

EURÍPIDES Y ANOUILH A TRAVÉS DE MEDEA

GUILLERMO BIBILONI

... Porque la mujer es siempre tímida, cobarde y sin ánimo para mirar tranquilamente el acero; pero cuando la injuria que recibe afecta a su tálamo conyugal, no hay nadie más cruel¹.

... Cuando dentro de un rato sufras, y hasta el día de tu muerte, piensa que hubo una pequeña Medea exigente y pura en otro tiempo. Una pequeña Medea tierna y amordazada en el fondo de la otra. Piensa que luchó sola, desconocida, sin que le tendieran una mano, ¡y que ella era tu verdadera mujer!².

En dos momentos de la historia literaria —no son los únicos, por supuesto— y en un mismo personaje, creado por dos autores, se ha roto un equilibrio y en la ruptura surge un personaje trágico: la esposa ultrajada. Ya no está ese ideal que para los griegos era el equilibrio de los elementos que intervenían en una organización. Cuando esos elementos se salen de su organización, se desmesuran. Esta organización es lo que el griego llama cosmos. Sin embargo, en este orden del cosmos hay una trágica paradoja, un trágico conflicto; trágico, porque es insoluble. Por eso es trágico; tiene que ser como es y es pavoroso que sea como es. Esta es la desmesura, la raíz de la tragedia y, en la desmesura, lo trágico.

Lo trágico, así, tiñe la trayectoria de una Medea que cayó en la desmesura a raíz de su insoluble conflicto. Conflicto que pervive en todas las recreaciones del motivo, de las cuales analizaremos acá dos: en Eurípides y, en un salto hasta nuestro siglo, en Jean Anouilh.

Al comparar el drama griego con el drama isabelino, Auerbach señala una diferencia decisiva entre ambos: el hombre con una impotente voluntad frente a sinos inescrutables, en uno; el hombre que obra según los dictados de su corazón, en otro: *La antigüedad*

1 EURÍPIDES: *Obras dramáticas (Medea)*. Traducción de Eduardo Mier y Barbery. El Ateneo, Bs. As., 1951, pág. 255.

2 ANOUILH, Jean: *Nuevas piezas negras (Medea)*. Traducción de Aurora Bernárdiz. Losada. Bs. As., 1956, pág. 245.

veía los sucesos dramáticos de la vida humana sobre todo en la forma de avatares de la fortuna, que le llegan al hombre de fuerza y desde arriba, mientras que en el modelo isabelino, la primera forma verdaderamente moderna de la tragedia, la índole peculiar del héroe impone con mucho más vigor la significación de fuente de su destino. Y trae, sobre el particular, el pensamiento de St. John Ervine en la introducción a *The complete works of William Shakespeare* (Londres y Glasgow, s. f.): Y aquí llegamos a la gran diferencia entre el drama griego y el isabelino: la tragedia en las piezas griegas es una tragedia arreglada, en la que los caracteres no desempeñan un papel decisivo. No les cabe más que actuar y morir. Pero la tragedia en las piezas isabelinas procede derechamente del corazón de los personajes mismos. *Hamlet es Hamlet, no a causa de que un dios caprichoso le ha obligado a moverse en dirección hacia un fin trágico, sino porque hay en él una esencia única que le hace incapaz de obrar de un modo diferente*³. De ese modo se opone la libertad de acción en Hamlet, que lo hace vacilar y titubear antes de tomar una decisión, libertad de acción que ni Edipo ni Orestes poseen.

Quizás el valioso crítico alemán generalizó en demasía. Su postura resulta del todo aplicable a la tragedia en Sófocles y Esquilo, pero sólo parcialmente en Eurípides, quien abordó la tragedia *enteramente desde el ángulo humano*⁴. En lo referente a los dioses, los tenía por poderes ciegos e irracionales de la naturaleza, tantas veces destructora y mortal. Su interés —afirma Bowra— estaba en los seres humanos y su contribución a la evolución artística consiste en su amplia visión y su agudo entendimiento de los hombres y las mujeres. Era un psicólogo que no se detenía ante límite alguno y por eso, quizás, vio más y acaso más hondo que Sófocles. La tragedia rebasa los sentimientos de los grandes y da cabida, en sí, a la humanidad toda. De ahí que busca sus temas también en caracteres olvidados o desdeñados. Un corazón sensible y lleno de humana simpatía y una piedad que se estremecía ante cosas que para otros pasaban inadvertidas, hacen que la compasión y la comprensión intuitiva den forma a su arte.

Hay plena coincidencia entre este pensamiento de Bowra y el de los críticos de la talla de Albert Willem, Edmond Liénard, Albin Lesky y Francisco Rodríguez Adrados. Así, Bowra señala que Eurí-

3 AUERBACH, Eric: *Mimesis: la realidad en la literatura*. Cap. XIII. "El príncipe cansado". Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. Fondo de Cultura Económica. México, 1950, pág. 298.

4 BOWRA, C. M.: *Historia de la literatura griega*. Traducción de Alfonso Reyes. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, pág. 86.

pides impulsado por el horizonte no entrevisto antes, se acerca a los extremos de la tragedia y los maneja de cierta manera desusada, proponiendo, tal vez, soluciones nuevas ⁵.

