

dea, en contraste con el carácter cruelmente cínico y vulgar de Jasón, *la acción sencilla, clara y grande; la marcha rápida y bien sostenida; la gradación del interés bien observado. la belleza de la exposición en que el carácter de la heroína está anunciado con mucho arte, y preparando con rasgos que hacen presentir la catástrofe*, como dice Mr. Artaud, hacen de esta obra un monumento bellissimo del arte griego.

Leyendo esta tragedia, se comprende con cuánta razón el traductor y crítico francés que acabamos de mencionar, dice que Eurípides ha *descubierto un mundo nuevo, el mundo del alma* y que es superior a los otros trágicos por la expresión verdadera y natural de las pasiones, por el don *de inventar situaciones interesantes, de agrupar caracteres originales y de sorprender a la naturaleza humana en todas sus facetas.*

En esta obra Medea aparece con toda la energía, con toda la pasión, con toda la grandeza que le presentaban las tradiciones de la edad heroica, con la ternura y fidelidad hacia Jasón que hacían de ella el primer personaje romanesco de la antigüedad. Además, Eurípides, conservando, como conserva, el tipo legendario, se muestra al presentarlo en escena, fisiologista de primer orden; expresa con una naturalidad sorprendente los sentimientos de la mujer enamorada, celosa, frenética de dolor y de cólera.

Es realista en toda la extensión de la palabra,

y aunque presta el homenaje del tiempo a la Fábula, concluyendo su tragedia con una maravilla, en lo demás se manifiesta profundamente humano.

En cuanto a Jasón, no es en la tragedia de Urípides el semi-dios hesiódico, ni el joven apolíneo, discípulo del Centauro, a quien nos pinta con mágicos colores Píndaro en la IV Píthica, llegando a Iolchos calzado con una sola dandalia, ni el heroico guerrero de la Argonáutica de Onómácrito, de la Argonáutica de Apollonio o de la Argonáutica de Valerio Flaco, digno compañero de Heraklés, y de Kastor y Pollux, sino un marido vulgar que se hastía de su mujer y se lo dice groseramente, un hombre pervertido por el interés, obsecado por el sensualismo, fríamente cruel, argumentador sin ingenio, hasta cobarde, hasta estúpido. El relámpago de amor paternal que le presta el poeta al concluir la tragedia, no alcanza a iluminar esa figura negramente antipática y mezquina, que podría servir de modelo para la estatua de la ingratitud.

El coro de mujeres corinthias condensa, en sus palabras, todo lo que había de admiración, de simpatía y de respeto para Medea en el pueblo griego. Hay, sobre todo, un trozo que es la expresión más patética de la compasión antigua para los infortunios de la pobre heroína abandonada.

«*Mujer infortunada, dice el coro, ¡ay! ¡qué dolo-*

*res desgarran tu corazón! ¿Adónde dirigir tus pasos?
¿Qué casa, qué amigo, qué tierra hospitalaria te
ofrecerá un asilo contra tus males? ¡Oh Medea! ¡en
qué tempestad de desgracias te ha arrojado la cólera
divina!*

Después de esto y aunque más tarde el coro expresa su horror y su espanto por los crímenes que comete Medea encolerizada, verdaderamente nos sorprendemos de que Eurípides haya sido acusado por Parmeniskos y por otros contemporáneos de haberse vendido a los Corintios para infamar a Medea en la escena, y sólo nos lo explicamos por la veneración profunda que la Grecia tributaba a su heroína y que le hacía mirar como un sacrilegio la mejor inculpación que tratara de rebajarla a los ojos del pueblo. A pesar de esa acusación de que los escoliastas nos hablan detenidamente, la pieza reputada como una magnífica obra de arte, fué y ha sido admirada hasta ahora.

Se representó en el archontado de Pytholores, el primer año de la olimpiada 87, un año antes de la guerra del Peloponeso, o sea el año de 432 antes de nuestra era. Eurípides tenía entonces cerca de cuarenta y ocho años de edad.

