

DOBLE ΛΟΓΟΣ EN MEDEA \*

ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA

*A Atilio Gamberro,  
profesor y amigo*

Las posibilidades que la *Medea* de Eurípides ha ofrecido a la crítica son múltiples, y la variedad de los juicios ha concentrado su atención fundamentalmente en el personaje que da nombre a la pieza y también en el procedimiento dramático que de alguna manera ha caracterizado el teatro de Eurípides, según los estudios generalizadores que sobre el mismo se han realizado.

Las características del personaje femenino y las técnicas teatrales del autor griego sin duda abastecen las inquietudes del teatro moderno, ya sea por las condiciones protagónicas que reviste la presencia de Medea en la obra, o bien el atractivo que significa el tratamiento de escenas que ha reelaborado el teatro de los siglos XIX y XX con éxito innegable.

Sin embargo, trataremos de dar nuestra visión de la obra desde un ángulo diferente, ofreciendo relevancia a un elemento que no favorece los enfoques del teatro moderno, pero que ha sido objeto de tratamientos diversos dentro del total del teatro eurípideo. Nos referimos al coro y a la colaboración que presta a un planteo interpretativo de la pieza.

Debemos insertar entonces, en primer lugar, el elemento lírico-coral y su proceso en la real y totalizadora visión que tenemos de la tragedia como género estéticamente considerado, aunque abastecido por dos fuentes carismáticas perfectamente interrelacionadas.

Si tomamos el prólogo de *Medea*, firmemente estructurado en dos partes claramente diferenciadas, tanto por pro-

\* Trabajo presentado en las V Jornadas de Filología Clásica, Mar del Plata, 30 de septiembre-1º de octubre de 1983.

cedimientos sintácticos como estilísticos, nos encontramos en primer lugar con el discurso de la nodriza, con un predominio del desiderativo irrealizable y de la eventualidad contingente, acentuado por la proliferación de construcciones de verbos de temor, que creemos dosifica y actualiza en miedo las circunstancias míticas pasadas, inapelables, y las futuras, que también lo serán, y proyecta así una ansiedad inusual al esquema dialógico de la segunda parte donde los interlocutores definen sus propios contornos y de cuyas palabras surgen ya las fisonomías de Medea y Jasón.

Desde el punto de vista dramático podríamos decir que se pone en marcha un λόγος<sup>1</sup> externo, al que coadyuva el λόγος subsidiario del recuerdo mítico, en la alusión directa a una adversidad recordada, y ambos determinan una penetración importante que se logra por la suma de elementos bien dosificados, la vivacidad de la escena en su aspecto técnico y la unidad indiscutida en lo artístico.

Los elementos señalados tienden sin embargo a una concreción más profunda, a lo que denominamos un λόγος interno, que recién se va a evidenciar en el primer ámbito coral: la *párodos*.

El coro, visto así, comienza a tener sentido, desde su aparición, como una visión distinta del prólogo, aunque lo nutre en el planteo inicial, al brindarle el mejor contorno para el desarrollo del λόγος interno, sustantivo, que se impondrá en el transcurso dramático.

<sup>1</sup> La multiplicidad interpretativa que ofrece el concepto λόγος nos impone explicitar nuestra elección, que surgió básicamente del artículo correspondiente de *Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike*, München, Alfred Druckenmüller, Band 3, 1970, col. 710-714. Además hemos tenido en cuenta las interpretaciones de H. G. Lidell y R. Scott en su *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1961, pp. 1057-1059; P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque, histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1974, t. III, pp. 625-26 y W. K. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, vol. III, p. 210 y ss. y vol. V, p. 117 y ss.

Así establecimos un doble sesgo del concepto λόγος. Denominamos λόγος externo al que surge de la aproximación primera en los léxicos mencionados, en correspondencia a μῦθος y en esta corriente inscribimos también lo que denominamos λόγος subsidiario. Λόγος interno, en cambio, partirá del concepto en su matiz de percepción intelectual interior, en lo que Lidell y Scott explicitan "inward debate of the soul", con algunas variantes.

Abastece nuestro planteo el hecho de que más allá de lo técnico-dramático y de lo artístico, vemos en el prólogo la síntesis específica del significado moral de la tragedia, es decir el punto de partida, la premisa que va a hallar ámbito propicio de concreción en el que el coro les brinda a los personajes. El corolario de significación propuesto será la concreción del λόγος interno de la obra, que en una vasta parábola comunica al prólogo con el final.