Concepción nueva, expresan Willem y Liénard ⁶: *Digamos enseguida que él no llevó al teatro ningún cambio material. Es la concepción moral y psicológica de la tragedia lo que él ha transformado. Y esta evolución es lógica. Se comienza —dice Patin ⁷— por composiciones simples y gigantescas; pronto sus rasgos ásperos y desmesurados se regulan, se suavizan. Ellas devienen, transformadas de los modelos acabados de elevación y de pureza. Al fin llega, por un progreso inevitable, esta brillante decadencia, donde la grandeza y la belleza hacen insensiblemente lugar a la búsqueda del efecto, a la verdad de la imitación.*

Hemos constatado ya que en el teatro de Sófocles los personajes se encontraban dominados por el poder despótico de la divinidad, a la cual estaban sujetos en la obra esquilleana. Antes de Eurípides, como dice Patin, el personaje trágico estaba expuesto a los obstáculos de afuera; él tuvo, en adelante, que combatir con los enemigos interiores: la lucha dramática fue transportada al corazón mismo del hombre; los actores fueron nuestras propias facultades.

Esta concepción, menos elevada, seguramente, que la de Sófocles, es también, sin duda, más vecina a la realidad. Eurípides representa, pues, al hombre como presa de sus pasiones y luchando contra ellas y lo más probable es que él sucumba. Terminan Willem y Liénard afirmando que es, casi siempre la debilidad humana la que nuestro poeta pone en escena. Es eso lo que explica, por ejemplo, la aparición del amor como resorte de la acción.

Ese tema amoroso, precisamente, es fundamental en la obra de Eurípides ⁸. Aristófanes se lo critica pues, en su opinión, presenta con él un aspecto de la naturaleza humana que debería quedar oculto. Y este tema del amor lo encontramos en forma franca y abierta en *Medea*, objeto de nuestro posterior análisis, y en *Hipólito*. En *Medea*, la pasión se hace ingobernable por la razón y rompe todos los límites; en *Hipólito*, la violencia del amor triunfa sobre la virtud

5 BOWRA, C. M.: *op. cit.*, pág. 87.

6 EURÍPIDES: *Médée. Avec une introduction sur le théâtre grec et sur Euripide*, par A. Willem y E. Liénard. Collection de Classiques Grecs. H. Dessain. Liege, 1941, pág. 40 y sigs.

7 PATIN, H.: *Études sur les tragiques grecs*. T. I, pág. 51. Citado por Willem y Liénard: *ob. cit.*, pág. 40.

8 EURÍPIDES: *Hipólito*. Traducción, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Adrados. Aguilar. Madrid, 1966, pág. 15.

en el alma de Fedra que prefiere el suicidio al deshonor y la traición al marido, pero, al tiempo, se venga de Hipólito con crueldad.

En su intento —muy logrado, por cierto—, de calar a fondo la transformación que para la escena griega trae Eurípides, Albin Lesky llega a causas más profundas, en las que aparecen de inmediato las conexiones del trágico con el movimiento sofístico.

Hay en los sofistas una *ruptura con la tradición en todos los aspectos de la vida; en ellos reside la pretensión revolucionaria de convertir en objeto de discusión racional todas las relaciones de la existencia humana, tanto en la religión como el estado y las leyes. Para estos hombres ha llegado a hacerse absurdo y, por lo tanto, imposible de orientar su pensamiento y su acción conforme a la costumbre santificada por el uso, conforme al “nomos”, y sólo pueden esperar obtener sus normas a base de su propio modo de pensar. Pero esto no les ofrece una imagen unitaria del mundo que con la fuerza de la convicción religiosa funde en una unidad superior sus partes contradictorias, como hemos visto en Esquilo o en Sófocles*⁹.

Las cosas se le aparecen al observador desde muchos aspectos, que a menudo son opuestos. En este movimiento, el hombre ha salido de la segura guarda de la tradición y se ha lanzado en medio del mundo de las antinomias. Toda la carga de la propia decisión y responsabilidad recaía ahora sobre el hombre, colocado en medio de las antinomias. Y para Lesky esto es de fundamental importancia al enfocar a Eurípides: *lo trágico de esta salida batalladora del pensamiento humano apoyado en sí mismo, hacia el caótico y peligroso terreno de las antinomias, no debe ser pasado por alto, y constituye, precisamente, lo trágico del poeta y del hombre Eurípides.*

Ahora bien, es bueno aclarar que no puede atribuírsele a Eurípides la adhesión a una doctrina determinada. Para él, lo decisivo no era adherirse a un sistema, aun cuando era importante para él la entrega al nuevo espíritu de la época y la actitud que este espíritu exigía en cuanto al planteamiento de los problemas. ¿En qué estriba, entonces, la conexión?: *... por toda la obra del poeta discurre una lucha incesante, una búsqueda apasionada y precisamente en el hecho de que la tradición pierde para él todo su valor cuando se trata de enfocar un nuevo problema, y de que a su cavilar, en vez de un claro conocimiento, se le aparecen los “disoi lógoi”, los aspectos contradictorios de las cosas, se nos muestra Eurípides en realidad como*

⁹ LESKY, Albin: *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó Costa. Nueva Colección Labor. Barcelona, 1966, págs. 162 y sigs.

*un discípulo de los sofistas, sin que por ello podamos decir que es un mero proclamador de las doctrinas de éstos*¹⁰.