Después de Eurípides, los bibliógrafos cuentan en sus catálogos numerosas imitaciones de la tragedia griega, pero nosotros no mencionaremos sino tres, a saber: la de Séneca, la de Pedro Corneille y la de Legouvé, que fué la que se puso en

escena en México, y que ha dado motivo a ese artículo.

Antes de Séneca, el viejo poeta Ennius había hecho conocer a los romanos la bella obra de Eurípides, traduciéndola en magníficos versos, de los que nos restan algunos fragmentos en Cicerón, pero Ennius no es más que traductor. Otros poetas cómicos prohicieron en sus obras pasajes enteros, pero estos fueron imitadores parciales.

Séneca trasladó a la escena romana la fábula dramática entera, aunque modificada. El trágico latino suprimió cuatro personajes de Eurípides, a saber: al preceptor de los hijos de Medea, a estos dos y a Egeo. Conservó el coro de mujeres Corinthias, pero lo hizo menos benévolo y compasivo para la pobre princesa. Así es que tal coro es crudamente Corinthio, lisonjero para Jasón y para su nueva esposa, a quien llama Creusa, e implacable para Medea a quien llena de anatemas, particularmente en el bellísimo coro que empieza:

«Quonam cruenta Mœnas
Præceps amore scævo
Rapitur? quod impotenti
Facinus parat furore?»

Por lo demás, la acción es la misma, aunque conducida con menos talento y bastante simplificada; las pasiones se expresan con menos naturalidad que en Eurípides, lo que justifica la manía oratoria de que se acusaba a Séneca, como

trágico: y por consiguiente, el diálogo se resiente de argumentación. Eurípides, a pesar de que también se le echaba en cara el defecto de perorar, de recordar a cada paso los principios de sus maestros Anaxágoras y Sokrates, y de desnaturalizar la majestuosa sencillez de Æschilo con una especie de refinamiento, procuró y logró, sin embargo, unir en su Medea la elegancia con una naturalidad admirable.

Eso se siente mejor leyendo las dos tragedias. La de Eurípides nos conmueve profundamente; la de Séneca nos deja fríos. En la primera seguimos con interés la acción dramática hasta la catástrofe; en la segunda nos distraemos frecuentemente con los profundos y amargos preceptos que encierra, porque eso sí, hay en toda esta tragedia magníficos pensamientos que nos hacen saltar hasta Larochefoucault: en la primera, finalmente, hay lo que puede llamarse la belleza griega pura; en la segunda encontramos la vestimenta latina.

Sin embargo, Séneca supo encontrar para concluir su pieza, una tremenda exclamación muy propia de su tiempo, en que los crímenes del Cesarismo hacían dudar de los dioses, un grito supremo de desesperación, una blasfemia que expresaba toda la importancia de la ira y del dolor del miserable Jasón, herido de muerte en sus esperanzas.

Al ver huir a Medea en un carro tirado por

alados dragones, satisfecha ya en su venganza, Jasón exclama:

«Per alta vade spatia sublimi æ theris
Testare nullos esse, qua veheris deos.»

Lo cual ciertamente es una espantosa conclusión trágica, ante la cual palidecen los afeminados ruegos de Jasón, y el coro en la tragedia griega.

Además, hay en algunos diálogos de la pieza latina, felices expresiones debidas quizá precisamente a la afectación oratoria que se criticaba a Séneca.

En el acto segundo, cuando la nodriza le pregunta que adónde irá lejos de la Kólchide, cuando no le queda ni la fe de su esposo, ni las riquezas que antes le pertenecían, Medea, que ya antes ha dicho este hermoso verso netamente estoico:

«Qui nil potest sperare, desperet, nihil!»

responde irguiéndose en un arranque de colosal orgullo que la iguala a las divinidades, con esta palabra que se ha hecho célebre

«Medea superest»

y que Corneille imitó felizmente en su tragedia, traduciendo casi literalmente este diálogo en el acto primero.

ta obra más que en sus ensayos anteriores mostró su gran talento trágico y nos presenta rasgos admirables en que se colocó al nivel de sus modelos, generalmente hablando ha quedado inferior a Eurípides, por el desenvolvimiento de la acción, por la energía de los caracteres, por la encantadora naturalidad del estilo, y más que todo por lo patético.

