

El mito de Jasón enamorado: figuraciones del amor romántico y de la (in)felicidad en la Medea moderna de Jean Anouilh

Juan David Rojas Benítez¹

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587207873ch9>



Introducción

Con tus antiguas ropas, Medea, con tus antiguas ropas
Pasolini (1969)

¿Sigue siendo el amor parte de la vida buena? se pregunta la socióloga y escritora franco-israelí Eva Illouz en su disertación sobre el amor, recogida en *The Good Life Beyond Growth*, libro editado por Hartmut Rosa y Christoph Henning (2017). Frente a esa inquietud, de manera tajante, y tras un recorrido histórico sobre cómo han mutado las figuraciones de ese sentimiento humano desde la Antigüedad hasta nuestros días, Illouz propone una contundente y muy poco alentadora respuesta: *No* (2017: 184). Esta conclusión negativa obedece a muchos aspectos, en especial a la influencia de la *aceleración*, característica tan propia de nuestra era y que estudia con amplitud Hartmut Rosa, quien la define como una “tendencia escalatoria sistemática” (2019: 15), necesaria (e inevitable) para las sociedades modernas que, en orden de conservarse y progresar, se ven compelidas a mantener un imparable incremento productivo que “aumenta necesariamente su energía cinética” (2019: 399).

¹ Artista plástico de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: jd Rojas Benítez@eafit.edu.co.

Ese modo acelerado de la vida contemporánea tiene efecto “en nuestra relación con el espacio y con el tiempo, con los seres humanos, y las cosas que tratamos y, a fin de cuentas, con nosotros mismos, nuestro cuerpo y nuestras disposiciones psíquicas” (Rosa, 2019: 16). Es así como las dinámicas de la modernidad, y con ella, del capitalismo, afectan y modifican no solo la relación que el ser humano establece con el mundo, sino también el sentido que íntima y públicamente este les da a sus emociones.

El fenómeno de la emocionalidad transversalizada por la máquina capitalista ya lo advertía Zygmunt Bauman en *Amor líquido* (2005), cuando compara, en muchos momentos de su ensayo, las dinámicas de las relaciones interpersonales con las del mercado, para ilustrar cómo la modernidad lleva a “considerar una relación como una transacción comercial” (2005: 31). Más recientemente, Edgar Cabanas y Eva Illouz analizan esta misma problemática en *Happycracia* (2019), un estudio sobre cómo, en la llamada *ciencia de la felicidad* moderna, “la felicidad se ha convertido ella misma en el producto fetiche de una industria mundial y multibillonaria que gira en torno a la oferta y la demanda de un amplio catálogo de mercancías emocionales” (2019: 122). Los escritores de autoayuda y los psicólogos positivos han sabido *vender la idea*, entre muchas otras, de que el individuo feliz es aquel que tiene el control y puede autogestionar² sus emociones de una forma metódica, mediante “una suerte de músculo interno susceptible de ser desarrollado a través de las técnicas y los consejos que ellos mismos ponen a disposición” (Cabanas e Illouz, 2019: 125).

Teniendo presente esta preocupación moderna por la autogestión emocional, en este capítulo nos concentraremos en una de las emociones más complejas y milenarias, una fuerza humana que ha inspirado los estudios y las creaciones de toda una pléyade de pensadores y escritores, y que, como lo demuestra Illouz (2017), ha sufrido también una transformación en el tiempo y en las concepciones que sobre él se tienen el *amor romántico*. Para su

² Una aproximación muy diferente a este manejo interior y afectivo se encuentra en *La dignidad humana*, de Peter Bieri (2017). Si bien el filósofo suizo sí ve en el *control* de los afectos una manera de autonomía interior (2017: 44) y, con ella, una base para una vida digna (en el buen relacionamiento con el sí mismo), se aleja de forma radical del enfoque del *coaching* y de la psicología positiva que se especializan en dar fórmulas para el manejo emocional, supuestamente basadas en la ciencia. Para Bieri, en el trabajo afectivo no solo debe primar el entendimiento sobre la “compulsión interior” (2017: 42) y el esfuerzo por juzgar la situación, sino también la posibilidad de decidir sobre qué y cómo sentir: “La dignidad como el coraje de tener afectos con los cuales me puedo identificar. Y no dejo que nadie me prescriba cuáles son” (2017: 44).

estudio, Illouz no parte del Romanticismo (movimiento estético y literario de la modernidad en el que este tema es relacionado con lo trágico, con la naturaleza y con las concepciones individuales del yo), sino de las ideas que propone Platón en su diálogo *El banquete*.

La autora nos muestra cómo, según la intervención de Fedro y de Agatón en el diálogo, este sentimiento se configura principalmente, para la Antigüedad griega, como una fuerza que influye en la consecución de una vida buena, al servir como moderador del orden social y de las consideraciones públicas sobre el honor, la justicia y el carácter (Illouz, 2017). Sin embargo, el amor que propone Platón con el mito del andrógino, en la voz de Aristófanes, comporta otra idealización: la búsqueda de una integridad perdida que suscita en el amante un deseo por “llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado” (Platón, 2019: 82). Según la concepción de Aristófanes, el amor toma parte en la eudemonía cuando el individuo, que se siente incompleto, al ser solo una parte de un todo inicialmente dividido, encuentra al cabo ese otro (esa otra parte) que lo completa (o lo complementa), idea que se ha mantenido en el tiempo y que podemos asociar con la expresión moderna de “encontrar la media naranja”.