En el mundo de los sofistas no hay ninguna potencia, fuera del sentir y del pensar humanos y si los dioses existen no pueden ya determinar la acción del individuo. De este modo de pensar, nace también para Eurípides la crítica de las figuras transmitidas por la fe, pero sin que por ello llegue a la negación ateísta de los poderes superiores. Señala Lesky que tales poderes existen, y los destinos actúan de una forma que al hombre le es inescrutable, pero para Eurípides, completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético, y precisamente es en esto donde se manifiesta su mayor contraste con respecto a Esquilo. En *Medea* o en *Hipólito* el destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que, a modo de *syléptor* (salvador) sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión.

En síntesis: *la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hacen surgir unas figuras para las cuales una nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito. Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite muy poco romper los antiguos moldes. Todavía los dioses siguen pisando la escena, por más que su significado haya cambiado en la fe del poeta, y el tema sigue procediendo de la mitología, por más que el mito, indestructible como forma, siga suministrando el recipiente para nuevos contenidos*¹¹.

En su pasión abrasadora, en el paroxismo de un dolor sin medida, frente al cual la razón nada puede, en un abandono casi total de los dioses, que —de existir— contemplan indiferentes los hechos, en un debatirse entre la fiera herida que clama venganza y la madre que, en un instante al menos, es capaz de ternura, se yergue la figura de Medea amalgamando las distintas tonalidades que hemos atribuido a la tragedia de Eurípides. En ella hace brotar el autor los hechos y el destino del ser humano, del demonio que abraza éste en su pecho. Medea es la mujer que opone al sufrimiento y a la humilla-

10 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 163.

11 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 164.

ción el exceso de su vehemente pasión. Por encima de la hechicera está la mujer y de ésta —en su supremo dolor— se apodera lo demoníaco que la llevará, incluso, al asesinato de sus hijos. La mujer acá es de la misma naturaleza que la legendaria Procne que mató a su hijo Itis para vengarse de su esposo Tereo, por la afrenta cometida a su hermana Filomela.

En la primera escena, por boca de la nodriza, vamos conociendo la naturaleza de esta mujer, herida en la fibra más sensible de su corazón por la traición de Jasón. En un primer momento, ha quedado aniquilada, presa de indecibles dolores y deshecha en lágrimas. Ni siquiera levanta sus ojos y llora todo aquello que traicionó y destruyó para seguir a Jasón: su padre amado, sus palacios abandonados. *La infortunada aprende a conocer sus penas a costa de lo que vale el suelo patrio* (p. 250). La nodriza comienza a estremecerse en un presentimiento de lo que ocurrirá. Conoce la vehemencia de Medea y sabe que no puede sufrir las injurias. Ha visto el odio con que mira a los niños y, al protegerlos, termina de pintarnos el carácter: Entrad, hijos, en palacio; que no os vea; no os acerquéis a ella; guardaos de su índole cruel y del ímpetu temible de sus pasiones. . . Ya se levanta la nube, no tardará en estallar con mayor furia. ¿Qué hará en su rabiosa arrogancia, qué hará su ánimo implacable, aguijoneado por el infortunio? (p. 252).

En tanto, los lamentos de Medea surcan la escena cargados de patetismo y de un furor que confirman, en el espectador, los presentimientos de la nodriza: ¡Ay, ay, ay, ay, ay de mí! ¡Qué males sufro, mísera! ¡Qué males sufro tan deplorables! Hijos malditos de funesta madre: ¡que perezcáis con vuestro padre; que todo su linaje sea exterminado! . . . ¡Ay, ay! ¡Que el fuego del cielo me abrase! ¿Qué gano yo con vivir? ¡Ay, ay! ¡Que la muerte me arrebatte esta triste vida! (p. 252-253).

En el diálogo con las mujeres corintias del coro, Medea no rechaza su compañía y su consuelo. En un extenso monólogo, con la serenidad que también puede dar el dolor, luego de su primer golpe, expresa consideraciones relativas a la situación de la mujer en la sociedad de la época. Serena y angustiada comprende la inferioridad de su condición y llega a pedir consejo al coro de las corintias para vengar su mal, ya que la suya es la peor de las heridas que la mujer puede recibir. . . *Mi esposo, el peor de los hombres, me ha abandonado, cuando en él tenía cifrada mi mayor dicha; de todos los seres que sienten y conocen, nosotras las mujeres somos las más desventuradas, porque necesitamos primero comprar un esposo a costa de grandes riquezas y darle el señorío de nuestro cuerpo. . . El hombre,*

cuando se halla mal en su casa, se sale de ella y se liberta del fastidio o en la del amigo o en la de sus compañeros; mas la necesidad nos obliga a no poner nuestra esperanza más que en nosotras mismas... Porque la mujer es siempre tímida, cobarde en la lucha y sin ánimo para mirar tranquilamente el acero; pero cuando la injuria que recibe afecta a su tálamo conyugal, no hay nadie más cruel. (p. 254-255).

La reflexión se rompe bruscamente; la transitoria serenidad —en un ser temperamental como Medea— no resiste las jactanciosas acusaciones de Creonte. Y el rey, en su imbecilidad de hombre *instalado*, en la seguridad de su poder, que le permite erigirse en juez oracular, es el estímulo exacto que necesita para reaccionar, en toda su intensidad, la fiera malherida que hay en el corazón de Medea. Fiera sutilísima y de aguda inteligencia: conoce —ante el poderoso— el valor de la lisonja. Primero se defiende y exige de acuerdo con sus derechos: choca contra una roca inamovible. Mucho antes que el rey, cala la situación: acepta los cargos que se le infieren y en la cúspide de la argucia, pide la gracia: permanecer un día más en la ciudad con sus hijos, para pensar el lugar donde han de refugiarse.