Consideramos que los versos 85-88<sup>2</sup> constituyen la base de nuestra interpretación de la obra, pues ellos son el enunciado anticipado de un proyecto ético que se va a ir desarrollando en un itinerario a veces complicado, un doble λόγος y un doble τέλος que se complementan y abastecen mutuamente.

Nos detendremos en la comprensión de estos cuatro versos, por la dimensión que adquiere la misma en nuestro trabajo:

Πα. τίς δ'οἶχί θνητῶν; ἄρτι γινώσκεις τόδε,  
 ὡς πᾶς τις αὐτὸν τοῦ πέλας μᾶλλον φιλεῖ,  
 [οἱ μὲν δικάϊως, οἱ δὲ καὶ κέρδους χάριν,]<sup>3</sup>  
 εἰ τοῖσδε γ' εὐνῆς οὐνέκ' οὐ στέργει πατήρ.<sup>4</sup>

La primera oración interrogativa directa se resuelve en la ausencia verbal, con una fuerza que radica en la importancia del pronombre indefinido como núcleo del cual deriva el genitivo partitivo, más allá del reforzado circunstancial οἶχί. Es una pregunta que el pedagogo se hace a sí mismo, la formula a su interlocutora y la lanza al espectador o al lector, más que como un interrogante, como una afirmación categórica, anticipada, de la formulación siguiente.

<sup>2</sup> La edición utilizada y a la cual corresponde la indicación de numeración de versos y las citas es Eurípides, *Medea*, Edited with introduction and commentary by D. L. Page, Oxford, Clarendon Pres, repr. 1964.

<sup>3</sup> Respecto de la objeción hecha al verso 87, cf. D. L. Page, ed. cit, p. 74.

<sup>4</sup> "Pero ¿quién no es así de entre los mortales? Conoces esto con exactitud, es decir, que todo ser ama más a sí mismo que a quien tiene cerca, unos lo hacen justamente, otros por lucro personal, si efectivamente un padre no siente cariño por éstos (sus hijos) a causa de su boda".

Se anticipa en la segunda parte del verso el circunstancial ἄρτι a un verbo de percepción intelectual, que —volvemos a insistir en esto— desde su segunda persona nos involucra y luego se traslada en primer lugar a un τóδε indiferente, enigmático tal vez, que reclama su aclaración en la proposición epe-xegética siguiente, introducida por un ὡς que indica profunda objetividad y universalidad de planteo. Allí, en un procedimiento envolvente, se elabora esta oración con un sujeto donde la ambigüedad del τις se hace proverbial en la adyacencia del πᾶς que lo completa y que, con el verbo, encierran un objeto directo elucubrado a expensas de un núcleo αὐτόν y de un complemento comparativo. Más allá de la coma, y en otro verso, se produce la epexégesis del πᾶς, disuelto en οἱ μὲν y οἱ δέ, yuxtapuestos y complementados el uno por una circunstancia adverbial, δικαίως, el otro por la circunstancia κέρδους χάριν, y un καὶ en calidad de adverbio.

La prótasis condicional que sigue resuelve lo anterior, a partir del subordinante, con una anticipación del objeto directo y un γε determinante, antes del complemento circunstancial de causa, con anticipación del régimen frente a la preposición y el predicado verbal negado para llegar finalmente al abrupto sujeto πατήρ.

El procedimiento utilizado en estos versos en la sintaxis manifiesta, promueve desde el punto de vista estilístico, una concisión primera, interrogante, amplia, que sucesiva y paulatinamente necesita autoexplicarse y aclarar a los demás, en una aparente redundancia epexe-gética, que no es tal, pues cumple la función de elaborar y explayar la premisa de un λόγος externo, que alerta y establece el punto de contacto con el λόγος interno de la obra.

Este es el punto de partida. La condición es la apertura a una posibilidad de comprensión de la obra; las alternativas de οἱ μὲν y οἱ δέ son las posibilidades verdaderas de dos líneas de pensamiento concretadas en Medea y Jasón, que se resuelven en el πᾶς τις primero, en el τóδε después y en el τίς θνητῶν más allá, siguiendo en la línea de pensamiento un procedimiento inverso al que nos propuso la sintaxis, pero coherente con el estilo.

A partir de estos cuatro versos programáticos del prólogo, tendremos una línea sutil a la párodos<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista puramente técnico, asistimos a una elaboración de sistema anapéstico, con intervención de actores, a un "párodos-κομμός", que al elemento propio suma el motivo trenódico y así agudiza su complejidad, por su género aestrófico o κομμός impropio<sup>6</sup> que sutaliza la propuesta dramática que desde él se realiza.

