

27

Universidad Técnica Particular de Loja  
BIBLIOTECA GENERAL



Revisado el 5-IV-90

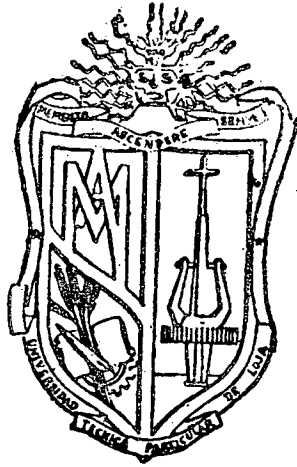
Valor \$ 200

Nº Clasificación 1990 Z22 MA-140

800x35%

800  
Medea e Higueras en aluhide

808 - 89512  
800



**Universidad Técnica Particular de Loja**

**Facultad de Lenguas**

**Universidad Abierta**

**Especialidad:**

**Lengua y Literatura Española**

---

**MEDEA E IFIGENIA EN AULIDE**

**Tesis previa a la obtención  
del título de licenciatura en  
Ciencias de la Educación**

**ALUMNA:  
MARIA AURORA ZALDUMBIDE SOSA**

**Director de Tesis**

**Lcdo. Lauro A. Guamán Falconí**



*Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>*

*Septiembre, 2018*

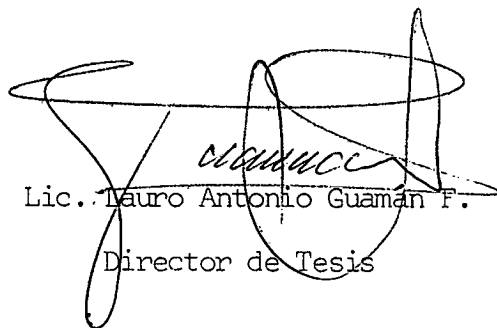
Licenciado

Lauro Antonio Guamán Falconí

Director de Tesis

C E R T I F I C A

Que una vez revisado prolijamente el presente trabajo de investigación, autoriza su impresión y presentación.



Lic. Lauro Antonio Guamán F.  
Director de Tesis

LAS IDEAS, CONCEPTOS, DATOS  
APRECIACIONES, INTERPRETACIONES  
Y ANALISIS DEL PRESENTE TRABAJO  
SON DE EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE  
LA AUTORA

## AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios que es la piedra fundamental de todo conocimiento, y en él, a la vida misma, por haberme dado una Madre tan buena, quien supo con inmenso amor apoyar e inspirar en mí, el anhelo de superación.

A todas y cada una de las personas en especial al hermanito Angel Pastrana y Licenciado Lauro Antonio Guamán Falconí, que colaboraron conmigo y con su voz de aliento, estimularon mi espíritu cada vez que me sentía desmayar.

La Autora

## DEDICATORIA

Al culminar esta etapa de estudios superiores, dedico con todo cariño este modesto trabajo de investigación a mi querida Universidad Técnica Particular de Loja, cuya labor desinteresada llega a todos los rincones de la Patria.

La Autora

MENSAJE DE AMOR Y ESPERANZA A MIS HIJOS

Viniste cuando más te necesitaba,  
y formaste parte de mi ser  
nunca me separé de vuestro lado  
iremos en busca de la felicidad,  
cuando te tengo a mi lado  
idilio eres para mi.

Oh!, si tu me faltarás... para qué vivir,  
Oh!, niño anhelo de mi juventud  
tú, solo la grandeza de mi alma  
tienes algo de divino  
Oh amor de mis amores.

Gracias a Dios  
eres inocencia y pureza  
ries cuando te llamo  
me extiendes tus tiernas manos  
acaso los he faltado  
nunca, nunca, nunca.

La Autora



## I N T R O D U C C I O N

El estudio de las obras de Eurípeos es un verdadero desafío para el espíritu de nuestro tiempo, que se encuentra inmerso en una corriente de automatización y deshumanización que amenaza con convertir a la vida en un juego de posesiones y embestidas belicistas, olvidándose del disfrute armónica y equilibrado de los dones naturales. Una ficción de existencia, una muerte en vida, una distorsión de los valores humanos; en eso se ha convertido nuestro diario devenir.

Frente a este panorama se hace necesario retomar las profundas y poéticas aproximaciones al corazón del hombre realizadas por los trágicos griegos.

De ahí nuestro análisis, que no es más que, un intento de interpretación de una temática digna de ser afrontada, por el mismo hecho de que encierra una enorme repercusión para la sociedad contemporánea.

Para este propósito hemos creído conveniente establecer, en una primera instancia, una relación entre la expresión artística y la experiencia humana, porque consideramos que el hombre demuestra más íntimamente sus vivencias personales por medio del arte. Partiendo de este presupuesto nos adentramos en la comprensión de la tragedia con el propósito de hallar la vinculación existente con el drama, al que estimamos la raíz y la fuente de la que se desprenden subespecies como la tragedia y la comedia. Después de clasificar este aspecto, nos detendremos

en el reconocimiento de la funcionalidad y en la incidencia que tiene la tragedia, en esa consecuente y permanente búsqueda del porqué de las pasiones y de los instintos, en suma del porqué del carácter fluctuante de las emociones y sentimientos humanos. Sirviéndonos de este marco teórica referencial, abordaremos, en el segundo capítulo, el examen de la tragedia griega desde diversos ángulos. Así pues, explicaremos el nexo existente entre la tragedia y la religión, lo que nos llevará a afirmar que los griegos concebían como una necesidad vital el compartir las manifestaciones dramáticas con el culto de Dionisos. En efecto, lo apolíneo y lo dionisiaco son las dos orientaciones que permiten a los helenos, disfrutar de un equilibrio emocional, nacido del lenguaje artístico: escultural plástico, musical y poético.

Por la misma razón de que el hombre desea reencontrarse consigo mismo, la tragedia es considerada como el vehículo más idóneo para desentrañar los conflictos, las angustias y las desventuras de los seres, que palpan que el goce de la felicidad es, lastimosamente fugaz. En este contexto que irrumpe la conciencia con sus cuestionamientos incessantes a todas nuestras acciones y deseos, de ahí que intentemos determinar el papel que desempeña la razón en esta etapa de esclarecimiento de las voces interiores.

Y concluiremos este capítulo, observando hasta qué punto puede gestarse una cierta coincidencia entre las leyes y los sentimientos afectivos.

En la parte tercera, examinaremos "Medea" exponiendo en un inicio,

una síntesis de la obra, para a continuación, discernir sobre su papel como esposa; de dónde proviene su odio hacia Yasón, y el porqué de su cruel decisión de tomar venganza, sacrificando la vida de sus hijos.

En el capítulo cuarto, revisaremos "Ifigenia en Aulide", realizando un compendio de la obra, para proseguir con el análisis de la actitud amorosa de ifigenia hacia su padre; en un tercer momento, definiremos las razones y los motivos que lo inducen a Clitemnestra a recriminar a Agamenmón; en último término, contrapondremos la exigencia que de manda el deber patrio con el requerimiento del amor paterno.

Finalmente, en el capítulo quinto, trataremos de conformar las dos tragedias en una visión que nos permita contemporizar los asuntos tratados en las obras, lo que nos obligará a hacer un breve histórico sobre la evolución de la familia hasta nuestros días; luego olvidaremos el estudio del matrimonio en su coyuntura histórica, tanto en sus leyes como en sus costumbres, en un siguiente punto, trataremos de examinar el amor maternal y filial como un asunto que tiene sus raíces en el sentimiento de ternura, reconociéndole como el primer lazo de comunicación que identifica la natural condición humana; el ulterior aspecto dará cuenta sobre el infanticidio como un desborde de la pasión, insistiendo en el valor que tiene la vida, y el misterio que encierra la muerte; por último enfocaremos el asunto referente a la dimensión humana frente al designio de los dioses para catalogar en su valor real los esfuerzos humanos por entender lo desconocido.

En conclusión, deseamos que este intento de aproximación a Eurípi-des sea considerado como un esfuerzo por escalrecer el compromiso que tiene el hombre para con la vida.

C A P I T U L O I

-----\*

W E L T E A T R O Y S O C I E D A D "

-----

La expresión artística de nuestro tiempo debe nutrirse de imagen y de signos, en un consecuente proceso de explicitación de la crisis contemporánea, ya sea como un conjuro que parte de raíces místicas y profundas, ya como una lúcida interpretación de los sueños.

Desde una perspectiva diferente se erige la ciencia: la física atómica, la teoría cuántica, la cibernética, la ingeniería genética, etc.; todo un cúmulo de conocimientos en una desaforada búsqueda por desentrañar el origen de las cosas.

Pero, ¿para qué estos intentos descomunales?, ¿para hallar la humanidad en el hombre?. No. Simplemente en el desbordamiento, el frenesí, el frío corazón con marcapasos, el ritmo que desentona con la marcha planetaria.

Es indudable que también se oyen voces premonitorias: las que emiten los seres marginales, los "lunáticos", los desventurados con rótulo de presidiarios, los teólogos tercermundistas, los predicadores de la paz, por encima de los sistemas y los enfrentamientos de poder; entre la mañana de relaciones despiadadas e injustas. Son los nuevos místicos que luchan por la vida, que creen todavía en el amor, en el arte, en el vínculo indiscifrable con el cosmos, en la reintegración a las fuerzas naturales.

Para el mundo moderno, sólo tiene razón de ser la máquina y la producción, el consumo y el beneficio, la acumulación y el disfrute, el sexo y la mentira, el éxito y la apariencia.

Ante esta realidad se necesita, como hace dos mil años, de la catarsis, de la purificación del enfrentamiento diáfano con nuestro impulso instintivo, en definitiva, de un teatro de dimensión universal, que plasme las viscosidades del género humano.

"En el teatro siempre se ha representado relaciones sociales. El teatro no ha dejado nunca de hacer preguntas a la sociedad de su tiempo y en tales preguntas y en sus respuestas o silencios pueden descubrirse muchos de los problemas sociológicos. El teatro ha representado siempre al hombre concreto dentro de una determinada sociedad, ha representado siempre sus más altas aspiraciones y deseos, ha ilustrado sus relaciones con los demás hombres y ha reflejado su realidad total tanto interna como externa" (1), sostiene José María de Quinto; pero, para llegar a esta aseveración, hace, en una primera instancia, un acopio a referencias teóricas sobre la imbricación existente entre lo económico-social y lo ideológico, pues como lo dice Marx, "no es la conciencia la que determina al ser, sino el ser social el que determina la conciencia".

Esta puntualización es fundamental para evitar cualquier desviación idealistas que podría concluir en una cómoda posición estética propugnadora del arte por el arte.

Ahora bien, al plantear que las expresiones artísticas recogen situaciones coyunturales y exteriorizan conjuntos individuales y colectivos de épocas determinadas, no queremos decir que haya de entenderse este desarrollo como un proceso mecánico, ni que el arte como actividad humana, no guarde una relativa autoromía. A este propósito afirma

Hosik: "La obra se halla condicionada socialmente, pero precisamente por eso se convierte en algo no social, en algo que no constituye la realidad social y que, por tanto, no mantiene una relación interna con esta realidad. El condicionamiento social de la obra es algo que puede establecerse en el curso del análisis de la obra, como introducción general o como simplemente puesto entre paréntesis, pero sin que entre ni pertenezca a la verdadera estructura..." y añade "... la verdad de la obra... no radica en la situación del momento, en el condicionamiento social, ni en la reducción historizante de la situación dada, sino en la realidad histórica-social como unidad de génesis o de repetición, en el desarrollo y realización de las relaciones sujeto y objeto, como carácter específico de la existencia humana" (2). En efecto, la obra de arte muestra la realidad, pero simultáneamente crea la realidad, una realidad que existe precisamente solo en la obra. La misma tragedia griega nos sirve de ejemplificación al haber trascendido y permanecido, a la vez, a través del tiempo. De ahí que se diga que el arte tiene como principio básico su universalidad.

Sea un artista plástico, un músico, o un escritor, debe saber pulsar las emociones y los sentimientos íntimos del ser humano en su continua vivencia existencial; a tal punto de que su obra, además de servir como diagnóstico de su tiempo, visualice la esencia eterna de la naturaleza humana.

## 1. LA VINCULACION DEL TEATRO CON LA EXPERIENCIA HUMANA

Ionesco decía : "Me parece que la soledad y sobre todo la angustia caracterizan la condición fundamental del hombre" (3). Una verdad que invita a una serie reflexión sobre la naturaleza humana.

Pues, si bien es cierto que el hombre se precia de mantener una vida de sociedad en plena comunicación entre sus miembros, sólo está masificando los mensajes, disuadiendo a las conciencias y minimizando los sueños, en la medida de que por medio de estos mecanismos y recursos - puede rehuir la confrontación directa consigo mismo.

"Si soy como todos los demás, si no tengo sentimientos o pensamientos que me hagan diferente, si me adapto a las costumbres, las ropas, las ideas, al patrón del grupo, estoy salvado de la temible experiencia de la soledad. Los sistemas dictatoriales utilizan la amenaza y el terror para inducir esta conformidad, los países democráticos la sugestión y la propaganda". Y más adelante Fromm afirma: "La unión por la conformidad no es intensa y violenta, es calma, dictada por la rutina, y por ello mismo, suele resultar insuficiente para aliviar la angustia de la separación... Además de la conformidad como forma de aliviar la angustia que surge de la separatividad, debemos considerar otro factor de la vida contemporánea: el escape de la rutina en el trabajo y en el placer" (4). Aquí está descrita la situación conflictiva del hombre de nuestro tiempo; no importa que su reforzamiento institucional y recreativo busque silenciar su desesperanza; en el fondo del ser aflorará -



siempre el reconocimiento de los límites.

Ya lo decían los griegos: "Conócete a tí mismo", como una voz de alerta, como un cuestionamiento directo a las sobreestimaciones. He ahí el desafío que no todos están dispuestos a frontar. Por esta razón, ¿Será acaso por esta razón que la angustia disloca la psiquis?, ¿que los neuróticos y paranóicos, libres o enclaustrados, se parapetan tras las normas morales o las sectas religiosas para calmar así su agonía existencial?.

Eso lo habían discernido muy bien los helenos, de ahí que revitalizaban al hombre por medio de la actividad creadora en una mágica y mística conjugación con la naturaleza.

Para Fromm el amor es una respuesta al problema de la existencia humana, porque de esa manera se puede superar la vivencia de la separación provocadora de la angustia, y, concomitantemente, generadora de la vergüenza y el sentimiento de culpa. De manera coincidente aseveramos que el arte, y dentro de él, el teatro, es fruto de este compromiso vital con los demás seres, es prueba fehaciente del amor a sí mismo y al mundo que lo rodea; es como un sincero reconocimiento de la cabal di mensión humana en el contexto universal.