La concesión de Creonte precipita los acontecimientos y, en ello, el fatal desenlace. Medea ya planea su acción; cínica en su premeditación, escuchando sólo su dolor, goza ya de los resultados. Y ratifica lo que antes, en su diálogo con el coro, dejara entrever: la indiscutible superioridad de la mujer para tramar cualquier género de males: *¿Crees, acaso, que yo le hubiera hablado nunca con tanta dulzura sino para ganar tiempo y vengarme? ... Tan grande es su insensatez que, pudiendo desbaratar mis proyectos, desterrándome de aquí ahora, me ha concedido un plazo de un día que bastará para dar muerte a tres amigos míos: al padre, a la hija y a mi esposo. Aunque tengo muchos medios de hacerlos morir, oh, amigas, no sé cuál emplearé primero: si incendiaré el palacio nupcial o si los atravesaré con el afilado acero, entrando ocultamente en el aposento en que están preparando el nupcial lecho... Nadie se reirá de mis dolores; amargas y tristes serán las nupcias; amargo el nuevo parentesco; amargo mi destierro de este país. Ea, pues, Medea; apela a todos tus artificios; delibera y medita; no vaciles en cometer tan atroz delito; veremos quién es más fuerte... Tú eres sagaz; por naturaleza somos las mujeres las más incapaces de hacer el bien, pero artífices, los más ingeniosos, de todo linaje de males* (p. 258-259).

Frente a ella, Jasón, en su mediocridad, nada puede hacer, salvo irritarla más con las insostenibles razones de su nuevo matrimonio. Por ello rechaza la pobre ayuda que le ofrece y no ahorra un solo

reproche. Es que, en el fondo, junto al ultraje inferido por Jasón, hay algo mucho más definitivo: su completa desilusión de ese hombre que, frente a ella, arguye, incluso con fatuidad, los fundamentos de su decisión. Es tal su egoísmo, su cálculo, su pusilanimidad, su olvido total de lo que por él hizo Medea, que muchos autores han coincidido en encontrar allí el objeto del furor y del crimen de la protagonista.

Asegurada su estadía en tierras de Egeo, conocemos en su plenitud el plan definitivo que se ha trazado Medea: llevará sus hijos presentes a Creusa y con el veneno de éstos morirá la princesa y su padre. Lo demoníaco se agiganta y la desmesura toma ya forma inusitada: también matará a sus hijos; nadie se los arrebatará. Medea ya no tiene patria, hogar ni refugio alguno en sus males. Su soledad es abismal, pero peor será la que causará a Jasón: *Jamás verá vivos después a los hijos que en mí ha procreado, ni los tendrá de su nueva esposa, porque es menester que esa infame perezca antes envenenada por mí. Nadie pensará entonces que yo soy débil o impotente, ni que sufro mi daño tranquila, sino, al contrario, que soy terrible contra mis enemigos y benévola con los que me aman. Sólo de esta manera se adquiere mayor gloria...*

Coro: Pero, ¿te atreverás a matar a tus hijos?

Medea: Así atormentaré horriblemente a mi esposo. (p. 270).

Jasón cae fácilmente en el ardid tramado por Medea. Incluso, sacará de ello nuevas ventajas, porque los niños quedarán a su lado. Al partir éstos con los regalos para Creusa, comienza a desarrollarse inexorablemente un plan al que, incluso Medea, no podrá detener su curso. Todo un mecanismo ha sido desencadenado, con un movimiento horrible y, a la vez, irresistible. Medea no previó que, *en el último trecho de este camino habrían de fallarle las fuerzas con que había abrazado la decisión de vengarse. El poder del sentimiento natural se yergue contra la atrocidad de su proyecto y suscita en el pecho la última grave lucha que precede a la acción*¹².

Lesky destaca muy bien que la intensidad de exposición de este proceso interno es, en el monólogo de Medea, sin parangón dentro de la tragedia ática y nos muestra al ser humano abierto para la poesía trágica desde un ángulo nuevo. Es el ser humano que está solo, entregado a merced de las potencias que surgen de su alma y pugnan por apoderarse de él.

Dos potencias se enfrentan: el *thymós* y los *buleúmata*: la ira, frente al consejo, producto de una reflexión. Muy claramente lo

12 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 174.

expone Lesky: *Solamente de un modo aproximado puede darnos la traducción lo que Medea pretende lograr con el "thymós" al que conjura para poder perdonar a sus hijos. La vehemente y ardiente voluntad del corazón, la pasión que va más allá de lo reflexivo, todo esto se encuentra en la palabra, según la emplea acá Eurípides. La potencia contraria que contra esta voluntad lucha en el pecho de Medea, son los "buleúmata", los pensamientos de serena reflexión que detrás del afán de la loca acción, hacen visible su significado en el conjunto del mundo y sus consecuencias. Tan violenta es la lucha, que Medea cambia cuatro veces de resolución. La madre ve la mirada y la sonrisa de sus hijitos y cree que no podrá hacer lo que, sin embargo, quiere. Pero finalmente el demonio que hay en su corazón ha resultado más fuerte y la siguiente idea revela que los niños, en todo caso, están perdidos: si los perdona la madre, los alcanzará la venganza de sus enemigos, después de la muerte de Creusa, que en estos momentos debe estar consumándose*¹³.