A pesar de que es imposible dejar de considerarlo un *Liedertyp* como lo hace Kranz<sup>7</sup>, en el aspecto formal lo que nos interesa es no aislarlo sino observar cómo desde su complejidad ofrece el ámbito propicio para que Medea comience a desplegar ese λόγος interno adelantado en los versos mencionados del prólogo. El método intrincado en lo coral, es la exacta correspondencia a las características sintácticas y estilísticas de los cuatro versos aludidos. La contextura coral envolvente hallaría así su correlato con el primer estadio de la órbita del τίς θνητῶν, y aún del πᾶς τις de la epexégesis, pues Medea y el coro hacen prosperar la idea del suicidio y la amenaza de una matanza innominada, dos elementos generalizadores que se conciertan con la proposición condicional del verso 88, sin especificar todavía en la órbita coral lo que sería la correspondiente apódosis.

También se enuncia aquí un τέλος externo, en ausencia de un íntimo τέλος interno que se mantiene oculto.

En el primer episodio, a expensas de discursos elaborados con claros esquemas sofísticos, sobre la figura de un rey débil, temeroso, de poder sólo aparente, se dibuja una mujer audaz, intrépida, destinada a la victoria por sus circunstancias de condenada y exiliada y su indigencia aparente.

El λόγος externo se fortalece por el sustrato mítico, precisamente en la intelección del mismo, y así todavía se estremece en la amplitud del problema de la femineidad, en su ver-

<sup>5</sup> No compartimos la idea de la unidad prólogo-párodos, según la cual el segundo elemento sería sólo complemento del primero, como sostienen Schmid y Stählin en su *Geschichte der griechischen Literatur*, München, C. H. Beck, 1959, Erster Teil, pág. 117 y Zweiter Teil, pp. 129-130.

<sup>6</sup> Cf. P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895, p. 33 y ss.

<sup>7</sup> Cf. Walther Kranz, *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín, Weidmann, 1933, p. 184.

dad eterna y universal. Se enriquece su itinerario externo con el preanuncio del episodio de Egeo, que constituirá un *lóγος* subsidiario del *lóγος* externo de la pieza.

El *lóγος* interno, que partió de los cuatro versos analizados del prólogo, subyace en el coro del primer *stásimon*, que parece no haber escuchado a Medea, pese al diálogo que han sostenido en el episodio. Esta sensación se produce porque es el coro el que mantiene vigente la presencia de Jasón aludida en el verso 86 y la de Medea en el verso 87 y, en una anticipación del verso 263, elige la víctima; ante la imprecisión del *lóγος* externo, "aparentemente" rotundo, se eleva el *lóγος* íntimo, seguro, que no sigue secuencias lineales, sino que se complica en lo coral y mantiene vigentes y reelabora los valores éticos en un anacronismo evidente e intencional entre las mujeres del coro y la mujer ateniense del tiempo del poeta. El elemento externo, mítico, es superado por la elaboración lírica.

El segundo episodio se estructura fundamentalmente en dos discursos simétricos, de Medea y de Jasón respectivamente, que presentan una técnica similar y en los que reconocemos tres partes bien diferenciadas, en correspondencia simétrica: los versos 465-474 y 522-525 serían lo que llamaríamos proemio; los versos 476-87 y 533-44 se refieren a la enumeración de los beneficios recíprocos recibidos y los versos 488-95 y 545-75 los ocupa el tema del nuevo matrimonio de Jasón.

El agitado diálogo final, en lo episódico, reafirma los contornos de los dos personajes y aquí se instaura la dicotomía de los *οἱ μὲν* y *οἱ δέ* del verso 87 señalados en la propuesta del planteo ético de la obra. Creemos que la bivalencia formulada se confirma en los versos 598-99, pronunciados por Medea y en los versos 595-602, dichos por Jasón. Son en realidad la circunstancia anticipada correspondiente a *δικαίως* y a *κέρδους χάριν* del verso 87.