Sabemos que cuando el teatro rebasa el espesor social, al pensamiento discursivo que oculta el hombre de sí mismo, se puede profundizar en los deseos más reprimidos, en las necesidades más esenciales, en los mitos, en la angustia auténtica, en la realidad más recóndita del ser humano.

Partiendo de este presupuesto recordamos con el señalamiento del autor de "Las Sillas", quien anota: "En todas las ciudades del mundo es lo mismo, el hombre moderno, universal, es el hombre apurado, no tiene tiempo es prisionero de la necesidad, no comprende que algo no pueda ser no útil, no comprende tampoco que, en el fondo, lo útil puede ser un peso inútil, agobiante. Si no se comprende la utilidad de lo inútil, la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte, y un país en donde no se comprende el arte es un país de esclavos o de robots..."(5).

En efecto, la obra de arte surge de lo insondable del alma, hace que el hombre se reconozca en sus múltiples dimensiones; se crea en una libertad total, en fin, atraviesa lo cotidiano.

No cabe duda de que el teatro al reflejar las inquietudes de la época también expresa las de siempre. Por lo tanto la realidad escénica se origina en la realidad de la vida y adopta formas propias para expresarse sobre el escenario, desde el cual llega a un espectador dispuesto a escucharla e incorporarla como realidad de su vida. De ahí que, en la medida en que la conciencia del espectador ha sido sacudida vigorosamente, se puede hablar de la trascendencia de la obra.

Ahora bien, la presentación del conflicto en la obra teatral conlleva de manera inherente, la participación del personaje, aquel que - siendo una singularidad es muchos al mismo tiempo, aquel en quien esos muchos se reconocen. Se puede constatar que ante el estímulo producido por el conflicto, adquiere toda la contextura del ser social-esencial, a tal punto de que el personaje termina por convertirse en el símbolo

que manifiesta la diversidad de direcciones que puede asumir el ser humano.

En conclusión, la incorporación del teatro a la vivencia humana se enmarca en la exigencia esencial de comunicación directa del hombre con su mundo interior, para poder así desentrañar la razón oculta de los gestos, de los movimientos, de las fórmulas convencionales del diario convivir.

## 2. LA TRAGEDIA COMO UNA ESPECIE DE DRAMA

Alfonso Sastre, en un intento de concretización de los términos se remite al criterio de Aristóteles y sostiene que los dramas son - obras teatrales que representan a los hombres en acción.

En su "Poética", el pensador griego anota que el drama es una forma artística que consta de seis elementos: el mito, los caracteres éticos, las sentencias, el léxico, la perspectiva y la música.

El mito es la trama, el argumento del drama.

Los caracteres éticos hacen referencia a lo que actualmente se denomina "psicología", convirtiéndose el drama en una pura ilustración de una teoría psicológica o de una fórmula psicoterapéutica. Las sentencias hacen mención a la ideología. El léxico es el instrumento expresivo de las personas implicadas en la acción. Cuando se refiere a la perspectiva se apunta al hecho de que no hay realmente drama mientras no se esté actuando. En cuanto a la música, sostiene que ha sufrido, a lo largo de la historia del drama, una atrofia hasta llegar a su casi desaparición, (6).

Si consideramos como legítimo el significado que el término drama tiene para Sastre, diríamos que, como género, abarca las siguientes especies: tragedia, comedia y la tragicomedia.

Siguiendo esta línea de argumentación tomamos lo que afirma Víctor Hugo en el prefacio de su obra Cromwell: "... la poesía nacida del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo es el drama, el carácter del drama es lo real; lo real resulta de la combinación perfectamente natural de dos tipos, el sublime y el grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación... Porque la verdadera poesía se encuentra en la armonía de los contrarios"(7).

De lo que se desprende que existe un reconocimiento del drama como un género que abarca una diversidad de modalidades expresivas.

Esta posición nos obliga a designar como especie comedia a toda clase de obra de teatro festivo, dejando para la tragedia su antiguo significado, a aquel que además de hacer mención al "fatum" como elemento básico de la tragedia, acepta que la fortalidad del destino emerge de los protagonistas. De todos modos, la tragedia siempre se ha caracterizado por ser una obra en la cual las condiciones del conflicto y de los personajes son de tal naturaleza que el desenlace fatal es inevitable; busca excitar la piedad y el terror como uno de sus rasgos esenciales.

Es cierto que este último sentimiento solo se excita en nosotros por su representación, cuando vemos sufrir a nuestros semejantes y sus infortunios nos hacen temer otros iguales.

No cabe duda de que la tragedia es una lúcida representación de la existencia humana y de que tiene en el espectador un efecto posterior a

la expectación; el horror y la piedad perduran en su corazón porque sus motivaciones están ahí, fuera del teatro. Por lo demás, sabemos que la existencia humana no se esfuma, que no cambia la existencia humana, considerada profundamente.

Frente al criterio expuesto Arthur Meller subraya algunas acotaciones haciendo notar que la idea de que la tragedia está necesariamente aliada al pesimismo se ha extendido de tal manera que hasta el diccionario sólo dice de esta palabra que significa una historia de final triste, pero, para su parecer, la tragedia implica más optimismo en el espíritu de su autor que la comedia misma; su fruto debería ser un reverdecimiento del mejor concepto por parte del espectador acerca del animal humano. "Porque -puntualiza- si es cierto decir que, en esencia, el héroe trágico se empeña en reclamar su total merecimiento como personalidad, y si esta lucha debe ser total y sin reservas, se demuestra de hecho la indestructible voluntad del hombre por alcanzar su total humanidad. La posibilidad del triunfo debe ser un elemento de la tragedia..." y concluye "... Creo que ha llegado el momento de que nosotros, los que vivimos sin reyes, tomemos este brillante hilo de nuestra historia y lo sigamos hacia el único lugar hacia el cual puede conducirnos en nuestro tiempo: el corazón y el espíritu del hombre común... Es curioso, aunque identificante, que las obras teatrales que reverenciamos a través de los siglos sean las tragedias. En ellas, y solo en ellas, alienta la creencia, optimista si les parece, en la perfectibilidad del hombre". (8).

En su libro "El teatro y su doble" Antonin Artaud señala: "Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones sobre vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestran que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor" (9).

En efecto, el ser humano luego de compartir esa experiencia llega a cuestionar sus diarias acciones, a propugnar una revaloración de sus principios motrices.

Este descubrimiento de su contorno y de su raíz natural, este volver a la vida auténtica, despierta las fuerzas dormidas bajo las formas.

Yo lo decía Gombroun: "Si la forma nos deforma, entonces el postulado moral exige que saquemos las consecuencias. Ser yo, defenderme contra la deformación, tener en respeto a mis sentimientos, a mis pensamientos más míos, en la medida que unos y otros no me expresan verdaderamente: tal es la primera obligación moral..., y continúa, "... no se cual es mi forma, lo que yo soy, pero sufro cuando se me deforma. Así, sé al menos lo que no soy. Mi "yo" no es otra cosa que mi voluntad de ser yo mismo,(10).

Este reencuentro consigo mismo se puede llegar a establecer con el uso de un adecuado lenguaje: el gesto, la palabra, porque el espíritu necesita de un mecanismo, de un recurso que le haga posible su escl-

recimiento. Y el teatro en esta búsqueda de un procedimiento, resulta ser uno de los medios más adecuados.

Es en este contexto que debe entenderse la función desempeñada por la tragedia. La acción trágica facilita al espectador la comunicación con la angustia de los otros. El espectador, que se halla a veces tranquilo y adormilado, con las incidencias una súbita revelación a las verdaderas estructuras del dolor humano.

Por eso, se suele aseverar que en las buenas tragedias lo horrible es real y verdaderamente horrible, y lo miserable es real y verdaderamente miserable.

En definitiva, el arte teatral no hace más que una complicada traslación de la realidad a la tragedia debe entenderse, más bien, como el efecto que produce la tragedia en la realidad: de un modo inmediato en el espectador y mediatamente en la sociedad.

Ahora bien, el mismo hecho de reivindicar la realidad del dolor trágico puede propiciar la sospecha de que la tragedia es un juego peligroso de sádicos y masoquistas. Pero, frente a esta tergiversación debemos levantar la concepción de que la tragedia es, un instrumento de purificación moral y social. El espectador de la tragedia no busca el sufrimiento; acepta la mortificación. El espectador se siente merecidamente mortificado. ¿Es que se siente culpable? Sí, la tragedia despierta en él un profundo sentimiento de culpabilidad. Acepta ser mortificado y cuando la tragedia termina ha sido purificado.

En consecuencia, la tragedia se convierte en una virtud social.





C A P I T U L O      I I

LA TRAGEDIA GRIEGA

Se ha creído durante mucho tiempo que la tragedia, el teatro satírico y la comedia de Atenas se originaron sin excepción en ritos dionisiacos, pero estudiosos modernos consideran que sus orígenes fueron mucho más complicados y oscuros.

La tragedia, por ejemplo, ha sido relacionada sucesivamente con las representaciones dramáticas de los misterios, con los ritos de la vegetación, con los cultos dedicados a los muertos o a los héroes y con fiestas conmemorativas del resurgente espíritu del año.

Desde luego, la tragedia no nació en un momento, sino que fue el producto de una lenta evolución y de la combinación de una serie de factores existentes. Diversos defectos de tipo orgástico y patético, relacionados con misterios de la resurrección y otros parecidos, se prestaban a la creación de formas teatrales. Las pruebas arqueológicas, especialmente los de Esparta, muestran que el empleo de máscaras para representar a dioses y héroes era muy antiguo, también es arcaica la costumbre, con su origen en rituales de las divinidades de tipo animal, de que los hombres se disfrazaban en ceremonias sacras, en la forma de leones, cabras, osos, venados, caballos y otros animales. La Grecia temprana también conoció gran número de danzas y de cantos sacros de movimientos rápidos. Finalmente, hubo muchos héroes cuyas hazañas fueron consideradas en tiempos clásicos como acciones históricas realizadas en la tierra, en realidad, la presencia de un didácalo o maestro, era un acompañamiento natural de su representación; sin embargo, estas cosas habían sido igualmente leyendas sobre divinidades locales, la imitación de cuyas actividades eran consiguientemente una cuestión ritual..

Todo esto debe ser admitido y, no obstante, parece claro que el paso ritual se dio cuando un acto-poeta intentó representar los hechos y palabras de un dios o héroe ante un caso con el que se dialogaba. Desde ese momento apareció la tragedia.

Como el mismo detirambo se basó inicialmente en un cantor solista y un coro, nada puede aponerse a la opinión de que la forma más antigua de la tragedia fue precisamente el detirambo relacionado con la épica en lo que se refiere a los temas y con la lírica roral en cuanto a la forma.

Más adelante, en Atenas, aunque fueron abordados gran número de temas, la tragedia llegó a relacionarse principalmente en sus más tempranas fases con celebraciones dionisiacas; esto ocurrió con mayor razón cuando se puso al final de una tragedia una pieza satírica, con su diverso conjuro a Dionisos.

Ahora bien, el lenguaje coloquial de la tragedia tenía que comportar tres cualidades que lo hacían grato al espectador: el ritmo, la musicalidad y la belleza; el lenguaje era el provocador de los estados emotivos de compasión y temor.

Sin embargo, cabe anotar que la acción por medio de personajes es la parte más importante y significativa de la tragedia.

El crecimiento natural de la tragedia viene así determinado por el mismo aumento de los actores. Como lo reseña Antonio Miguez:

"Desde el momento en que el mito heróico entra a formar parte de la tragedia, superado ya el estado puramente lírico-coral, la necesidad de acrecer los personajes se hace sentir y, en ella, la de reforzar el diálogo y elevarlo al primer plano de la obra...", más adelante afirma, "el actor y el diálogo como podría ocurrir en cualquier tipo de parodia, no fueron lo primero en la formación del drama, sino la aportación viva e impersonal del canto dionisiaco..."(11).

En muchas de las tragedias -Esquilo, Sófocles y Eurípides- la designación misma de las obras viene dada por los cometidos asignados a los coros. Era el coro, por tanto, el elemento de más relieve en la tragedia.

El desarrollo mismo de la tragedia no puede desvincularse de modo alguno de la transformación que sufre el coro. Ya Aristóteles, en su "Poética", reconoce expresamente que fue Esquilo el que disminuyó la importancia del coro y concedió el primer papel al diálogo con lo que, en rigor de verdad, ya se dan a partir de él las condiciones necesarias para que se integren en una obra única los dos elementos de naturaleza distinta, esto es, el coro y los personajes, que según, varios analistas, constituyen el núcleo de la tragedia.

En lo que se refiere a la estructura misma de la tragedia acogemos la advertencia de Espinosa Pólit, quien señala que las tragedias griegas no se dividían en actos ni tenían interrupción alguna durante la representación. Técnicamente se llama Prólogo a las escenas que precedían la llegada del coro; Párido, al canto con que este entraba

en la orquesta; Estásimos, a los cantos que ejecutaba con danza en la misma orquesta, durante la tragedia, en número de tres o cuatro; Espisodios, a las escenas dialogadas entre Extásimo y estásimo; y Exodo, a las escenas finales. Concluye, por último, que los dramaturgos griegos no contaban ni querían contar con el interés de la curiosidad.

La materia de sus obras, tomadas de las leyendas y de la mitología patrias, era conocida de todos; el auditorio que se sentaban en el teatro de Dionisos de Atenas; con solo oír el título de la pieza que se iba a estrenar, podía prever no sólo el tema general, sino el desarrollo y desenlace de la acción.

Su interés no estaba en esperar ansiosamente un desenlace ignoto, sino en seguir paso a paso el desenvolvimiento de una historia sustancialmente conocida pero revestida de inesperados y siempre nuevos encantos por el inagotable ingenio de los poetas. (12).



## 1. LA TRAGEDIA COMO UN ACTO RITUAL

Los griegos recurrían a los dioses, para todos los propósitos de su vida diaria.

Generalmente combinaban la plegaria con el sacrificio en casi todas las empresas de la vida pública y privada. Cuando acudían a la adivinación tenían como fin averiguar la voluntad de los dioses, ya sea respecto a los acontecimientos en marcha, o más regularmente a lo concerniente al futuro. En cuanto se refiere a los oráculos eran los lugares en donde se practicaban oficialmente alguna clase de adivinación. Por último, los misterios era ritos secretos en que sólo eran admitidos quienes habían pasado ciertas pruebas preparatorias y que, se suponía, ejercían una influencia poderosa y permanente sobre el carácter de los participantes.

Es sobre este contexto que se erigen los festivales religiosos ocupando un lugar privilegiado en la vida griega.