En el choque de ambas potencias, en la duda momentánea, su alma de madre añora aquello que soñó junto a sus hijos. Quizás sea éste el momento de mayor patetismo en ese ir y venir de Medea que se mueve, enloquecida ya, entre la ternura y el odio, entre la madre amante y la esposa ultrajada; a cada movimiento de los *buleúmata* surge, con más intensidad cada vez, el *thymós* que exige y no se aplaca: *En vano os eduqué, oh, hijos; en vano trabajé y graves molestias me consumieron y sufrí los intolerables dolores del parto. Sin duda, infeliz, puse en vosotros en otro tiempo mi esperanza y pensé que me sostendríais en la vejez, y que con vuestras manos cerraríais mis ojos, deseo tan común en los mortales. . . ¡Ay, ay de mí! ¿Por qué me miráis, oh hijos? ¿Por qué me miráis y sonreís así, con sonrisa peor para mí que la muerte? . . . Desfallece mi ánimo, oh mujeres, cuando tropiezo con las alegres miradas de mis hijos. No podré. . . Pero valgan los proyectos anteriores; de la tierra arrancaré a mis hijos . . . No hay más remedio que mueran y, ya que es preciso, yo que les di la vida, yo se las quitaré.* (p. 276-277).

El plan del cual ella no pudo evadirse toca a su fin. La maquinaria de los acontecimientos que ella entretejió termina de envolverla. Y se entrega Medea al dolor más intenso: dar fin a la vida de sus hijos; pero, en su mente confundida, en su alma alterada, ello es mejor que dejarlos en manos de los que la odian y Eurípides pone en su boca, en la frase final, aquello que condensa todo lo que ha pasado por el alma de Medea: *¡Oh, mano muy amada! ¡oh, labios*

13 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 175.

queridos! ¡oh, noble rostro! ¡oh, talle gentil! sed felices, pero allá; vuestro padre os arrebató la ventura que podríais gozar aquí. ¡Oh, dulce abrazo! ¡oh, tez delicada! oh, suavísimo hálito de mis hijos! salid, salid, no puedo miraros más, que mis desdichas me agobian. Ya comprendo, ya conozco en toda su extensión la horrible maldad que voy a cometer; pero la ira es mi más poderosa consejera, causa entre los hombres de mayores desventuras. (p. 277).

Es evidente acá la forma en que se da la *nueva concepción* de la tragedia que señalaron Willem, Liénard y Lesky. Los dos polos de la oposición trágica ya no son Dios-Hombre, sino que se encuentran en el pecho del ser humano. Con razón destaca Lesky que si esto, en cierto sentido, comparado con los predecesores, puede significar una secularización de la tragedia, no quiere decir, en modo alguno, que lo trágico haya perdido su sentido y que se haya alejado de la tragedia la superestructura de un orden válido del mundo. Medea, Hipólito, Hécuba, todos ellos se encuentran con obrar y padecer en un firme orden del mundo. Que este orden sea de índole divina, Eurípides jamás lo ha puesto en duda, por muy insegura que se haya hecho su explicación por medio de la mitología tradicional.

Los lamentos de Jasón, su dolor de padre, en el que, por primera vez acaso, lo vemos totalmente sincero, sólo son un excitante más en el paroxismo a que ha llegado Medea. Reconoce que ella también sufre, sí, pero *es dolor que me agrada porque ya no te ríes* (p. 284). Y en una última maldición, en una predicción del destino que espera a ambos, parte en el carro tirado por dragones que le ha enviado el dios Helios. En tanto, queda en el aire la estéril súplica de Jasón a Júpiter.

En los últimos años ha habido muchísimas obras que reinterpretan las leyendas griegas, en la poesía, la prosa y el teatro. Pero el más interesante grupo de estas obras es el de los dramas neohelénicos escritos por los modernos dramaturgos franceses. Gilbert Highet¹⁴, al plantearse este problema señala a André Gide como el corifeo de este movimiento en Francia y propone una especie de catálogo de los autores y obras más importantes inspirados en los mitos de la antigüedad:

—*Antígona, Orfeo y La máquina infernal*, de Jean Cocteau.

—*Anfitrión 38, La guerra de Troya no ocurrirá y Electra*, de Jean Giraudoux.

—*Eurídice, Antígona y Medea*, de Jean Anouilh.

¹⁴ HICHER, Gilbert: *La tradición clásica*. Traducción de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. T. II, págs. 347 y sigs.

—*Las moscas*, de Jean Paul Sartre.

Al preguntarse por qué han acudido tantos autores a la mitología griega, nuestro autor propone tres posibles respuestas: *En primer lugar, buscan en ella temas que puedan tratarse con vigorosa sencillez, temas que tengan la bastante autoridad para sostenerse por sí mismos, sin necesidad de masas de detalles realistas o impresionistas que los hagan convincentes*¹⁵.

