

# ¿RAZÓN VERSUS PASIÓN? UNA LECTURA DEL MONÓLOGO DE MEDEA (EURÍPIDES, *MEDEA*, vv. 1021-1080)

---

**MARCELA CORIA**

Universidad Nacional de Rosario

coriamarcela@hotmail.com

En este artículo nos proponemos analizar el célebre monólogo de Medea que ocupa los vv. 1021-1080 y, en especial, los tres últimos versos, los cuales han dado origen, ya desde la Antigüedad, a una interpretación muy difundida según la cual el conflicto interior de la protagonista sería entre su razón y su pasión. Estudiaremos el contexto en que se insertan los vv. 1078-1080 y los problemas textuales y de traducción que presenta todo el pasaje; propondremos una traducción propia y discutiremos la interpretación canónica que se ha hecho de estos versos, con la hipótesis de que ésta debe ser revisada, ya que no existen fundamentos textuales para sostenerla.

Medea / monólogo / conflicto interior / θυμός / βουλεύματα

## REASON VERSUS PASSION? A READING OF *MEDEA'S* MONOLOGUE (EURIPIDES, *MEDEA*, vv. 1021-1080)

In this article we will analyze Medea's famous monologue (vv. 1021-1080) and specially the last three verses, which have generated a widely spread interpretation since Antiquity: that Medea's inner conflict is between her reason and her passion. We will study the context of vv. 1078-1080 and the problems concerning the text and the translation of the whole passage; we will propose a new translation and then present arguments against the canonical interpretation of these verses. Our hypothesis is that this must be revised, since there is not textual evidence to support it.

Medea / monologue / inner conflict / θυμός / βουλεύματα

**D**urante mucho tiempo *Medea* de Eurípides<sup>1</sup> fue considerada una tragedia de pasiones, en gran parte debido a una interpretación platónica del famoso monólogo de la heroína que ocupa los vv. 1021-1080 –y sobre todo los tres versos finales– que se origina en Galeno, quien vio en él un conflicto interior entre razón y pasión, y lo describió en los términos de la tripartición platónica del alma en *República* IV (436-441c) y la analogía de los caballos y el auriga del *Fedro* (253d ss.)<sup>2</sup>. Esta interpretación fue retomada por estudiosos modernos como Snell (1964) y Schlesinger (1966), que la reforzaron descuidando a veces el resto de la obra y encerrando en estrechos límites a un personaje tan complejo como Medea. En resumen, para estos autores, el conflicto interior y moral es entre la pasión y los propósitos racionales, y este monólogo de Medea sería, así, un aporte al debate desarrollado en los últimos años del siglo V a.C. acerca de la capacidad de la razón para controlar la pasión.

En este artículo nos proponemos analizar el monólogo, uno de los más célebres de la Antigüedad. En la primera sección, estudiaremos los versos previos a los tres últimos (vv. 1021-1077), que los contextualizan y explican algunos de sus términos (en particular, como veremos, βουλευματα). En la segunda, abordaremos los problemas textuales y de traducción que presenta todo el pasaje pero, en particular, los vv. 1078-1080, y los términos con los que se expresaría el problema de las pasiones en ellos. En la tercera, por último, analizaremos las interpretaciones tanto antiguas como modernas de estos últimos tres versos (y, por extensión, de la obra en su totalidad) y el debate actual en torno a ellos. Nuestra hipótesis es que la comprensión del pasaje como un conflicto interior de Medea entre razón y pasión debe ser revisada, ya que no hay fundamentos textuales para sostenerla. A nuestro juicio, en efecto, lo central para la interpretación del monólogo y especialmente de sus tres versos finales no radica tanto en la supresión o no de algunos versos ni en posibles inconsistencias en cuanto a cuestiones escénicas, que también mencionaremos, sino en los problemas de traducción de algunos términos, que han dado origen a interpretaciones notoriamente divergentes no sólo del pasaje, sino incluso del personaje mismo de Medea.

<sup>1</sup> Ya desde la Antigüedad, los vv. 1078-1080 han sido citados como “an expression of the conflict between moral insight and passion” (Kovacs 1986: 350). *Medea* fue representada en las Grandes Dionisias del año 431 a.C., unos meses después del inicio de la Guerra del Peloponeso. En este trabajo, utilizaremos el texto de la edición de Mastronarde (2002). Todas las traducciones citadas son propias.

<sup>2</sup> Galeno, *De Placitis Hippocratis et Platonis*, III.3, 14-16 (306K); cf. III.4, 23 (317K) ss., III.7, 14-16 (338K), IV.2, 27 (372K), IV.6, 19 (408K) ss. Para la valoración filosófica de la poesía por parte de Galeno, cf. DE LACY (1966).

*Eurípides, Medea, vv. 1021-1077*

En los episodios anteriores al monólogo que nos ocupa se han producido todos los hechos que permiten a la heroína comenzar a concretar su venganza: el rey Creonte le ha concedido un día más en Corinto, antes de su exilio (vv. 348-356), el rey Egeo le ha prometido asilo en Atenas (vv. 716-730), Medea ha engañado a Jasón y enviado a sus hijos con los regalos para la nueva esposa de éste (vv. 969-973) y la princesa los ha aceptado, sin saber que serán su ruina y la de su padre (vv. 1002-1005). Comienza aquí el monólogo en el que queda definida la muerte de los niños y en el que pueden verse los vaivenes y los abruptos cambios experimentados por Medea ante esta decisión (vv. 1021-1080):

MEDEA

¡Oh, hijos, hijos! Ya tenéis una ciudad  
y una morada en donde, luego de abandonarme, misera de mí,  
viviréis por siempre privados de vuestra madre.  
Yo, en cambio, me iré desterrada a otra tierra,  
1025 antes de haberos disfrutado y visto felices,  
antes de haber ornado vuestro baño<sup>3</sup>, vuestras esposas y vuestros  
lechos nupciales, y sostenido en alto la antorcha<sup>4</sup>.  
¡Oh, desdichada a causa de mi orgullo!  
En vano, ¡oh hijos!, os crié,  
1030 en vano sufrí y me consumí en fatigas  
soportando fuertes dolores en los partos.  
En otro tiempo, desdichada, tenía tantas esperanzas  
en vosotros: que me asistiríais en mi vejez,  
y que una vez muerta me amortajaríais cuidadosamente con  
vuestras manos,  
1035 algo envidiable para los hombres. Pero ahora ha perecido ya  
este dulce pensamiento, porque privada de vosotros  
llevaré una vida triste y dolorosa.  
Y vosotros ya nunca a vuestra madre con vuestros amados ojos  
veréis, alejados hacia otra forma de vida.  
1040 ¡Ah, ah! ¿Por qué me miráis con esos ojos, niños?  
¿Por qué me mostráis vuestra última sonrisa?  
¡Ay, ay! ¿Qué debo hacer? Desfallece mi corazón,

<sup>3</sup> El baño prenupcial, una de las actividades asociadas con la madre del novio.

<sup>4</sup> Medea se refiere al ritual que se llevaba a cabo en ocasión de una boda, en el cual la madre del esposo recibía el cortejo nupcial en el atrio de su casa, portando en alto una antorcha y luego acompañaba a los esposos al tálamo.