La obra literaria con la que Illouz ejemplifica la relación negativa y capitalista entre el amor romántico y la felicidad es *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cuando nos advierte que Emma Bovary, gracias a la posición social de su marido y al fácil acceso a la compra de vestidos, chucherías, y también de libros que cuentan historias de amor,

she imagines her life and love through consumer objects, the beautiful objects she purchases from Lheureux, the merchant who actually forces her at the end to commit suicide. Consumer culture then is another way of imagining her life, and like love, both are fundamental vectors of the good life as an imagined project. Thus the good life in modernity becomes an imagined project (Illouz, 2017: 180).

Si Illouz acude al personaje de Emma Bovary como figura literaria del fracasado proyecto imaginado del amor moderno, demostrando las razones por la que está ya muy lejos de ser una promesa de felicidad, en el presente capítulo, en cambio, revisaremos la relación amorosa (y no amorosa) entre los personajes mitológicos o arquetípicos de Medea y Jasón que reescribe en 1946 el dramaturgo francés Jean Anouilh, en una de las tantas adaptaciones dramáticas que se han hecho, y se siguen haciendo, de esta y otras tragedias griegas.

En el estudio de George Steiner sobre la multiplicidad de lecturas – artísticas, filosóficas y políticas– del mito de Antígona (del que Anouilh también hace una adaptación), el filósofo se pregunta “por qué un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido del yo y del mundo” (Steiner, 1987: 13). Tal vez sea esta la razón por la cual Anouilh acude a la tragedia de Eurípides para hacer su propia versión y poner en escena la *tragedia del amor romántico* que sufren sus ya modernizados personajes, padeciendo el dolor y las consecuencias de una fallida relación amorosa. Bajo esta premisa de un amor infeliz, nos proponemos adelantar una lectura comparada entre la tragedia griega de Eurípides y el drama moderno de Jean Anouilh, ambos intitulados con aquel nombre que se ha convertido en el signo por antonomasia de lo terrible, lo erróneo, lo indebido y lo inadecuado: Medea.

¿Un Jasón enamorado?

Una propiedad fundamental de la tragedia ática, como lo plantea el profesor y teórico helenista Mauricio Vélez, se establece en la pregunta por la “motivación actancial que subyace en la conducta heroica que es reproducida en escena, merced a una operación mimética ejecutada por los actores” (2021: 269). El motor que lleva a actuar a los héroes trágicos presupone una tensión entre las decisiones que toman por voluntad propia (como expresión de la conciencia que nace con la llegada de una nueva dimensión jurídica en la Atenas del siglo V a. C.) y la (co)existencia de un plano divino que representa un destino escrito por los dioses y del que no hay escapatoria. De este modo, en la tragedia griega “el componente religioso se flexibiliza, pero sin debilitarse, para permitir que los ciudadanos desplieguen conjuntamente una reflexión positiva sobre las intenciones que subyacen a los actos humanos” (Vélez, 2021: 271).

Aunque esta “tensión consustancial” (Vélez, 2021: 269) se evidencia en las obras que aún conservamos de los tres grandes trágicos, Eurípides, el tercero de ellos, da un paso más allá en sus creaciones dramáticas al enfocarse “sobre seres humanos de carne y hueso, con sus pasiones violentas” (Medina, 1991: 207). Si Esquilo hacía hincapié “en el problema religioso”, “de acuerdo con la concepción tradicional griega, que exigía lavar con sangre los delitos de sangre” (1991: 207) y Sófocles intentaba demostrar “los peligros que pueden acechar al hombre que, traspasando su límite, se hace la ilusión de acercarse a la grandeza divina” (207), en Eurípides asistimos a una puesta en escena de los conflictos internos que padecen los héroes trágicos, y de las batallas que se libran entre

las fuerzas que los caracterizan y la civilización en la se hallan insertos. Así, en su versión de *Medea*, presentada al público ateniense en el 431 a. C., se ven teatralizadas las tribulaciones que sufre la heroína y que la llevan a actuar de una manera ominosa ante los ojos del coro de mujeres de Corinto, frente al estado de vergüenza y humillación que suponen para ella la traición y el abandono en el que la ha dejado su esposo Jasón.

Pero, siendo el quiebre de una relación conyugal un móvil relevante para el desarrollo de esta trama, nos damos cuenta de que el tema del amor de pareja y sus *tensiones* no parecen tener mucha distinción en la obra. Son muy pocas las pistas para identificar si hay motivos de índole amorosa –como sí los hay, por ejemplo, frente a los temas del honor, de la justicia y de la fuerza pasional de la cólera– que hagan actuar a ambos protagonistas de esta tragedia. Aspecto diferente de lo que sucede en la adaptación del mito por parte de Anouilh. El dramaturgo francés sí despliega ampliamente, a partir de los diálogos de su obra, un complejo entramado de situaciones, causas, efectos y posiciones que *sufren*, frente a la problemática fuerza del amor, el civilizado líder de los argonautas y la salvaje hechicera de la Cólquide.

