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge: University Press.
- COLAIZZI, G. (1990) *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid: Cátedra.
- COLOMBANI, M.C. (2016) *Hesíodo: discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*, Mar del Plata: Eudem.

- CONACHER, D.J. (1981) "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama", *AJPh* 102 1, 3-25.
- COOPER, J. M. (1999) *Reason and Emotion. Essays on Ancient Moral Psychology and Ethical Theory*, Princeton: University Press.
- CORIA, M. (2014) *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas*, Universidad Nacional de Rosario (<http://hdl.handle.net/2133/9251>).
- CUNNINGHAM, M.P. (1954) "Medea apo mechanes", *CPh* 99, 151-60.
- CRAWFORD, N.C. (2000) "The Passion of Wold Politics: Proposition on emotion and Emotional Relationships", *The MIT Press*, 116-156.
- CUTTING, J. (2002) *Pragmatics and Discourse. A resource book for students*, Nueva York: Routledge.
- DALTON PALOMO, M. (1996) *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, México: El Colegio de México.
- DAMASIO, A. (1999) *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Buenos Aires: Andrés Bello.
- DARCUS SULIVAN, S. (2000) *Euripides' Use of Psychological Terminology*, Montreal/Kingston/Londres/Itaca: McGill-Queens.
- DE MARTINO, F. & MORENILLA TALENS, C. (eds.)(2011) *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. La mirada de las mujeres*, Bari: Levante Editori.
- DE MARTINO, F. & MORENILLA TALENS, C. (eds.) (2012) *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. El logos femenino en el teatro*, Bari: Levante Editori.
- DE ROMILLY, J. (2004) *La ley en la Grecia Clásica*, Buenos Aires: Biblos.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J-P. & LLOYD, J. (1991) *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Chicago: University Press.
- ELSTER, J. (1990) "Norms of Revenge", *Ethics* 100 4, 862-885.
- FARTZOFF, M. (1996) "Le pouvoir dans le Médée", *Pallas* 45, 153-168.
- FISHER, N.R.E. (1976) "'Hybris' and Dishonour: I", *G&R* 23 2, 177-193.
- FISHER, N.R.E. (1979) "'Hybris' and Dishonour: II", *G&R* 26 1, 32-47.
- FLETCHER, J. (2003) "Women and Oaths in Euripides", *Theatre Journal* 55, 29-44.
- FLORY, S. (1978) "Medea's right hand. Promises and revenge", *TAPA* 108, 69-74.
- FLÜCKIGER, A. (2009) "Pourquoi respectons-nous la soft law? Le rôle des émotions et des techniques de manipulation", *Revue européenne des sciences sociales* 47 144, 73-103.

- FÖGEN, T. (2010) "Female Speech" en Bakker, E.J. (ed.) *A Companion to the Ancient Greek Language*, Oxford: Wiley-Blackwell, 311-326.
- FOLEY, H. (2003) "Tragic wives: Medea's Divided Self" en *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton: University Press, 242-271.
- FORTENBAUGH, W.W. (2006) *Aristotle's Practical Side. On his Psychology, Ethics, Politics and Rhetoric*, Leiden/Boston: Brill.
- FOUCAULT, M. (1992) *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets.
- FOUCAULT, M. (2004) *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*, Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2011) *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, t.2.
- FRIJDA, N., MANSTEAD, A. & BEM, S. (2000) *Emotions and Beliefs. How Feelings Influence Thoughts*, Cambridge: University Press.
- GAGARIN, M. (1994) "Probability and persuasion: Plato and early Greek rhetoric" en WORTHINGTON, I. *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, Nueva York: Routledge, 46-68.
- GAMBON, L. (2009) *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*, Bahía Blanca: Ediuns.
- GAMBON, L. (coord.) (2016) *A quien Dioniso quiere destruir...La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca: Ediuns.
- GILL, C. (1983) "Did Chrysipus Understand Medea?" *Phronesis* 28 2, 136-149.
- GILL, C. (1987) "Two monologues of self-division: Euripides, *Medea* 1021-80 and Seneca, *Medea* 893-977", *Classical Essays for John Bramble*, 25-37.
- GILLELAND, M. (1980) "Female Speech in Greek and Latin", *AJP* 101, 180-183.
- GIORDANO, M. (2014) "Injure, honneur et vengeance en Grèce ancienne", *Cahiers, "Mondes anciens"* 5, 1-14.
- GIRARD, R. (1972) *La violence et le sacré*, París: Bernard Grasset.
- GOLDHILL, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: University Press.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (2002) "Doble ΛΟΓΟΣ en *Medea*" en López, A. y Pociña, A. (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Editorial de la Universidad, 147- 156.
- GOULD, J. (1973) "Hiketeia", *JHS* 93, 74-103.
- GREENBERG, J. (1977) "The Brain and Emotions", *Science News* 112 5, 74-75.