- mujeres, ahora que he visto la luminosa mirada de mis hijos.  
 No podría: adiós a mis proyectos  
 1045 anteriores. Llevaré a mis hijos fuera de esta tierra.  
 ¿Por qué debería, por hacer sufrir al padre con la desgracia de éstos,  
 procurarme yo misma sufrimientos dos veces más grandes?  
 No, en absoluto. Adiós a mis proyectos.  
 Pero ¿qué me sucede? ¿Quiero merecer la risa de mis enemigos,  
 1050 dejándolos impunes?  
 Debo atreverme. Qué cobardía la mía,  
 aceptar blandas palabras en mi ánimo.  
 Id, hijos, hacia la casa.  
 (Los niños entran en la casa.)<sup>5</sup>  
 Y a quien  
 no le sea lícito estar presente en mi sacrificio,  
 1055 que se ocupe<sup>6</sup>. No haré temblar mi mano.  
 ¡Ay, ay!  
 No, ánimo mío, no lo hagas,  
 déjalos, desdichado<sup>7</sup>, exime a tus hijos.  
 Viviendo allí contigo, te darán alegría.  
 Por los infernales espíritus vengadores del Hades,  
 1060 jamás, para que sean ultrajados por mis enemigos,  
 abandonaré a mis hijos.  
 [De todas formas es preciso que mueran, y ya que es necesario,  
 los mataré yo, que los di a luz.]  
 Está totalmente resuelto, y no podrá evitarse.  
 1065 Ya sobre su cabeza está la diadema y con el peplo

<sup>5</sup> La realización escénica de esta orden es discutida por los estudiosos, ya que en los vv. 1069 ss. ciertamente los niños están presentes; cf. REEVE (1972: 56). Para PAGE (1964<sup>2</sup>: 148), por ejemplo, “it is safer to suppose that the children hesitate, seeing their mother’s strange demeanour, and do not actually leave the stage at 1053”. De acuerdo con Mastrorarde (2002: 342), “if the boys have never gone in (having stopped because their mother turned away), then the only action needed is for Medea herself to turn back toward them during 1067-9 and approach to embrace them. For those critics who have the children go inside, Medea’s statement προσειπεῖν βούλομαι is an implicit order to a silent attendant, who quickly opens the door and brings the children back out. This would seem to require a pause within 1069.” A nuestro juicio, esta última es la mejor solución: sería muy poco razonable que Medea emitiera los versos que siguen, sobre todo el v. 1054 y los dudosos vv. 1062-1063, en presencia de ellos.

<sup>6</sup> O sea, que se retire. El asesinato de los niños es, para Medea, un sacrificio (θύμα). De allí que utilice las palabras que el oficiante pronunciaba usualmente en estos ritos, antes de proceder al sacrificio, para que se retiraran quienes, por impureza, no debían estar presentes.

<sup>7</sup> El vocativo τάλαν no se refiere a Medea sino a θυμέ, su “ánimo”, dado que τάλαν es un adjetivo de género masculino, como el sustantivo θυμός.

la esposa regia perece, lo sé bien.  
 Vamos, transitaré por el camino más doloroso,  
 y a éstos los enviaré por un camino todavía más doloroso.  
 Quiero saludar a mis hijos.

*(Los niños salen de la casa y entran en escena.)*

- Dad, oh hijos,  
 1070 dad la mano derecha a vuestra madre, para que pueda besarla.  
 ¡Oh mano queridísima, boca queridísima para mí,  
 figura y noble rostro de mis hijos!  
 Que seáis felices ambos, pero allá. Lo que había aquí,  
 vuestro padre os lo ha quitado. ¡Oh dulce contacto,  
 1075 delicada piel y dulcísimo aliento de mis hijos!  
 Alejaos, alejaos. Ya no puedo miraros<sup>8</sup>,  
 pues estoy vencida por las desgracias.  
*(Los niños entran en la casa.)*  
 Y comprendo qué daño estoy por hacer,  
 pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,  
 1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

{Μη.}

- ὦ τέκνα τέκνα, σφῶν μὲν ἔστι δὴ πόλις  
 καὶ δῶμ', ἐν ᾧ λιπόντες ἀθλίαν ἐμὲ  
 οἰκήσετ' αἰεὶ μητρὸς ἔστερημένοι  
 ἐγὼ δ' ἐς ἄλλην γαῖαν εἶμι δὴ φυγὰς,  
 1025 πρὶν σφῶν ὀνάσθαι κἀπιδεῖν εὐδαιμόνας,  
 πρὶν λουτρά καὶ γυναιῖκα καὶ γαμηλίους  
 εὐνάς ἀγῆλαι λαμπάδας τ' ἀνασχεθεῖν.  
 ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας.  
 ἄλλως ἄρ' ὑμᾶς, ὦ τέκν', ἐξεθρεψάμην,  
 1030 ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνους,  
 στερερὰς ἐνεγκοῦς ἐν τόκοις ἀλγηδόνας.  
 ἦ μὴν ποθ' ἢ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας  
 πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβοσκήσειν τ' ἐμὲ  
 καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν,

<sup>8</sup> Texto corrupto, si bien el sentido es claro. El problema lo presenta la construcción anómala de προσβλέπειν con preposición seguida de acusativo (πρὸς σφᾶς), ya que la usual (en Sófocles y Eurípides) es con objeto directo en acusativo. Sostenemos, con Mastrorarde (2002: 343), que “προσβλέπειν πρὸς may mean ‘look toward’ as distinct from προσβλέπειν ‘look in the face’”. De allí la traducción.

- 1035 ζηλωτὸν ἀνθρώποισι· νῦν δ' ὄλωλε δὴ  
 γλυκεῖα φροντίς· σφῶιν γὰρ ἐστερημένη  
 λυπρὸν διάξω βίον ἀλγεινόν τ' ἀεί·  
 ὑμεῖς δὲ μητέρ' οὐκέτ' ὄμμασιν φίλοις  
 ὄψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου.
- 1040 φεῦ φεῦ· τί προσδέρεκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;  
 τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;  
 αἰαί· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,  
 γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.  
 οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλευμάτα
- 1045 τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς·  
 τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς  
 λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;  
 οὐ δῆτ' ἔγωγε· χαιρέτω βουλευμάτα.  
 καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
- 1050 ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμούς ἀζημίους;  
 τολμητέον τάδ'· ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κᾶκης,  
 τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί.  
 χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους, ὅτωι δὲ μὴ  
 θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν,
- 1055 αὐτῶι μελήσει· χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ.  
 ἄ ἄ.
- 1056 μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ' ἐργάσῃ τάδε·  
 ἔασον αὐτούς, ὦ τάλαν, φείσαι τέκνων·  
 ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε.  
 μὰ τοὺς παρ' Αἰδηι νερτέρους ἀλάστορας,
- 1060 οὔτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ  
 παῖδας παρήσω τοὺς ἐμούς καθυβρίσαι.  
 [πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρή,  
 ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν.]  
 πάντως πέπρακται ταῦτα κοῦκ ἐκφεύξεται·
- 1065 καὶ δὴ 'πί κρατὶ στέφανος, ἐν πέπλοισι δὲ  
 νύμφη τύραννος ὄλλυται, σάφ' οἶδ' ἐγὼ.  
 ἀλλ', εἶμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὁδὸν  
 καὶ τούσδε πέμψω τλημονεστέραν ἔτι,  
 παῖδας προσεπειῖν βούλομαι· δότ', ὦ τέκνα,
- 1070 δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιᾶν χεῖρα.  
 ὦ φιλάτη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα  
 καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενῆς τέκνων.  
 εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ· τὰ δ' ἐνθάδε  
 πατήρ ἀφείλετ'· ὦ γλυκεῖα προσβολή,
- 1075 ὦ μαλθακὸς χρῶς πνευμά θ' ἥδιστον τέκνων.

χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἰμί προσβλέπειν  
οἷα τε πρὸς ὑμᾶς ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.  
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δοῦν μέλλω κακά,  
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,  
1080 ὅσπερ μεγίστων αἰτίος κακῶν βροτοῖς.]

El monólogo comienza con un apóstrofe a los niños (vv. 1021-1023). La presencia de éstos en la escena, que han salido de la casa con el Pedagogo, es un elemento que contribuye a la vacilación de Medea frente a la última parte de sus planes de venganza, la única que le producirá dolor: la muerte de sus hijos, que serán asesinados por ella misma<sup>9</sup>. Medea expresa el sufrimiento que le causará no ver a sus hijos crecer ni disfrutar de sus bodas (vv. 1024-1027). Esta mención no es casual; en segundo plano, pero siempre presentes, están las otras dos bodas –estas sí, efectivamente realizadas– que generan el conflicto central de la pieza: las de Medea y Jasón y las nuevas bodas de Jasón y Glauce<sup>10</sup>. En esta asociación simbólica entre matrimonio y muerte<sup>11</sup> se inscribe el círculo de destrucción que, en la tradición mítica, recorre Medea: la destrucción de su propio οἶκος paterno (al fugarse con Jasón, traicionar a su padre Eetes y matar a su hermano), la del οἶκος del rey Creonte, y la del suyo propio con Jasón. Medea parece mostrarse todavía segura no sólo de sus planes, a pesar del dolor que le producirá la ejecución del infanticidio, sino también de este círculo de destrucción de la cual es a la vez víctima y autora. La protagonista se caracteriza como *δυστάλαινα* (v. 1028): no sólo perderá la felicidad de las bodas de sus hijos, sino también el privilegio de que éstos la cuiden en su

<sup>9</sup> A esta altura de la pieza, la venganza de Medea ya está completamente diseñada, dado que ha anunciado al Coro que sus planes incluyen la muerte de los niños por su propia mano en los vv. 792-793.

