

Mal día aquel en el que os vieron abandonar el reino de las bestias. Proyecciones del mal sobre la figura trágica en la Medea de Chantal Maillard

Hugo Martín Isabel
Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/amal.94345>

Recibido: 06/02/2024 • Revisado: 19/03/2024 • Aceptado: 16/10/2024

^{ES} **Resumen.** En su último poemario (2020), la poeta y filósofa Chantal Maillard reescribe el «prosopomito» de Medea. En este largo monólogo dramático, Maillard proyecta su concepto ético de «compasión», acuñado en su ensayo *La compasión difícil* (2019), sobre la maga de Yolco. Analizaremos los mitemas del «prosopomito» de Medea que aparecen a lo largo del poemario y observaremos hasta qué punto y de qué modo se emplean para explicar y ejemplarizar el concepto de «compasión». Para ello utilizamos la terminología filosófica en torno al mal y la compasión establecida por María Zambrano, Ana Carrasco-Conde y la propia Maillard.

Palabras clave: Medea; tragedia; poesía; mitocrítica; compasión

EN Bad day when they saw you leave the kingdom of the beasts. Projections of evil on the tragic figure in Chantal Maillard's Medea

^{EN} **Abstract.** In her book of poems (2020), the poet and philosopher Chantal Maillard rewrites the “prosopomyth” of Medea. In this long dramatic monologue, Maillard projects her ethical concept of “compassion”, coined in her essay *La compasión difícil* (2019), onto the magician of Yolco. We will analyse the themes of Medea’s “prosopomyth” that appear throughout the poem and observe to what extent and in what way they are used to explain and exemplify the concept of “compassion”. To do so, we use the philosophical terminology of evil and compassion established by María Zambrano, Ana Carrasco-Conde and Maillard herself.

Keywords: Medea; tragedy; poetry; mitocritics; compassion

Summary: Apreciación metodológica preliminar. 1. ¿Qu(i)é(n) es Medea? 2. Medea & Maillard. Identificación y conflicto. 3. Mérmoros o la compasión [difícil]. 5. Algunas reflexiones para concluir. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martín Isabel H. *Mal día aquel en el que os vieron abandonar el reino de las bestias. Proyecciones del mal sobre la figura trágica en la Medea de Chantal Maillard.* *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 16, 2024, e94345

Apreciación metodológica preliminar

Para aproximarnos a la visión que Chantal Maillard presenta en su *Medea* del personaje mítico homónimo, consideramos conveniente emplear la metodología y terminología de la mitocrítica. Como apunta José Manuel Losada, para la mitocrítica, un mito es un «relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carente, en principio, de testimonio histórico y remitente a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas» (*Mitocrítica* 193). Este mito se divide en unidades mínimas estructurales que denominamos mitemas. Precisamos que entendemos mitema como estructura sintáctica-semántica o unidad mínima de significado mítico, insertada en el discurso de un sintagma, de una oración, de un relato oral o de un texto literario, que sigue el concepto de Lévi-Strauss (1987: 233). Estos mitemas se integran de forma diferente y variada según el «relato» propuesto por el autor. De este modo, entendemos que el mito de Medea es «relatado» por Chantal Maillard de una forma original en su poemario, con la finalidad de emplear el mito para ejemplificar su concepto ético de «compasión».

Como Medea es un personaje mítico que constituye un mito por sí mismo, emplearemos el término «prosopomito» (Losada, *Mitocrítica* 418-420) para referirnos a él. A lo largo del artículo iremos desgranando los mitemas de este «prosopomito» y comentando como se reformulan, reintegran y especifican en el relato de Maillard. Para ello, dado que el fin de la poeta es sentar un paradigma filosófico, utilizaremos también una metodología y terminología propia de la filosofía ética y prestaremos especial atención al pensamiento sobre la compasión, el mal y la piedad expresado por María Zambrano, Ana Carrasco-Conde y la propia Chantal Maillard. Esta hibridación e interdisciplinariedad metodología, sigue también de cerca los planteamientos propuestos por la metodología mitocrítica (Losada, *Metodología* 15).

1. ¿Qu(i)é(n) es Medea?