A diferencia de las obras griegas que planteaban un “sentido trágico de la responsabilidad” (Vernant, 2002: 21), para cuestionar los actos del héroe mitológico bajo la normatividad cívica del nuevo modelo democrático de la Grecia del siglo V a. C., a partir de los estudios sobre la poética del drama moderno del crítico e historiador teatral Jorge Dubatti (2009) podemos ver cómo el teatro en el siglo XX “evidencia internamente cambios relevantes regidos por el valor de lo nuevo” (2009: 23). La novedad se ve escenificada en el drama moderno con la cada vez más acelerada transformación que sufre la cultura occidental en la modernidad, en especial con las nuevas formas de globalización, intercambio mercantil y producción industrializada, que llevan a una “progresiva ratificación del apogeo de la burguesía y de su visión materialista, pragmática, realista, que sustenta en los contratos comerciales la base de la sociabilidad” (2009: 25).

Estos cambios no solo suponen un devenir en las bases sociales y en los preceptos políticos con los que se organizan las civilizaciones modernas; también representan fuertes choques y reconsideraciones en el plano de lo interior y subjetivo. Illouz (2017) ilustra muy bien cómo, por ejemplo, las concepciones de un sentimiento milenario como el del amor han experimentado una transformación radical: “[T]he most striking difference between modern and pre-modern love was the dis-entanglement of love from traditional moral virtues, from moral conceptions of the self and from a social cosmology” (2017: 178).

Este cambio de paradigma se origina porque, con el transcurso del tiempo, y tras el arribo de la modernidad, el amor se individualiza, se *privatiza*, pasando de ser configurador de un modelo exterior cívico y moral (como acontece, por ejemplo, en *Hipólito* de Eurípides, cuyo héroe es castigado por Afrodita al haberla ofendido por rechazar al amor, representación que hacía las veces de motivo aleccionador y pedagógico para los atenienses del público), a ser una fuerza que opera en la experiencia personal de cada ser humano. Es esta la fuerza que Anouilh tematiza en su obra, la vivencia íntima de Jasón y Medea en su relación amorosa, que si bien comienza como una feliz aventura, finalmente se desgasta y muere, para renacer en la forma del odio en Medea y convirtiéndose en el peor obstáculo para Jasón en la consecución de lo que él considera su vida buena.

María del Carmen Bobes habla de un “desconcierto en el espectador” moderno cuando asiste a “lo que ocurre en muchas obras de teatro actual, que más que diseñar personajes nuevos, parecen deconstruir los que se han hecho canónicos en la tradición dramática” (1997: 326). La desconcertante imagen de un Jasón enamorado –tan diferente al modelo clásico para el cual ese sentimiento no parece tener incidencia alguna en sus acciones– le sirve a Anouilh para traer a escena un individuo que a partir de sus acciones –autónomas y prácticas– le plantea al espectador dudas (burguesas) sobre la pertinencia del amor que siente: ¿es deseable?, ¿es útil?, ¿para qué sirve?, ¿ocasiona ganancias o pérdidas? El rechazo al amor y la huida (física y emocional) de la pareja que este héroe ha tenido durante diez años es un tema que no es tratado por Eurípides y que refleja una preocupación propia de la era moderna: la *narrativización* del yo que hacen los personajes a partir de las causas y consecuencias que implica el sentimiento amoroso.

El reconocimiento de Jasón

En los dos textos dramáticos que ponemos en comparación, el rencor y la venganza de Medea responden al abandono al que la somete Jasón por casarse intempestivamente, y a sus espaldas, con la hija del rey Creonte para alcanzar una posición que representa una mejoría para él. Pero esta última supone diferentes fines en las dos obras. En la tragedia clásica, Jasón justifica su acto acudiendo al motivo de establecerse en un tipo de vida que coincide con el deber moral al que todo héroe se debe acoger, recuperando su derecho a pertenecer a una familia real:

[...] lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso sus amigos, y, además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad, y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje, pues, ¿qué necesidad tienes tú de hijos? Yo tengo interés en que los hijos que han de venir sirvan de ayuda a los que viven. ¿He errado en mi proyecto? (Eurípides, 1991: vv. 559-567).

Para el Jasón de Eurípides, lo que prima es la consecución de su felicidad al conquistar la posición social que le fue arrebatada. No hay ninguna mención, como decíamos, de su estado emocional amoroso frente a Medea; las razones de su abandono remiten a causas externas, sociales y políticas. Cosa muy diferente a lo que le sucede al moderno Jasón de Anouilh, quien sí ha sentido amor, e incluso se atreve a expresarlo:

[...] Te he querido, Medea, como un hombre quiere a una mujer, primero. Sin duda solo conociste o gustaste este amor, pero te he dado más que un amor de hombre, tal vez sin que lo supieras. Me perdí en ti como un chiquillo en la mujer que lo echó al mundo. Durante mucho tiempo has sido mi patria, mi luz, has sido el aire que respiraba, el agua que era preciso beber para vivir y el pan de cada día (Anouilh, 1960: 237).