<sup>10</sup> Cf. MUELLER (2001), quien analiza, a partir de los conceptos de κέρδος y χάρις y el problema de la reciprocidad en las relaciones entre Jasón y Medea, las interrelaciones entre estos dos matrimonios y principalmente el papel que desempeña Medea en ambos, mediante los regalos que ésta ofrece a la nueva novia. Por otro lado, nótese la mención de la “mano derecha” de Medea en el v. 1070: la mano derecha caracteriza el rito matrimonial, muy poco convencional, de Medea y Jasón (el juramento; v. 496); ahora, preanuncia el asesinato de los niños (la venganza).

<sup>11</sup> Cf., en el v. 152, el sintagma ἄπλατος κοίτη, que tiene una doble valencia, ya que puede referir al lecho nupcial (el matrimonio) o a la tumba (la muerte; de hecho, el Coro se lamenta del deseo de muerte de Medea en los vv. 148-154). Se alude así a una constante en la mitología y la tragedia griega: la muerte como matrimonio con Hades, dios de los muertos; cf. Sófocles, *Antígona* y Eurípides, *Ifigenia en Áulide*. Tanto el matrimonio como la muerte son ritos de pasaje que suponen la ruptura de un individuo con su estatuto religioso y social anterior.

vejez y la entierren cuando muera (1029-1035)<sup>12</sup>. De estos mismos privilegios, ella privará a Jasón con su venganza. Para Medea, la 'privación' es mutua y se expresa dos veces con el mismo participio: sus hijos se verán privados (ἔστερημένοι) de ella (v. 1023) y ella de sus hijos (ἔστερημένη, v. 1036). Los hijos, su nacimiento, la imposibilidad de su futuro y el dolor de Medea por la separación de los niños continúan en primer plano. Al expresar su dolor, Medea utiliza un lenguaje anfibológico (vv. 1035-1039) que comenzó con el monólogo mismo (v. 1022). Esta ambigüedad caracteriza a estos primeros veinte versos del monólogo, en los que nada sugiere, a pesar del sufrimiento, que Medea haya cambiado de planes (PAPADOPOULOU 1997: 646). Puede hablarse entonces de dos niveles de decodificación del mensaje, colmado de expresiones de dolor, que está emitiendo la heroína: los niños, por un lado, que están presentes al comienzo del monólogo, estarían pensando que las palabras de su madre obedecen a su desesperación por verse desterrada y al nuevo hogar de sus hijos, el palacio de Creonte en Corinto, mientras que posiblemente el Coro –por las anticipaciones de los planes que la misma Medea les ha transmitido (vv. 795-796)–, y el público –en el caso, bastante improbable, de que éste estuviera al tanto de la versión que hacía de ella la asesina de sus propios hijos<sup>13</sup>– las entenderían como un oscuro presagio del desastroso desenlace. Evidentemente, este doble nivel de lectura y comprensión logra un efecto trágico notable.

Podría decirse que concluye en el v. 1039 la primera parte del monólogo, con una Medea δυστάλαινα pero decidida, sin que quienes comparten la escena lo sepan, a llevar a cabo el infanticidio. Sin embargo, a partir del v. 1040, Medea experimenta su primera vacilación. El v. 1040 marca el comienzo de la segunda parte del monólogo y el primer cambio de rumbo de una heroína súbitamente sobrecogida por el impulso contra-

<sup>12</sup> Tal como era habitual en la Atenas del siglo V a.C.; cf. HAME (2008: 4).

<sup>13</sup> La cuestión es debatida, sobre todo por la figura de Neofrón, quien probablemente fue un tragediógrafo prolífico y con cierta reputación, y también por la *hipóthesis* de Medea de Eurípides, según la cual éste habría tomado de aquel el argumento de la obra. Para la discusión, cf. PAGE (1964<sup>2</sup>: 30-36), PADUANO (1968: 194-206), NEWTON (1985: 501), BOEDEKER (1991: 109), RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 263), SEGAL (1997: 168-169) y MASTROMARCO-TOTATO (2008: 127). La opinión que goza de mayor consenso entre los estudiosos del texto es que Eurípides es el primero que presenta a Medea asesinando deliberadamente a sus hijos. Sin embargo, Michelini (1989) defendió la anterioridad de la versión de Neofrón –que dataría también del siglo V a.C.– con respecto a la de Eurípides. Para un resumen de los argumentos contrarios a esta posición minoritaria, cf. KNOX (1977: 194-195) y MACDERMOTT (1989: 9-24). Más allá del problema, todavía discutido pero probablemente irresoluble, de si Eurípides inventó la motivación de Medea o si la tomó de una fuente anterior, es cierto que existían diferentes tradiciones míticas sobre Medea y el destino de sus hijos en la época de la representación de esta tragedia, para las cuales, cf. PAGE (1964<sup>2</sup>: xxi-xxx).

rio al que dominaba la primera parte: surge aquí la Medea madre que no puede soportar la idea de matar a sus hijos (vv. 1040-1048). La sonrisa de los niños, ciertamente, confirma el nivel de decodificación señalado del mensaje por parte de éstos, es decir, su incompreensión de los planes de su madre; muy probablemente, en el v. 1045 los niños entenderían que su madre no quiere dejarlos en Corinto al irse al exilio. Dos veces (χαιρέτω βουλεύματα, vv. 1044 y 1048) ve Medea la necesidad de afirmar que debe abandonar sus proyectos anteriores (τὰ πρόσθεν, v. 1045): matar a sus hijos, expresados aquí por un término, βουλεύματα, que será nuevamente mencionado al final del monólogo, en el v. 1079, y que ha suscitado importantes controversias para su interpretación, que veremos en la sección siguiente. Evidentemente, el empleo de βουλεύματα por parte de Medea implica una actividad deliberativa, racional, como lo indica la raíz \*βουλ-. Matar a los niños es lo que Medea había decidido ante la ponderación de las distintas alternativas que se le ofrecían. Ahora, desfallece (v. 1042) y la angustia se expresa en la morfología, la sintaxis y el léxico<sup>14</sup>. Ya no parece dispuesta a perpetrar los asesinatos.

Pero esto es sólo momentáneo, ya que inmediatamente cambiará de parecer otra vez, en la tercera parte del monólogo (vv. 1049-1055), en la que expresa la primera vuelta a sus “proyectos anteriores” (βουλεύματα τὰ πρόσθεν, vv. 1044-1045). Muy probablemente, los niños siguen sin entender los planes de su madre. De todos modos, lo más importante aquí es que en estos versos se reitera una cuestión clave en la obra y discutida en extenso por la crítica: que Medea responde al código heroico masculino transmitido por la tradición épica y que, a la vez, Eurípides pone en cuestionamiento este código y las virtudes heroicas precisamente en los momentos previos a uno de los conflictos bélicos más importantes de todos los tiempos<sup>15</sup>. El poeta no sólo critica los valores masculinos de Jasón (RABINOWITZ 2008: 153) –una figura muy poco heroica, por cierto– sino que también pone en cuestión el heroísmo tradicional mediante la caracterización de Medea como héroe al estilo sofocleo, cuestión desarrollada de manera exhaustiva por Knox (1977).

El hecho de que Medea responda a este código heroico que Eurípides cuestiona mediante su personaje se articula con el problema de las relaciones de φιλία en la obra. Naturalmente, Medea sabe quiénes son sus φίλοι y quiénes son sus ἐχθροί, pero la pieza problematiza la cuestión. Los amigos se tornan enemigos, la φιλία se ve conmovida en sus cimientos; el orden

<sup>14</sup> Por ejemplo, en las interjecciones de dolor (φεῦ, φεῦ, v. 1040 y αἰαί, v. 1042), en el optativo ἄν δυναίμην (v. 1044), en los imperativos χαιρέτω (vv. 1044 y 1048) y en la sucesión de preguntas dirigidas a sí misma (vv. 1040, 1041, 1042 y 1046-1047).