El de Medea es uno de los «prosopomitos» más prolíficos de la cultura occidental. Su concepto de personaje mítico ha dado lugar a múltiples versiones de su historia, tanto en la Antigüedad (Eurípides y Séneca en tragedia, Apolonio de Rodas y Ovidio en poesía épica) como en la Contemporaneidad (versiones teatrales de Miguel de Unamuno, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Christa Wolf, etc.; y cinematográficas de Pier Paolo Pasolini, Lars von Trier, etc.). Medea debe considerarse una heroína en cuanto que «procede de un origen divino y a la vez terreno, es una mujer que por amor traiciona a su familia y abandona su patria, se convierte en esposa y madre y concluye su mito siendo una cruel asesina por venganza» (Pérez Gómez, 212). El personaje de Medea en cuanto a arquetipo literario y de amplia tradición ha sido estudiado por autores como Elena Adriani o Andrés Pociña Pérez y Aurora López López.

En su *Medea* (2020), Chantal Maillard se enfrenta al reto de (re)encarnar este «prosopomito», la trágica bruja de Yolco, traidora de su patria, esposa abando-

nada de Jasón y asesina de sus hijos. El largo monólogo poético propuesto por Maillard se divide en 48 fragmentos, estructurados en tres partes o libros, imitando el modelo habitual de las recopilaciones poéticas de la Antigüedad. Al mezclar la poesía con el monólogo dramático¹, la línea que separa a la poeta y al personaje es tan poco nítida que tras la máscara de Medea se revela un fuerte «yo» poético, capaz de dar nueva vida al clásico paradigma trágico.

En el primer fragmento, Medea se presenta:

Je suis un revenant.

He venido de la muerte.
De la nada enorme
el inmenso
vacío bajo el manto. (Maillard, *Medea* 17)

Es un fantasma, un personaje resucitado en la voz de la poeta. Maillard le devuelve el aliento, la vida, la capacidad de expresarse. Medea, la eterna extranjera, se presenta con un primer verso en francés, lengua distinta al del resto del poemario y -casi seguro- poco habitual para el lector, aunque no para la autora, nacida en Bélgica en 1951 y criada en una familia francófona. Este fantasma, esta sombra trágica parece colocarse junto a ella y susurrarle, entregarle sus palabras para que las comunique, para que las transmita.

La extranjería es uno de los mitemas principales de Medea. Tras asesinar a su hermano Apsirto para ayudar a Jasón, se ve obligada a marchar de su Yolco natal. Desde entonces quedará siempre como una heroína en tierra de nadie, y más aún tras el repudio de Jasón, que la abandona en Corinto. Chantal Maillard presenta a su Medea en francés para enfatizar este mitema y vincularlo a su «yo» poético: ella también es una extranjera que dejó su país siendo niña. Así, se emparenta con Medea en cuanto a exiliada. Como ella misma reconoce, la pérdida de la lengua primera es «un exilio que ambas compartimos» y une al personaje y la poeta en lo más profundo, ya que, para Maillard «de todos los exilios, el de la lengua es el más íntimo» (Maillard, *Márgenes* 45).

Pero, además, en este fragmento vemos que Medea viene de un reino de sombras, de un lugar oscuro donde habitan monstruos. Medea es una maga, capaz de realizar «acontecimientos extraordinarios refrendados por las divinidades» (Losada, *Mitocrítica* 537) siendo este uno de los mitemas fundamentales de su mito. La magia se relaciona con la oscuridad, con lo oculto. Aún más si tenemos en cuenta el filicidio, otro gran mitema de Medea.

Chantal Maillard describe así, en *La compasión difícil*, el lugar donde habita Medea:

¿Cómo comprender al que habita las tinieblas?

Supe entonces que para comprender a Medea debíamos penetrar en las zonas oscuras, abandonar la buena conciencia y el territorio protegido. Deberíamos salirnos de la pauta y atrevernos a vagar en los márgenes. (Maillard, *Compasión* 145)

Esta Medea nos invita a entrar en su oscuridad, habitar sus márgenes. Como afirma Francesca Rigo-

¹ La propia Chantal Maillard pondrá en escena el texto, en una lectura escenificada que tendrá lugar en el Teatro de la Abadía de Madrid el 26 de noviembre de 2022.