Evidentemente, este Jasón moderno ha amado a Medea, le ha entregado toda su vida a ella sin reparos, pero, a medida que avanza la conversación entre la pareja, vemos cómo este sentimiento inicial de adoración se ve afectado por el paso del tiempo, por los celos, por la infidelidad y la mentira, y por una ausencia posterior del deseo virgen y potente que dio inicio a su relación amorosa. Esto sirve de ejemplo de las relaciones amorosas modernas que concibe Illouz (2017), condenadas a la inestabilidad y al constante peligro del acabamiento o, como en su analogía con el mundo laboral, a “ser despedido” de la relación amorosa. Jasón, luego de hacer explícitas las razones por las que se termina el amor, anuncia incluso el nacimiento de su contrario: “El odio debió nacer de una de esas luchas sin ternura, y desde entonces fuimos tres los que huían, el odio entre nosotros. ¿Pero por qué repetir lo que está muerto?” (Anouilh, 1960: 239).

Medea le pregunta a este Jasón moderno que si ha sufrido a causa de aquel amor inestable y él le responde que sí. ¿No nos da Anouilh la imagen de un Jasón impensable en Eurípides? El Jasón del trágico griego pareciera no poseer esa dimensión interna que se cuestiona y reprocha por el desgaste del amor, que

se pregunta por el amor del otro. En las tragedias clásicas, según la *Poética* de Aristóteles, los personajes encarnan *caracteres* o “aquello en virtud de lo cual decimos que los que actúan son de una índole determinada” (2011: 45). De este modo, los personajes existen más para cumplir una función actancial en la trama, como fuerzas que se mueven y chocan entre sí y que “se distinguen por el vicio o por la virtud” (2011: 37).

Lo que se tematiza en la tragedia ática es la pertinencia o no de las decisiones morales que toman los héroes en sus historias y cómo esto ayuda a moldear éticamente a la sociedad. En cambio, en el drama moderno, ya enfocado en el abrumador plano de las vivencias interiores, se teatraliza el *desarrollo* –el inicio, nudo y desenlace– del sentimiento finalmente doloroso que sufren los personajes a causa de su vínculo amoroso e íntimo. Esto no solo corrobora la negativa respuesta de Illouz (2017), al mostrar cómo el amor deja de ser un moderador cívico en la modernidad, sino que también explicita cómo ese amor que promete felicidad se desgasta y se acaba, como un objeto usado e inútil, que trae, en el caso de nuestros protagonistas, sentimientos de insatisfacción e impotencia, e incluso de rencor.

Pero, aparte de la precariedad emocional, hay otro reproche de Jasón al amor que ha compartido con Medea y que se torna para él un caos que es necesario detener; el amor salvaje e incivilizado de una “bestezuela despanzurrada que se debate enredada en sus tripas” (Anouilh, 1960: 235); un amor que se asocia a lo indebido:

Te he amado, Medea. He amado nuestra vida insensata. He amado el crimen y la aventura contigo [...]. He amado tu mundo negro, tu audacia. Tu rebeldía, tu connivencia con el horror y la muerte, tu rabia destructora. Creí contigo que siempre debíamos tomar y luchar y que todo estaba permitido (Anouilh, 1960: 239-240).

El Jasón de Anouilh, a pesar de aceptar su amor, ve en su vínculo emocional con Medea una amenaza. Tantos viajes, tanto devaneo sin objeto alguno con una princesa bárbara y extranjera representan un caos pasional que se opone a la manera adecuada, organizada y racional de vivir del hombre moderno y burgués que progresa y debe alcanzar el éxito. “Quiero detenerme y ser un hombre” (Anouilh, 1960: 240), dice Jasón, queriendo huir del mundo caótico que ve en ese amor: “A esas contradicciones espantosas, a esos abismos, a esas heridas, respondo ahora con el gesto más sencillo que han inventado los hombres para vivir: los hago a un lado”, asegura, justificando su huida de Medea

(1960: 240). Dichas contradicciones internas no son expresadas nunca por el hermético Jasón de Eurípides. Empero, sí vemos un mismo problema para los jasones de ambas obras: el que representa la Medea a la que abandonan, evitan y expulsan de su nuevo mundo, la Medea que se opone a una vida correcta; la que se opone a la felicidad.