<sup>15</sup> Cf. TESSITORE (1991: 588-600).

natural de las cosas se ha perdido al perderse la confianza en los juramentos, como ya anunciaba el Coro en el primer estásimo de la obra (vv. 410-414). Es por ello que su φρήν (v. 1052), otro de los nombres griegos para designar la sede de las pasiones<sup>16</sup>, la impulsa a atreverse (πολμητέον, v. 1051) a la acción ya señalada como “la más impía” (ἀνοσιώτατον, v. 796) y que constituirá, por el dolor que le causará, el único ‘castigo’ de Medea.

Directamente relacionada con este código heroico con el que Eurípides caracteriza, con terribles consecuencias, a un personaje femenino, está la cuestión de la ‘masculinización’ de Medea, que se manifiesta, por ejemplo, en sentimientos, actitudes, palabras y prácticas del personaje que son consideradas típicamente masculinas<sup>17</sup>. Probablemente la más destacada en esta tercera parte del monólogo, por su reiteración en el resto de la obra, sea el temor de Medea a exponerse a la afrenta de la risa (γέλως, v. 1049) de sus enemigos<sup>18</sup>. Este temor, expresado una y otra vez, tiene –creemos– una importancia no menor en su decisión final<sup>19</sup>. La obligación ‘femenina’ de Medea para con sus hijos se contrapone con su honor personal ‘masculino’<sup>20</sup>, de allí sus dudas, y de allí también sus repentinos y rápidos cambios de parecer. Por lo tanto, puede decirse que en el monólogo se expresa un conflicto entre su lado femenino y su lado masculino, tema explorado en detalle por Foley (1989). A este enfoque, que propone la lectura del monólogo como una lucha interior en términos de género, han adherido numerosos autores de los últimos años del siglo pasado. Para Burnett (1973), el conflicto se da entre la parte masculina de Medea y su parte femenina, que se despliega en diversos términos asociados –simbólica y culturalmente en el momento de la representación de la tragedia– con cada una de ellas: heroísmo y sentimientos maternos, necesidad de honor y necesidad de un hogar, exterior e interior. De diferentes maneras, y con distintos énfasis, otros autores, como Knox (1977) y Bongie (1977), también han

<sup>16</sup> Cf. καρδία, v. 1042.

<sup>17</sup> Entre ellas, podemos señalar: a) la preferencia de Medea de permanecer tres veces junto al escudo antes que dar a luz una sola vez (vv. 250-251); b) la utilización de Medea, para referirse a su matrimonio con Jasón, de una forma verbal de voz activa (el participio γαμοῦσα, v. 606), y no de voz media, tal como era usual para las mujeres en la época; c) la mención de la “simiente”, σπέρμα, de Medea por parte del Coro en el v. 816; d) el verbo ἐξεφύσαμεν, v. 1063 y 1241, transitivo en primera persona, en boca de Medea; e) el empleo de formas morfológicamente masculinas (οἴπερ, vv. 1063 y 1241).

<sup>18</sup> Motivo no infrecuente en la tragedia; cf. CERBO (2005: 72, n. 125). El temor a ser objeto de risa para sus enemigos es manifestado por Medea varias veces, en los vv. 381-383, 404-406, 782, 794-797, 1049-1050, 1354-1355 y 1362.

<sup>19</sup> Como también lo tiene el temor de Medea de que los enemigos ultrajen a sus hijos; cf. vv. 782, 1061, 1238-9 y 1380.

<sup>20</sup> Cf. MICHELINI (1989: 127) y RABINOWITZ (2008: 151).

planteado en estos términos el conflicto que expone el monólogo<sup>21</sup>. Esta lectura, a nuestro juicio, permite un acercamiento profundo a la configuración psicológica del personaje, al indagar sus motivaciones para elegir un curso de acción determinado a pesar del sufrimiento que éste le causará<sup>22</sup>.

Al parecer, luego del v. 1053, los niños se retiran de la escena, pero vuelven en el v. 1069, a la orden de su madre. Que los hijos de Medea hayan ido al palacio real a entregar los funestos presentes, como señala ella misma en los vv. 1053-1055, refuerza el hecho de que la muerte de los niños, para ella, resulta inevitable, y puesto que es necesario que mueran de alguna manera, o a manos de los corintios o por sus propias manos, prefiere explícitamente esto último, ya que la otra posibilidad daría un cierto margen de triunfo a sus enemigos. Pero inmediatamente se produce su segundo desfallecimiento, un segundo revés para sus planes anteriores, en esta cuarta parte del monólogo (vv. 1056-1058)<sup>23</sup>. El código heroico masculino continúa en contradicción con su amor de madre hacia sus hijos, y ahora la protagonista apela a sí misma, *i.e.* a su θυμός, que son idénticos, para salvarlos, mediante el vocativo θυμέ, excepcional en el corpus trágico conservado, que remite a la tradición épica y lírica<sup>24</sup>, y que ciertamente tiene la misma referencia que en el v. 1078. Medea describe a este θυμός con otro término en vocativo, τάλαν (v. 1057). En la primera parte del monólogo, cuando tenía decidido el infanticidio, se había aplicado a sí misma otro vocativo con la misma base léxica: δυστάλαινα (v. 1028). Aquí está la paradoja, la tragicidad de Medea: cualquiera sea el curso de acción a seguir, para ella no habrá sino dolor. Aparentemente, ahora, Medea ha abandonado sus planes y pretende llevar a sus hijos con ella a Atenas (la referencia de ἐκεῖ en el v. 1058; cf. v. 1073, más adelante), donde Egeo le ha prometido asilo; lo que resulta evidente es que el destino de los niños está ligado directamente a su venganza.

<sup>21</sup> Cf. MACDERMOTT (1989: 79), quien concluye que, si bien la obra al comienzo parece poner en escena el conflicto entre valores masculinos y femeninos, al final niega que este conflicto tenga significación más allá de la escena final, y que ambos sexos son acusados por igual de un egoísmo brutal.

<sup>22</sup> Por otro lado, la oposición masculino/femenino en Medea tiene su correlato en las otras dos oposiciones operantes en la obra y que hacen de Medea un personaje complejo: la que opone el griego al bárbaro y el hombre al dios. Para este tema, cf. RABINOWITZ (2008: 146-154).

<sup>23</sup> En el v. 1056, como veremos a continuación, comienzan los versos del monólogo más discutidos por críticos y editores.

<sup>24</sup> Cf. Homero, *Iliada*, IX.496 y 598, XI.403-410, XXI.552-570, XXII.98-138; también Arquiloco 67a D y Teognis (*Elegías*, l.213, 695, 877, 1029 y 1070a). Cf. Aristófanes, *Acarnienses*, vv. 450-452 y 480-489, en donde probablemente se parodia este pasaje. Para el valor del θυμός en Homero, cf. DODDS (1929: 28-30), SNELL (1964: 53) y FRÄNKEL (1993: 86-87).

Pero el impetuoso movimiento interior de Medea continúa en la quinta parte del monólogo, donde se expresa la tercera y última vuelta de Medea a sus proyectos iniciales (vv. 1059-1080), que ya no abandonará: llevar a cabo la totalidad de la venganza, mezclada con su preocupación por sus hijos e iniciada con una invocación a los ἀλάστορες. Vuelve a imponerse en ella el código heroico y la necesidad de que sus enemigos (ἐχθροί, v. 1060) no ultrajen (καθυβρίσαι, v. 1061) a quienes le son φίλοι, es decir, a sus hijos. Continúa así la caracterización de Medea como masculina (v. 1063). Se convence a sí misma de que es necesario (ἀνάγκη, χροή, v. 1062) que sus hijos mueran, de que es algo que no podrá evitarse (v. 1064) dado que éstos han llevado los fatales regalos al palacio real y los corintios querrán venganza. La heroína sabe que efectivamente, y no ya en su imaginación, la muerte de la hija de Creonte es un hecho (v. 1065). Ahora sólo queda la última parte de su plan, la muerte de sus hijos, el “camino más infortunado” (τλημονεστάτην ὁδόν, v. 1067).