La segunda respuesta apunta al valor evocador de los temas. En efecto, no son sólo sencillos en sus contornos sino también profundamente evocadores por su contenido. Aquí es donde los dramaturgos prehelénicos se encuentran con los psicólogos, pues saben que todo gran mito encierra una profunda significación para los hombres de todas las épocas, la nuestra inclusive. Cita Highet como ejemplos a Sartre y Anouilh, quienes bajo la ocupación alemana, al remodelar la leyenda de Orestes y Antígona, tuvieron la posibilidad de hablar del problema de la resistencia a una autoridad injusta, pero aparentemente irresistible, no sólo con mayor seguridad, sino también con amplitud mucho mayor que si hubieran inventado una intriga contemporánea. Similar actitud asume Giraudoux, en su pesimismo por los estadistas, en *La guerra de Troya no ocurrirá*.

Finalmente, como los intelectuales franceses están siempre en una actitud defensiva contra los Olímpicos, Gide, Cocteau y los otros autores encuentran cierto alivio en humanizar, destronar y aun vulgarizar algunas de las imponentes y majestuosas tradiciones antiguas. Al acercar los mitos a la humanidad los hacen más reales.

Desde un punto de vista estrictamente literario, la tercera respuesta nos parece la menos convincente y en el caso de la *Medea* de Anouilh, la segunda la más aceptable, sobre todo porque los mitos son eternos y de ahí, precisamente, que se los pueda trasladar a otras épocas, rodearlos de otros contornos, servirse de lo ya hecho para agregar un nuevo enfoque, trabajar con lo que nos aporta la tradición, situándolo en otra circunstancia, con nuevos tonos, nuevos ribetes, e, incluso, nuevos contenidos sin perder la materia inicial que recibimos. Los mitos tratan *los problemas más grandes que existen, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco. Tratan del amor, de la guerra, del pecado, de la tiranía, del valor, del destino: y todos, de un modo u otro tratan de la relación del hombre con esos divinos poderes que a veces sentimos irracionales, a veces crueles, y que a veces, aunque nos pese, sentimos justos*¹⁶.

15 HIGHET, Gilbert: *ob. cit.*, pág. 348.

16 HIGHET, Gilbert: *ob. cit.*, pág. 358.

Los lineamientos generales de esta *Medea* son, en sus rasgos principales, idénticos a los del mito en que se basan. Jasón y Medea están recortados tal como los dejara Eurípides, pero su circunstancia, es propia del mundo para el que escribe Anouilh. Como su modelo, es una obra de violencia, pero lo trágico asumirá un nuevo matiz: se dará en la desmesura de Medea y también en las ansias fallidas de Jasón que busca, desesperada e inútilmente, un mundo mejor. Ambas son dos criaturas propias de Anouilh, para quienes el dolor no ahorrará ninguna de sus formas más desgarrantes. Y en el caso de Medea, criaturas que muestran, casi enorgulleciéndose, la gama de todas sus miserias.

Procedimiento presente en *La salvaje*, en *Eurídice* y en casi toda la dramática de Anouilh, está también en *Medea*. Por eso Anouilh hace que *Antígona diga al coro acerca del hombre en su trágico destino que no le queda otro recurso más que gritar; no gemir, no lamentarse, sino gritar con todas sus fuerzas, lo que nunca se había dicho, lo que quizás antes ni siquiera se sabía y para nada. Sólo para decírselo uno a uno mismo*¹⁷.

La Medea de Anouilh vive en una llaga mortal, en el rencor que estalla frente al abandono; en la violencia que la posee, clama por un nuevo hijo, un hijo que, recién iniciada la obra, ha llegado: *Mi hijo ha llegado solo. Y esta vez es un niño. ¡Odio mío! ¡Qué joven eres! . . . ¡Qué suave, qué bien hueles! Niñito negro, eres mi único cariño en el mundo.* (p. 221).

El dolor la hará reencontrarse consigo misma, con una Medea que antes perdía su fuerza cada vez que se posaba en ella la mano de Jasón. Ya no será aquélla apegada al olor de un hombre, al que había de obedecerle, sonreírle y adornarse para gustarle. En su despertar, ahora tiene miedo, pero miedo de sí, miedo de una Medea que Jasón había dormido y que ahora cobra cuerpo de nuevo. Cobra cuerpo en el odio que, como gran ola bienhechora la lava y la hace renacer: *Soy Medea, abandonada delante de este carromato, a orillas de este mar extranjero, expulsada, deshonrada, odiada, pero nada es demasiado para mí. Que entonen rápido el canto nupcial. Que adornen pronto a la novia en su palacio. ¡Cómo tarda la boda de mañana! . . . ¡Ah, Jasón!, tú me conocías, sin embargo; ¿sabes qué virgen poseíste en la Cólquide? ¿Qué creías? ¿Qué iba a hacer? ¡Echarme a llorar? Te seguí en la sangre y en el crimen; necesitaré sangre y crimen para abandonarte.* (p. 223).

17 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 27.

De nuevo frente a frente Jasón y Medea: del alma, de la condición del pasado de los amantes, surgen las tentaciones del envilecimiento y la fealdad. Medea se solazará en recordarle, cruda y violentamente, cada uno de los males pasados: mentira, trampa, robo, vileza, crimen: *Soy tu desgracia Jasón, tu úlcera, tus costras. Soy tu juventud perdida, tu hogar disperso, tu vida errante, tu soledad, tu mal vergonzoso. Soy todos los gestos sucios y todos los pensamientos sucios... tú sabes que soy todo eso y que pronto seré la decadencia, la fealdad, la vejez rencorosa. Todo lo negro y feo que hay en la tierra, yo lo he recibido en depósito.* (p. 236).