Los discursos de ambos personajes presentan además una característica importante, pues en las secuencias temporales aludidas en ambos, la duplicidad del pasado mítico y la certidumbre del presente real otorgan un desarrollo magnífico al *lóγος* externo, lo cual proporciona un movimiento dramático concretado en la sutileza de unión con el *lóγος* interno, y se produce ya el abismo entre dos personajes que representaban la bifurcación inicial, sintáctica y estilística. Se materializa la equidistancia del verso 87; por lo tanto es preciso ahora ela-

borar en el proceso estilístico, la concreción inclusiva del verso 86, y a eso apunta estrechamente el coro del segundo *stásimon*, que en un alarde de intelectualidad, dicotomiza su canto en una parte dedicada a Jasón y otra a Medea. En la primera, la yuxtaposición sintáctica acompaña todavía al pensamiento, y la disposición simétrica que establece la anáfora de la invocación a Afrodita resuelve el *lóγος* interno, que en la segunda parte mantiene el tono augural, con disposición sintáctica doble.

El *lóγος* externo, surtido sustancialmente por el pasado mítico en el episodio, nos llevó a una intelección sofisticada, se nos apareció como mejor la peor causa; en cambio el *lóγος* interno mantiene, a expensas del díptico de un Jasón y de una Medea particulares, la tensión enunciada al comienzo, sin la cual ya se hubiese terminado la obra. El coro concluye en un plano personal, adverso a Jasón, que anula la resultante sofisticada anterior, a costa de sí misma, en nombre de principios universales.

El sentido ético es una sanción de *δικαίως* frente a *κέρδους χάριν*. El relativo-humano incorpora el absoluto-abstracto para subsistir en el contexto dramático.

Por esto, el tercer episodio se integra en el perfeccionamiento del *lóγος* externo, hasta aquí engañoso, pues la inclusión del personaje de Egeo<sup>8</sup> conforma la suprema decisión y lleva el drama a una rápida conclusión.

Es un momento clave en la obra, de acuerdo a nuestra interpretación, pues a partir de la intelección y afirmación del *lóγος* interno, que presta el *stásimon* segundo, la acción dramática adquiere una línea definitoria, un *τέλος* concreto, que se confirma e inmediateza con el *lóγος* subsidiario de la presencia de Egeo, y con él se subalterniza el *lóγος* externo, que se va acoplando a la intimidad de la comprensión moral de la obra.

Creemos que el tercer *stásimon* aparece en su gran dimensión desde la mínima expresión de dos estrofas con su corres-

<sup>8</sup> La crítica no siempre ha juzgado favorablemente la inclusión de Egeo en la obra. Esto se debe posiblemente a la opinión desfavorable que en ese sentido vierte Aristóteles en su *Poética* 1461b20, y a la eliminación del personaje en las reelaboraciones posteriores de Séneca, Grillparzer y Anouilh, entre otros que han tenido notable difusión. Nosotros, en cambio, le asignamos a la escena una importancia vital.

pondiente antistrofa en correspondencia y ligazón con dos tramos del pensamiento enunciado precedentemente.

En la primera parte las imágenes y los epítetos responden al lenguaje del pensamiento, acentúan la portada del canto, donde las Musas avalan la creación artística, en su proyección mítica original, y en una responsión estrofa-antiestrofa, se exalta a Afrodita extendida en el aire y en la tierra. Es el encuentro del hombre con la divinidad en este punto de la obra, en la esfera de la composición artística y de la máxima sabiduría.

No es una evasión del autor, pues en la segunda parte del *stásimon* se produce —con reminiscencias botticellianas— el *crescendo* trágico, cuya segunda antiestrofa es el cuadro realístico de la locura de una madre.

Significa entonces, que nuevamente el contorno coral presta su espacio para la concreción y afirmación del *lóγος* interno y también en este caso se nutre de *λόγοι* subsidiarios míticos, para engrandecer la comprensión del planteo.

En este punto también el *τέλος* externo, impreciso desde el episodio, adquiere perfiles en la convicción de la matanza de los hijos.

Asistimos a una cosmovisión eurípidea, que a partir de los elementos fundamentales: cielo-tierra, aire-agua, elabora una *φύσις*<sup>9</sup> cósmica, de valencia general respecto del pueblo ateniense y particular, en lo inmediato, del personaje de Medea. Esta *φύσις*<sup>9</sup> consagra la intimidad del *λόγος* a partir de su trasfondo, donde lo dramático se vuelve receptáculo del elemento fisiológico, lo incorpora y lo elabora con ingeniosa universalidad.

Podemos decir que en la ascensión estilística propuesta al comienzo estaríamos en la concreción del verso 86, en la epeyégesis objetiva, introducida por *ὤς*, que se universaliza en el *πᾶς τις*, y todavía no se concreta en el objeto directo del verbo, pero que al menos, acentúa su totalidad sustantiva, trasvasada en lo pronominal.