Como parte de esta organización encontramos las festividades dramáticas que estaban especialmente relacionados con el culto de Dionisos. En efecto, de entre las múltiples ceremonias religiosas celebradas por las tribus helénicas, se distinguían los cultos a Dionisos, dios del vino, símbolo de la alegría y enemigo nato de todo cuanto ensombreciere el goce bxllicioso de la vida.

Cuatro eran los festivales de Dionisos en el Atica: uno celebrado en Diciembre en las aldeas y tres en la ciudad: las lenas (o fiestas del ) en Enero, las Antestestas (o fiestas de las flores) en Febrero, y las grandes Dionisias en Mayo.

Hay que puntualizar, como rasgo esencial, que el teatro en Grecia, nuncia tuvo el carácter de pura diversión, era un acto que por encia de las exigencias patrióticas guardaba resabios culturales, y principalmente religiosos.

No funcionaba sino en las fiestas Dionisiás, y con arreglo a regla mentaciones del Estado, quien patrocinaba las representaciones.

No cabe duda de que los ritos Dionisiacos absorvieron en su seno a otros varios ritos de antigüedad inmemorial que se celebraban en ocasiones trascendentales y solemnes de la vida humana singularmente en los instantes en que parecía que los hombres se debían enfrentar con los poderes superiores, dictaminadores del sufrimiento de la muerte.

El teatro griego conservó hasta el fin la huella de su origen Dionisiaco. A su asociación con el dios debe la tragedia la conservación del coro, que siguió expresando siempre nociones propias de la mente religiosa.

La tragedia continuó siendo una forma de la actividad religiosa, aún para los días en que sus creadores habían dejado de crear en aquella religión. A ella confiaban los mayores poetas atenienses la expre-

sión de sus meditaciones más profundas, y en ella el pueblo heleno reconocía el arte que más hondamente entraba en su conciencia común y más le ayudaba a entender su unidad espiritual.

Por lo expuesto se puede inferir que la poesía trágica, en la edad clásica, era parte del culto comunitario, puesta bajo la dirección de la polis, a la que el poeta hablaba como educador moral y religioso.

No cabe duda de que la tragedia, además de exaltar primitivamente a la naturaleza, utiliza la individuación del dios o del héroe, como una encarnación de todo el esfuerzo sacrificio vital del hombre, todo el impulso desmesurado por revelarse contra una ley que le obliga a crecer, pero que le impele también a morir.

Según algunos tratadistas, Dionisos, podría ser una de las muchas formas del dios de la vegetación, hermanado con la historia del Sol, Día o del Año. Su historia, que está en el abase misma del ritual y del culti trágicos, tenía que compaginarse de modo adecuado con la historia de toda vida individualizada. Dionisos jugó inicialmente el papel religioso primordial y sus fiestas, que se favorecieron y popularizaron, están ligadas al desarrollo mismo de la tragedia, que apenas se las comprendería desvinculadas de ésta.

En efecto, sólo se representó tragedias en las grandes fiestas dedicadas a Dionisos, lo cual quiere decir que Dionisos y las piezas trágicas fueron en un principio inseparables.



Sintetizando, la tragedia mantuvo siempre como herencia del culto dionisiaco el sentido religioso y liberador.

## 2. LO DIONISIACO Y LO APOLINEO

Hemos intentado comprobar hasta aquí que la tragedia es un arte que ayuda al hombre a encontrarse a sí mismo, que le posibilita el enfrentamiento con la dolorosa realidad.

Este proceso de reencuentro con lo primigenio vemos que es una actividad compleja y exigente; difícil porque no recurre al cálculo y al encubrimiento; inflexible, porque no da paso a los reparos y a las teorizaciones inútiles.

Pero, y qué tiene que ver lo apolíneo y lo dionisiaco en lo que hemos delineado anteriormente? Casi todo.

Si hemos accedido a revalorizar al arte como un proyecto de vida que permite descubrir la esencia de las cosas, como una forma de conocimiento que substancializa la experiencia humana en su exploración de verdades verdaderas, estamos con la proposición metafísica nietzscheana en sus esclarecedoras consideraciones sobre el origen de la tragedia griega.

Es decir que utilizamos, como nuestra, su afirmación de que los fundamentos de la existencia deben buscarse en la valoración del arte, de acuerdo con sus dos funciones: la dionisiaca, que abre frente al individuo el abismo trágico, y la apolínea, que le salva de la desintegración y el extravío.

De este criterio nuclear de Nietzsche queremos hacernos eco para poder discernir con certeza sobre estos dos aspectos de la vivencia y de la médula misma del ser helénico del siglo V a.C.

En efecto, las obras maestras griegas sirven de constatación de que se deben conjugar debidamente la serenidad y la pasión: lo apolíneo, que hace referencia a la forma y al equilibrio; y lo dionisiaco, que se inserta en la trágica, caótica y destructora profundidad del alma griega.

No cabe duda de que su anhelo desmesurado de belleza se plasma no solo en sus expresiones plásticas: en sus estatus, en sus monumentos, en sus templos, sino que también se reflejan en sus fiestas, en sus recreaciones y en sus cultos. Sin embargo, no podríamos atrevernos a afirmar que este acentuado grado de sensibilidad artística sea fruto de la dicha de disfrutar de las cosas; o, por el contrario, haya surgido de la melancolía, de la carencia o del dolor.

He ahí una razón instigadora que exige una dilucidación fehaciente del problema helénico.

Para este propósito, se hace necesario partir de la afirmación de Nietzsche de que "el arte es la suprema tarea y la verdadera actividad metafísica de esta vida". Como consecuencia lógica, para el pensador alemán, la evolución del arte está unida a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco. (13).

Es de esta premisa que parte para sostener que en el mundo griego hay una enorme oposición, según el origen de los objetivos, entre el arte del escultor, apolíneo, y el arte no plástico de la música que es el de Dionisos. Y es en este sentido en que, por una especie de milagro metafísico, la voluntad helénica engendra por medio de un apareamiento, la obra artística tanto dionisiaca como apolínea de la tragedia ática.

Sea que la corroboración de que el hombre viene al mundo a sufrir resulta evidente; sea que el placer estético reintegre la fe en la vida, estos sentimientos se interrelacionan de manera vivificadora en el transcurso de la experiencia ritual y religiosa de la tragedia griega.

Pero, ¿cuál es, en definitiva, la posición correspondiente entre lo apolíneo y lo dionisiaco?. Para esclarecer lo que constituyen estos dos mundos artísticos cabría reunir a los fenómenos fisiológicos: del sueño (lo apolíneo), y la embriaguez (lo dionisiaco), como instintos que surgen de la naturaleza sin la intervención del artista humano. Así lo confirma Nietzsche "por una parte como el conjunto de imágenes del sueño, cuya perfección no tiene ninguna relación con la altura intelectual o la formación artística del individuo; y, por otra parte, como embriagante realidad que, a su vez, no tiene en cuenta al individuo, sino que trata hasta de aniquilarlo y de redimirlo mediante una mística experiencia de la unidad" (14).

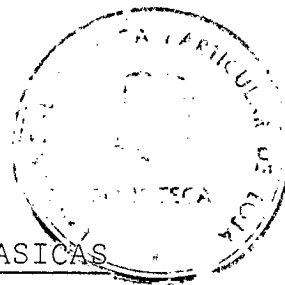
Y si la tragedia griega establece este enlace indestructible por medio del espíritu de la música y de la poesía, corporalizando las fantasías, los sueños y el horror, se hace indispensable definir a la mú-



sica dionisiaca: "Si bien la música, aparentemente, era ya reconocida como un arte apolínea, sólo lo era, en un sentido estricto, como eleaje del ritmo cuya capacidad plástica se desarrolló para representar estados apolíneos. La música de Apolo fue arquitectura dórica puesta en sonidos, pero en sonidos sólo sugeridos; como son los de la cítara. Cuidadosamente, como no apolíneo, es mantenido aparte precisamente el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por lo tanto, de la música en general: el poder conmovedor del sonido, el torrente unitario de la melodía y el mundo absolutamente incomparable de la melodía y que decir de la armonía" (15).

El hombre helénico llegó a entender que el horror vivido en la tragedia no le era tan extraño y de que su conciencia apolínea solo le ocultaba como un velo el mundo dionisiaco.

En consecuencia, "... es necesario un nuevo mundo de los símbolos: todo el simbolismo corporal, no sólo el de la boca, el rostro, de la palabra, sino también de los plenos ademanes de la danza, que mueve ritmicamente todos los miembros. Inmediatamente crecen las otras fuerzas simbólicas, las de la música, en el ritmo, en el dinamismo y la armonía de pronto impetuosa. Para comprender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas, el hombre tiene que haber llegado ya a la cumbre del enajenamiento de sí mismo que ha de expresarse simbólicamente en esas fuerzas: el ditirámico servidor de Dionisos es comprendido entonces por sus semejantes..." (16).



### 3. EL CARACTER HUMANO EN LAS TRAGEDIAS CLASICAS

Creemos que más allá de las diferencias epocales podemos hablar de un único hombre griego que encierre en sí, potencialmente las tendencias y exigencias en conflicto del propio pueblo heleno; sólo en ese sentido se puede propugnar que todo individuo es, en cierto modo, eco y espejo de toda su estirpe y más aún de la humanidad entera.

Bajo este principio cabe anotar que una de las características esenciales que adornan al individuo ático es la intensidad de sus contrastes espirituales internos, de ahí que, el sentimiento del "yo" sea un dato constante e inmediato y siempre fundamental en la conciencia griega. Y son precisamente las tragedias, los canales más expresivos de la visión humana griega, las que transmiten la gran confrontación del hombre y el destino.

"Frente al destino (Móvia, que es la parte que toca en suerte a cada uno como así mismo el daimón custodio del orden prefijado) se afirma la exigencia humana de libertad y responsabilidad personal". (17).

Es decir, que por una parte se reconoce la ineluctabilidad del hado, pero por la otra, surge la necesidad imperiosa de forjar la propia vida conforme con la propia voluntad.

Es esta tensión entre la voluntad del hombre y el destino lo que se convierte en un problema esencial para la tragedia griega.

No importa que para los filósofos Platón y Aristóteles el hado se reduzca a la responsabilidad humana en la elección de la vida o en el cumplimiento de la acción, o que Epicuro niegue toda clase de realidad al hado, este dualismo entre la exigencia de la autonomía y la fe en un ser superior persistirá en las opiniones populares.

De ahí, la supremacía del mito trágico, de ese sentir general de la presencia de los dioses en los fenómenos superiores al poder humano, a tal punto de que "fenómeno de la naturaleza y acción divina son una sola cosa".

En lo que concierne a la relación del hombre con el mundo se establece partiendo de los mismos contrastes de la vida, unas veces de manera optimista, otras de manera pesimista. Esto está configurado así, de tal modo que la conciencia de los achaques y de la caducidad humana no quitan a los poetas trágicos la voluntad de resistir a la suerte.

"Las dos actitudes antagónicas tienen igual realidad y fuerza, lo cual se ve en la tragedia, que oscila entre los dos extremos del aniquilamiento del hombre y de su afirmación vital. También encuentra soluciones opuestas al problema acerca del origen del conflicto entre el hombre y el orden universal. Esquilo lo atribuye a veces a la voluntad destructora de Dios (Niobe) y a veces busca en la fe en Zeus el remedio para la desesperación (Agamémnon), y Sófocles, no obstante querer dar a sus tragedias una conclusión de serenidad, vuelve a repetir con el Sileno: es mejor no haber nacido o morir lo más pronto posible, y agrega que

el peor de los males no es morir, sino no obtener la muerte aún deseándola. Eurípides, que afirma la esperanza en la inteligencia divina, se siente abandonado por ella cuando piensa en el destino de los mortales, y aún manifestándose agradecido ante el dios que nos ha dado el intelecto, desea la aniquilación del muerto, pues la conservación de la conciencia significaría que ni siquiera la muerte nos libera de las angustias. La tragedia demuestra, pues, que la conciencia helénica se halla abierta tanto al optimismo como al pesimismo, es decir que posee las dos capacidades o puertas". (18).

Haciendo un balance, podemos afirmar que los rasgos esenciales del hombre griego: el fuerte sentimiento del yo, la exigencia de autonomía y el espíritu de responsabilidad, lo han convertido en el guía de nuestra civilización.

Es verdad que siente en torno suyo potencias superiores y las convierte en sus dioses, pero lucha por su vida; que siente sus propios límites, pero quiere desarrollar las potencias de su naturaleza, que sabe que puede vivir solo en la polis, pero reivindica su derecho para contribuir al progreso común.

Sus guías son: la verdad, la belleza y el bien; el bien moral es la más alta expresión de la belleza y el arte es una parte vital de su existencia.



### 3.1 LA IRRUPCION DE LA CONCIENCIA

La dimensión humana puede vivirse en su plenitud cuando se compare la experiencia existencial en los planos más profundos del ser; en ese recorrido develador de apariencias, en la diversidad y multiplicidad de los fenómenos naturales que nos van ubicando en nuestra simple y entrañable particularidad.

Ahí está el animal humano con sus dudas, sus presagios y sus sobresaltos, fijado en sus límites solo frente a lo insondable.

Aunque el arte apolíneo había rescatado la imagen plástica como un sucedáneo para elevar la sensibilidad hacia un espacio desde el cual se pudiera gustar de un deleite dignificador del sueño, el hombre griego necesitaba agorar sus posibilidades de conocimiento, no en la cosmovisión que parte de la elucubración y de la pura razón, sino en ese arrebatado que nace de la intuición y del instinto, porque "... el mundo incognoscible de las cosas en sí, de nómenos, existe con sus relaciones, sus formas, sus leyes, que no son las de los sentidos ni del intelecto. Aparece en instantes de subitánea y efímera intuición, como la sensación de un caos, de una tiniebla infinita, de una soledad y un absurdo eterno y omnipotente; como lo que liga a seres y cosas, fuera de las ciudades y de los gabinetes de física, biología o de psicología experimental, en encuentros, reparaciones, afectos, odios que tienen su ley oculta, de la que vemos sólo una ficción, según las leyes que el hombre ha tejido para cuadrangular el caos". (19).

Por eso, para manifestar lo que el espíritu ha pensado era preciso el auxilio de la música, el socorro de la poesía, sólo así se podía experimentar la verdadera esencia del ser.

La tragedia griega había encontrado ya el lenguaje apropiado para crear la impresión viva de terror, de asombro y de júbilo que yacía en el umbral de la vida conciente. Sus problemas eran extraídos de la vida misma y no de la razón razonante con sus juegos de geometría y ajedrez que dormecen y aletargan.

Pero ese procedimiento va a sufrir una alteración radical con Eurípides. "Sacar de la tragedia ese elemento dionisiaco originario y omnipotente, y construirla de nuevo plenamente puramente en base a un arte, una moral, una concepción del mundo no dionisiaco: tal es la tendencia de Eurípides ... es así, ante todo como poeta, el eco de sus conocimientos concientes..." (20).