Se descubre desde luego en la *Medea* de Corneille la *capa terciaria*, las afectaciones de expresión que anunciaban ya lo que se llamó el gran siglo de las letras francesas, y eso, a pesar de que Corneille ocupa en el teatro de su país, relativamente, el lugar que los griegos concedieron a *Æschilo*, es decir, el de la sencillez majestuosa.

No haremos el análisis de esta pieza famosa. ¿Quién no conoce el teatro de Corneille? Sólo nos atrevemos a señalar entre las nubes de incienso con que se ha envuelto por más de dos siglos a obra toda del poeta francés, los siguientes puntos cuya apreciación dejamos al buen sentido.

Corneille censura a Eurípides el que haya presentado al coro de mujeres Corinthias, como el confidente de *Medea*, al cual ésta anuncia todo lo que piensa hacer contra el rey Korintho y su hija, sin que por eso estas víctimas hayan sido prevenidas de su inminente peligro.

Se sabe perfectamente lo que era el coro en las tragedias griegas; era la opinión pública, pero no la opinión personificada a tal grado, que se

convirtiese en personaje y se mezclase con acción propia en la acción dramática. Así parece una exigencia singular la de querer convertir al coro de mujeres Corinthias en una patrulla de espías o de denunciadores de policía. Si a veces el coro denostaba al personaje, le hacía cambiar de resoluciones, le presagiaba desgracias o manifestaba espanto y horror, eso era porque entonces, siempre conservando su carácter de opinión pública, tomaba, permítaseme la frase, la forma de voz interior, la forma de remordimiento era el espectro de la conciencia.

Eurípides escogió un coro de mujeres Corinthias, porque verificándose la acción trágica en Korintho, las gentes que debían formar el coro tenían que ser de allá, para personificar la opinión del pueblo de aquella ciudad, y lo formó de mujeres, con un feliz acierto que acusa desde luego su profundo conocimiento del corazón humano, porque debiendo poner en juego las pasiones de la mujer, y habiéndose propuesto conmover a su público con los infortunios de una esposa desdichada, era preciso que fueran mujeres las que completasen la acción dramática, porque la comprendían y la hacían comprender. En la vida real, una mujer que lamenta sus desdichas conyugales busca generalmente quienes la comprendan entre las personas de su sexo. Es a ellas a quienes confía sus penas; son ellas quienes enjugan sus lágrimas y quienes influyen en sus resoluciones.

Un coro de hombres de Corinto, o habría reproducido las cínicas declaraciones de Jasón, o se habría burlado del dolor de la esposa despreciada; habría hechado a perder la tragedia precipitando la catástrofe, insultando a la heroína, o entrando con ella en impertinentes disputas, ajenas a la belleza trágica.

Así, pues, eso no era un defecto, y lo vemos más claro cuando comparamos al coro compasivo y afectuoso de Eurípides con el coro malévolos y hostil de Séneca, cuyas irritantes palabras destruye el efecto absoluto de la pasión íntima, único resorte de que hace uso el poeta griego, y que es más interesante en la escena.

Pero pasando por la supresión de este coro, que exigían las condiciones del teatro moderno, y aún aceptando el que Corneille no lo substituyó con algún artificio, no estamos conformes con que sea más verosímil el que Kreusa tenga el capricho singular, ardiente, que llega hasta la obstinación infantil, de poseer el mando de Medea. Una mujer, debe creerse bastante dichosa con que una rival, ¡qué rival! una esposa legítima, le ceda a su marido, va difícilmente hasta el extremo de quererla despojar de una prenda preciosa, la única, un recuerdo de familia, un don celeste. La dificultad sube de punto cuando se piensa que esta rival, que esta esposa es Medea; una mujer iracunda, orgullosa, terrible.