<sup>9</sup> En el artículo citado de *Der Kleine Pauly* leemos, con referencia al concepto *φύσις* (col. 711): "In der Bekämpfung des für die Gesellschaft des 5. Jh. sinnlos gewordenen Herkommens berief man sich ebenso gern auf *φύσις* = die Natur wie auf *λόγος* = die unvoreingenommene Überlegung. Seither sind *λόγος* und *φύσις* ein in enger Wechselbeziehung stehendes Wertepaar".

En el cuarto episodio, adquiere dimensión totalizadora el λόγος interno, hasta el punto de ser el propietario del πάθος y del sentido de humanidad contenido en la tragedia. El λόγος externo queda a cargo de Jasón, en la ingenuidad que ha adquirido como personaje por su naturaleza y su condición histórica.

Medea incorpora por primera vez rotundamente el λόγος interno que le ha mantenido subyacente el coro durante la obra <sup>10</sup>. La complejidad de sus sentimientos contrastantes revela su lucha íntima, que se extiende y reúne también la intimidad de Jasón, porque ambos están de acuerdo en querer la felicidad de los hijos, pero también ambos son el objeto directo del φιλεί del verso 86, en ellos se personaliza el αὐτὸν τοῦ πέλας μάλλον, y es en el planteo unilateral, pero dicotómico de Medea, donde la tragedia, y con ella nuestra interpretación del λόγος interno, logran el momento de máxima intensidad dramática. Se agiganta la alternativa y con ella se agota el espacio intelectual; debemos llegar inexorablemente al γιγνώσκεις τότε del verso 85. Es el mensaje que se nos ha insinuado.

El coro del *stásimon* cuarto, por este motivo, enjuicia el presente y prevé el futuro. En este momento adquiere sentido la realidad del τότε del verso 85 y se empieza a sentir el dolor, ante la inminencia de la comprensión intelectual de ese dolor, que sería el γιγνώσκεις del verso aludido y que aún nos falta resolver.

Lo inmediato es el presente reflejado en forma incoherente en futuros que se resuelven razonablemente por lo expresado anteriormente.

El sentido indefinido del dolor, visto en profundidad (ἀταν, μεταστένομαι, ἄλγος) prevalece en todo el canto, que va asumiendo características himnicas, entonado por una parte al poder del

<sup>10</sup> Este es un punto de la obra que ha seducido a la crítica antológica de la obra de Eurípides en general. Cf. G. Paduano, *Euripide, la situazione dell' eroe tragico*, Firenze, 1974, pp. 47-54.

Sin embargo ha sido eludido por P. Pucci, en *The violence of pity in Euripides' Medea*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980. Pese a que sostenemos puntos de partida que parecen similares, aquí se nota claramente la profunda diferencia en su imposibilidad de integrar este episodio a su visión total. Por ello se aparta definitivamente nuestra concepción del λόγος interno de la obra de la de P. Pucci, absolutamente distinta.

hecho (αὐτὰ χεροῖν, ἔρκος, οὐχ ὑπεκφεύζεται, οὐ κατειδώς, μοῖρας) y por otra a la comprensión de ese hecho, en la infelicidad y la debilidad humanas (δύστανος, τάλαν, δύστανε, τάλαινα) con una verdadera andanada de conceptos recurrentes como corolario (οὐκέτι... ζῴας, "Αἶδα, νερτέροις, μοῖραν θανάτου, ὄλεθρον, στυγερὸν θάνατον, φοβεύσεις).

Todo esto significa un paso más en la conformación del λόγος interno de la obra, que en una composición magnífica ya ha absorbido el aspecto externo y se conecta al τέλος íntimo, lo elabora intelectualmente y le da sentido así a partir de sí mismo.

El coro de mujeres corintias se presta como perímetro, una vez más, en esta ocasión para asistir a un fenómeno que asciende desde sus sentimientos y atraviesa su inteligencia, negándose a resolverlo todo en el plano de una luz clarificadora.