En efecto, en el teatro de Eurípides no basta la decisión de los dioses ni la determinación del oráculo, a tal punto de que Francisco Miranda llega a sostener: "Hay en los personajes de Eurípides una tendencia marcada no sólo a criticar lo que extraña en el concepto de la divinidad sino a buscar coordinación en una sola línea convergente de los postulados de la razón -Religión Natural- y los datos de la leyenda que para ellos venía a ser su religión revelada. Por esto, ante una contradicción palmaria de las soluciones legendarias y de los oráculos con los postulados manifiestos de la razón, obran muy bien estos personajes al entrar en serias dudas sobre la autenticidad de esas fuentes

contradictorias y simplemente al declararlas nulas. La primera condición de una doctrina religiosa que pretende declararse "revelación" debe ser su perfecta conformidad con la Religión natural porque Dios no se contradice (21).

Por el contrario, este giro que toma la tragedia griega con la obra de Eurípides le incitará a Nietzsche a emitir una despiadada crítica. Anota: "¿Qué quisiste tú, criminal Eurípides, cuando trataste de obligar a este moribundo a que una vez más se pusiera a tu servicio? Murió bajo tus violentas manos; y entonces necesitaste de un mito contrahecho, enmascarado que, como el mono de Hércules, supo todavía revestirse de la antigua pompa. Y así como se te murió el mito, se te murió también el genio de la música, por más que con ávidos manotones saquearas todos los jardines de la música, sólo lograste una música contrahecha, enmascarada. Y por que has abandonado a Dionisós, también te abandonó Apolo: azuza a todas las pasiones de su madriguera y hay que entren en tu círculo. Prepárate, limando y aguzando, una dialéctica sofística para los parlamentos de tus héroes... También tus héroes tienen sólo pasiones contrahechas, enmascaradas y pronuncian parlamentos sólo contrahechos, enmascarados" (22).

En verdad, la espontánea exaltación Dionisiaca se cuestiona con la obra de Eurípides, pero, ¡Quién sabe! , por la falta de preparación interior y el impulso vital del ser humano, hubiera sido preferible aceptar el consejo de conocerse a sí mismo, pero, siguiendo esa sabia advertencia de: ¡no demasiado!

### 3.2 LAS LEYES Y EL SENTIMIENTO AFECTIVO

Los griegos sentían a la polis como una comunidad de hombres vinculados por las comunes actividades colectivas y por el culto de los antepasados: la patria, el hogar y la estirpe. Pero este sentimiento nacional se despertaba sólo en relación con los extranjeros, por la diferencia de las costumbres y en especial de la lengua, marcando así la oposición contra los helenos y los bárbaros: También contribuían a la cohesión las grandes festividades religiosas y la exigencia común de libertad.

En este contexto para ellos, el "nomos", la ley, era la costumbre sagrada: la que se impone y se considera justa en la polis, la que rige todo y sobre todo.

Pero, con el apareamiento de la sofística comienzan a plantearse problemas sobre el origen, la función y la legitimidad de la religión, lo que pone en peligro a las creencias tradicionales que están estrechamente ligadas a la vida de la polis.

Al sostener Protágoras que el hombre es la medida de todas las cosas, dio lugar a que el "nomos", las leyes se contemplara desde la perspectiva del hábito por un lado y del estatuto por otro; transtrocando la tradición griega que consideraba a la ley como una costumbre sacra.

Es decir, se incursiona ya en el plano del derecho en el que hay leyes que pueden ser emitidas en base a razones justas. "A mi juicio,



dice: Platón, sólo puede considerarse justa una ley que apunta como un buen arquero, hacia aquello que tiene algo de lo eternamente bello y desdeña todo, ya sea riqueza u otra cosa cualquiera de ese tipo que está fuera de la virtud". (23).

Sea que esta aseveración propugne leyes justas y benéficas, sea que la creación del orden legal lo establezcan grandes creadores de leyes como Solón o Licurgo, estas leyes creadas no son ya un problema de la voluntad enlazada ya a principios religiosos sino un asunto de la razón, responden a la pregunta ¿qué deben hacer? y no a esta otra ¿qué es lo que yo quiero?... Así es como el derecho y las leyes llegan a ser objeto de libre especulación filosófica y sólo pueden derivarse de la razón.

Concomitantemente con este desplazamiento los sentimientos afectivos hacia la mujer en matrimonio ocupan un lugar secundario. "No has hecho caso de tus juramentos, ni es fácil saber si crees que todavía reinan los dioses que antes reinaron o si los hombres han recibido - otras leyes, aún cuando estés bien seguro de que no me has sido lo fiel que debieras. "dice Medea (24). Es que la vida de la mujer en Atenas, que nos da el tipo más característico de las costumbres prevaletientes en Grecia, ordinariamente se reducía a la reclusión privada.

La joven ateniense carecía de educación o solo tenía una educación escasa. Lo que aprendía de su madre se limitaba a las necesidades inmediatas para el cumplimiento de los deberes domésticos. Vivía muy encerrada en casa y como tenía tan pocas oportunidades de encontrarse con

personas de otro sexo, los matrimonios solían arreglarse entre parientes.

Los griegos se permitían el amor y la admiración hacia la mujer, siempre y cuando no se estuviera casado con ella.

Platón nos dice que Diotima enseñó a Sócrates que el amor no es bello, bueno, feo, malo, sino "algo intermedio entre esos dos contrarios". No es un dios pero sí "un gran intermedio entre lo mortal y lo inmortal. Es un gran demonio, un medio de relación entre los dioses y el hombre. (25).

Aquí cabe transcribir un extenso lo que Morali-Daninos expone sobre el desdoblamiento del amor griego.

Dice: "En las fiestas del nacimiento de Afrodita, Poros, ebrio de néctar, había tenido por compañera a Penia, la pobreza y de esta unión había nacido el amor. Así pues; por una parte, el amor aparece desprovisto como su madre y por otra, lleno de astucia igual que su padre.

Es aquí donde surge el problema ético del desdoblamiento del amor griego: amor a una mujer y amor a un hombre. Pausinas en el banquete sostiene que "el que sigue a Afrodita la Popular es realmente popular, y procede a la aventura; le aman aquellos que carecen de valor; y las personas de este tipo, en primer lugar, no aman menos a las mujeres que a los muchachos; en segundo lugar, desean más el cuerpo que el alma de quienes aman... "Este amor pertenece a la diosa que es a la vez hembra

y macho. "Por el contrario, el que es partidario de Afrodita la Celeste, es seguido por una deidad que no participan de la mujer, sino únicamente del hombre ..."

El origen de esta homosexualidad se halla en el sentimiento innato de superioridad del hombre sobre la mujer -y quizá también en un resentimiento por el terror referente que les inspira esa mujer que da vida y puede en cierto modo dominar la muerte" (26).

Ahora sí, podemos analizar con conocimiento de causa las obras de Eurípides que reflejan en sí, el ritmo y el movimiento de una época atormentada y vislumbrante.



C A P I T U L O   I I I

A N A L I S I S   D E   M E D E A



Esta obra de Eurípides encierra un hondo conflicto humano en el que el odio, la desesperanza y la pasión descontrolada desbordan los límites de la prudencia para desembocar en una cruel venganza.

Medea, la mujer ofendida se siente acorralada por la ingratitud y el desamor; en una soledad extrema, sin ningún apoyo, sin una salida posible en mismo borde del desequilibrio, toma una nefasta decisión solo guiada por sus impulsos criminales.

Así es como el poeta trágico plantea las cuestiones dramáticas, partiendo desde el punto de vista del individuo y prescindiendo de la participación de un dios; así es como hace madurar las pasiones, anudando lo que es racional y lo que es monstruoso, lo que es venganza premeditada y lo que es impulso desenfrenado.

He ahí, la disyuntiva de los hombres que han dejado de confiar en los dioses. Esta mujer cruel y sanguinaria sólo es el símbolo de una humanidad desquiciada en la que el miedo, desamparo y el rencor establecen los principios de una convivencia que se encamina al aniquilamiento.

1. SINTESIS DE LA OBRA

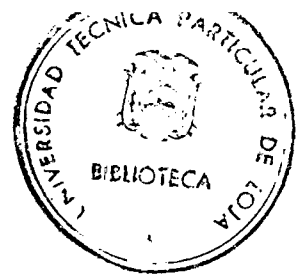
Medea, hija de Ectas, rey del Cólquida, se había enamorado de Jasón, jefe de los Argonautas; le promete ayuda para apoderarse del vellocino de oro a cambio de que se casare con ella. Para conseguir su propósito recurre a la magia y no le importa, al final degollar a su hermano para con esta acción salvar y continuar el viaje con su héroe.

Después de innumerables peripecias tocan la isla de Corcire, en donde se casan haciendo posteriormente su entrada triunfal en Yolcos.

Aquí, Medea, a instancias de su esposo, ejecuta la venganza en contra de Pelias. En cuanto al trono de Yolcos, el hijo de Pelias se apoderó de él y derrotó a su rival. Jasón se refugió en Corinto seguido de Medea, que lo hizo padre de dos niños.

Corinto estaba gobernado por Creonte, quien tenía una hija Creusa, pero ningún hijo para que le sucediera en el trono.

Jasón no vaciló en rupidiar a su mujer para poder desposarse con la hija de Creonte, lo que provocó en Medea un terrible resentimiento. Para evitar una desgracia Creonte había decidido desterrar a Medea y sus hijos. Antes de que se cumpliera la expulsión se produce la venganza: aparentando resignación y utilizando como intermediarios a sus hijos, regala un vestido nupcial y una diadema a la futura esposa; las prendas estaban impregnadas de unas drogas que hicieron que el tejido



y con ello el cuerpo de Creusa y el de su padre que había acudido en su auxilio, fueran devorados por llamas sobrenaturales.

Pero su deseo de venganza sólo se ve satisfecho al causarle un profundo dolor a Jasón, para lo cual mata a sus propios hijos.

Finalmente huye hacia Atenas en una carroza conducida por dragones alados.

## 2. MEDEA EN SU PAPEL DE ESPOSA

En la edad clásica le faltaban a la mujer un reconocimiento adecuado de su dignidad: se hallaba bajo la tutela absoluta del padre y luego del marido; a falta de éste, de su pariente más próximo; quedaba confinada en su casa y sólo podía participar en las ceremonias religiosas, siéndole vedado los espectáculos teatrales. Si a lo expuesto se añade que la cohesión familiar se hallaba hasta cierto punto, minada por el uso corriente de confiar el cuidado de los niños a las nodrizas y de los niños al pedagogo ¿se puede inferir que las esposas ocupaban un lugar secundario, casi marginal, supeditada a los intereses e inclinaciones del esposo.

Así lo confirma la nodriza "... el lazo más fuerte del matrimonio es la completa sumisión de la esposa al esposo..." (24). En este contexto de sometimiento Medea, mujer proveniente de otras tierras, mujer enamorada que ha sacrificado todo por Jasón: reino, familia, amigos, comodidades, sólo deseaba retenerlo a su lado, para no verse sumida en una insoportable soledad. Por eso, al concretizarse el enlace matrimonial de Jasón con la hija de Creonte, Medea no puede controlar su desesperación; en sus repetidos razonamientos se da por cuestionar la falta de independencia y de libertad de la mujer para tomar decisiones: Son muchas las cadenas que las atan; el sistema patriarcal impone inflexiblemente la hegemonía del hombre sobre la mujer.

Sostiene: "... las mujeres somos las más desventuradas porque necesitamos comprar primero un esposo a costa de grandes riquezas y dar

le el señorío de nuestro cuerpo y este mal es más grave que el otro, porque corremos el mayor riesgo, exponiéndonos a que sea bueno o malo.

No es honesto el divorcio en las mujeres, ni posible repudiar al marido. Habiendo de observar nuevas costumbres y leyes, como son las del matrimonio, es preciso ser adivino (no habiéndolas aprendido antes, como sucede, en efecto) para saber como nos hemos de conducir con nuestro esposo. Si congenia con nosotras ( y es la mejor dicha) y sufre sin repugnancia el yugo, es envidiable la vida, sino, vale más morir..." (25).

Es decir que el hombre establece los principios, las normas, las leyes y los derechos, se ampara en su contextura física y desmerece el papel y la fortalece de la mujer.

Continúa: "... El hombre cuando se halla mal en su casa se sale de ella y se liberta del fastidio o en la del amigo, en la de sus compañeros, más la necesidad nos obliga a no poner nuestra esperanza más que en osotras mismas. Verdad es que nos dicen que pasamos la vida en nuestro hogar libres de peligros y que ellos pelean con la lanza, pero piensan mal, que más quisiera yo abrazar tres veces el escudo que parir una sola ..." ( 26). Es lógico que, en tal situación, la carga de la función maternal tenía que ser incomparablemente mayor. Esto debía no sólo aumentar el dolor del parto, sino también conducir a toda clase de trastornos funcionales.

Cuando Jasón le recuerda que al venir de un país bárbaro ha ganado en prestigio, pues todos admiran su ingenio, Medea se resiste a creer

que esa afirmación le pueda, por sí misma, llenar de satisfacción, lo que le obliga a sostener con ironía: "Soy por tu causa, la esposa más feliz y envidiada de Grecia, y tú un portentoso y fidelísimo madiro... ¡Preclara gloria para el nuevo esposo reducir a sus hijos y a su salvadora a la condición de errantes mendigos! ..."(30).

Jasón contestará con una propuesta típicamente helena, fiel expresión de la época: "... No lo dirías tú si no te amargara mi matrimonio. Vosotras las mujeres creéis poseerlo todo, cuando vuestro lecho queda a salvo. Pero si sufris algo en esta parte, miráis como lo más adverso lo mejor y más útil. Convendría que los mortales procrearen hijos por otros medios y que no hubiese mujeres; así se verían libres de todo mal..."(31).

Aseveración inusitada e imprudente, pero de la que se puede colegir que, en ese entonces el repudio del marido se veía justificado si la mujer fallaba en la única función que le aseguraba su valor social: la de proporcionar hijos legítimos preferentemente varones. Este no es el caso de Medea por eso, al verse desplazada por su rival reclama: "... yo los di a luz y cuanto tú deseabas que vivieran, me compadecí de ellos, dudando si se realizaría o no tu deseo..." (32).

¿Cómo podría responder la mujer ante las afrontas si su sufrimiento estaba justificado por la religión y la moral?... Aunque llame poderosamente la atención la marcada diferencia entre la posición "social" de las diosas helénicas y de las mujeres mortales, no cabe duda de que aquellas eran activas e independientes disponiendo por propia

iniciativa en todos los asuntos, incluidos los militares, en tanto que estas últimas estaban confinadas a la casa, apenas instruidas y en absoluta dependencia de su marido.