Corneille, dice, que Eurípides y Séneca han

dotado de muy poca desconfianza a Kreon y a su hija, pues los que han hecho aceptar fácilmente los regalos de la mágica; que deberían creer sospechosos.

Esta razón que, en efecto, nos recuerda el *Timeo Danaos et donna ferentes* de Virgilio, que Corneille pone en la boca de Pollux, es una razón que hace fuerza, pero para contestarla, además de que los poetas griego y romano tenían la tradición que unánimemente así lo refería, hay que considerar que Medea hacía el regalo para agradecer en su abatimiento al que se le concediera un día más de permanencia en Corinto, y sobre todo el que sus hijos fuesen adoptados por Kreusa y su padre.

Por último, Corneille reprende a Eurípides el que haga a Egeo pasar por Corinto y hablar con Medea sin tener una entrevista con el rey de esa ciudad, y por eso dice que él ha creído mejor convertir al anciano rey de Atenas en galán y esposo prometido de Kreusa. Fuera de que la censura nos parece banal, y de que los antiguos más competentes para salvarla, puesto que conocían mejor las conveniencias de su tiempo, no la hicieron, nos será todavía permitido decir que Corneille, queriendo corregir al poeta griego, ha hecho de Egeo un personaje grotesco y mal colocado en la grave y triste escena de la tragedia. ¡Un viejo enamorado! Eso estaba bueno para Terencio, para Plauto y para Molière, pero no para Eurípides, para Séneca y para Corneille.

Pero, adoradores del arte griego puro, no podemos convencernos de que esta innovación sea superior en lo patético, en lo natural, en lo humano, a la exposición de Eurípides.

El trágico griego no apela a ningún artificio, no llama en su ayuda la decoración escénica, no necesita de recrudescer las penas de Medea con sufrimientos físicos, con las fatigas de un viaje doloroso, con los horrores de la miseria; no se ayuda con el desfallecimiento de los niños, ni se hecha mano de los contrastes; a él le basta la pasión íntima, le basta el amor, los celos, la desesperación; con eso habla al alma, con eso conmueve a su auditorio.

Unas cuantas palabras de la nodriza refiriendo las penas de la desdichada esposa, hé ahí lo que en nuestro concepto queda superior a todo artificio. Después de lamentar el que Medea hubiera abandonado a su patria por seguir a Jasón y de elogiar la ternura de aquella para con su esposo, dice:

«Tal es la condición primera de una dichosa unión, que una mujer viva en buena armonía con su esposo. Pero hoy, el odio reina, la ternura está expirante. Traicionando a sus hijos y a mi señora, Jasón toma lugar en un lecho real; se casa con la hija de Kreon que reina en este país. La desgraciada Medea herida con este ultraje, le recuerda a grandes gritos sus juramentos; invoca la mano que le ha dado como prenda de su fe, y

toma a los dioses por testigos del pago que Jasón da a su amor. Sin fuerzas, ella rehusa tomar aliento, agobiada por el dolor, y no cesa de consumirse en las lágrimas desde que conoce la traición de su esposo: sin levantar los ojos, sin levantar su rostro de la tierra, permanece sorda como una roca o como una ola, insensible a los consuelos de sus amigos; o algunas veces ocultando su bello semblante, llora por su padre querido, por su patria, por la mansión que abandonó por seguir a su esposo que ahora la desprecia. La desgraciada sabe hoy por experiencia cuán precioso es no haber perdido la patria. Aborrece a sus hijos, y la vista de éstos no regocija ya su corazón.»

Estas palabras que describen las penas de Medea, a pesar de su sencillez, y seguramente a causa de ella, comprimen espantosamente el corazón. Hay en ellas un realismo tan dolorosa, una filosofía tan amarga, una tristeza tan nostálgica tan lúgubre, tan desesperada, que se siente uno abatido.

Aquella mujer que ama y a quien no aman ya, sentada, inmóvil, yerta, sombría, derramando lágrimas silenciosas, pensando siempre en el esposo que la abandona por otra, acordándose de su patria y de su padre, y aborreciendo hasta a sus hijos, es una imagen que hace sufrir, que hace llorar, que basta por sí sola para conmover al mundo.