Así el discurso de Medea del episodio quinto (versos 1019-1080) no resulta un artilugio psicológico, sino un *continuum* dramático, en un personaje que ha absorbido ya gran parte de la resolución del λόγος interno de la obra y que es incapaz de una decisión interna. Por eso debe exteriorizar teóricamente, en un esfuerzo dramático, la interioridad de su lucha, conducida entre fuerzas externas y subyugada por un λόγος externo que la había seducido en el transcurso de su itinerario dramático, en sus sucesivas reacciones frente a Creonte, a Jasón y a Egeo, pero que ahora, asistida por el soporte del λόγος interno brindado por el coro, actúa en consecuencia. El coro siente y comparte el reencuentro y por eso en medio del episodio irrumpe en un aria (versos 1081-1115) cuya funcionalidad reside en dar lugar a la recomposición de Medea en su nuevo estado. Su intervención episódica fortalece nuestro planteo, pues no es una razón de índole dramático-arquitectónica la que lo muestra inmerso en el episodio, sino su consecuencia con el λόγος interno de la obra, que surge fortalecida y determinada a partir de su intervención frente a la ῥῆσις del mensajero, último recurso del λόγος externo, con motivos realísticos y descriptivos en primer plano, del cual surge con una potencia insospechada el contorno preciso, verdadero de Medea. Es la confirmación del γιγνώσκεις del verso 85, y ahora sí se produce un gran silencio que invita a reflexiones, cuya resultante evidencia una consolidación de nuestro planteo inicial.

Un testimonio de ello son los versos 1222-1230 que cierran el discurso del mensajero.

La magnífica orquestación del episodio quinto retoma, creemos, los motivos fundamentales de la tragedia.

Medea abandona la escena por primera vez, desde su aparición en el verso 214, y, aunque lo haga sólo por un precepto de técnica dramática, lo cierto es que el coro y los espectadores o los lectores asumen decididamente la segunda persona interpelada en el *γινώσκεις* del verso 85, en una atmósfera electrizada, y así se agita el quinto *stásimon*, que cierra la parábola iniciada en el prólogo. La estructura coral se establece en un tríptico temporal que evidencia anterioridad, concreción y posterioridad respecto del filicidio.

Una primera parte, que corresponde a la estrofa, constituye el tiempo dramático de la elaboración del *τέλος* interno, que se produce fuera de escena. En la antistrofa, la alusión mítica aporta un ámbito de proyección mayor. La simetría aporta una visión inaugural y final de la divinidad con una clara propuesta medial de la Erinia.

La última parte, en un sistema de docmios y forma dialógica, sintetiza desde un ámbito "kommático", el *λόγος* interno, encerrando en dos palabras la realidad objetiva (*κακά*) y la elaboración subjetiva (*πολύπονος*).

La tragedia de Medea se universaliza y en el procedimiento de recomposición que proponemos, nos hallamos exactamente ante el interrogante del verso 85, en una riesgosa aproximación al partitivo *θηγηῶν*, vacilante en la indefinición del *τίς*, aún sin resolver la forma verbal elidida.

La fuerza existencial que puede plasmar la configuración de un verbo *ἐστί*, con la sujeción a un *οὐχί* expresivo, encuentran su demostración en el éxodo, donde se produce el último encuentro entre Medea y Jasón, pero los planos de la existencia ya son sustancialmente distintos. Medea robustecida en el *λόγος* interno, se presenta *ex machina*, en una apoteosis final. Jasón es simplemente un hombre.

El factor humano se conjuga con el elemento sobrenatural en Medea, en un *ἦθος* coherente con el mito que la sostiene, acentuado por el último sortilegio, constituido por su profecía de los versos 1386-88.

Se estrecha así el círculo de la existencia humana en la figura de Jasón, sobre el cual recae sin ninguna duda y ya sin

ningún repliegue la fuerza de la pregunta del verso 85: *τίς δ' οὐχὶ θνητῶν*; En este final, mientras la fantasía sigue a Medea en su fuga prodigiosa, la mirada se detiene en la figura dolorosa de Jasón, que exhibe la destrucción de su estirpe en sí mismo, en la mayor comprensión trágica que podemos tener del planteo inicial propuesto para la obra toda.

Es la concreción del *λόγος* interno abastecido esforzadamente por el coro, que no se prolonga en el itinerario posterior de Medea, en su final abierto, sino que se finiquita y concreta en la presentación final de Jasón.

El coro en sus palabras finales lo demuestra y subyuga el *λόγος* externo al interno, en la alusión concreta a Zeus:

Χο. πολλῶν ταμίᾱς Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,  
 πολλὰ δ' ἄελπτος κραινοῦσι θεοί·  
 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,  
 τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦῤρε θεός,  
 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> "Zeus en el Olimpo es el dispensador de la mayor parte de las cosas pero en muchas ocasiones los dioses disciernen en forma inesperada y no se cumple lo esperado, y una divinidad encuentra una solución entre las cosas impensadas. Esta acción ha partido de tal premisa".