Sólo los niños, por un instante apenas, logran que surja la ternura maternal, pero ella no alcanza a hacer flaquear el plan. En Eurípides, Medea nada pudo porque ya estaba presa del desencadenarse de un mecanismo irreversible. En Anouilh, la ira no permite ninguna reflexión. Derrotada, se abrazará a su odio, vivirá en la ferocidad que le ocupa las entrañas y se sentirá plena en la consumación de su crimen: *... Medea es una bestia como vosotras. Medea gozará y matará como vosotras... ¡Bestias de esta noche! Medea está aquí, de pie en medio de vosotras, consentidora, traicionando a su raza... Con el pie aplasto, apago la lucecita. Realizo el gesto vergonzoso. Me hago cargo, asumo, reivindico. Bestias, soy de vosotras. Todo lo que esta noche persigue y mata es Medea.* (p. 243).

La Medea de hoy no parte en carros tirados por dragones. Sin salvación posible —en la que no creyó jamás— quedará, herida de muerte, apresada en las llamas del carromato, junto a las cenizas de sus hijos.

Jasón retornará a la vida, ese Jasón del cual preferimos hablar ahora con más amplitud. No es éste el Jasón de Eurípides; es una auténtica creación del teatro de Anouilh y una de sus figuras más acabadas, al punto que quizás sea él el verdadero protagonista de esta Medea de mediados del siglo XX. Está muy cerca de Thérèse, la bestezuela de *La salvaje*. Y en algunos momentos de su diálogo con Medea, tan conmovedor como aquélla. Son figuras que respiraron a diario la miseria, en contacto, violento y sutilizado, pero siempre permanente con el mal. En un momento dado, buscan desesperadamente un poco de luz, en esa *búsqueda de la pureza* que bien se ha atribuido a tantas figuras de Anouilh. Pierre-Henri Simon la señala como una de las constantes en el teatro que nos ocupa¹⁸. Es más, afirma cómo base de ello el pesimismo de Anouilh. Hay una

18 SIMON, Pierre-Henri: *Théâtre et destin*. Armand Colin. Paris, 1959, págs. 144 y sigs.

negrura ambiental de la cual no logran evadirse ni siquiera las llamadas *piezas rosas*. En las *piezas negras* no cabe duda de ello; en las *rosas*, tras la sutileza, tras la fina ironía, tras el gesto elegante, hay un telón de fondo al que no es difícil llegar. Frustraciones, egoísmos, fracasos, impuestos olvidos de una existencia anterior amarga, todos, están insertos en él. De modo que la tónica es la misma: dicha o velada; expuesta en la violencia u oculta en la finura o en la elegante sonrisa.

Simon piensa que la *atmósfera es constante, porque el sujeto es el mismo, es idéntico: es siempre el problema de la pureza imposible, del vestido blanco fatalmente desgarrado en el mundo de la miseria y del mal*. Y acota: *Jean Anouilh no hace mención, directamente, del problema de Dios, pero no deja de debatir, sin casi nunca nombrar a Dios y a partir de la convicción implícita de que Dios está ausente del universo, el problema de lo absoluto. La pureza a la cual aspiran sus personajes, es un absoluto de felicidad y de comunicación de las almas, absoluto que no puede surgir sino de la sinceridad del amor y que la existencia torna casi siempre imposible*¹⁹

De esa manera, el tono particular sobre el que él insiste —siempre en el decir de Simon— es el carácter envilecedor de la vida: muestra seres arruinados por las circunstancias, ahogados en sus situaciones y, ya la fuerza de las cosas, ya la debilidad de su naturaleza, los separa de un bien ideal, de un desarrollo efímero, pero perfecto, que lo profundo de su ser exige, entrevé y, extraña paradoja, deja escapar. El drama del hombre, así, es el de tender por su naturaleza a una pureza que su condición le niega. En otras palabras, el mismo Anouilh se hace idealista y sus personajes se esfuerzan hacia lo que no encontrarán jamás.

Así como para Camus la realidad del absurdo nace de una exigencia de lo racional que el mundo desprecia, del mismo modo, para Anouilh el horror de lo sórdido, de la turbación y de lo fallido, nace de un deseo íntimo de lo limpio, de lo transparente y de lo plenamente logrado.

Su nihilismo encuentra así una aspiración a lo esencial que le hace tocar aquí y allá a lo clásico, a pesar de que este esencial, proyectado hacia el sentimiento y ligado finalmente al florecimiento del amor novelesco, sea la llama temblorosa que nutre de inquietud y de insatisfacción la poesía romántica eterna. El autor de Eurídice conserva, como el de Calígula, en su atención desesperada a los fracasos de la vida, una suficiente fidelidad a los llamados de la

19 SIMON, Pierre-Henri: *ob. cit.*, pág. 146.

*alta naturaleza, para ubicar su obra en las líneas privilegiadas de lo trágico: aquella donde el plano de la existencia recorta el de los valores. Visión poética, fantasía escénica, humor negro, pesimismo de la inteligencia y romanticismo del corazón. Estas líneas de fuerza se componen para dar un teatro donde los personajes tendrán, al mismo tiempo, un carácter de irrealidad simbólica y de modernidad, de trágico intenso y de secreto y de cómico, a menudo bufonesco*²⁰.