También la posición social de las "héteras" (prostitutas) fue incomparablemente más elevada que la de las mujeres "honradas". Ellas eran instruidas, y compartían no sólo el lecho, sino también las inquietudes culturales y políticas de muchos hombres notables.

Este hecho no sólo no invalida, sino por el contrario comprueba lo afirmado acerca del bajo nivel social de la mujer en la época helénica. Pues, para ocupar una posición respetada y de valor cultural en la sociedad, la mujer tenía que prostituirse, es decir, romper con las reglas morales vigentes.

Medea era una mujer inteligente y amorosa pero de nada le sirvieron sus cualidades, proque lo que comienza mal tien un mal fin. Como dice el Coro: "Oh funestos casamientos cuántos males habéis acarreado a los hombre! "(33).

### 3. EL ODIO DE MEDEA HACIA JASON

Frente al amor que hace posible la existencia de los hombres y dignifica la vida, que establece un principio de equilibrio y de seguridad, que permite el reconocimiento de la naturaleza en su permanente evolución, se erige el instinto de la destrucción y de la muerte.

Los dos instintos siempre están en pugna o entrelazados: Eros y Tanatos, el amor y la muerte. Las dos situaciones íntimamente ligadas, explicarían esa ambivalencia y transformación dentro de la conciencia humana en ese fluir permanente de impulsos y represiones, de conflictos y de vacíos existenciales.

Esta propuesta teórica se puede constatar partiendo de la experiencia vivencial de Medea.

En efecto, ella llega a sufrir en carne propia la extrañeza y la separación de la persona amada, padeciendo en consecuencia, el desmoronamiento de su "razón" de vivir, los preceptos de solidaridad son trasladados a un segundo plano a tal punto que el instinto destructivo se erige como lo único cierto.

Lo vemos en los fríos razonamientos, en los planteamientos filosóficos que Jasón utiliza para justificar su deslealtad, su traición y su desamor, produciendo, a su vez en Medea, una reacción violenta, pero natural: "¡Has hecho bien en venir, porque me consolaré maldiciéndote



y tú sufrirás oyéndome" (34) afirma angustiada.

Ya lo decía Miller: "En la mujer la pasión es algo muy personal. El hombre, en cambio puede apasionarse por las ideas abstratas, por Dios, etc.... La mujer no tiene ninguna necesidad de ello... El hombre es el que complica la vida y crea las dificultades de vivir, mientras que para la mujer, la vida es bastante simple..."(35).

La sinceridad amorosa, tanto en el hombre como en la mujer, permiten consolidar sus existencias en mutuas y similares aspiraciones y realizaciones, pero, los giros y las fluctuaciones emotivas llegan a desarticular los sanos propósitos y la reacción puramente pasional ensombrece el espíritu y aniquila los sentimientos.

El amor se transforma en odio. El Eros en Tanatos.

Lo que fue ha dejado de ser, perdiendo el ser humano la visión, la armonía generativa del placer diáfano, del disfrute placentero de las cosas. ¿En quién radica la culpabilidad? Dejando a un lado los antecedentes, nos parece que en Jasón, puesto que priorizó la comodidad y el bienestar material por encima de los intereses genuinamente humanos de dicha amorosa compartida". No pienses jamás que los bienes son molestos, ni te tengas por infeliz cuando eres afortunada" (36) afirma; pero, para Medea, la dignidad en el amor es ante todo y esto significa: desprendimiento, generosidad un darse a sí mismo, como individuo, como hombre que se debe a una sola mujer, no tanto por ella misma, porque "si no tuviera hijos, podría perdonarte tus nuevas nupcias" (37).

Esta expresión es desautorizada por el señalamiento de Jasón:

"... no por esa mujer he deseado y conseguido ese regio matrimonio, si  
no... por tu bien y el de tus hijos...(38). Hábil exposición que encu  
bre una falsedad.

Volvemos a reiterar, esa capacidad innata de los hombres para en-  
contrar razones en todo, hasta en lo puramente sentimental, le permite  
esgrimir formulaciones disuasivas, pero sin ningún transfondo real y  
efectivo.

Al fin y al cabo, Jasón es fruto de ~~su~~ tiempo y su posición es la  
de un hombre que cree estar en lo justo. Pero, al sostener Medea que:  
"...(39) trata de desenmascarar las profundas intensiones de un hombre  
que compartió algunos años de su vida.

En definitiva, después de superar su situación, sabiendo a pleni-  
tud los grandes males que acarrearían sus acciones, se dejaría llevar  
por el impulso destructivo. "Ya comprendo, ya conozco en toda su ex-  
tensión la horrible maldad que voy a cometer, pero la ira es más pode-  
rosa consejera, causa entre los hombres de las mayores desventuras".(40).

#### 4. EL SACRIFICIO UN MEDIO DE VENGANZA

El sacrificio potencializa el intento de aproximación a la verdad y a la justicia, avanza más allá de los límites y de las posibilidades en un esfuerzo por purificar la conciencia; descubre la finitud y la pequeñez del ser humano ante lo grandioso y lo eterno; exige desprenderse de lo máspreciado; comparte con el dolor el proceso de profundo desgarramiento espiritual; es un paso en falso hacia el olvido de uno mismo; es el acto de inmólación de las últimas dudas en esa búsqueda interminable de la esencia de las cosas. Sabemos que lo más querido, lo que trasciende, es el fruto del vientre de la tierra, del vientre de la madre, porque perpetúa y perenniza, a los seres mortales, en ese enigmático e inexplicable vaivén de vida y de muerte. A este respecto, alguien dice: "La muerte es otra dimensión de la vida".

Pero, en fin, no estamos seguros si hemos perdido el miedo a lo que hacemos o a lo que dejamos de hacer, como parte de este gran dilema universal: vida - muerte, muerte - vida. ¡Somos simplemente lo que somos! y, sin embargo, la vida nos sigue exigiendo comprensión por sobre todo.

Ahora, ¿cómo explicar los orígenes sino es recurriendo al símbolo?, ¿cómo intentar respuestas sino existe humildad en el corazón?.

El hombre puede regocijarse de sus descubrimientos, pero siempre existirá el misterio sobre los orígenes. Por eso, las leyendas, los

mitos, no son más que una visión con imágenes y sonidos de un momento, de una circunstancia, de esa ansiedad humana por vislumbrar la eterna verdad.

Así, por ejemplo, para los griegos, según la "Teogonía de Hesíodo, el primer ser es Gea, la Madre - Tierra, la Fertilidad, que engendra todos los demás seres, entre ellos Urano (el Cielo), con quien se desposa.

Dice la leyenda que los primeros partes de Gea y de otras divinidades maternas tubieron lugar "sin haberse hundido de amor a ningún dios". Posteriormente, nunca deja de señalar quién es el padre de los nuevos seres mencionados. No es difícil interpretar este hecho como el "descubrimiento" del papel del hombre en la procreación, desconocido en la promiscuidad de la honda primitiva. Urano encadena a sus hijos, pero uno de ellos Cronos (el Tiempo), incitado por Gea, lo castra y lo destrona. Cronos desposa con Rea, devorando a sus hijos a medida que nacen. Pero Rea, finalmente, le entrega una piedra envuelta en pañales para que la devore, salvando así a su hijo menor, Zeus, el cual destrona al padre, ordena el Universo, vence y encadena a las viejas divinidades de la estirpe Gea (los Gigantes, los Titanes, etc.) y reina con una nueva generación de dioses.

Las divinidades del matriarcado, representantes de la fertilidad y de la sangre son reemplazadas por las del patriarcado, que encarnan la luz, la industria, la guerra, la organización y el estado. (41).

Hemos hecho este recorrido mitológico, porque se suele decir que "Medea" representa el enfrentamiento entre el matriarcado y el patriarcado. Partiendo de esta base de sustentación se explicaría esa reacción violenta y cruel, con la intención de causar el más extremo dolor a Jasón, aún dando muerte a sus hijos, a esa progenie en la que se hallaba fincado todo su anhelo.

Pero, justamente allí, encontramos el sacrificio, porque podemos palpar el dolor, el de Medea, que sobrepasa a lo que sus fuerzas pueden soportar. Mata, pero, a su vez, sufre, y parte de su ser muere, con el de sus hijos, fruto gestado en sus entrañas. Se lamenta. "En vano lo 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 natural en los mortales. Ya se desvaneció ese dulce consuelo. Sin vosotros pasaré mi vida llena de tristeza y de amargura..."(42).

Larga agonía, dolor sobrehumano, lenta muerte justo castigo para tan terrible mal.

Ahora bien, si consideramos a la venganza como la consumación de una pasión desenfrenada, una herida física o espiritual causada a una persona por algún motivo, el hacer el mal como un procedimiento lícito de compensación, el saldar una ofensa con otra, sea lo que fuere, este dejarse llevar de los impulsos y los instintos no soluciona nada; solo



conduce al crimen, al exterminio, a la liquidación.

Como resultado, Medea llevará para siempre su desgracia y entenderá, al fin, que su dolor seguirá siendo más grande que su venganza.

C A P I T U L O   I V

ESTUDIO DE IFIGENIA EN AULIDE

En "Ifigenia en Aulide" algunos críticos han querido ver una muestra de la misoginia de Eurípides. Esta actitud se vería corroborada por la sustentación de Aquiles en el diálogo mantenido con la heroína: "... más que diez mil mujeres un hombre tiene razones para vivir..." Pero, no creemos que Ifigenia hace la entrega de su vida como un medio de sustraerse al desprecio que rodea a su sexo.

Más vale, consideramos que en ella se condensa la voz misma de la necesidad de libertad, que conjuga y coordina valores opuestos, pero en algún modo coincidentes: razón, sentimientos, dulzura, fortaleza de ánimo, patriotismo, generosidad. Es decir, es un ser plenamente individualizado, que obra por sí mismo con su inmensa riqueza de espíritu e ideales de amor y de paz que son patrimonio de todos los hombre libres.



1. SINTESIS DE LA OBRA

Helena, esposa de Manelao, había sido raptada por Paris, y los griegos, cumpliendo con la promeda hecha a Tíndaro, deciden ir a su rescate. Para eso, congregan en Aulis un enorme ejército, pero sus naves no pueden zarpar porque los vientos les son desfavorables.

Consultado Calcás, el agorero, éste manda a inmolar a Ifigenia, hija de Agamennón, en el altar de Artemisa, para que los dioses se tornen benignos, Agamennón hace venir a su hija con el pretexto de que la despojaría con Aquiles; luego de mandar la misiva se arrepiente, pero ya es demasiado tarde: Clitemnestra, esposa de Agamennón e Ifigenia, su hija, se hallan en el campamento.

Allí se enterarán de la verdadera razón del viaje. Aquiles, al encontrarse fortuitamente en Clitemnestra se pone al tanto de la situación, disponiéndose de inmediato a defender a la doncella; Clitemnestra enrostra a Agamennón su cobardía y desamor, Ifigenia implora a su padre y llora su desgracia. Pero la suerte está echada y nada podrá detener el sacrificio. Ifigenia decide, entonces, afrontar con serenidad y valentía su inmolación. Se acerca al altar por su propia voluntad y cuando alza el cuchillo el sacerdote su cuerpo desaparece, yaciendo en cambio, una palpitante curva: Ifigenia ha sido arrevatada al seno de los dioses.

## 2. EL AMOR DE IFIGENIA HACIA SU PADRE

Según los estudios realizados por Sigmund Freud existe una tendencia innata en los seres humanos a sentir una mayor atracción, por parte del hijo hacia la madre, y de la hija hacia el padre, que él los denomina como: complejo de Edipo y complejo de Electra.

Si consideramos que la aproximación de los clásicos griegos fue la premisa se viabilizó la confirmación de sus hipótesis, no debe sorprendernos el que acogiéndonos a su garantizado criterio, intentemos comprender el amor de Ifigenia hacia Jasón desde ese ángulo.

Pero, realmente, no es nuestra intención corroborar tesis psicoanalistas, sino rescatar la multiplicidad de sentimientos que vertebran al individuo, a tal punto de que cada persona resulta ser un universo único, diríamos, casi indescifrable.

Podemos aceptar algunos lineamientos en la medida en que promueven determinadas partes para llegar a ciertas generalizaciones, pero no por eso vamos a prejuzgar reacciones particulares que nacen de un contexto tan complejo y fluctuante como el del espíritu humano.

En efecto, Ifigenia representa ese amor que es una abertura al mundo, a la libertad interior. Vive en la inocencia y de la pureza, en la inteligencia y del valor, y de la dignidad y de la fortaleza, en

en el respeto y de la generosidad.

Quiere intensamente a su padre porque para ella representa la alegría y el gozo infantil, y, sin embargo, está aprendiendo a dimensionar la verdadera fuerza del amor. "Por primera vez en la vida del niño, la idea del amor se transforma de ser amado a amar, en crear amor. Muchos años transcurren desde ese primer comienzo hasta la madurez del amor. Eventualmente, el niño, que puede ser ahora un adolescente, ha superado su egocentrismo, la otra persona ya no es primariamente un medio para satisfacer sus propias necesidades. Las necesidades de las otras personas son tan importantes como las propias; en realidad, se han vuelto más importantes. Dar es más satisfactorio, más dichoso que recibir, amar aún más importante que ser amado. El amar, ha abandonado la prisión de la soledad y aislamiento que representaba el estado de narcisismo y auto-centrismo. Siente una nueva sensación de unión, de compartir la unidad". (38). De ahí que, el desprendimiento de Ifigenia sea como un despertar, como un dejar de ser objeto para convertirse en la fuente generadora de vida.

En un inicio se lamenta: "¡Padre no tronces mi vida antes del fruto! ¡Dulce, dulce, es ver la luz del sol! ... Padre, mírame, dame un bese siquiera, por recuerdo antes de perecer, si es que mis súplicas nada consiguen ya..."(39)., pero llegará a entender a su padre y lo compadecerá, sufriendo una benéfica transformación se llenará de fé, de ternura, de entereza, hasta culminar con la entrega de su ser. Sabe, al fin, que con su acción, su padre podrá cumplir con sus deseos y que llenará de gloria a su pueblo. Por esta razón, no se siente mártir, sino una

predestinada que ha trastocado el amor hacia su padre en un amor hacia todos los hombres.



3. RECRIMINACION DE CLITEMNESTRA A AGAMEMNON

"Qué misterio la madre! ... Filtro mágico impele con igual ternura hasta sacrificarse por los hijos..."(42).