tti (39-40), la sociedad occidental se ha empeñado en asociar metafóricamente el mal con la oscuridad, el bien con la luz. Así, a diario se asiste a un constante «“oscuricidio”» que «consideramos un fenómeno poco importante, indiferente o –peor aún– decididamente positivo», aunque nos impida ver, por exceso de luz, lo que dicen quienes habitan las sombras. Por eso Medea se nos muestra como un fantasma, un ente que sólo puede hacerse visible en la oscuridad, tomar forma en la ausencia de luz (Carrasco-Conde, *Presencias* 27). Igual que la Aurora no puede nacer sin la noche (Zambrano, *Aurora* 107), ni la palabra hacerse sin el silencio, Medea no puede revelarse sin oscuridad. La Medea de Maillard viene a hablarnos desde el otro lado, desde el margen, desde lo invisible. Es una resurrección. Una revelación.

Los mitemas de extranjería, magia y filicidio se funden así en una única figura oscura. Medea habita las sombras por haber cometido un crimen. Habita su particular infierno como traidora. Traidora de su patria al asesinar a su hermano para salvar a Jasón. Traidora de la ley natural al asesinar a sus hijos para vengarse por la ofensa de ser abandonada. Nadie es capaz de entender lo que significa la transgresión de Medea, lo que supone ser extranjera y asesina:

Todo aquel que subvierte
la norma es peligroso.

(...)

Qué sabréis de la hiel
que remonta la tráquea
del óxido que obstruye la garganta
del cangrejo que anida entre las vísceras
y horada sin descanso la cavidad del vientre.
Qué sabréis del horror
que no conoce el llanto.

Matar lo que se ama
no es algo de lo que tengáis conocimiento
(Maillard, *Medea* 48).

Con todo esto, también Medea es una rebelde. La única forma de entenderla es asumiendo su culpa en el crimen que ha cometido. Por eso, «convertir a Medea en víctima es quitarle lo que de suyo le pertenece. La fuerza de Medea, su *virtus*, es su crimen. La dignidad de Medea es la asunción del mismo. Su empoderamiento» (Maillard, *Compasión* 142). Lo que hace a Medea ser Medea es el asesinato, la crueldad. El filicidio se recupera constantemente como mitema en el relato de Maillard, que considera fundamental hacer énfasis en el crimen, en la animalidad del personaje. Y de la animalidad se pasa a la locura: «Medea es una mujer que se precipita al vacío. No hay deliberación alguna. No hay desgarró corneliiano, ni conflicto de fuerzas psicológicas. Como una planta o un animal, la locura tiene una semilla, una floración y un final» (Quignard, *Sexo* 130).

Maillard identificará a Medea con animales salvajes, violentos y asesinos². Hará que la trágica madre asesina no sea del todo humana, que habite el umbral entre lo animal y lo humano. Medea será siempre un híbrido, ejemplificando así que el ser humano no puede olvidar su parte animal, su parte latente de locura y desmesura, su parte de monstruo. «La desmesura de Medea es monstruosa, ciertamente, pero

¿acaso deberíamos ocultar la monstruosidad del ser humano?» (Maillard, *Compasión* 126).

La Medea de Maillard es un monstruo:

El animal que fuimos.
El animal en mí. Recorro
mi piel en busca de su aliento
acecho
algún gesto imprevisto alguna
retirada un salto una súbita alerta
que me confirme su presencia. (Maillard, *Medea* 74)

Para Chantal Maillard los monstruos «representaban fuerzas ctónicas, telúricas, pertenecientes a un orden anterior relacionado con la naturaleza y que, tal vez, fuesen custodios de un saber ancestral que ponía en peligro la soberanía de los vencedores» (*Márgenes* 168). Así, la maga Medea se presenta en su poemario como poseedora de una gran sabiduría, capaz de transmitir un mensaje mediado entre lo divino y lo humano. Aparece como un híbrido, que enfatiza el mitema de semidiosa inherente al personaje, ya que es nieta de Helios, el dios Sol. Este carácter híbrido hace que el monstruo sea «una criatura que subvierte la norma, la normalidad: ese conjunto de reglas y designaciones que nos procuran una falsa sensación de seguridad» (Maillard, *Márgenes* 171). Sensación de seguridad creada por nuestro pensamiento racional, que coarta y limita que escuchemos a ese animal-en-mí que nos habita y de cuya revelación Medea es un buen ejemplo (cf. Maillard, *Márgenes* 415-441).