Dos o tres tipos se definen claramente: los farsantes sin remedio; lo son tanto más cuanto su situación social es más humillada, su vida más miserable. No podría decirse que Anouilh odia a los pobres, pero sí odia la pobreza, porque no la separa de la desgracia y la juzga degradante y deprimente. El puro malo es aquél que acepta que la vida sea así y que hasta obra para que se hunda un poco más en este horror, porque tendrá el gusto de corromper, como él está corrompido. Los puros, simplemente, son los que aman; suelen venir en pareja. Conservan su frescura y la simplicidad. Y es tan puro su resplandor que purifica a los que toca e ilumina el mundo alrededor de ellos. Mr. Tarde, Gosta, Medea, Juliette y Gustave, Antígona, Jasón ilustran suficientemente esta galería.

*Por el peso de las tinieblas que una metafísica desesperada suspende sobre lo novelesco, el teatro de Anouilh toma otro sentido que aquél de Musset o de sus modernos epígonos: Jean Sarmant o Marcel Achard. El vaivén entre lo sentimental y la melancolía no es sino la nota débil; en su nota fuerte, agita pasiones más violentas y más profundas, el llamado a lo absoluto, el recurso a la agitación y a la muerte. Orientado hacia una estrella ansiosamente esperada, mezcla a la obsesión de lo impuro su recusación irritada. Por eso, sus personajes más auténticos son los que rechazan la vida y su nauseabunda mezcla de bien y de mal, de mentira y de verdad, de claridades infantiles y de triste decrepitud*²¹. Y lo son también aquéllos que, en plena conciencia de lo inalcanzable de un absoluto, aceptan —serena y humildemente— la mediocridad de una vida llena de limitaciones.

Jasón, como Thérèse, buscan una luz definitiva a la cual no podrán llegar. Thérèse sucumbe porque el mundo limpio de Florent no es para ella; está demasiado atada, ligada casi, al siniestro mundo del matrimonio Tarde, sus padres ¿Comprendes, Florent? Es inútil que disimule y cierre los ojos con todas mis fuerzas... Siempre

20 SIMON, Pierre-Henri: *ob. cit.*, pág. 147.

21 SIMON, Pierre-Henri: *ob. cit.*, pág. 149.

habrá un perro perdido en alguna parte que me impedirá ser feliz... 22.

Y Jasón tampoco llegará, por los crímenes de Medea. Él no la deja como aquel otro Jasón por un reino, por una posición mejor, por un linaje ilustre. No. Su ambición es profundamente humilde, y de ahí, muy conmovedora: *Quiero el olvido y la paz* (p. 233) dice a Medea. Una paz que a su lado no existió jamás. Y un ansia desesperada brota con fuerza desgarrante: *Te he amado, Medea. He amado nuestra vida insensata. He amado el crimen y la aventura contigo... He amado tu mundo negro, tu audacia, tu rebeldía, tu connivencia con el horror y con la muerte, tu rabia destructora. Creí contigo que siempre debíamos tomar y luchar y que todo estaba permitido... Esta noche quiero ser humilde. Quiero que este mundo, este caos donde me conducías de la mano, adquiera por fin una forma. Seguramente aciertas cuando dices que no hay razón, no hay luz, no hay tregua, que es preciso seguir hollando con las manos ensangrentadas, estrangular y desechar todo lo que se arrebata. Pero ahora quiero detenerme y ser un hombre. Hacer, sin ilusiones, quizás, como aquéllos que despreciábamos; lo que hicieron mi padre y el padre de mi padre y todos los que aceptaron antes que nosotros, y con más simplicidad que nosotros, desbrozar un pequeño espacio para que viva el hombre en este desorden, en esta noche... A esas contradicciones espantosas, a esos abismos, a esas heridas, respondo ahora con el gesto más sencillo que han inventado los hombres para vivir: los hago a un lado... Sigue tu curso, Medea... Yo me detengo. Me conformo. Acepto estas apariencias con tanta resolución como las rechacé otras veces contigo. Y si es preciso continuar luchando, ahora lucharé por ellas, humildemente, pegado a ese muro irrisorio construido por mis manos entre la nada absurda y yo. Y eso es, sin duda, al fin de cuentas —y no otra cosa— ser un hombre* (p. 239-240-241).

Y ser un hombre no es más que rehacer a diario un mundo que a diario puede derrumbarse. Jasón ha quedado solo. En el mundo de Anouilh ya no hay dioses, nocivos o benignos. El hombre solo, frente a un mundo indiferente: *... reharé mañana, con paciencia, mi pobre andamiaje de hombre bajo el ojo indiferente de los dioses.* (p. 247).

Pero es necesario vivir. Sin ilusiones, se interna de nuevo en un mundo en el que sólo resta aguardar la muerte.

22 ANOUILH, Jean: *Piezas Negras (La salcaje)*. Traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre. Losada. Buenos Aires, 1951, pág. 164.

Los días seguirán normalmente su curso y los actos de los hombres continuarán regidos por una estricta monotonía. El tiempo estará bueno. Habrá sol y vino y trigo suficiente para que haya pan para todo el mundo ese año.

GUILLERMO BIBILONI

Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, diciembre de 1966.