- GUTHRIE, W.K.C. (1977) *The Sophists*, Cambridge: University Press.
- HAMLIN, A.P. (1991) "Rational Revenge", *Ethics* 101 2, 374-381.
- HARRÉ R. (1993) *Social Being*, Oxford/Cambridge: Blackwell.
- HARRÉ, R. & GILLET, G. (1994) *The Discursive Mind*, Thousand Oaks/Londres/ Nueva Delhi: Sage Publications.
- HARRIS, W.V. (1997) "Lisias III and Athenian Beliefs about Revenge", *CQ* 47 2, 363-366.
- HARRIS, W.V. (2004) "The rage of women" en BRAUND, S. & MOST, G. *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, University Press, 121-143.
- HERMAN, G. (1994) "How Violent Was Athenian Society?" en OSBORNE, R. & HORNBLLOWER (eds.) *Ritual, finance, politics. Athenian democratic accounts presented to David Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 99-118.
- HÉRITIER, F. (2007) *Masculino/femenino. Disolver la jerarquía*, Buenos Aires: FCE.
- IRIARTE GOÑI, A. (1990) *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus Humanidades.
- IRIARTE GOÑI, A. (1996) *Democracia y Tragedia. La era de Pericles*, Madrid: Akal.
- IRIARTE GOÑI, A. (2002a) *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid: Akal.
- IRIARTE GOÑI, A. (2002b) "Las "razones" de Medea" en López, A. y Pociña, A. (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Editorial de la Universidad, 157-170.
- JUST, R. (1994) *Women in Athenian Law and Life*, Nueva York: Routledge.
- KAVOURAS, P. (1988) "The Medea of Euripides: an anthropological perspective", *Dialectical Anthropology* 13 (2), 123-141.
- KERRIGAN, J. (2001) *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, Oxford: University Press.
- KHANEMAN, D. (2011) *Thinking, Fast and Slow*, Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.
- KNOX, B.M.W. (1977) "The Medea of Euripides", *YCIS* 25, 272-293.
- KONSTAN, D. (2006) *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto/Bufalo/Londres: University of Toronto Press.
- KOVACS, D. (1986) "On Medea's Great Monologue (Eur. *Med.* 1021-80), *CQ* 36, 343-352.