En la obra moderna, el personaje de Medea constituye un signo de la infelicidad, no solo como rasgo de su carácter y de algo que parece ínsito a ella, sino como obstáculo para la felicidad de otros. Vemos cómo desde el comienzo, al ver que “la felicidad anda rondando” (Anouilh, 1960: 217), Medea se incomoda: “Odio las fiestas de ellos, odio su alegría” (1960: 217), le dice a su nodriza, quien siente nostalgia por aquel pasado que su ama le ha arrebatado al traérsela a esa Corinto donde son ahora pobres y desgraciadas. La nodriza le echa en cara a Medea la culpa de su deplorable estado actual: “Tenías un palacio con muros de oro y ahora estamos aquí, en cuclillas como dos mendigos, delante de este fuego que se apaga siempre” (218). Pero Medea, optando ya por la desgracia, sabiendo muy bien cómo ahora su destino personifica lo terrible, desecha las súplicas y las esperanzas de retorno: “Calla buena mujer, eres muy tonta. ¿Crees que echo de menos un palacio, los vestidos, las esclavas?” (218).

Ahora bien, Medea no es solo una amenaza para la anhelante felicidad de la anciana (a quien trata con crueldad a lo largo de toda la obra) y para la familia real (a la cual, como en Eurípides, también asesina en venganza), sino también, y ante todo, para la de Jasón. Cuando el argonauta decide finalmente alejarse de la que ahora reconoce como una mujer inapropiada (una mujer que lo ha hecho desviar del camino que él considera correcto) y adquirir una nueva vida casándose con la joven hija del rey que “es nueva, es sencilla [y] es pura” (Anouilh, 1960: 241), se asegura de tomar una decisión sensata para su vida y enmendar su error. Así se lo hace saber a Medea: “De sus dedos torpes de niña espero la humildad y el olvido. Y si los dioses lo quieren, lo que tú más odias en el mundo, lo que está más lejos de ti: la felicidad, la pobre felicidad” (241).

Jasón rechaza ahora a Medea, y no porque sienta un nuevo amor por la muchacha inocente con quien se va a casar: “La muchacha es hermosa. Menos hermosa que tú cuando te presentaste aquella primera noche de Cólquide, y nunca la querré como te he querido” (Anouilh, 1960: 241). Y tampoco por su declaración de que ahora odia al amor: “¿Crees que te abandono para buscar otro amor? ¿Crees que es para comenzar de nuevo? ¡No solo te odio a ti: odio al amor!” (1960: 232). Jasón la rechaza porque se ha dado cuenta de que ese amor desgastado y tormentoso de Medea es erróneo para la concepción que tiene

de sí mismo como un hombre que busca de manera sistemática establecerse, un asirse a algo concreto y no lleno de ambigüedad y devaneo (como aquel individuo moderno que busca encontrar métodos exactos para autogestionar sus emociones problemáticas). Es este, precisamente, uno de los principales rasgos que hacen de la idea del amor romántico moderno un peligro para la felicidad, como lo plantea Illouz:

[...] there is a greater difficulty to narrativise the self because one does not know in advance in which story one is. Is it a sexual story; is it just love; is it marriage? So there is a much greater difficulty to know simply in which story you are, which story you want to write. So confusion, ambivalence, lack of desire, and difficulty to project oneself in the future all point to the difficulty of knowing in which story one is located (2017: 184).

Esta ambivalencia íntima propia de la modernidad, que llevará al héroe a la huida del vínculo amoroso, es un motivo que se enfatiza en la versión fílmica de *Medea* de Pier Paolo Pasolini (1969). En esta adaptación también moderna del mito, el mundo intuitivo, sensorial y sagrado, encarnado y representado por el silencioso y cuadrúpedo Quirón, el “viejo centauro” que crio a Jasón, es sustituido por uno “nuevo” que ahora, siendo Jasón adulto, se le presenta bípedo, racional y desacralizado. Aunque este nuevo centauro, inspirado por el antiguo, le advierte a Jasón que él ama a Medea y que comprende su “catástrofe espiritual y su desorientación de mujer antigua en un mundo que ignora aquello en lo que ella siempre ha creído” (Pasolini, 1969: min 62, 28 s), Jasón tendrá que obrar en contra de su voz más íntima, es decir, de sí mismo y abandonar a Medea para el cumplimiento exitoso de su obligación moral y social.

En sus conversaciones con Jean Dufлот (1971), Pasolini alude a la figuración cinematográfica de Jasón en términos del “héroe actual [...] que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de este tipo. Es el ‘técnico’ abúlico, cuya investigación está dirigida únicamente hacia el éxito” (1971: 130). Como el Jasón de Anouilh, el de Pasolini busca erradicar la fuerza amorosa e íntima que encarna Medea y que ahora es un obstáculo para la consecución de su bienestar social.

La autoconciencia de Medea

Tanto en Eurípides como en Anouilh, vemos pues cómo Jasón rompe su vínculo con Medea previniendo y queriendo *escribir en su historia* un futuro que busca estabilidad. Si en la tragedia griega es, digamos, una conquista en la esfera de

lo público, en el drama moderno, aparte de concebirse en esa esfera, también se quiere conquistar en el plano de lo privado y de lo íntimo. Es esta una de las grandes divergencias entre ambas obras y la principal diferencia que apunta Illouz (2017), precisamente entre el amor premoderno y el moderno. La Medea de Eurípides recrimina la traición y la huida de Jasón como un acto de “cobardía” y “desvergüenza” (vv. 466 y 473), pues representa un desprestigio y una afrenta al orden natural y a las leyes de la familia y de los dioses:

[...] Se ha desvanecido la confianza en los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no reinan, o si piensas que ahora hay leyes nuevas entre los hombres, porque eres consciente, qué duda cabe, de que no has respetado los juramentos que me hiciste (Eurípides, 1991: vv. 487-496).