Clitemnestra había acudido con su hija Ifigenia al campamento de los Aqueos, atendiendo al llamado de Agamemnos, en la seguridad de poder entregarla en manos de Aquiles, y honrar así su estirpe y su linaje ¡Qué desventura al conocer que han sido engañados! No cabe duda, no es que su esposo se haya dejado apremiar por las circunstancias y por el temor a la reacción de su ejército, es que ha aflorado otra vez la mezquindad de su corazón. ¿Cómo obrar ante el causante de los males?. Todo se atropella, todo se confunde, todo se derrumba, todo se condensa en este instante de inquietud e iniquidad de los hombres". ¡Ah, hija, llegas para la muerte... mas también tu madre..."(41).

La esposa fiel y leal, la madre digna y amorosa, comienza a recordar las afrentas recibidas y aquello que se hallaba refundido en el pasado recobra cuerpo, tornándose en el presente en la consumación de la crueldad, de la audacia, de la felonía del ayer. Zi, Agamemnon había llegado a ser su esposo después de haber cometido crímenes contra sus seres más queridos, contra su gusto, pero, concretizado el compromiso matrimonial: "Reconciliada ya... tú bien lo sabes contigo y con tu hogar, mujer sin tacha, csta, celosa de aumentar tus bienes, para hacer te feliz fuera de ella: rara suerte encontrar tal esposa para un hombre..."(42), sin más que razones suficientes para exigir que sea dispuesta la intención ciminal, y es necesario dar muerte a una doncella

por una mujer que no supo ser fiel a su marido. ¿Por qué no sacrificar a Hermione, hija de Menelao?..." es hija nuestra. Sálvala. Si lo haces mostrarás ante todos que eras sabio(43), exclama angustiada. "Salvar los propios hijos es la obra más bella de los padres..."(44) confirma el Coro.

La razón te asiste asiste a Clitemnestra, pero el ritmo de los acontecimientos se impone y tendrá que acogerse a la resignación y al olvido.

Aunque para ella el tiempo seguirá su marcha y los triunfos de su esposo no borrarán sus heridas. Los malos recuerdos acumulados desviarán su conciencia y terminarán por hacer estallar grandes males. Clitemnestra ya no podrá ubicarse en la posición de dignidad que gustaba de ostentar, ya ha perdido todo respeto a Agamemnon, y, lamentablemente, los años se encargarán de crear mayores desdichas para todos los suyos.

#### 4. LOS DEBERES DE LA PATRIA FRENTE AL AMOR PATERNO

Los principios que norman y reglamentan la convivencia social están suficientemente enraizados en la conciencia individual, de tal manera que los sentimientos y los deseos personales llegan a ser medidos y catalogados en base a la incidencia y al beneficio que pueden generar en la comunidad.

Sin embargo, este mecanismo de absorción y de asimilación se produce bajo presiones y resistencias internas que pugnan por establecer diferentes cánones de apreciación, conforme sea el motivo, el momento o la circunstancia histórica. Es decir, si bien es cierto que, por un lado, la sociedad impone ciertos deberes a los hombres, que deben ser cumplidos por encima de las necesidades particulares, por otro lado, las exigencias íntimas, nacidas del sentimiento afectivo de la reacción psíquica u orgánica, cuestionan los términos en los que se sustentan este convivir humano.

Esta divergencia entre lo individual y lo colectivo causa agudos trastornos emocionales que ahondan el sufrimiento y la desventura.

En efecto, la humanidad, en su angustiosa búsqueda de la felicidad, seguirá proyectando todos sus anhelos y sus ambiciones en el transcurso del tiempo, aunque sepa que inexorablemente, siempre terminará por encontrarse así misma en el transforndo de las cosas realizadas.

Es a partir de este reconocimiento que llegamos a vislumbrar, con clara conciencia, de que los honores, el poder y la gloria tienen una validez relativa. A tal punto de que cada uno de nosotros comienza a fijar sus distancias y sus límites, cada uno intenta elaborar su destino, considerando que la dignificación proveniente de los demás sólo podrá ser aquilatada si parte de la profunda e íntima comprensión de nuestro propio espíritu. Ya lo dice Agamemnon: "Cómo admiro a quien la meta alcanza de una vida, sin riesgos, ignorando o sin renombre".

De lo que podemos colegir que, la vida simple, sencilla, armónica, y equilibrada, procura establecer el sentido de la justicia, de la equidad y de la libertad, en tanto que, la vida pública, guerrera y heroica, promueve todas las inclinaciones basadas en la posesión, el dominio y la represión colectiva.

Ahora bien, cuando los individuos se asocian y logran configurar un ente social que nace del corazón y de la voluntad de todos sus componentes, empiezan a vivir un compromiso que exige una entrega y una dedicación que sobrepasan lo personal. Este desplazamiento conlleva una serie de sacrificios y desgarramientos que afectan, de alguna manera, a la estructura familiar.

Así vemos como, bajo determinadas situaciones coyunturales, el ir a la guerra, el luchar por el honor, el defender a la patria, se convierten en actividades substanciales: los hombres se transforman en guerreros; el amor hacia los seres queridos sufre las consecuencias del desvarío. En definitiva, la patria demanda la inmolación de lo más preciado.





C A P I T U L O   V

CONFRONTACION ENTRE LAS DOS TRAGEDIAS SOBRE

LA FAMILIA

Es a partir de este reconocimiento que llegamos a vislumbrar, con clara conciencia, de que los honores, el poder y la gloria tienen una validez relativa. A tal punto de que cada uno de nosotros comienza a fijar sus distancias y sus límites, cada uno intenta elaborar su destino, considerando que la dignificación proveniente de los demás sólo podrá ser aquilatada si parte de la profunda e íntima comprensión de nuestro propio espíritu. Ya lo dice Agamemón: "Cómo admiro a quien la meta alcanza de una vida, sin riesgos, ignorando o sin renombre".

De lo que podemos colegir que, la vida simple, sencilla, armónica, y equilibrada, procura establecer el sentido de la justicia, de la equidad y de la libertad, en tanto que, la vida pública, guerrera y heroica, promueve todas las inclinaciones basadas en la posesión, el dominio y la represión colectiva.

Ahora bien, cuando los individuos se asocian y logran configurar un ente social que nace del corazón y de la voluntad de todos sus componentes, empiezan a vivir un compromiso que exige una entrega y una dedicación que sobrepasan lo personal. Este desplazamiento conlleva una serie de sacrificios y desgarramientos que afectan, de alguna manera, a la estructura familiar.

Así vemos como, bajo determinadas situaciones coyunturales, el ir a la guerra, el luchar por el honor, el defender a la patria, se convierten en actividades substanciales: los hombres se transforman en guerreros; el amor hacia los seres queridos sufre las consecuencias del desvarío. En definitiva, la patria demanda la inmolación de lo máspreciado.

Insiste Agamemnon: "Si fallamos con los dioses nos cortan la existencia, si no, los hombres con sus mil caprichos desgarran nuestra vida".

Lo prueba con su propia experiencia: debe asumir la enorme responsabilidad de la muerte de su hija y la consumación de este hecho nefasto desencadenará la destrucción de los cimientos sobre los que se había levantado su hogar y su familia. Por más que el jefe de los aqueos, dude, retroceda, se lamente, se arrepienta, nada podrá hacer frente al designio de los dioses y de los mortales. El amor a la patria ha sobrepasado el amor paterno. Agamemnon debe sumirse en el dolor y llevar la pérdida irreparable de su hija Ifigenia.

La actual estructura familiar se vertebra en base a principios que se alimentan de la tradición y de la historia. De tal manera que, si consideramos a la expresión artística como una de las fuentes que posibilitan una interpretación coherente y cercana a la visión real del hecho histórico, nos será factible plantear como válida esclarecedora esta forma de aproximación a la realidad concreta.

En efecto, la obra literaria suele ser reconocida como un rasgo fehaciente del acervo cultural de los pueblos y como una guía permanente de las presentes y futuras generaciones.

Partiendo de este presupuesto, las obras de Eurípides no ubican en la blogalidad del conflicto y en el instante particularizado que debe vivir la mujer, tanto en su papel de madre, como de hija y de hermana.

De esta verificación se puede concluir que, históricamente, la opresión de la mujer debe provenir de algunos acuerdos prácticos destinados a asegurar responsabilidad biológica: la maternidad.

Las complicadas formas -psicológicas, políticas, económicas, culturales- que reviste la opresión femenina se remontan todas a esta división biológica del trabajo. Pero el hecho de que las mujeres den a luz mientras que los hombres no, prueba difícilmente que unos y otros sean fundamentalmente diferentes e indica más bien cuán débil es la base de esta supuesta diferencia "natural". Pero incluso la "naturaleza"

fisiológica no es un hecho inmutable de perennes consecuencias. Forma también parte de la historia, y evoluciona con ella. Si toda la diferencia entre mujeres y hombres radica a fin de cuentas en el hecho que la maternidad ocupa a las mujeres, entonces las circunstancias en las que cumplen dicha vocación han cambiado de cabo a rabo, si la "naturaleza" ha servido de pretexto para la esclavitud de la mujer la historia procura ahora las condiciones objetivas para su liberación psicológica y social.

Y si bien es cierto, en las obras de Eurípides, no podemos entrever lo que estamos experimentando hoy en día, se logra constatar cómo el gran dramaturgo griego revela en "Medea", cuan grande es la fuerza de la pasión en el atormendado corazón humano. Medea no ha hecho en realidad otra cosa, después de saberse repudiada por Jasón, que dirigir en sentido contrario del un extremo al otro extremo, el incendio interior que la consumía. Ha visto trocarse así el amor en odio, la felicidad en un mal indecible.

¿No prueba con ello esas profundas y variables alternativas que agitan de continuo el corazón humano?.

Y en "Ifigenia en Aulide", Eurípides resume y expresa los caracteres contrapuestos que pueden incubarse en los individuos: la doblez y el engaño en Agamemnon, la afectación insincera en Menelao, la sinceridad y frialdad en Clitemnestra, la vanidad jactanciosa en Aquiles.

Pero la bondad y la ternura de Ifigenia conducirán a la conciliación íntima de los personajes y la exaltación del futuro de Grecia, llevándoles de la mano, aunque sea recurriendo al sacrificio de su dulce e inocente vida. Por eso, ella es toda una lección de paz, de concordia, como un retorno a la tranquilidad y a la fe en un venturoso destino.

## LA FAMILIA COMO UNIDAD CELULAR DE LA SOCIEDAD.

Para realizar un análisis apropiado de este punto es necesario ubicar la posición asumida por la mujer dentro de la sociedad, lo que, a su vez, nos exige examinar la evolución de la sociedad desde la salida de la especie humana del reino animal, en su recorrido hasta el estado de civilización.

Lewis H. Morgan, en su famoso libro "La Sociedad Primitiva", señala los distintos períodos transitados en su evolución por la especie humana:

- SALVAJISMO :
- I. Estado inferior: desde la salida del reino animal hasta el comienzo del siguiente.
  - II. Estado medio: desde el uso del fuego y la pesca hasta el comienzo del siguiente.
  - III. Estado superior: desde el uso del arco y flecha hasta el comienzo del siguiente.

- BARBARIE :
- I. Estado inferior: desde el uso de la alfarería hasta el comienzo del siguiente.
  - II. Estado medio: a) En hemisferio oriental: desde la domesticación de animales; b) hemisferio occidental: desde el riego, cultivo de maíz, uso de adobe y piedra para la construcción.
  - III. Estado superior: desde el uso del hierro hasta el comienzo del siguiente.
- CIVILIZACION : Desde el alfabeto fenético.

La familia, a través de esta larga evolución de la sociedad humana, ha pasado en forma paralela por distintas fases.

Estas fases son las siguientes:

1. La familia consanguínea: En la horda primitiva reinaba la promiscuidad completa. En una fase superior, se reconocían como "grupos" a las distintas generaciones, y la unión sexual entre individuos de diferentes generaciones no se consideraba lícita. Ello significaba reconocer la primera forma de incesto, con todas las particularidades resultantes del hecho de que la paternidad había de ser desconocida y la maternidad no distinguía entre la madre carnal y sus hermanos y primas.



Los "hermanos", en cambio, concepto que incluía también a los primos de distinto grado, eran al mismo tiempo "esposos".

En circunstancias muy particulares, esta forma de familia se ha mantenido hasta los tiempos históricos, por ejemplo; entre las dinastías reinantes del antiguo Egipto y en la familia del Inca, donde hermano y hermana eran, a su vez marido y mujer.

2. La familia punalúa o de grupo: reconocía la segunda forma de incesto, prohibiendo la unión sexual entre "hermanos". El matrimonio se concretaba entre todos los varones de una misma generación de un "geus" o "clan" ("hermanos"), con todas las mujeres de una misma generación de otra geus. Todos los integrantes eran "maridos" de todas las integrantes del otro.
  
3. La familia sindiásmica: se desarrollaba paulatinamente de la anterior. Consistía en la unión de un hombre con una mujer, pero con libertad de separación a la sola voluntad de cualquiera de los cónyuges.

Es claro que, hasta entonces, las relaciones de parentesco y, por lo tanto, de herencia, tenían que regir en forma matrilinea, ya que el padre carnal en la familia consanguínea y en la punalúa era desconocida, y en la sindiásmica las normas matrilineas tradicionales podrían seguir rigiendo, porque no existía ninguna razón para modificarlas.

Al conjunto de todas esas normas de parentesco, herencia y organización social, se denomina "matriarcado".

4. La familia monógama: el matrimonio sindiásmico, fácilmente separable a requerimiento de cualquiera de las partes, no podía ser aceptable para el hombre convertido en dueño de los medios de producción. Tampoco podía aceptar el derecho y la herencia matrilinea. El hubo de exigir el derecho de transmitir "su propiedad a sus hijos" con la seguridad de que lo sean, y para ello hubo de ser abolida la libertad sexual de la mujer, sólo de la mujer. Hubo de exigir la evolución de la herencia y del derecho matrilineo y su transformación en derecho patriarcal. Todo este cambio significó un verdadero sofuzgamiento de la mujer, que no afectaba no solamente libertad sexual, sino también su libertad económica y social.

En lugar de la geus matriarcal, hallamos ahora la patriarcal, que agrupa a los individuos descendientes de un atecesor masculino común, por línea masculina. La mujer, al casarse, pasa a la geus del marido. Esta comunidad de la geus se manifiesta en la propiedad, el culto totémico, que se transforma en religión, el deber de venganza de sangre, el lugar de sepultura, etc.

La propiedad es ahora la propiedad del hombre. La mujer queda confinada a la casa, donde ejerce cierta autoridad. El hombre está obligado a un mínimo de actividad sexual dentro del matrimonio,

vista, sino produciendo la estructura psíquica deseada por la sociedad. En relación a este criterio, David Cooper sostiene que los factores que operan dentro de la familia producen efectos letales y consecuencias entontecedoras en lo humano: "Primero nos encontramos con la estrecha imbricación entre las personas, que se base en el sentimiento de lo incompleto del ser de cada cual... En segundo lugar, la familia se especializa en la formación de papeles para sus miembros más que en preparar condiciones para la libre asunción de su identidad...