- LACOURSE MUNTEANU, D. (2011) (ed.) *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, Bristol: Classical Press.
- LACOURSE MUNTEANU, D. (2012) *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge: University Press.
- LAKOFF, R. (1975) *Language and Woman's Place*, Nueva York/Hagerstown/San Francisco/ Londres: Harper Colophon Books.
- LEDOUX, J. (1999) *El cerebro emocional*, Barcelona: Ariel.
- LESKY, A. (1989) "Euripides" en *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Gredos, 389-436.
- LEVET, B. (2010) "Verbal autonomy and verbal self-restraint in Euripides' *Medea*", *Classical Philology* 105, 54-67.
- LLOYD, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2002) "Nueva lectura de SOPHÍA-SOPHÓS en la Medea de Eurípides" en LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Editorial de la Universidad, 211-232.
- LORAUX, N. (1995) *Madres en duelo*, Rosario: Ediciones de la equis
- LORAUX, N. (1998) *The experience of Tiresias. The feminine and the Greek man*, Princeton: University Press.
- LORAUX, N. (2008) *La Guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*, Madrid: Akal.
- LOWE, N.J. (2004) "Euripides" en DE JONG, I., NÜNLIST, R.J., BOWIE, A. (eds.) *Narrators, Narratees and Narrative in Ancient Greek Literature*, Leiden/Boston: Brill, 269-280.
- LUSCHNIG, C.A.E. (2001) "Medea in Corinth: Political Aspects of Euripides' *Medea*", *Digressus* 1, 8-28.
- LUSCHNIG, C.A.E. (2007) *Granddaughter of the Sun. A Study of Euripides' Medea*, Leiden/Boston: Brill.
- LUTZ, C. (1988) *Unnatural Emotions. Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory*, Chicago: University Press.
- LYONS, D. (2003) "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece", Harvard University (<https://chs.harvard.edu/CHS/article/displayPdf/382>).

- MADRID, M. (1999) *La misoginia en Grecia*, Madrid: Cátedra.
- MADRID, M. (2009) “Medea: Hechicera y asesina”, *Dossiers Feministes* 13, 29- 44.
- MARESCA, V. (2015) “Tereo de Sófocles: un análisis del φᾶροσποικίλον (fr. 586) y la *mêtis* femenina”, *Actas del VII Coloquio Internacional: “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”*, Universidad Nacional de La Plata (http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10054/ev.10054.pdf).
- MARINONI, B. (2012) “El cuerpo, la mente y el honor. Aspectos de la concepción griega de la cólera en la épica y la tragedia” en ATIENZA, A., BATTISTON, D., BUIS, E.J., *et al.* (coords.) *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires: Eudeba, 281-294.
- MASTRONARDE, D. J. (2010) *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: University Press.
- MCCLURE, L. (1999) “The worst husband: discourses of praise and blame in Euripides’ *Medea*”, *CPh* 94, 373-394.
- MCCLURE, L. (2001) “Introduction” en Lardinois, A. & McClure, L. (eds.) *Making Silence Speak: Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton: University Press, 3-16.
- MCDERMOTT, E. (1989) *Euripides’ Medea: The Incarnation of Disorder*, Filadelfia: The Pennsylvania State University Press.
- MCDERMOTT, R. (2004) “The Feeling of Rationality: The Meaning of Neuroscientific Advances for Political Science”, *Perspectives on Politics* 2 4, 691-706.
- MCDONALD, M. (2007) “Rhetoric and Tragedy: Weapons of Mass Persuasion” en WORTHINGTON, I. (ed.) *A companion to Greek Rhetoric*, Oxford: Blackwell, 473-489.
- MCHARDY, F. (1999) *The Ideology of Revenge in Ancient Greek Culture: A study of Ancient Athenian Revenge Ethics*, PhD University of Exeter.
- MCHARDY, F. (2004) “Women’s influence on revenge in ancient Greece” en MCHARDY, F. & MARSHALL, E. (eds.) *Women’s Influence on Classical Civilization*, Nueva York/Londres: Routledge, 92-114.
- MCHARDY, F. (2008a) *Lost Dramas of Classical Athens. Greek tragic fragments*, Exeter: University Press.
- MCHARDY, F. (2008b) *Revenge in Athenian Culture*, Cornwall: Duckworth.