Pues bien, está resuelto, incluso Medea lo considera como hecho, en tiempo perfecto, (πέπρακται, v. 1064), que sus hijos deben morir. No es ahora, como en la primera vacilación, la risa de los enemigos lo que impone a la protagonista llevar a cabo el infanticidio, sino el reconocimiento de la necesidad de llevar a cabo lo que ella misma califica como κακοῖς (v. 1079). Es doloroso pero necesario y ya no habrá desfallecimientos. Continúa en estos versos la ambigüedad del lenguaje de Medea, dado que el referente de ὁδός (v. 1067) puede ser leído nuevamente en dos planos: que los hijos morirán (y en este caso el camino es hacia el Hades) y que los hijos vivirán en Corinto. Pero Medea sigue lamentándose por esta especie de imperativo, su θυμός, que la obliga a continuar con sus planes, proyectos o resoluciones y mantener así su estatus heroico a pesar del sufrimiento que esto le causará, sobre todo en los vv. 1069-1077. Estos versos demuestran que los hijos han vuelto a escena, ya que Medea particulariza sus rasgos más amados (v. 1071-1075), en un lamento muy similar al de Andrómaca por Astianacte<sup>25</sup>. La orden final de Medea, ahora sí definitiva, se produce en el v. 1076, repetida enfáticamente: χωρεῖτε, χωρεῖτε, “alejaos, alejaos”. Su decisión está tomada, y ya no habrá cambios. El adverbio ἐκεῖ en el v. 1073, opuesto a ἐνθάδε (Corinto), remite a Hades; pero esto lo sabe sólo Medea (y el Coro); para los niños, el adverbio debe significar lo mismo que en el v. 1058, es decir, Atenas.

Algunos versos de este pasaje comprendido entre los vv. 1056 y 1080 han suscitado controversias entre los editores del texto, así como también los tres famosos versos finales, que analizaremos en la sección siguiente.

<sup>25</sup> Cf. Eurípides, *Trojanas*, vv. 758-759.

*Problemas textuales y de traducción. Los tres últimos versos*

En su edición, Mastronarde (2002) suprime, como Van Looy (1992), Page (1964<sup>2</sup>), Méridier (1947<sup>8</sup>) y Murray (1902), los vv. 1062-1063, dado que son iguales a los vv. 1240-1241 y, de acuerdo con ellos, deben ser considerados como una interpolación realizada antes de la época alejandrina pero incorporada a la edición alejandrina, y por ello transmitida en las ediciones sucesivas<sup>26</sup>. De manera similar, Lloyd-Jones (1980: 55-56) elimina los vv. 1059-1063, argumentando que en ningún otro lugar de la obra se expresa el peligro de que los niños sean muertos por los corintios de manera coherente con este pasaje. En cambio, para Reeve (1972: 52), los vv. 1062-1063 son completamente consistentes con la interpretación usual de los vv. 1059-1061. De la misma manera, para Cassanello (1970: 109, n. 10), estos versos deben ser conservados en ambos pasajes, y para Cavallero (2003: 302) los vv. 1062-1063 “son fundamentales”; en los vv. 1240-1241 Medea sólo transmitiría al Coro una decisión ya tomada. Rodríguez Adrados (1993: 256), por su parte, considera la repetición de estos dos versos como de origen euripídeo, y no como una de esas repeticiones que “parecen adiciones merecedoras de seclusión”. Kovacs (1986) es partidario de omitir sólo los vv. 1056-1064; teniendo en cuenta las diferencias estilísticas entre ellos y los vv. 1065-1080, argumenta, sería posible considerar sospechosos sólo los vv. 1056-1064, dado que el v. 1065 podría ser perfectamente una continuación del discurso comenzado en el v. 1053 y los vv. 1065-1066 expresarían los motivos de la decisión tomada en los discutidos vv. 1062-1063. Medea, por lo tanto, sólo vacilaría una vez en su decisión, en los vv. 1040-1047; luego, avanzaría con firmeza hasta el final de su discurso<sup>27</sup>. Reeve (1972: 60), por su parte, elimina sólo los

<sup>26</sup> De acuerdo con PAGE (1964<sup>2</sup>: 149), estos versos son espurios aquí o en 1240-1241. Sin embargo, resulta sugestiva la afirmación de Reeve (1972: 53, n. 5) de que “editors who remove 1062-1063 and still want ταῦτα to refer to the murder of the children are surely asking too much of the audience. If they dislike the repetition of πάντως, they would do better to delete 1064”. Éste sería el caso, por ejemplo, de Cavallero (2003: 302), quien argumenta que, si se suprimieran los vv. 1062-1063, no tendría sentido el pronombre ταῦτα del 1064, “donde el pronombre demostrativo se refiere a lo que acaba de decir (que los niños morirán y los matará ella) y no a que no se los dejará a los enemigos”. A nuestro juicio, esta última posición es muy razonable: el contenido de los vv. 1062-1063 es coherente en el contexto del pasaje, y otorga una significación clara al pronombre. En todo caso, como sugiere Reeve (1972: 53, n. 5), podría eliminarse el v. 1064.

<sup>27</sup> Esta decisión tampoco ha estado exenta de críticas, como la de Michelini (1989: 119), quien afirma que “while this version does eliminate some puzzles about the staging of the children’s exit, Medeia’s decision to address the children directly would contradict her

vv. 1073-1074, dado que considera que no fueron escritos por el mismo poeta que escribió los vv. 1021-1039.

Otros editores, como por ejemplo Diggle (1984), han ido incluso más lejos, suprimiendo los últimos veinticinco versos del monólogo, es decir, los vv. 1056-1080<sup>28</sup>. Foley (1989: 83-85) expone los argumentos que han llevado a varios editores a la atétesis de estos veinticinco versos, basados en algunas aparentes inconsistencias o bien de carácter escénico (en el v. 1053 se ha dicho a los niños que se retiren pero están presentes en el v. 1069, posiblemente porque han vuelto en el v. 1069, de acuerdo con nuestra traducción) o bien argumentales (en los vv. 1045 y 1058 Medea dice que llevará a sus hijos a Atenas y en los vv. 1060-1063 habla de la necesidad de que mueran). Sin embargo, creemos con Michelini (1989: 118) que la ausencia de los vv. 1056-1080 hace que la escena termine demasiado abruptamente. Las controversias filológicas en torno a los problemas textuales y las atétesis continúan; aquí, asumimos, con Michelini (1989: 117) y con Foley (1989: 66-67), que dado que la fuerza dramática de la primera parte de este quinto episodio, y de toda la escena, está centrada precisamente en estos vaivenes interiores de Medea y la minuciosidad y extensión con la que la heroína expone este conflicto interior, es lícito analizarlos tal como han sido transmitidos<sup>29</sup>.

Veamos entonces los últimos tres versos del monólogo (vv. 1078-1080), sin duda los que han estado en la base de la interpretación de *Medea* como una tragedia en la que se expone la lucha entre la razón y la pasión, y en qué medida esta interpretación puede ser revisada a la luz de los desarrollos de la crítica de las últimas décadas.

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,  
 θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,  
 ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Y comprendo qué daño estoy por hacer,  
 pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,  
 1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

---

orders three lines earlier." La autora argumenta en contra de eliminar particularmente los vv. 1059-1061 (MICHELINI 1989: 123).

<sup>28</sup> Ya había antecedentes para esta propuesta en Bergk (1884), un siglo antes de la edición de Diggle, y en Müller (1951). De esta opinión es Papadopoulou (1997), quien detiene su análisis en el v. 1055 (cf. especialmente, 1997: 648, n. 9). Para una opinión contraria, cf. VOIGTLÄNDER (1957).

<sup>29</sup> Cf. KOVACS (1986: 352), para quien tal vez el pasaje necesite sólo "cirugía menor" y no grandes atétesis de versos.

Estos versos han sido citados –y muchas veces mal citados–, ya desde la Antigüedad<sup>30</sup>. Como se ha dicho, son suprimidos en la edición de Diggle (1984) pero conservados por Mastronarde (2002), Van Looy (1992) y Page (1964<sup>2</sup>), y son ligeramente modificados por Kovacs (1986: 352), quien propone leer *τολμήσω*, con la mayoría de los manuscritos, en lugar de *δρᾶν μέλλω* en el v. 1078.<sup>31</sup> También se han propuesto enmiendas para el v. 1079: *μαθημάτων ο σωφρώνων* en lugar de *βουλευμάτων*<sup>32</sup>. Stanton (1987), con quien coincidimos, es partidario de conservar los versos tal como están, dado que el final del monólogo no hace sino reafirmar los planes de venganza de Medea y por lo tanto son coherentes con la tercera y última vuelta de la heroína a sus planes anteriores (vv. 1059-1080), según lo expuesto en la sección anterior.