En tercer lugar, la familia, como socializador primario del niño, le pone controles sociales que exceden claramente a los que el niño necesita para hacer su camino en la carrea de obstáculos que le plantean los agentes extrafamiliares del estado burgués, ya sean estos policías, funcionarios universitarios, psiquiatras, asistentes sociales, o "su" propia familia que de modo pasivo recrea el modelo familiar de sus propios progenitores, aún cuando, desde luego, hoy en día los programas de televisión son algo diferentes.

En realidad, lo que se enseña principalmente al niño no es cómo sobrevivir en la sociedad, sino como someterse a ella. En cuarto lugar, la familia deposita en el niño un elaborado sistema de tabúes. Ello se lleva a cabo, como la enseñanza de controles sociales, mediante la implantación de la culpa, la espada de Damocles que descenderá sobre la cabeza de quienes antepongan sus elecciones personales y sus experiencias propias a las prescritas por su familia y la sociedad".

De lo que se desprende que la familia va generando una dependencia afectiva respecto de la utilidad que implica, al mismo tiempo, una mezcla de ansiedad, odio y amor, y un aferrarse al deber antes que a la dicha.

En definitiva, los sentimientos de culpa son reproducidos una y otra vez por las discrepancias entre las exigencias del yo individual y las de la realidad, buscando como efecto el mantener a la gente dócil frente a la autoridad. Esta situación psicosocial es la que explica porqué la familia es casi universalmente reconocida para el cimiento (o por lo menos como uno de los apoyos más importantes) de la sociedad.

Esta revisión retrospectiva de los orígenes y fundamentalmente de los fundamentos de la familia nos ayuda a entender las reacciones y los cuestionamientos éticos y morales que enfrentan los personajes eurípedeos en su intento por hallar una fructífera razón de vivir.

En "Medea" se sostiene: "Los que tienen dulce prole, llenos están de cuidados, como yo obrero, primero para educarla bien y dejarle medios de subsistencia, y después porque no saben si sufren esos trabajos por quienes han de ser buenos o malos..."

De hecho, el esfuerzo por mantener a la sociedad en una línea de orden y de desarrollo, se basa en la permanente preocupación por adiestrar desde la infancia a los que, en el futuro, seguirán man

teniendo la regencia del sistema imperante. No cabe duda de que, por encima de los sufrimientos está la obligatoriedad de velar por la supervivencia de la sociedad, estableciendo, para ello, enlaces matrimoniales apropiados, aunque "... siempre destroza el corazón de un padre que tanto ha padecido por sus hijos, para darles al fin a extrañas manos"(52).

En conclusión, la familia logra condensar las aspiraciones de una sociedad regida por principios ancestrales y aspiraciones comunes, de todo un conglomerado humano que, de una u otra manera, cree en el avance de un mundo ilusionado por sus conquistas, aún a costa de la destrucción de una mayoría sofuzgada y lo que es más grave, de su propia esencia humana.

## 2. EL MATRIMONIO: LEYES Y COSTUMBRES DE LA EPOCA

El matrimonio entre los griegos era un arreglo de conveniencia más que de sentimiento y por lo común lo resolvían los padres a los parientes cercanos. Las más de las veces, el novio era mucho mayor que la novia.

Los preliminares indispensables eran los "esponsales", en que la novia era entregada por su pariente masculino más cercano. Si se omitía esta ceremonia o si la ejecutaba persona indebida, el matrimonio era nulo y los hijos, ilegítimos.

Se acostumbraba proporcionar a la esposa una "dote", que no venía a ser propiedad del marido y que debía éste restituírle en caso de divorcio. El intervalo entre los esponsales y el matrimonio verdadero y singularmente Gamelión, "mes matrimonial", era el tiempo preferido para los casamientos y el cuarto día de la luna nueva o el día de plenilunio se consideraba de buena suerte.

En Atenas, el día de la boda, novio y novia se entregaban a ubluciones en de la fuente Calirroé y en la casa paterna del novio se hacía una fiesta, en la que se ofrecía un sacrificio y se comía el pastel de sésamo. Después del banquete, la novia era conducida en procesión a su nueva casa.

Se la llevaba cubierta con un velo y sentada en un carro entre su novio y su padrino de boda, e iba seguida por su madre, que llevaba antorchas encendidas en el hogar paterno y acompañada de un grupo de flautistas y festejantes. Al entrar en su nueva casa, donde la recibía la madre de su esposo, era acogida con profusión de frutas y golosinas y al llegar al alcoba nupcial, tenía que probar un membrillo. Afuera, las madrinas entonaban himnos nupciales. Las ceremonias se completaban al día siguiente, en que la recién casada se presentaba ya sin velo, ante sus amigos y parientes para recibir sus dones y buenos augurios.

La ley se ocupaba de la situación de la mujer casada, hasta donde ella afectaba a su "dote" según quedaba definida en los "esponsales" por su padre o guardián. La dote nunca estaba a ser propiedad del marido, quien sólo disponía de su uso y su disfrute durante la vida matrimonial.

Pero, en caso de divorcio, la dote, volvía al padre(o guardián) de la mujer, o bien el marido debía pagar el 18% de interés sobre el monto de la dote, hasta tanto que no la devolviera. El objeto de tales prescripciones era, en parte, el conservar los bienes dentro de la familia y en parte, el evitar los divorcios caprichosos. Porque el divorcio en sí era fácil, y el marido no tenía que hacer más que ordenar a la mujer (tal vez ante testigos) que volviese a lado de su padre y se llevase consigo la dote traída al matrimonio. Aparte de las restricciones relativas a la propiedad, las mujeres no podían dar testimonio ante las cortes judiciales, ni ser partes en contratos, o menos que se tratase de pequeñas e insignificantes transacciones diarias, como lo es la compra del mercado.

Los deberes de la mujer casada incluían la vigilancia general de la casa y sus pertenencias; el ordenar las tareas de las esclavas, sobre todo tejer y bordar; desde luego, la crianza y primera educación de los niños: de los varones, hasta el momento de llevarlos a la escuela; de las mujeres hasta el día de su matrimonio.

En lo demás, la esposa debía disimularse lo más posible. Pero en determinadas ocasiones tenía el deber de aparecer en público: por ejemplo, participaba en las procesiones religiosas y concurría a la representación teatral de la tragedia.(53).

Podemos visualizar algo de lo expuesto en el diálogo sostenido entre Agamemnon y Clitemnestra, cuando ella responde: "Obedecerte es mi costumbre Habla...", y todavía con mayor razón, en el momento en el que se habla de los preparativos de la posible boda de Aquiles con Ifigenia, puntualiza: "¡Bien está que la madre a su hija entregue!"(54).

En estas tres frases se habla sintetizada toda una modalidad de vida familiar, que sigue rígidamente, cierta línea de conducta en coherencia con los postulados básicos sobre los que se asienta el período patriarcal.



## EL AMOR MATERNAL Y FILIAL .

Queremos enfocar este aspecto partiendo de la premisa de que toda expresión de amor nace de la ternura. En efecto, la necesidad de ternura existe al comienzo de toda vida humana.

La ternura corresponde a la necesidad más importante del niño provocan normalmente en la madre una actividad específica de ternura, contacto estrechamiento, palabras de consuelo, balanceo que actúan como calmantes, aunque no estén directamente relacionados con la causa exacta que puede ser miedo o carencia que ha determinado la actividad y reacción infantil.

En este contexto, consideramos que la ternura es un diálogo elemental o si se quiere, un intercambio de actitudes que pueden esquematizarse así: un malestar interno en el niño la percepción de una necesidad vital, un miedo cualquiera (ruido, extraño, frío, dolor) producen en la madre una actividad motriz desordenada acompañada de gritos, otros tantos signos que corresponden en la madre a una actividad exploradora y consoladora que llamamos ternura. Se trata, pues, de un diálogo con pregunta y respuesta, de una actitud interpersonal, de una comunicación. La ternura materna es la primera ocasión de comunicación humana con que se encuentra el niño.

De ahí que, ni esa madre "cruel" que es Medea, pueda sustraerse a este sentimiento, fuente y raíz del amor entre los seres humanos. Al ver a sus hijos y recordar sus mortales intenciones, expresa: ¡Oh mano

muy amada! ¡Oh labios queridos!, ¡Oh tez delicada!, ¡Oh suavísimo hábito de mis hijos!..."(55).

Allí están plasmados su ánimo, su emotividad, su aflicción, pero, ante todo, el afecto, el cariño y el entrañable amor que le une a sus hijos. Que sucumbirá a la pasión y a la venganza, también es cierto, pero nadie podrá dudar de que la muerte de sus vástagos le sumirá en una dolorosa condena y en un eterno sufrimiento.

Por el contrario, la dedicación, la entrega y el esmero que demuestra Clitemestra, que llora la pérdida irreparable de su hija, hallará él y la dignifica. Su máximo orgullo son sus retoños: la adolescente Ifigenia y el tierno Oreste. Al fin y al cabo representan la concordial y la paz, la armonía y la tranquilidad, por eso, al conocer el negro destino de su hija deplora su desgracia con fuertes lamentos.

En suma se respiran aires diferentes con estas dos actitudes: Medea, que sobrepone a su amor maternal el deseo de venganza, no deja de causarnos lástima y conmiseración y más todavía si nos ponemos a pensar en esos angustiosos remordimientos que no le permitirán descansar hasta su muerte; Clitemestra, que llora la pérdida irreparable de su hija, hallará al fin el consuelo al saber que Ifigenia ha sido recibida con beneplácito en la morada de los dioses.

Dos madres. Dos circunstancias. La vida en su inexplicable juego de contradicciones y de realizaciones.

4. EL INFANTICIDIO COMO DESBORDE DE LA PASION

El misterio de la vida irrumpe en nuestra conciencia como una voz de alerta ante el posible holocausto.

Allí están: las tiernas voces, los culces rostros, las cálidas sonrisas, todo un mundo de infantes deslumbrados ante lo desconocido, para quienes, cada palabra, cada imagen, cada sonido, cada gesto, se convierte en el alimento que les despierta nuevos anhelos y nuevas esperanzas.

Pero estos sueños dorados son desvanecidos demasiado pronto, por la sangre derramada, por las lagrimas acumuladas, por las muertes inútiles de los combatientes de la sinrazón.

Vida y muerte. Luz y oscuridad. La humanidad siempre buscando una interpretación válida para el devenir natural de las cosas. A tal punto de que el nacer y el morir son acompañados de ritos y de ceremonias, como una posible redefinición de nosotros mismos: como seres, como individuos, como una realidad palpable que algún día dejará de ser.

Por esta razón, no nos debe sorprender que los griegos recibieran con señales de alegría los nacimientos y con muestras de pesar las defunciones.

El nacimiento de un niño se anunciaba colocando sobre la puerta de la casa una corona de olivo, y el de una niña una madeja delana.

El padre griego podrá obrar a su completa discreción en cuanto a la crianza de su prole, y la exposición y abandono de infante era práctica, legítima, aunque ya se comprende que no muy comun. En circunstancias ordinarias, se acostumbraba, hacia el quinto o séptimo día después del nacimiento, una ceremonia formal de purificación; ceremonia que era seguida por otra de carácter más público el décimo día, en que el recién nacido era solemnemente reconocido por el padre y recibía su nombre. Generalmente, el varón recibía el nombre de su abuelo paterno, y algunas veces, del materno.

Cuando moría un hombre, las mujeres de la familia lavaban su cadáver, lo vestían de blanco y lo tendían en un diván, con los pies hacia la puerta de la casa. Esto se llamaba el "yacer en estado", el estar de cuerpo presente.

En la boca del difunto se colocaba un óbolo, que popularmente se consideraba el precio que cobraba Carón por la ducción del espíritu, y en la mano un pal de miel. Amigos y parientes se congregaban entonces para decir adiós al muerto, entre las lamentaciones de las planideras alquiladas al caso.

La anterior exposición nos da la medida del respeto por la vida y la muerte y el espíritu hondamente humano que caracterizaba a los helenos.

Sin embargo, nos atrevemos a aseverar que esta sentida y deseada armonía suelo romperse en disonancias y que un conjunto de tensiones puede generar continuos conflictos en los que la pasión desbora a la razón, el sentido al espíritu, el instinto individual al sentimiento comunitario. Nos lo demuestran los personajes de Eurípides: Medea y Agamemnon; angustiados, contradictorios, atormentados, controvertidos, problemáticos, que llegan a tomar inusitadas decisiones, terminando con la vida de sus hijos. Medea por venganza, con la vida de Agamemnon por impotencia. Dos seres, que al truncar la vida de sus descendientes rebasan los límites. Pero no por eso dejan de entremecerse en su mundo interior, llenos de congoja, desconsuelo y de aflicción. ¿Cómo deben lamentarse aquellos que dan muerte a sus propios hijos!

No obstante lo dicho, cabe concluir esgrimiento las siguientes preguntas: ¿La sociedad no es co-partípe del delito?, ¿Se deben ofrendar vidas inocentes por el puro hecho de mantener la hegemonía sobre otros pueblos?, ¿Cuán culpable es el incitador al crimen?, ¿Puede el dolor hacer purgar la afrenta?.

Sean las respuestas, positivas o negativas, siempre quedará latente el interrogante sobre el universo insondable que es el ser humano.

## 5. LA DIMENSION HUMANA FRENTE AL DESIGNIO DE LOS DIOSES

Para los griegos los dioses nunca son concebidos como creadores del mundo, sino más bien como potencias intrínsecas de él. Pero la ausencia del concepto de creación y la negación del arbitrio divino como autor de la distinción del bien y del mal, no impide a los helenos tener conciencia del pecado.

Sienten la "presencia de los dioses" en los fenómenos superiores al poder humano: "fenómeno de la naturaleza y acción divina son una sola cosa"; lo divino es el principio de la vida cósmica en la multiplicidad de sus formas. Por más que se reconozcan en la naturaleza y en la vida, luchas de potencias opuestas, domina la idea de un cosmos que se asocia con una exigencia moral. Es decir, moral y religión constituyen, por tanto, poco a poco, un nexo orgánico.

Pero, paulatinamente, la religiosidad griega, con las figuraciones personales de los diversos dioses y la fe del pueblo en los espíritus asiste a la incorporación del culto a los héroes.

Este proceso de "humanización" fue singularmente impulsado por los poetas, que son en mucho responsables de la modelación definitiva que asumió la creencia popular.