Pascal Quignard describe en *El origen de la danza* (132-133) un episodio de su infancia en que observó cómo la gata que convivía con la familia devoró una por una a sus crías en una noche de frío, ante la imposibilidad de alimentarlas. El episodio, visto con la distancia de los años, llevó al autor francés a plantearse la posibilidad de que el asesinato de Medea fuese provocado por el instinto de supervivencia. Ante la idea de no poder criar ella misma a sus hijos, tener que entregarlos a un padre que los había traicionado y sufrir en soledad el destierro, decidió asesinarlos. Medea se presenta entonces como una madre cruel y amorosa al mismo tiempo. El crimen de Medea no es tanto por pasión, sino por protección. El animal humano también es capaz de las mayores crueldades para proteger a lo que ama. La maternidad es otro de los mitemas fundamentales de Medea.

Esta visión de Medea como «madre oscura» fue muy difundida después de la Segunda Guerra Mundial, en especial por la revisión de las teorías del antropólogo Mircea Eliade (Balló y Pérez 135). La imagen de Medea como una diosa-madre devoradora y castigadora de sus hijos encuentra su representación más destacada en la *Medea* cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, estrenada en 1969, donde Maria Callas encarna a una buena madre impulsada al sacrificio de sus hijos en aras a una vida mejor.

Recapitulando todo lo anterior, podemos afirmar que la Medea de Chantal Maillard se sostiene sobre cuatro mitemas fundamentales: en primer lugar es un fantasma, una revelación que viene a traer un mensaje desde la oscuridad, desde el lado escondido; en segundo lugar es una asesina, una criminal, pero

² Véase [p.ej.](#) el Fragmento 20, pp. 62-63.

también una rebelde, una transgresora; también es un híbrido, no del todo humano, con destacados rasgos animales, brutales y salvajes; finalmente, es madre, una madre dispuesta a sacrificarlo todo por sus hijos, que llega a ejecutar la mayor de las crueldades.

2. Medea & Maillard. Identificación y conflicto

Para Chantal Maillard, Medea es al tiempo fantasma, asesina, monstruo y madre. Y también es ella misma. La autora toma la máscara de Medea porque le interesa hablar desde su personalidad, desde el rasgo híbrido que representa su figura. La propia Maillard se reconoce en Medea en la conversación mantenida con el dramaturgo Juan Mayorga tras su representación de *Medea* en el Teatro de la Abadía de Madrid en 2022: «Para mí Medea no es un personaje... Medea soy yo» (Maillard y Mayorga 00:10). Veamos ahora dónde se encuentra el punto de unión, qué mitema conecta el «prosopomito» de Medea con la vida de Chantal Maillard.

En *La compasión difícil* (179-180), Maillard escribe un diálogo teatral entre Medea y una Mujer a la que no da nombre. Medea le reprocha a la Mujer no ser capaz de comprenderla, de empatizar con el crimen que ha cometido. La Mujer responde: «Sé de la hiel que amarga el despertar y del óxido que corroe la tráquea y del hielo que atrapa las entrañas». Medea insiste en que sufrir dolor no es ejercer violencia. La Mujer entiende la violencia de otro modo. Para ella la crueldad está en la ausencia, en la omisión del socorro, de la ayuda que necesitaba un ser querido, ahora perdido. La Mujer cuenta a Medea cómo el dolor que le provocó su «crimen por omisión» le llevó a desterrarse, apartarse del mundo, considerarse una extranjera dentro de su propio cuerpo, de su propia familia, de su propia red de afectos.

Si tenemos en cuenta la biografía de Maillard, comprendemos la identificación entre la poeta y la Mujer de este diálogo. Maillard sufrió el suicidio de su hijo Daniel³. Y siente culpabilidad por su ausencia, por la omisión o la incapacidad de ayudar a quien amaba, a quien la necesitaba. Chantal Maillard ve en Medea su reflejo, aunque desde otro ángulo. Maillard se identifica con el mitema de madre asesina, aunque, como bien ha visto Laura Castillo Bel (155), cambia el mitema del arma del crimen. En la historia de Maillard no se emplea una daga, una cuerda o un veneno, aquí «el arma del crimen es la ausencia» (Castillo Bel 155). Para Maillard, como veremos a continuación, esa identificación con Medea, ese reflejo ladeado, facilitará la compasión. Como reconoce la autora en su conversación con Juan Mayorga, Medea le ha dado voz y le «ha hecho ser» (00:32) en dos dimensiones: primero, en una dimensión personal, enfrentando su culpa desde lo humano, como madre ejecutora de su hijo; después, en una dimensión simbólica, expandida, política, en la que Medea se muestra como ejemplo del conflicto de lo humano con el mundo y la necesidad de poner freno a la exponencial procreación. Esta bidimensionalidad de Medea se ratifica en palabras de Muriel Chazalon (Maillard, *Márgenes* 384):