Pero el pasaje, y sobre todo el v. 1079, que fuera de contexto se ha convertido en una especie de frase proverbial para afirmar el triunfo de la pasión sobre la razón (STANTON 1987: 106), ha sido motivo de controversias entre los filólogos y críticos no sólo por las lecturas de los manuscritos y las posibles modificaciones que las frecuentes citas hayan podido producir en el pasaje, sino también por las diferentes formas en que se han traducido a las lenguas modernas los dos términos más importantes en relación con el conflicto entre razón y pasión: *θυμός* y *βουλεύματα*, en el v. 1079.

En primer lugar, veamos algunas traducciones:

a) al inglés:

DODDS (1929: 98): “I recognise,’ she says, ‘what evil I am about to do, but my *thymós* (my passion) is stronger than my counsels: *thymós* is the cause of Man’s worst crimes.”;

<sup>30</sup> Cf. KOVACS (1986: 351-352) y MASTRONARDE (2002: 344).

<sup>31</sup> Para este autor, *δρᾶν μέλλω* “looks like a simplification or trivialisation of *τολμήσω*”, y, en todo caso, *τολμήσω* debe ser tomado en sentido pasivo (‘what pain I am about to undergo’), si bien, como argumenta Mastronarde (2002: 344) “in a context like this it seems inescapable that the audience will hear the ‘active’ sense ‘dare to do’”. PAGE (1964<sup>2</sup>: 151), por el contrario, sostiene que *τολμήσω* “must be understood as an actor’s variant, or perhaps as the sort of interpolation frequently found in proverbial sayings and excessively familiar quotations”. En este punto, creemos, con Mastronarde (2002: 344), que “if *τολμήσω* means ‘will dare to do’ then it seems to introduce an unwanted external ‘focalizer’ in these lines, while the more neutral ‘am about to do’ fits Medea’s focalization better.” La postura de Kovacs (1986) ha sido apoyada por Rickert (1987: 115, n. 50). También Cerbo (2005: 199, n. 228) prefiere la lectura *τολμήσω*, basándose en el adjetivo verbal *τολμητέον* del v. 1051.

<sup>32</sup> Cf. KOVACS (1986: 351, n. 12). Para este autor, sin embargo, tales enmiendas carecen de toda probabilidad.

STANTON (1987: 106): “I realise what evil I am about to do, but drive, which is the cause of the most terrible evils for mortals, is master of my plans”;

b) al italiano:

CANTARELLA (2009: 69): “Comprendo il delitto que sto per osare: ma la passione, che è causa delle più grandi sventure per i mortali, è più forte dei miei proponimenti”;

CERBO (2005: 43): “E capisco quail mali dovrò sostenere, ma più forte dei miei propositi è la passione, la quale è per gli uomini causa dei più grandi mali”;

CORREALE (2008: 109), “So bene quanto male sto per fare ma la passione domina sopra il mio volere: è la causa delle sciagure più grandi per i mortali”;

c) al francés:

MÉRIDIÉ (1947<sup>8</sup>: 163): “Oui, je sens le forfait que je vais oser; mais la passion l'emporte sur mes résolutions, et c'est elle qui cause les pires maux aux humains”;

d) al español:

GRANERO (1974: 93): “Comprendo bien qué crimen estoy por llevar a cabo, pero la pasión, causa de infinitos males para los hombres, es más poderosa que mi razón”;

LÓPEZ FÉREZ (2000: 202): “Comprendo qué crímenes voy a cometer, pero más fuerte que mis pensamientos resulta mi ira, que es la culpable de las mayores desventuras de los humanos”;

GUELERMANN (2007: 81): “Y entiendo en verdad qué clase de crímenes estoy a punto de cometer, pero es más fuerte que mis reflexiones mi pasión, la cual es la raíz de los perjuicios más grandes para los mortales”;

NÁPOLI (2007: 141): “Y comprendo entonces qué atrocidades estoy a punto de cometer; pero mi corazón es más fuerte que mis deliberaciones, y él es el culpable de las mayores desdichas entre los hombres”;

RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 100): “Y comprendo qué calidad de males estoy a punto de realizar. Mi ánimo es más poderoso que mis reflexiones, el que es el causante de los males mayores para los hombres”.

Como puede verse, las traducciones difieren, en algunos casos de manera notable, en cuanto a los dos términos señalados. *Θυμός* es traducido por “passion” (Dodds, Méridier), “angry passions”<sup>33</sup>, “drive” (Stanton), “passione” (Cerbo, Cantarella, Correale), “pasión” (Guelerman, Granero), “corazón” (Nápoli), e incluso como “ira” (López Férez). Predomina en estas traducciones, claramente, el componente pasional de Medea, impulsada a la acción por su *θυμός*. Etimológicamente, no es segura la relación del

<sup>33</sup> “Spiritedness” es otra traducción para *θυμός*, propuesta por Tessitore (1991: 594).

griego θυμός con el sánscrito \**dh má* y el latín *fumus*, tantas veces reiterada; más bien podría relacionarse con θύειν, “lanzarse con furor”, que se aplica, por ejemplo, al guerrero (CHANTRAINE 1968: 446 y 448). El término θυμός alude a un principio vital, y también puede ser “ardor”, “coraje”, “ánimo”, sede de los sentimientos y particularmente de la cólera (CHANTRAINE, *idem*). Βουλευμάτα, por su parte, es traducido como “counsels” (Dodds), “plans” (Stanton), “propositi” (Cerbo), “proponimenti” (Cantarella), “volere” (Correale), “résolutions” (Mérudier), “reflexiones” (Guelerman, Rodríguez Cidre), “deliberaciones” (Nápoli), “pensamientos” (López Férez) y “razón” (Granero). Predominan, como puede verse, las traducciones con términos que connotan algún componente intelectual, es decir, relacionadas con un plan premeditado y reflexionado. Etimológicamente, el verbo βούλομαι, de donde derivan βουλή (“voluntad”, “decisión”, “plan”, “resolución”) y el denominativo βούλευμα, está relacionado con βάλλω “arrojar”, etc. (CHANTRAINE 1968: 190). Su sentido originario es “desear”, “querer”.

En las traducciones citadas y en numerosas lecturas del v. 1079 predomina un sentido que podría expresarse de esta manera: ‘Mi pasión [*i.e.* mi componente irracional] es más fuerte que mis planes [o deliberaciones] racionales’. Así también han interpretado el pasaje notables estudiosos del siglo XX, como Dodds (1929: 98), Kitto (1961<sup>3</sup>: 196)<sup>34</sup>, Snell (1964: 51-56) y Lloyd-Jones (1980: 58).

### *Críticas a esta interpretación*

Ahora bien, en los últimos años, como se ha dicho, varios estudiosos han criticado esta interpretación. El contraste entre razón y pasión parece ser insuficiente para caracterizar el dilema de Medea (GILL 1996: 217). De hecho, en la Medea de Eurípides, la pasión y la razón se conjugan para dar forma a la venganza (FOLEY 1989: 63-64)<sup>35</sup>. Medea delibera, pero no acerca de la moralidad de su crimen, de su violación de la *φιλία* o de su propio código heroico, que incluye, naturalmente, no dañar a sus φίλοι, sino acerca de si debe llevar adelante o no un plan que no le produzca tanto dolor a ella misma (FOLEY 1989: 67-68). Según hemos señalado, la heroína considera, en cada una de sus vueltas a sus proyectos anteriores, que la muerte de los niños es inevitable, por más dolor que le produzca. Pero los términos en que se expresa indican que sus consideraciones no son

<sup>34</sup> Para este autor, Medea “is tragic in that her passions are stronger than her reason” (Kitto 1961<sup>3</sup>: 195).

<sup>35</sup> También Cavallero sostiene que “no hay una oposición entre razón y pasión porque Medea usa, a lo largo de la pieza, la razón para facilitar la venganza” (2003: 302, n. 42 y 2004: 57, n. 46).

de tipo moral. Como sostiene Kovacs (1986: 351), en ningún otro lugar la heroína demuestra una preocupación moral por el asesinato de sus hijos, y, de este modo, los vv. 1078-1080 resumirían su decisión insistiendo no en una preocupación tal sino en su terrible costo y su inevitabilidad<sup>36</sup>. En estos últimos tres versos, Medea sólo expresa las dolorosas consecuencias que para ella tendrá una decisión, el infanticidio, que ya ha tomado, de manera definitiva, en los vv. 1049-1055; ésa es su principal preocupación.