Ahora bien, con la reflexión filosófica emprendida por los sofistas, se comienza a cuestionar las creencias tradicionales, lo que obliga

a la polis a reaccionar emprendiendo procesos contra la impiedad.

En este contexto se desenvuelve Eurípides con sus obras que ya insinúan la racionalización del mito, por lo tanto una nueva visión del mundo de los dioses. La tensa problemática que le tocó vivir, le obligó a interpretar en sus tragedias la grandeza, la miseria y la propia inestabilidad de la vida humana. Por eso, el contenido de su producción era más pasional, mucho más próximo al corazón y a la inquietud de los hombres.

Pero, él sabe que frente a la muerte, no existe explicación posible, sólo queda la pura increpación y el reconocimiento de que nada podemos frente a lo inesperado: "Recordaré tan sólo este mal, el más intolerable para todos los mortales: allegados abundantes riquezas y ya hombres y buenos nuestros hijos, es tan grande nuestra desgracia, que la muerte nos arrebatara de la tierra y los lleva al imperio de Hades. ¿Por qué los dioses, además de tantos otros, han de causar a los hombres de este dolor, el más acerbo de todos?"(56).

Indudablemente, el hombre desea plasmar en sus actividades toda su fortaleza, aspira a hallar la bonanza en sus conquistas y sin embargo, como nos proviene Eurípides: "No es ahora la vez primera que pienso que los proyectos de los mortales son sólo humo, ni vacilo en afirmar que los que se tienen por sabios y se consagran a investigar la razón de las cosas, son los que más torpezas cometen. Nadie es feliz: si llega a poseer grandes riquezas, podrá serlo más que otro, pero nunca enteramente"(57).

El que haya sostenido por boca de Agamemón: "No es lo divino un mito sin razones; al contrario, distingue el mito sin razones; al contrario distingue el juramento que el mal inspira y la violencia arranca" (58), lo identifica como un innovador del culto religioso y ante todo, como un dramaturgo comprometido con esa permanente búsqueda interior que quiere hallar explicación para la angustia existencial que agobia a los hombres.

Sin interés de menoscabar la insistente tendencia a descubrir la esencia de las cosas, nos parece que más valdría atenerse a esa advertencia de Eurípides que aconseja: "Nunca conviene que el hombre de recto juicio, enseñe a sus hijos demasiada filosofía, porque además de ganar fama de holgazanes, concitan contra sí la envidia de los ciudadanos.

Si enseñas a los necios nuevas y profundas doctrinas, creerán que para nada sirves y que no eres sabio y hasta aquellos que estiman lo que sabes, si te creen superar, te aborrecerán, porque los molestas..." (59).





## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El haber analizado "Medea" e "Ifigenia en Aulide", con la intención de descubrir el papel desempeñado por la familia dentro de la sociedad, nos ha permitido explorar los diversos conflictos generados al interior de su estructura, que no son más que el resultado directo de una falta de armonía entre sus miembros.

En efecto, podemos constatar que las relaciones entre padres e hijos se han ido deteriorando y sufriendo mutaciones, en un proceso incontenible de destrucción de las bases mismas de la célula familia. Así, constatamos como el amor ha sido desplazado por el orgullo, la ambición y el egoísmo. Los sentimientos y las simples manifestaciones de amistad se sopesan con dinero. Las voraces vilipendian a los honestos porque no congenian con sus negocios fraudulentos. Cada uno cree ser el centro del mundo y poder explicar con sus negocios fraudulentos. Cada uno cree ser el centro del mundo y poder explicar el origen de las cosas con solo aplicar un método computarizado. El mundo interior organiza angustiosamente ante la mentira disfrazada. En suma el miedo se apodera de los hombres.

Fueron estos los motivos que nos obligaron a entrelazar las vivencias de los personajes conflictivos y desesperados de Eurípides con nuestra realidad, llena de cuestionamientos e indecisiones. Y esta confrontación nos condujo a las siguientes conclusiones:

- a) La angustia existencial padecida por los griegos nos invita a una profunda reflexión sobre los valores ternos que deben estar siempre presentes en la conciencia de los seres humanos.
- b) En la naturaleza humana conviven una serie de sentimientos contradictorios que, se podría decir, la bondad y la perversidad, lo justo y lo desleal, lo inocente y lo infame, co-participan en esa ambiciosa búsqueda de la razón de vivir.
- c) Los hombres suelen anteponer intereses particulares antes que coadyuvar con el bienestar colectivo.
- d) Los hombres necesitan recrear la naturaleza para reencontrarse a sí mismos en su verdadera dimensión.
- e) La paz familiar solo se puede lograr cimentar en la sinceridad y en el amor.
- f) La vida pacífica y sencilla dignifica a aquellos que quieren trascender espiritualmente.
- g) La vida encierra misterios que nunca podrán ser revelados.

Estas deducciones deberán ser asimiladas en la medida en que se asuma a la literatura como una experiencia humana dicha a viva voz, siendo solidarios y respetando a la naturaleza, para así sentir la diáfana riqueza de la vida en su permanente transformación de luz y de color, de sonido y de música, de ritmo y de movimiento.

En fin queremos hacer nuestro lo que dice Henry Miller: "La vida, si la comprendemos, no nos impone otra disciplina que la de aceptar sin reservas la vida. Todo aquello de lo que huimos, todo aquello que negamos, denigramos o despreciamos, sólo sirve, al fin para derrotarnos. Lo que parece repulsivo, penoso, malo, puede convertirse en una fuente de belleza, alegría y fuerza, con sólo que lo afrontemos con espíritu abierto.

Todo momento es dorado para quien tiene la visión de reconocerlo como tal. La vida, y por más que el mundo esté poblado de muertes, existe ahora, existe a cada momento. La muerte sólo triunfa para servir a la vida".



NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. José María de Quinto, "El teatro y la sociología", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, p.50
2. José María de Quinto, "El teatro y la sociología", p.35.
3. Eugene Ionesco, "Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro", Buenos Aires, Editorial Lozada, 1965, p.63.
4. Erich Fromm, "El arte de Amar", Buenos Aires, Editorial Paidós, 1973, p.25.
5. Eugene Ionesco, "Notas y Contranotas". Estudios sobre el teatro. p.122.
6. Alfonso Sastre, "Drama y Sociedad", Madrid, Ediciones Turus, 1965, p.39.
7. Pablo Palant. "Teatro: El teatro dramático", p.72.
8. Pablo Palant. "El texto dramático", p.77
9. Antonin Artaud, "El teatro y su doble", Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1979, p.9.
10. Witold Gombrowicz, "Lo humano en busca de lo humano". México, Editores Siglo Veintiuno, 1971. ps. 83-83.

11. José Antonio Miguez, "La tragedia y los trágicos griegos",  
Madrid, Ediciones Aguilar, 1973, p.24.
12. Aurelio Espinosa Pólit, "El teatro de Sófocles", Quito, Prensa  
Católica, 1959, ps. 45-46.
13. Federico Nietzsche, "El origen de la tragedia a partir del es-  
píritu de la música", Buenos Aires, Editorial y Li-  
brería Góncourt, 1978, p.32.
14. Ibid, p.36
15. Ibid, p.38
16. Ibid, p.39
17. Rodolfo Mondolfo, "Momento del pensamiento griego y cristia-  
no", Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964, p.101.
18. Ibid, p.106.
19. Ezequiel Martínez Estrada, "Nietzsche", Buenos Aires, Emecé  
Editores, 1947, p.67
20. Federico Nietzsche, "El origen de la tragedia a partir del es-  
píritu de la Música", p.76.

21. Francisco Miranda, "Eurípides: su teatro". Quito, Editorial Santo Domingo, 1966, p.8.
22. Federico Nietzsche, "El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música", p.71
23. G. Radbuch, "Introducción a la filosofía del derecho", México, Editorial Fondo de Cultura, p.36.
24. Eurípides, "Tragedias", México, Editora Nacional, 1967, p.43.
25. Andrés Morale-Daninos, "Evolución de las costumbres sociales", Madrid, Educaciones Guadarrama, 1974, p.30.
26. Ibid, p.21
27. Eurípides, "Tragedias", p.27.
28. Ibid, p. 34
29. Ibid, p.35
30. Ibid, p.43
31. Ibid, p. 60
32. Ibid, p. 72

33. Georges Belmont, "Conversaciones de París", Caracas. Monte Avila Editores, 1972, p.90.
34. Eurípides, "Tragedias", p.47
35. Ibid, p.43.
36. Ibid, p. 46
37. Ibid. p. 47
38. Ibid, p. 66
39. Alfredo Bauer, "La Mujer y la Maternidad", Buenos Aires, Editorial Poligráfica Argentina, 1964, p. 42.
40. Eurípides, "Tragedias", p. 64  
Erich Fromm, "El arte de amar" p. 54.
41. Erich Fromm,
42. Francisco Miranda, "Eurípides su teatro", Quito, Editorial Santo Domingo, 1966, p. 66.
43. Francisco Miranda, Eurípides, "Su teatro", p. 56.
44. Ibid, p. 55
45. Ibid, p. 64
46. Ibid, p. 65
47. Ibid, p. 65
48. Ibid, p. 22
49. Ibid, p. 22

50. Alfredo Bauer, "La mujer y la maternidad", ps. 25 a 31.
51. David Cooper, "La muerte de la familia", Barcelona, Editorial Ariel, 1981, p. 28 a 32.
52. Eurípides, "Tragedias", p. 66
53. Francisco Miranda, "Eurípides: su teatro", p. 44.
54. Petrié, "Introducción al estudio de Grecia, ps. 104 a 107.
55. Francisco Miranda, "Eurípides: su teatro", p. 48.
56. Eurípides, "Tragedias", p. 66.
57. Eurípides, "Tragedias", p. 67.
58. Ibid, p. 70
59. Eurípides, "Tragedias", p. 37
60. Francisco Miranda, "Eurípides: su teatro", p. 32.
61. Henry Miller, "El mundo del sexo", p. 42.



## B I B L I O G R A F I A

- Arnold Paul: El porvenir del teatro. Traducción del francés por Aníbal Leal, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, Argentina, 1958.
- Berthold, Margot: Historial Social del Teatro. Traducción del Alemán por Gilberto Gutiérrez Pérez, Colección Universitaria de Bolsillo, 2 volúmenes, Ediciones Guadarrama, S. A. Madrid, España, 1974.
- Cerroni, Umberto: La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa. Traducción del alemán por María José Aguaza González, Akal, Editor, Barcelona-España, 1976.
- Cooper David: La muerte de la familia. Traducción del inglés por Javier Alfaya, 4ta. Edición, Editorial Seix y Barral Hnos. SA. Barcelona, España, 1981.
- Eurípides: Obras Dramáticas. Colección clásicos inolvidables, traducción del griego por Eduardo Mier, y Barberý, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 1951.
- Gallo, Blas Raúl: El teatro y la política. Enciclopedia de teatro Centro editor de América Latina, S.A., Buenos Aires, Argentina, 1969.



Gombrowicz, Witold: Lo humano en busca de la humano, Traducción del francés por Aurelio Garzón del Camino, 2da. Edición siglo veintiuno Editores. S.A. Buenos Aires, Argentina, 1971.

Marcuse Herbert: Eros y Civilización. Traducción del inglés por Juan García Ponce, 7ma. edición, Editorial Seix Barral. S.A. Barcelona, España. 1968.

Nietzsche Federico: El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música. Traducción del alemán por Oscar Caieiro, Editorial Gomcourt, Buenos Aires, Argentina. 1978.

Ortega y Gasset, José: Idea del teatro, 2da. edición, Ediciones de la revista de occidente, Madrid, España. 1966.

Palant Pablo, Teatro dramático, Enciclopedia del Teatro centro editor de América Latina S.A. Buenos Aires, Argentina, 1968/

Quinto José María de: El teatro y la sociología, Enciclopedia del teatro, centro editor de América Latina S.A. Buenos Aires Argentina, 1968.

Rank Otto: El mito del nacimiento del héroe. Traducción del inglés por Eduardo Loedel, Edición Paidón, Ibérica S.A. Barcelona España, 1981.

Rivadeneira, Francisco: Eurípides: Su teatro. Editorial Santo Domingo, Quito, Ecuador, 1966.

Sastre Alfonso: Drama y Sociedad. 1ra. Edición, Ediciones Taurus S.A. Madrid, España, 1956.

## I N D I C E

CARATULA .....	
AGRADECIMIENTO .....	
DEDICATORIA.....	
INTRODUCCION .....	
ESTRUCTURA DE LA TESIS DE GRADO .....	

### Páginas

CAPITULO I : EL TEATRO Y LA SOCIEDAD .....	4-7
LA VINCULACION DEL TEATRO CON LA EXPERIENCIA HUMANA .....	8-11
LA TRAGEDIA COMO UNA ESPECIE DE DRAMA .....	12-14
LA FUNCIONALIDAD DE LA TRAGEDIA .....	15-16
CAPITULO II : LA TRAGEDIA GRIEGA .....	17-20
LA TRAGEDIA COMO UN ACTO RITUAL .....	21-24
LO DIONISIACO Y LO APOLINEO .....	25-28
EL CARACTER HUMANO EN LAS TRAGEDIAS CLASICAS .....	29-31
LA IRRUPCION EN LA CONCIENCIA .....	32-34
LAS LEYES Y EL SENTIMIENTO AFECTIVO .....	35-38
CAPITULO III : ANALISIS DE MEDEA .....	39
SINTESIS DE LA OBRA .....	40-41
MEDEA EN SU PAPEL DE ESPOSA .....	42-45
EL ODIO DE MEDEA HACIA JASON .....	46-48
EL SACRIFICIO UN MEDIO DE VENGANZA .....	49-52

CAPITULO IV: ESTUDIO DE IFIGENIA EN AULIDE .....	53
SINTESIS DE LA OBRA .....	54
EL AMOR DE IFIGENIA HACIA SU PADRE .....	55-57
RECRIMINACION DE CLITEMNESTRA A AGAMEMNON .....	58-59
LOS DEBERES DE LA PATRIA FRENTE AL AMOR PATERNO .....	60-62
CAPITULO V : CONFRONTACION ENTRE LAS DOS TRAGEDIAS SOBRE LA FAMILIA .....	63-65
LA FAMILIA COMO UNIDAD CELULAR DE LA SOCIEDAD .....	66-73
EL MATRIMONIO: LEYES Y COSTUMBRES DE LA EPOCA .....	74-76
EL AMOR MATERNAL Y FILIAL .....	77-78
EL INFANTICIDIO COMO DESBORDE DE LA PASION .....	79-81
LA DIMENSION HUMANA FRENTE AL DESIGNIO DE LOS DIOSSES .....	82-84
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	85-87
NOTAS BIBLIOGRAFICAS .....	88-92
BIBLIOGRAFIA .....	93-95
INDICE .....	96-97