- MICHELINI, A.N. (1989) "Neophron and Euripides' Medea 1056-80", *TAPhA* 119, 115-135.
- MILLS, S.P. (1980) "The sorrows of Medea", *Classical Philology* 75 4, 289-296.
- MONTIGLIO, S. (2000) *Silence in the land of logos*, Princeton: University Press.
- MUELLER, M. (2001) "The Language of Reciprocity in Euripides' Medea", *The American Journal of Philology* 122 4, 471-504.
- MOSSE, C. (1990) *La mujer en la Grecia Clásica*, Madrid: Nerea.
- NÁPOLI, J.T. (2003) "El discurso de la nodriza en el prólogo de la *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor", *Synthesis* 10, 55-75.
- NUSSBAUM, M. (2000) *Upheavals of the thought. The intelligence of emotions*, Cambridge: University Press.
- OAKLEY, J. & SINOS, R. (1993) *The wedding in Ancient Athens*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- PADEL, R. (2009) *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, Madrid: Sextopiso.
- PALMER, R.B. (1957) "An Apology for Jason: A Study of Euripides' Medea", *CJ* 53 2, 49-55.
- PAPADOPOULOU, T. (1997) "The presentation of the inner self: Euripides' Medea 1021-55 and Apollonius Rhodius' Argonautica 3,772-801", *Mnemosyne* 50 6, 641-664.
- PEIGNEY, J. (2007) "Medée et la colère héroïque" en CUNY, D. et PEIGNEY, J. *La colère chez Euripide, Actes de la journée d'étude du 13 janvier 2006*, Tours: Presses Universitaires.
- PEIRCE, S. (1993) "Death, Revelry and "Thysia"", *CIAnt* 12, 2, 219-266.
- PERCZYK, C. J. (2016) "La concepción de la locura en el tratado hipocrático *De morbo sacro*" en GAMBON, L. (coord.) *A quien Dioniso quiere destruir...La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca: Ediuins, 53-72.
- PERCZYK, C. J. (2018) *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides. Una lectura en el cruce entre la filología clásica y el psicoanálisis*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- PLÁCIDO, D. (2008) *Poder y discurso en la antigüedad clásica*, Madrid: Abada.
- POMEROY, S. (1990) *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid: Akal.

- POMEROY, S. (1998) *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford: Clarendon Press.
- POSNER, R.A. (2009) *Law and Literature*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- POWELL, A. (1990) *Euripides, Women, and Sexuality*, Londres/Nueva York: Routledge.
- RECKFORD, K. J. (1968) "Medea's First Exit", *TAPhA* 99, 329-359.
- REEVE, M.D. (1972) "Euripides, Medea 1021-1080", *CQ* 22 1, 51-61.
- REHM, R. (1989) "Medea and the Λόγος of the Heroic", *Eranos* 87, 97-115.
- RICKERT, G. A. (1987) "Akrasia and Euripides' Medea", *Harvard Studies in Classical Philology* 91, 91-117.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (1996) "El coro en la Medea de Eurípides: el *páthos* de un oír", XIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, inédito.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (1997) "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides", *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 225-231.
- RODRIGUEZ CIDRE, E. (1998a) "Las cóleras en la *Medea* de Eurípides", *Nova Tellus* 16 2, 57-77.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (1998b) "El ver en la nodriza de la *Medea* de Eurípides: acerca de algunas reificacioens y animalizaciones", *Mora* 4, 65-71.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2000) "Mujeres deshonradas: injuria y traición en la *Medea* de Eurípides", *Anales de historia antigua, medieval y moderna* 33, 37-58.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2002) "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca" en López, A. y Pociña, A. (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Editorial de la Universidad, 277-292.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010 b) *Cautivas Troyanas: El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba: Ordía Prima.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2012) "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides" en Atienza, A., Battiston, D., Buis, E.J., et al. (coords.) *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires: Eudeba, 363-372.

- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2013) “Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos” en RODRÍGUEZ CIDRE, E., BUIS, E.J., ATIENZA, A.M. (comps.) *El oïkos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2016) “El imaginario del pèplos trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la pólis” en Gastaldi, V., Fernández, C., De Santis, G. (eds.) *Imaginario de la integración y la marginalidad en el drama ático*, Bahía Blanca: Ediuns.
- SANCHO ROCHER, L., IRIARTE, A. & GALLEGU, J. (comps.) (2013) *Lógos y Arkhé. Discurso político y autoridad en la Grecia antigua*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- SEAFORD, R. (1990) “The Imprisonment of Women in Greek Tragedy”, *JHS* 110, 76-90.
- SEGAL, C. (1993) *Euripides and the poetics of sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham/Londres: Duke University Press.
- SEGAL, C. (1996) “Euripides’ Medea: vengeance, reversal and closure” en MENU, M. (ed.) *Médée et la violence, Pallas* 45, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 15-44.
- SCHAMUN, M.C. (2004) “Rechazo de la bárbara del ámbito de la polis”, *Anales de Estudios Clásicos y Medievales* I, 287-299.
- SOLOMON, R.C. (2000) “The Philosophy of Emotions” en LEWIS, M & HAVILAND-JONES, J.M. (eds.) *Handbook of Emotions. Second Edition*, Nueva York/Londres: The Guilford Press, 3-15.
- SOMMERSTEIN, A.H. (2009) “The language of Athenian Women” en *Talking about Laughter and other studies in Greek Comedy*, Oxford: University Press, 15-43,
- SORABJI, R. (2000) *Emotion and peace of mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation. The Gifford Lectures*, Oxford: University Press.
- TANNEN, D. (1994) *Gender and discourse*, Oxford: University Press.
- VERNANT, J-P & VIDAL NAQUET, P. (1987) *Mito y Tragedia en la Antigua Grecia I*, Madrid: Taurus.
- VERNANT, J-P. (1995) *El hombre griego*, Madrid: Alianza.
- VLASTOS, G. (1991) *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Cambridge: University Press.

- WEBSTER, T.B.L. (1957) "Some Psychological Terms in Greek Tragedy", *JHS* 77, 149-154.
- WHITLOCK BLUNDELL, M. (1989) *Helping friends and harming enemies*, Cambridge: University Press.
- WORTHINGTON, I. (ed.) (2007) *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford: Blackwell Publishing.
- ZEITLIN, F.I. (1996) *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago: University Press.

Instrumenta studiorum

- AUSTIN, J. L. (1990) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós.
- AA.VV. (1970) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Clarendon Press.
- BAILLY, A. (1950) *Dictionnaire grec-français*, París: Hachette.
- BARTHES, R. (1982) *Investigaciones Retóricas I. La Antigua Retórica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- BEEKES, R. & VAN BEEK, L. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden/Boston: Brill.
- BENVENISTE, E. (1983 [1969]) *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*. Madrid: Taurus.
- BERISTÁIN, H. (1995) *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BOBES NAVES, M. DEL C. (1992) *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. & TUSÓN VALLS, A. (2001) *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel
- CHANTRAINE, P. (1968-1980) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, París: Klincksieck.
- CHEVALLIER, J. & GHEERBRANT, A. (2000) *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder.
- CRESPO, E., CONTI, L. & MAQUIEIRA, H. (2003) *Sintaxis del griego clásico*. Madrid: Gredos.
- DENNISTON, J.D. (1954²) *The Greek Particles*, Oxford: Clarendon Press.

- DAREMBERG, CH. & SAGLIO, E. (eds.) (1877-1919) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. Paris: Hachette.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. (1991) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*. Madrid: SEEC.
- GRIMAL, P. (2010) *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1986) *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires: Edicial.
- LIDDELL H. G & SCOTT, R. (1968 [1843]) *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- PERELMAN, CH. & OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (ed.) (1980-1997) *Diccionario griego-español*, t.I-V. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Lebrija.
- SMYTH, H.W. (1920) *A Greek Grammar for Colleges*, Nueva York: American Book Company.