Esto nos lleva nuevamente a analizar el texto original y al problema de la traducción de los términos *θυμός* y *βουλεύματα* en los vv. 1078-1080. ¿Cuáles son, precisamente, los *βουλεύματα* de Medea, a los que se ve impulsada por su *θυμός*? Como afirma Stanton (1987: 106), *βουλεύματα* debe referirse, como lo hacía antes en el mismo discurso, al plan de asesinar a los niños, y *θυμός*, por su parte, alude a la poderosa fuerza que está en el interior de Medea y la impulsa a autoafirmarse. En efecto, se ha visto que en los vv. 1044 y 1048, en el primer desfallecimiento de Medea, ésta decía: *χαιρέτω βουλεύματα*, que son claramente sus proyectos anteriores (*τὰ πρόσθεν*, v. 1045), es decir, matar a sus hijos; esto es lo que Medea había decidido ante la ponderación de sus diferentes alternativas.

También los términos *κακοῖς* en el v. 1077, *κακά* en el v. 1078 y *κακῶν* en el v. 1080 tienen, en los tres casos, la misma referencia: “el daño” es efectivamente el sufrimiento que la muerte de los niños le causará a la misma Medea. Por ello, a nuestro juicio, no son acertadas las traducciones de *κακά*, en el v. 1078, que indiquen algún tipo de connotación moral. El “daño” es el que sufrirá ella misma, no un ‘mal en sí’. Medea no está, en ningún momento, involucrada en consideraciones morales<sup>37</sup>. Lo que le hará daño es aquello por lo que Medea se sentía, con anticipación, *τάλαινα* y *δυστάλαινα*: verse privada de sus hijos, sus caras, sus sonrisas, sus bocas, sus bodas.

De acuerdo con esta interpretación, no hay suficiente evidencia textual como para pensar que los *βουλεύματα* en el v. 1079, tan sólo treinta versos después de los vv. 1044 y 1048, designen algo completamente distinto a lo que allí designaban. Además, en menciones anteriores del término (vv. 769 y 772), también éste refiere a los planes de la heroína de matar a los

<sup>36</sup> En efecto, como afirma Irwin (1983: 192) con respecto a la obra de Eurípides en general: “Neither passage is concerned with morality, if morality essentially includes concern for the interests of others.”

<sup>37</sup> La propuesta de Mastrorarde (2002: 344) es, creemos, más acertada: “what harmful things I am about to do”. Merece citarse la posición de este autor (2002: 344), para quien el v. 1078 podría traducirse como “what evil I am about to do” siempre y cuando “one does not overemphasize the modern moralistic sense of ‘evil’. Medea is primarily concerned with the harm she will do to her sons and to herself”.

niños. Se ha señalado ya el componente intelectual de la acción deliberativa que expresa βουλεύματα, a lo que aquí se añade, además, el verbo μανθάνω del v. 1078, términos que indican claramente que Medea conoce, intelectualmente, el horror de su crimen (un crimen impío, como ella misma ha expresado, v. 1383) y que ella misma será también víctima si lo lleva a cabo; pero no por esto es preciso identificar la ‘actividad deliberativa’ o un ‘plan reflexionado’, directamente, con ‘la razón’. Los βουλεύματα de Medea son, en efecto, deliberaciones surgidas de una reflexión racional y de la evaluación de todas las posibles alternativas: sobre todo, de la deliberación acerca de si está o no dispuesta a pagar el alto precio que involucra su venganza (KOVACS 1993: 62), a hacerse a sí misma este daño que es privarse de sus hijos<sup>38</sup>, pero no acerca de si el filicidio es moralmente ‘bueno’ o ‘malo’. Por eso, βουλεύματα en el v. 1079 no significa ‘el conocimiento del bien y del mal’ sino ‘pensamientos, deliberaciones’, que es lo que significa usualmente el término<sup>39</sup>; refuerza esta interpretación el término mismo y su uso en otros lugares de la pieza (KOVACS 1986: 351, n. 12). En la misma línea, para Foley (1989: 67), βουλεύματα, en esta obra y en general en Eurípides, alude a planes específicos, deliberaciones orientadas a un objetivo práctico, más que a consideraciones éticas acerca de lo que es bueno o malo.

De la misma manera, es evidente que, así como βουλεύματα tiene el mismo sentido en el v. 1079 que en los vv. 1044 y 1048, θυμός, como se ha dicho, tiene el mismo sentido en el v. 1056 (en vocativo) que en el v. 1079. Como afirma Stanton (1987: 105), el θυμός de Medea es el impulso (“drive”) que la conduce a llevar adelante sus planes; además, es ciertamente propio de Medea, como lo indica el posesivo ἐμῶν en el v. 1079, y no una pasión abstracta” (STANTON 1987: 100). Esto es significativo porque propone que la lectura de estos versos no debe ser entendida en abstracto, como una constante aplicable a cualquier ser humano, sino en concreto al caso de Medea –quien, ciertamente, no es un ‘ser humano’ común sino un personaje con importantes e insoslayables conexiones con las divinidades–. Parece haber consenso también en que la traducción de θυμός como “ira” o “cólera” o “pasión irracional” no es la más adecuada para el pasaje, dado que, en tanto constituye la sede de las emociones y las pasiones –el componente volitivo del alma– designa la fuerza o capacidad que dirige e impulsa a Medea a la acción –algo ciertamente distinto de la “ira”–. Por ello, es preferible caracterizar al θυμός como una capacidad que impulsa a Medea a actuar (FOLEY 1989: 70) y en la que se conjugan al mismo tiempo la razón y la pasión, lo racional y lo irracional.

<sup>38</sup> Cf. FOLEY (1989: 67-68).

<sup>39</sup> Cf. Eurípides, *Hécuba*, v. 744.

Pero hay otro problema en el v. 1079: el término κρείσσων. Resulta interesante también la traducción de Diller (1966)<sup>40</sup>, quien propone: “Meine Leidenschaft Herr über meine Pläne ist”. El problema estaría aquí en la traducción, un poco inusual, de κρείσσων sin idea de comparativo, como “Herr”<sup>41</sup>, o sea, como equivalente a κρατῶν. Foley (1989: 71) propone, para el v. 1079, una traducción ‘expandida’: “but my heart-determined-on-revenge is master over my [revenge] plans”. La traducción de κρείσσων como “master (over)” es, como reconoce también Foley (1989: 68, n. 30), la alternativa más oscura para el término, si bien la juzga como posible y preferible<sup>42</sup>. El mismo criterio hemos seguido para nuestra traducción de κρείσσων; de hecho, no tendría sentido que Medea dijera “mi θυμός [i.e. mi impulso para actuar, para seguir adelante con mis planes de venganza, que incluyen, a mi pesar, matar a mis hijos] es más fuerte que mis planes o resoluciones”, que son precisamente las de matar a los niños. El θυμός de Medea controla, domina, ejerce su poder, desde antes del monólogo, sobre sus deliberaciones. Esta interpretación negaría la existencia, en este pasaje, de un conflicto entre pasión y razón, cuyo eje pasaría, también, por la interpretación del término κρείσσων.

Por todo esto, proponemos, para θυμός, la traducción “ánimo”, entendido como lo que la impulsa a la heroína a la acción, de acuerdo con el sentido tradicional del término<sup>43</sup>. El poderoso θυμός de Medea es como el de los héroes épicos<sup>44</sup> y es el que, en tanto virtud guerrera, finalmente vence en el alma de la heroína (TESSITORE 1991: 595). Como sabemos por los vv. 1056-1058, en la apelación a su θυμός, Medea y su θυμός son exactamente lo mismo (STANTON 1987: 106), y si Medea apela a él es para que no la impulse a llevar a cabo sus planes de matar a sus hijos, es decir, sus βουλευματα, porque esto le producirá un enorme daño (κακά, v. 1078). Su θυμός no es una parte de su alma, no es el θυμός de Platón en *República*, sino una capacidad que puede razonar y al mismo tiempo sentir (FOLEY 1989: 72).