Por lo demás, Legouvé, si ha substituido con

éxito el coro de Eurípides con la presencia de Orpheo, que es el protector, el apoyo, el amigo de la esposa infortunada, en el resto de su tragedia ha manifestado un gran talento dramático conduciendo bien la acción, trazando enérgicamente el carácter de Jasón, haciendo simpática a Kreusa sin disminuir el interés en favor de Medea, y sobre todo, en el carácter de ésta se ha mostrado a la altura de los griegos. La descripción que hace ella de la llegada de Jasón a Kólchide y de la manera con que se enamoró de él, es magnífica; la de los celos es soberbia, la preparación de la catástrofe sería enteramente acertada si Legouvé no hubiera incurrido en un error, en una inverosimilitud monstruosa queriendo también corregir a Eurípides. Esta manera de corregir a los griegos, que ya lamentaba Diderot y de que se burla a cada paso Lessing en el más grande monumento que se haya levantado a la crítica dramática,¹ ha extraviado con frecuencia a los poetas franceses. No es fácil mejorar a los griegos, así como no es fácil mejorar a Shakespeare, particularmente en lo que toca a las manifestaciones del sentimiento. No hay que tocarlos, porque han sido los grandes fisiólogos del corazón humano, conocían profundamente el carácter de las pasiones, se inspiraban en la naturaleza, y nuestros filósofos del día y nuestros poetas moralistas ten-

(1) La Dramaturgia de Hamburgo.

drán que reconocer siempre la inmensa superioridad de observación de aquellos hombres.

Dice Legouvé que no comprende cómo Eurípides hace que Medea mate a sus hijos, amándolos, y tan sólo por vengarse de Jasón. Cree hallar en esto un gran defecto; para probarlo apela a la criminalidad moderna vulgar, habla de Otello, y razona tanto, que acaba por no convencer.

Y por supuesto él pretende mejorar al poeta, conformarse mejor con la naturaleza, y al efecto hace que los hijos aborrezcan un poco a la madre, y ésta se encele también del cariño que súbitamente inspira Kreusa a los niños, y por último, que el sacrificio de ellos sea una exigencia de un culto bárbaro, de manera que, según dice, *aproximando el crimen de Medea al culto en que ha vivido, le dió por cómplice a sus mismos dioses.*

¡Tantos motivos para sustituir al verdadero, al natural, al único que el poeta griego dió para el infanticidio!

Aquí conviene notar que este crimen es precisamente el inventado por Eurípides para justificar a los Corinthios, según lo decían sus acusadores. Pero si el poeta, vendido o no a los verdaderos culpables, se apartó de la tradición no se apartó de la naturaleza.

Medea, celosa y matando a sus hijos para vengarse del marido que tanto le había hecho sufrir, es monstruosa ciertamente, pero no es imposible. Los celos son una locura, y esta pasión, lle-

vada hasta el extremo, domina las demás. En el temperamento soberbio y vengativo como el de Medea, el deseo de venganza que ella produce no tiene límites, y va hasta herirse el ofendido así mismo con tal de herir al ofensor. Justamente Otelo es una prueba de ello.

Por otra parte, Eurípides no ponía en escena un carácter vulgar, sino un carácter extraordinario; no dice lo que harían todas las mujeres celosas que tienen hijos, sino lo que hizo Medea, porque tal es la condición de la tragedia, se manifiesta conocedor del corazón humano, por más que el efecto que presta a la pasión de su heroína no sea común.