En cambio, la Medea de Anouilh no acude a los preceptos cívicos y religiosos para reconvenirle a Jasón su alejamiento. Esta amante traicionada lamenta aquella seguridad fría y férrea que su marido demuestra frente a su relación íntima y que pretende terminar por cuenta propia y sin miramientos, expulsando a la (ahora) problemática Medea de su vida para siempre. Medea se humilla por un momento ante ese hombre al que le entregó toda su vida, y le implora:

¡Jasón! No te vayas así. ¡Vuélvete! Grita algo. ¡Vacila, sufre! ¡Jasón, te lo suplico, basta un minuto de angustia o de duda en tus ojos para salvarnos a todos!... (*Corre tras él, se detiene y grita de nuevo*) ¡Jasón! Tienes razón, eres bueno, eres justo y todo cae sobre mis espaldas para siempre. ¡Pero por un instante, por un breve instante, dúdalo! Vuélvete y quizá quede liberada (Anouilh, 1960: 242).

Anouilh nos muestra, en un momento del drama, a una Medea desesperada y atada a un Jasón que busca escaparse de ella a causa de la transformación negativa de sus sentimientos. Pero sabemos muy bien que Medea no es una pobre víctima condenada a perder. Sabemos que no hay Medea si no hay venganza; no hay Medea sin el padecimiento final del infanticidio, sin el sacrificio último, sin el resurgimiento exaltante de una hechicera que, herida y humillada, ya no puede contener por más tiempo su cólera y acaba por sí misma con todo.

Finalmente, Medea se resuelve a llevar a cabo su terrible venganza después de las palabras que intercambia con Jasón. Su resolución es definitiva, eso es claro, y en ello son similares la obra clásica y la moderna, pero veremos cómo en cambio difieren frente al destino último de la heroína: si en Eurípides Medea comete el asesinato y escapa victoriosa, como un acto con el cual busca causarle

dolor a Jasón y recuperar su honor arrebatado, en Anouilh, luego de perpetrar también la matanza de sus hijos, se suicida, buscando con su acto confirmarse a sí misma en su odio y marcar en lo más profundo a Jasón.

La Medea de Anouilh, cuando “se hiere y se desploma en las llamas que arrecian y envuelven el carromato” (1960: 246), después de haber degollado a sus hijos, se entrega de nuevo a su naturaleza salvaje y a su esencia oscura y maldita que ya no puede negarse ni contener más. Su suicidio representa cierta satisfacción final, una recuperación delirante de lo perdido: “He recuperado mi cetro; mi hermano, mi padre y el vellocino de oro han sido devueltos a Cólquide: ¡he recobrado mi patria y la virginidad que me habías arrebatado! ¡Soy Medea, en fin, para siempre!” (246).

Medea, orgullosa de sí misma, identificándose como ese otro lado caótico y pasional de la vida ahora presuntamente asentada y ordenada de Jasón, se consume en el fuego para recordarle quién es ella: “¡Soy yo! ¡La horrible Medea! ¡Y ahora trata de olvidarlo!” (Anouilh, 1960: 246). Medea quiere pervivir como el recuerdo maldito, la imagen imborrable de su vida pasada. Esta intención –y seguridad– de permanecer en la mente y en la vida futura de su examante se ha visto ya en su exaltada conversación cuando, hablando de su ruptura amorosa, Medea le asegura que, a pesar del intento de tachar su presencia, jamás podrá hacerlo del todo:

¡Nunca te liberarás, Jasón! ¡Medea será siempre tu mujer! ¡Puedes ordenar mi exilio, mi estrangulación dentro de un instante cuando ya no puedas oírme gritar; nunca, ¡nunca saldrá Medea de tu memoria! ¡Mira este rostro donde sólo lees odio, míralo con tu propio odio: el rencor y el tiempo pueden deformarlo, el vicio puede ahondar en él su huella; un día será el rostro de una vieja innoble que a todos inspirará horror, pero en él seguirás leyendo hasta el final el rostro de Medea! (Anouilh, 1960: 231).

“¡No! Lo olvidaré”, le responde Jasón, como protegiéndose a sí mismo de este maleficio de invocación eterna que le hace Medea (Anouilh, 1960: 231). Quizás sea este uno de los rasgos más trágicos en el drama de Anouilh: una aparente lucha interior que quedará en Jasón, contra un “pasado emocional” del que pretende librarse. Pero, ¿es esto del todo posible? Anouilh así lo propone, con una comparación entre la pervivencia metadramática³ de la figura de Medea

³ Anouilh hace constantes referencias a los papeles comúnmente asignados en la literatura a ambos personajes del drama y con esto propone un juego metateatral en el que sus destinos y sus caracteres ya *han sido (d)escritos*. Lo vemos, por ejemplo, cuando Jasón sabe que “no pued[e]

en la historia de la literatura y lo imborrable de su esencia en la interioridad de Jasón, y por qué no, del *hombre*: “Para ti el mundo es Medea, por siempre” (1960: 233), declara la impetuosa cólquide, sabiendo muy bien que, en ese mundo humano, tan ambiguo como lo ha sido desde la Antigüedad hasta nuestra era contemporánea, la imagen de Medea persiste y, con ella, la inconveniencia del deseo desbordado, de la fuerza de la pasión frente a la pretensión del decoro, de la medida, de la sensatez.