De acuerdo con estas consideraciones, reiteramos la traducción que proponemos para el pasaje:

<sup>40</sup> Citada también por Foley (1989: 68). Stanton (1996: 100-101) ha defendido esta interpretación de Diller con fundados argumentos; véase allí la discusión. Para una opinión contraria a la propuesta de Diller, cf. REEVE (1972: 59, n. 2).

<sup>41</sup> Cf. vv. 443-445 y Eurípides, *Bacantes*, v. 880.

<sup>42</sup> Del mismo modo traduce Gill (1996: 223): “but anger is master of my plans”. Para una opinión contraria, cf. MICHELINI (1989: 132).

<sup>43</sup> Es decir, “an emotive force underlying action” (MICHELINI, 1989: 126, n. 53).

<sup>44</sup> Para un análisis de este término en Eurípides en comparación con el sentido que éste tiene en la épica, cf. FOLEY (1989: 69-70)

Y comprendo qué daño estoy por hacer,  
 pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,  
 1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

De este modo, el conflicto interior de Medea, más que como una lucha entre razón y pasión, puede interpretarse como originado en la tensión entre su conocimiento, intelectual, deliberado, reflexionado, de qué consecuencias terribles la acción que va a perpetrar tendrá para ella misma, y la inevitabilidad de esta acción, que le impone su código heroico, masculino, y su θυμός, también heroico (CORREALE 2008: 140, n. 47). De allí la desesperación de la heroína y sus vaivenes; de allí su dolor y su tragedia.

## Bibliografía

### *Ediciones citadas de Medea de Eurípides*

- DIGGLE, J. (1984) *Euripidis Fabulae I*, Oxford, Clarendon Press.  
 MASTRONARDE, D.J. (2002) *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press.  
 MÉRIDIER, L. (1947<sup>8</sup>) *Euripide, Tome I*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.  
 MURRAY, G. (1902) *Euripidis Fabulae I*, Oxford, Clarendon Press.  
 PAGE, D.L. (1964<sup>2</sup>) *Euripides. Medea*, Oxford, Clarendon Press, 1938.  
 VAN LOOY, H. (1992) *Euripides. Medea*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.

### *Traducciones citadas de Medea de Eurípides*

- CANTARELLA, R. (1985) *Euripide. Medea. Ippolito*. Traduzione de R. Cantarella, Introduzione, note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno, Milano, Mondadori.  
 CERBO, E. (2005) *Il mito di Medea. Euripide. Seneca*. A cura di V. di Benedetto ed E. Cerbo, traduzione e note di E. Cerbo, Milano, Bur, RCS Libri.  
 CORREALE, L. (2008) *Euripide Medea*. Introduzione di B. M. W. Knox, traduzione e cura di L. Correale, Milano, Feltrinelli.  
 GRANERO, I. (1974) *Eurípides. Medea*. Versión directa del griego y notas de I. Granero, introducción de D. Scaramella, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.  
 GUELERMAN, C. (2007) *Eurípides. Medea*. Traducción, estudio preliminar y notas de C. Guelerman, Buenos Aires, Biblos.  
 LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2000) *Eurípides. Tragedias I*. Edición y traducción de J. A. López Férrez, Madrid, Cátedra.

- NÁPOLI, J.T. (2007) *Eurípides. Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli, Buenos Aires, Colihue.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010) *Eurípides. Medea*. Introducción, traducción y notas de E. Rodríguez Cidre, Buenos Aires, Losada.

*Estudios citados*

- BERGK, T. (1884) *Griechische Literaturgeschichte III*. Hrsg. von Gustav Heinrichs, Berlin, Weidmann.
- BOEDEKER, D. (1991) "Euripides' *Medea* and the vanity of λόγοι", *Classical Philology*, 86. 2, pp. 95-112.
- BONGIE, E.B. (1977) "Heroic Elements in the *Medea* of Euripides", *Transactions of the American Philological Association*, 107, pp. 27-56.
- BURNETT, A.P. (1973) "*Medea* and the Tragedy of Revenge", *Classical Philology*, 68, pp. 1-24.
- CASSANELLO, M.T. (1970) "*Alástor, thymós, bouleuma* nella *Medea* di Euripide: analisi semiologica", en *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Facoltà di Lettere, Università di Genova, pp. 107-120.
- CAVALLERO, P.A. (2003) "*Medea* de Eurípides: la 'atésis' de versos y la construcción gradual de la venganza", *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 71. 2, pp. 283-312.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.
- DE LACY, P. (1966) "Galen and the Greek Poets", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, pp. 259-266.
- DILLER, H. (1966) "θυμός δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων", *Hermes*, 94. 3, pp. 267-275.
- DODDS, E.R. (1929). "Euripides the Irrationalist", *The Classical Review*, 43. 3, pp. 97-104.
- FOLEY, H. (1989) "Medea's Divided Self", *Classical Antiquity*, 8. 1, pp. 61-85.
- FRÄNKEL, H. (1993) *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*. Trad. esp. de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1962.
- GILL, Ch. (1996) *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford, Clarendon Press.
- HAME, K. (2008) "Female Control of funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, and Antigone", *Classical Philology*, 103, pp. 1-15.
- IRWIN, T. H. (1983) "Euripides and Socrates", *Classical Philology*, 78. 3, pp. 183-197.

- KITTO, H.D.F. (1961<sup>3</sup>) *Greek tragedy. A Literary Study*, London, University Paperbacks, Methuen & Co., 1939.
- KNOX, B.M.W. (1977) "The *Medea* of Euripides", *Yale Classical Studies*, 25, pp. 193-225.
- KOVACS, D. (1986) "On *Medea's* great Monologue", *The Classical Quarterly*, 36. 2, pp. 343-352.
- (1993) "Zeus in Euripides' *Medea*", *The American Journal of Philology*, 114. 1, pp. 45-70.
- LLOYD-JONES, H. (1980) "Euripides, *Medea*, 1056-80", *Würzburger Jahrbuch für die Altertumswiss*, N. F. 6a, pp. 51-59.
- MACDERMOTT, E.A. (1989) *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*, Pennsylvania, Penn State University Press.
- MASTROMARCO, G., TOTARO, P. (2008) *Storia del teatro greco*, Milano, Mondadori.
- MICHELINI, A.N. (1989) "Neophron and Euripides' *Medeia* 1056-80", *Transactions of the American Philological Association*, 119, pp. 115-135.
- MUELLER, M. (2001) "The Language of Reciprocity in Euripides' *Medea*", *The American Journal of Philology*, 122. 4, pp. 471-504.
- MÜLLER, G. (1951) "Interpolationen in der *Medeia* des Euripides", *Studi Italiani di Filologia Classica*, 25, pp. 65-82.
- NEWTON, R.M. (1985) "Ino in Euripides' *Medea*", *The American Journal of Philology*, 106. 4, pp. 496-502.
- PADUANO, G. (1968) *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide: Alceste — Medea*, Pisa, Nistri-Lischi.
- PAPADOPOULOU, T. (1997) "The Presentation of the Inner Self: Euripides' *Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3, 772-801", *Mnemosyne*, 50. 6, pp. 641-664.
- RABINOWITZ, N.S. (2008) *Greek Tragedy*, Malden, MA, Blackwell Publishers.
- REEVE, M.D. (1972) "Euripides *Medea* 1021-1080", *Classical Quarterly*, 22, pp. 51-61.
- RICKERT, G.A. (1987) "Akrasia and Euripides' *Medea*", *Harvard Studies in Classical Philology*, 91, pp. 91-117.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1993) "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emérita*, 61. 2, pp. 241-266.
- (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza.
- SEGAL, Ch. (1997) "On the Fifth Stasimon of Euripides' *Medea*", *The American Journal of Philology*, 118. 2, pp. 167-184.
- SNELL, B. (1964) *Scenes from Greek Drama*, Berkeley, University of California Press.

- STANTON, G.R. (1987). "The End of Medea's Monologue: Euripides, *Medea*, 1078-1080", *Rheinisches Museum für Philologie*, 130, pp. 97-106.
- TESSITORE, A. (1991) "Euripides' Medea and the Problem of Spiritedness", *Review of Politics*, 53. 4, pp. 587-601.
- VOIGTLÄNDER, H.D. (1957) "Spätere Überarbeitungen im grossen Medeamonolog?", *Philologus*, 101. 3-4, pp. 217-237.

Fecha de recepción: 03-03-14

Fecha de aceptación: 29-07-14