La proyección del conflicto interior en el escenario de tu escritura dramatizada gracias al desdoblamiento de la voz te permitió explorar la naturaleza de la culpa y de la compasión, transformando significativamente aquella versión en el poemario *Medea*.

La Medea de Maillard se pregunta sobre el arma de su crimen. Las diferentes versiones del mito proponen diversas formas de ejecución. La tragedia clásica (Eurípides y Séneca) supone que los degolló con un cuchillo. También existe la posibilidad de que los envenenara (Ovidio). Pero la versión que más interesa a Maillard es la que propone el cineasta Lars von Trier en su película para televisión de 1988. Para el director danés, Medea ahorcó a sus hijos colgándolos de una cuerda atada a un árbol. Mientras ataba a la rama la cuerda para ejecutar al hijo pequeño, el mayor, Mérmers, pregunta a su madre qué va a colgar. Ella responde: «Lo que amo». El amor de la madre desencadena la locura. Este modo de ejecución parece menos agresivo que el cuchillo, sugiere más un abandono, un dejar al hijo morir, un olvidarlo. Aquí está la ausencia que con dureza recuerda Maillard, la ausencia que convierte en poema:

Maté a mis hijos, sí. O esa fue
la historia que os contaron.
¿Qué utilicé: la sogá el cuchillo
el veneno? ¿O quizás fue la ausencia?
¿Importa eso ahora? (Maillard, *Medea* 39)

La madre es una ejecutora por omisión de sus hijos desde el momento en que los trae al mundo. La madre lanza a sus hijos a la realidad, los abandona, los desprotege. Como la gata del relato de Quignard no puede salvarlos del frío, la única solución es la muerte. El odio de los hijos hacia la madre parece lógico:

Caer al mundo
no se hace sin rencor.

¿Cómo no odiar a aquella
que os dejó caer?
¿Cómo no odiar
al que horadó su vientre? (Maillard, *Medea* 53)

Y vivir como ser humano es duro, muy duro. Para Maillard es duro porque hemos olvidado el «círculo del hambre», una suerte de ciclo vital que mueve a los animales por instinto, que les permite sobrevivir. El hambre de supervivencia puede estar bien representado por Medea, si la relacionamos con la «madre oscura» de Eliade. El error del hombre (y de la mujer, en este caso, la madre) es haber olvidado el lugar que ocupa en este «círculo del hambre». Cuando el hombre olvidó que es un animal comenzó su desgracia. «Mal día aquel en que os vieron / abandonar el reino de las bestias» (Maillard, *Medea* 76).

Cuando el hombre abandonó «el reino de las bestias» se rigió por normas, estableció una forma de vida que lo apartaba del animal. Pero el animal siguió ahí. Para recuperar al animal transgredió las normas, las incumplió. Duplicó su instinto. En palabras de Georges Bataille:

³ El suicidio de un hijo también marcó la vida de la poeta Piedad Bonnett. La casualidad quiso que su hijo y el de Chantal Maillard compartiesen nombre. El intercambio de poemas sobre el suicidio de sus hijos dio lugar al libro conjunto *Daniel. Voces en duelo*, publicado por la editorial Vaso Roto en 2020.

Con el movimiento de las prohibiciones, el hombre se separaba del animal. Intentaba huir del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (esto es, de la violencia), en cuyo poder el animal está sin reservas. Ahora bien, con el movimiento segundo de la transgresión, el hombre se acercó al animal. Vio en el animal lo que escapa a la regla de la prohibición, lo que permanece abierto a la violencia (esto es, al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción (Bataille 88).