Leyendo la obra del trágico griego, se comprende bien la preparación de esta catástrofe, la irritación suprema causada por la desesperación, una especie de salvaje y sombría insensatez que se apodera de Medea en el momento de herir a sus hijos, algo como una cólera epiléptica, como la resolución del suicida. «Vamos, dice; vamos, corazón mío, ármate de valor! ¿Por qué tardamos en ejecutar este acto horrible pero necesario? Y tú, mi mano, toma el puñal, tómalo; vé, Medea, lánzate hacia el triste límite de la vida; nada de cobardía: olvida a tus hijos, olvida que los has dado a luz! Por ese sólo día, al menos, olvida a tus hijos, y después abandónate a la desesperación; porque aun cuando los inmolo, los amo y soy la más desgraciada de las mujeres.»

Francamente, esto nos parece más sencillo, más trágico, más conmovedor que aquel monólogo lleno de volubilidad que Legouvé pone en boca de Medea, en la escena VI del acto 3º, que aquella vacilación, y sobre todo, que aquella invocación a Saturno, ofreciéndole sacrificarle a sus hijos. Esta mezcla de cruel religiosidad, debilita mucho el sentimiento trágico, destruyendo, en aquel instante solemne, la unidad del interés que debe concentrarse solamente en la pasión.

Verdad es que luego sigue una escena patética, que el amor maternal estalla en acentos sublimes; pero si hemos de decir verdad el mérito de ella, así como el de las escenas finales debe pertenecer por completo a la ejecución.

Por lo demás, encontramos entre la Medea de Eurípides y la de Legouvé, las diferencias esenciales que marcan la distancia que hay entre el carácter del teatro antiguo y el carácter del teatro moderno.

La Medea del primero, meditabunda, sombría, tranquila y que no estalla terrible sino en el momento de la catástrofe, nos hace el efecto del mar en calma, pero en una calma amenazadora, rugiendo sordamente, bajo un cielo que va cubriéndose de nubes negras, y que derrepente se desata feroz, agitado por la tormenta.

La Medea del segundo, llena de movimiento, agitada por incesantes y diversas emociones, pasando de sus transportes de furor a hondos des-

fallecimientos, inquieta siempre, recelosa, unas veces tierna hasta las lágrimas; otras áspera y dura hasta la barbarie, nos parece un huracán desencadenado desde los primeros momentos, y que no desaparece sino cuando ha llenado todo de escombros, dosolación y espanto.

III

FILOSOFÍA DE LA EJECUCIÓN.

La señora Ristori nos ha dicho hace algunos días, que ella siempre escoge para presentarse ante un público nuevo la tragedia de *Medea*, no porque crea que su trabajo artístico sea mejor en esa pieza que en otras, sino porque prefiere el carácter griego para darse a conocer. La grande artista muestra en esto, como en todo, su privilegiada inteligencia.

En efecto, para hacer honor al altísimo rango en que su genio la ha colocado en el mundo de la fama, nada más digno que el tipo griego, que la tragedia antigua, que las creaciones de los príncipes de la poesía dramática. No solamente le conviene la majestad de la reina, sino el apostolado de la belleza suprema, del arte sublime.

Ella debe surgir, no sólo como la primera artista de nuestro tiempo, sino como la resurrección de los bellos tiempos de la Grecia, con la gravedad imponente del coturno antiguo, para producir, no sólo la admiración, sino el recogimiento religioso de los que profesamos el culto

poético del ideal artístico. Por esa misma razón no quisimos nosotros conocerla, antes de contemplarla en la escena. No fuimos a recibirla en la estación del camino de Veracruz, a la que llegó en las primeras horas de la mañana, tiempo en que se encontró, sin embargo, a un grupo de admiradores que la esperaban: no quisimos acompañar a los que ofrecieron una serenata al día siguiente, ni quisimos ser presentados a ella.

Teníamos una ilusión que no queríamos romper; queríamos que transportara a aquellos hermosos días de la civilización helénica en que la poesía y el arte eran una religión, en que las representaciones trágicas eran una manifestación del culto; queríamos nosotros que no habíamos vivido en las épocas pasadas más que con la imaginación, vivir con la vida real; nosotros que no conocíamos a los personajes trágicos más que en los libros, verlos vivos y palpitantes en la escena.

Y lo logramos, sí, lo logramos, más allá de nuestras esperanzas. La Ristori es griega.