Si Eurípides en el final de su obra, como mensaje pedagógico para la polis que asiste a la tragedia, presenta un Jasón castigado y herido, que finalmente deja ver el reconocimiento de su error al darse cuenta de su ceguera frente a las consecuencias fatales que conlleva el incumplir los juramentos conyugales a una mujer como Medea –y con un dolor profundo, a consecuencia de la muerte cruel de su prole–, el terco Jasón de Anouilh, que no manifiesta ninguna palabra de dolor por sus hijos muertos, resuelve que la vida continúa, “y dice sencillamente”: “Ahora es preciso vivir, asegurar el orden, dar leyes a Corinto y reconstruir sin ilusiones un mundo a nuestra medida para aguardar en él la muerte” (1960: 246-247).

La peripecia –el “vuelco en el curso de los acontecimientos” (Aristóteles, 2011: 53)– más importante que ha vivido este héroe en la adaptación moderna reside en su interior, matando en sí mismo al monstruo en el que se le ha convertido la existencia de Medea en cuanto amenaza y trampa de la ilusión amorosa. Este último Jasón, por lo que dice en su intervención final, parece haber llegado al cabo a esa posición de poder que tanto había perseguido en su vida, al quedar como gobernante de una Corinto que buscará reconstruir a su medida, es decir, a la de ese hombre que él considera que debería ser.

Pero si Jasón ha sabido conciliar el error del amor, *llegando* a un nuevo lugar, a una nueva convicción en sí mismo, Medea, que también ha sido engañada por esa poderosa fuerza, *regresa* a lo que una vez fue, enmendando la equivocación de haberse convertido en una mujer sometida por un hombre, a causa del amor. El acto terrible de manchar con la muerte a sus enemigos y a los seres que ha engendrado, y a sí misma, se convierten en el signo de un renacer, de un darse

impedir nada. Apenas desempeñar el papel que desde siempre [le] ha sido encomendado” (Anouilh, 1960: 236). Esta reflexión que hace el personaje sobre su propio rol actancial también la identifica María Inés Saravia de Grossi en su análisis comparativo entre las Antígonas de Sófocles y de Anouilh, apuntando que en la adaptación moderna “los caracteres no poseen el poder de decisión de los antiguos y ya saben, antes de vislumbrar una iniciativa, qué fin les corresponde; se desenvuelven conscientes de jugar un determinado papel” (2015: 72).

cuenta de que se estaba perdiendo de sí misma a causa del engañoso Eros. Medea se entrega ahora con más fuerza a aquella oscuridad tan propia de sí y reivindica la bestia terrible que ella encarna:

Oh bestias innumerables a mi alrededor, trabajadoras oscuras de este páramo, inocencias terribles, mortíferas... Esto es lo que los hombres llaman una noche tranquila, este gigantesco hormigueo de cópulas silenciosas y de crímenes. Pero yo os siento, yo os oigo a todas esta noche por primera vez, en el fondo de las aguas y de las hierbas, en los árboles, bajo la tierra... Una misma sangre late en vuestras venas. ¡Bestias de la noche, estranguladoras, hermanas mías! ¡Medea es una bestia como vosotras! Medea gozará y matará como vosotras (Anouilh, 1960: 243).

Esta (auto)constatación de la esencia bestial de Medea (además de la invocación a las víboras) es un motivo que ya se observa en la tragedia de Séneca, donde también se evidencia “el uso autoconsciente del nombre de Medea” (Pérez, 2012: 500) como un elemento metateatral de su puesta en escena. En esta, como en sus otras tragedias, se escenifica la estoica “dialéctica senecana de las pasiones” (Pérez, 2012: 497) que quiere mostrar los peligros de una emoción que no se controla (sirviendo, como en la tragedia ática, de medio pedagógico del deber moral) y que lleva a actuar indebidamente a quien la sufre: “Y ningún crimen cometí por ira: es mi desdichado amor quien se ensaña” (Séneca, 2012: vv. 135-136).

La Medea senecana nombra y culpa al desbordado amor que siente por Jasón, mientras que este enfatiza en que todos sus actos obedecen al “amor preocupado de un padre” (2012: v. 38), insistiéndose así en ese carácter que, como vemos (en todas las versiones aquí tratadas), Jasón tiende a cumplir, tanto en su historia cuanto en su arquetipo literario. Este rasgo se mantiene en Anouilh, al igual que la decisión fatal de la bárbara hechicera, quien, incendiada en su odio, cumple finalmente su papel: “Con el pie aplasto, apago la lucecita. Realizo el gesto vergonzoso. Me hago cargo, asumo, reivindico” (1960: 243).

La venganza es también redención, como lo es en Eurípides, pero a diferencia del trágico griego, cuya Medea sale victoriosa frente a aquella tierra civilizada que pretende burlarla y acallarla, en el drama moderno vemos que se manifiesta como una fatal conquista ante sí misma, así como la eterna advertencia que siempre ha sido para el bienestar (emocional y político) de Jasón, al fundirse con la muerte que la habita y que representa todo aquello que se interpone al hombre en su búsqueda obsesiva por poseer el control.

Conclusiones

Dos maneras nos presenta Anouilh de afrontar el problema del ardiente amor: o sofocarlo apagando sus llamas, o convertirlas en odio y consumirse en ellas. Medea, cumpliendo su milenar papel, tanto prófuga como suicida, lleva hasta las últimas consecuencias su acto terrible, sin mirar atrás más que para que consumarse en este, ratificando el inmortal epíteto de “huella sangrienta” (Anouilh, 1960: 247) que desdora la tranquilidad y el bienestar de una civilización. Jasón, en cambio, derrotado en Eurípides, se moderniza en Anouilh al adaptarse finalmente al mundo tal cual es, y viendo un futuro promisorio en su camino. Así, este Jasón escenificado a mediados del siglo XX se adelanta a la alternativa propuesta por la autora del texto que nos ha guiado en nuestra interpretación de esta tragedia amorosa: la *resignación*, “marked by the lucidness of the understanding that the world cannot be otherwise and places the dignity of existence in this knowledge itself” (Illouz, 2017: 186).

Este Jasón moderno se entrega al mundo “sin ilusiones”, consiguiendo cumplir su vocación de gobernar y encontrando una *vida lograda* y conforme a su idea de felicidad, una idea ligada al autocontrol de sus emociones, sobre todo de su aspecto negativo e *inútil*, para evitar que se conviertan en un obstáculo en su camino al éxito social. Illouz (2017), para ilustrar la elección vocacional como una manera de relación resonante con el mundo, presenta el motivo literario del académico (con la novela *Stoner*, de John Williams) quien, reconociendo y evitando caer en la falsa promesa de felicidad del amor, se entrega al estudio de “la inaprehensible dimensión de la experiencia y la existencia” (Illouz, 2017: 186; mi traducción). Anouilh, en cambio, nos deja cierto sabor de esa ironía tan propia de la eterna Medea, con la figura de un “hombre [que,] bajo el ojo indiferente de los dioses” (1960: 247), opta por asegurar y mantener un nuevo orden, a pesar del amargo recuerdo de un tramposo amor con el que también alguna vez encontró la felicidad.

Referencias

- Anouilh, Jean (1960), *Teatro: Nuevas piezas negras*, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada.
- Aristóteles (2011), *Poética*, trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Barcelona, Gredos.
- Bauman, Zygmunt (2005), *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bieri, Peter (2017), *La dignidad humana: Una manera de vivir*, trad. Francesc Pereña Blasi, Barcelona, Herder.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- Cabanas, Edgar y Eva Illouz (2019), *Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*, trad. Núria Petit, Barcelona, Paidós.
- Dubatti, Jorge (2009), *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue.
- Duflot, Jean (1971), *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Eurípides (1991), *Medea*, en *Tragedias I: El Cíclope; Alcestris; Medea; Los Heráclidas; Hipólito; Andrómaca; Hécuba*, trad. Alberto Medina González, Madrid, Gredos.
- Illouz, Eva (2017), “Is love still a part of the good life?”, en Hartmut Rosa y Christoph Henning, eds., *The Good Life Beyond Growth: New Perspectives*, Londres, Routledge.
- Medina González, Alberto (1991), “Introducción”, en Eurípides, *Tragedias I, Medea*, Barcelona, Gredos.
- Pasolini, Pier Paolo, director (1969), *Medea* [cinta cinematográfica], Italia, Federico Rossellini, productor, y San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen.
- Pérez Gómez, Leonor (2017), “Texto y notas”, en Séneca, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- Platón (2019), *El banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, Barcelona, Gredos.
- Rosa, Hartmut (2019), *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo*, trad. Alexis Gros, Buenos Aires, Katz.

Saravia de Grossi, María Inés (2015), “Antígona de Jean Anouilh: Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles”, *Circe de Clásicos y Modernos*, Santa Rosa, Argentina, vol. 19, núm. 1, enero-junio, <https://bit.ly/3xTRvw9>.

Séneca (2012), *Tragedias completas*, trad. Leonor Pérez Gómez, Madrid, Cátedra.

Steiner, George (1987), *Antígonas: La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.

Vélez, Mauricio (2021), *El eco de las máscaras (Estudios sobre la tragedia griega antigua)*, Medellín, Editorial EAFIT.

Vernant, Jean-Pierre (2002), “El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionamientos sociales y psicológicos”, en Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua: Vol. I*, Barcelona, Paidós.