Medea se encuentra ahí. Por eso es transgresora. Con la ruptura de las normas trata de volver al animal. Pero va aún más allá. Al romper la frontera entre lo humano y lo animal se convierte en un monstruo. Una madre-araña (como las esculturas de Louise Bourgeois) que no deja de tejer la historia de sus hijos (o su final). Así teje sin parar la Medea de la película de Lars von Trier. Pero la Medea-madre-araña de Chantal Maillard también se siente cansada, agotada del «círculo del hambre», entrando en la vejez. Por eso se repliega, se prepara, está a punto de tomar la terrible decisión final:

Demasiado aturdida para
seguir tejiendo
la araña se repliega
sobre un color antiguo
e insiste en reavivarlo (Maillard, *Medea* 28).

Ante su difícil decisión, Medea se siente envejecer, ve cómo se hace cada vez más pequeña. Podemos hipotetizar, teniendo en cuenta la identificación entre personaje y poeta antes consignada, que detrás de Medea, Chantal Maillard también se siente envejecer. El peso de la culpa por el hijo perdido cada vez es mayor. Vivir con el animal monstruoso que nos habita se hace más arduo:

El animal en mí envejece.
Su atención mengua.
Mide mal las distancias.
Se ralentiza.
Las presas se le escapan.
El resto de mí en cambio
sale fortalecido.
Los pliegues se endurecen.
Con el tiempo se hacen más profundos.
Más quebradiza
la materia – la piel – la seda
– la trama. (Maillard, *Medea* 96)

Pero al envejecer también se crece. La culpa por el hijo perdido va perdiendo importancia mientras el cuerpo se endurece. Importa menos, aunque, quizá, duela más. El paso del tiempo se hace fundamental para entender la Medea de Maillard. El personaje que nos habla es maduro, casi anciano. La sabiduría de los años le permite responsabilizarse con conciencia de sus actos. Como la araña, ha ido tejiendo una red en la que sostener su culpa. Como la Medea de Lars von Trier, se ha escondido detrás de su telar, protegida por los años. Solo entrando en esa red, atravesándola, es posible llegar a conocerla. Solo abrazando a Medea a través de los hilos puede llegar a sentirse compasión por ella.

El tejido es un mitema traído por Maillard de otros personajes: símbolo del amor y la espera paciente en el caso de Penélope, símbolo de la transgresión y la rebeldía en el caso de Aracne. Es un mitema vinculado siempre a la mujer, no sin carácter misógino, pues constituye un elemento simbólico de la sociedad griega, que consideraba que la única función social de la mujer era atender la casa. La araña de Maillard deja de tejer, corta el hilo y lo utiliza como arma para ahorcar a sus hijos. Gracias a la metáfora animalística de la araña, Maillard reescribe el mitema del tejido en clave feminista, con un postulado interpretable desde los parámetros de la mitocrítica feminista de Barbara Godard o Donna Haraway, como apunta Castillo Bel (158).

3. Mérmoros o la compasión [difícil]

Como mencionábamos, el desencadenante que impulsa a Chantal Maillard a escribir sobre Medea es el impacto que provoca en ella una escena de la película de Lars von Trier: la del asesinato de los hijos. En lo alto de una colina, junto a un árbol seco. Medea prepara la cuerda con la que colgará al primero de sus niños, el pequeño, el que aún no sabe hablar, no tiene voz. Sin ser consciente de lo que va a suceder, pero asustado por alguna fuerza que anuncia la fatalidad, el pequeño echa a correr ladera abajo. Tras él, el mayor, Mérmoros, corre para buscarlo y devolverlo a su madre. Es entonces cuando le pregunta: «¿Qué vas a colgar de esa cuerda?» y Medea responde: «Lo que amo». Citando estas palabras, Maillard abre su poemario.

Medea coloca la cuerda alrededor del cuello del niño y suelta su cuerpo. Después, cae al suelo abatida. Entonces Mérmoros se acerca a su madre, se pone a su altura, apoya la mano en su hombro, la abraza. Completamente consciente de lo que va a suceder, él mismo decide ayudarla. Mérmoros se sabe víctima de un sacrificio, de una suerte de rito al que lo empuja su madre. Ese movimiento, ese giro de Mérmoros hacia su madre, es para Chantal Maillard el mejor ejemplo de *compasión*.

El concepto de *compasión* es esencial en el pensamiento de Chantal Maillard. Partiendo de una revisión del concepto zambraniano de *piEDAD*⁴, la poeta se plantea una nueva reflexión sobre la forma de acercarse al mal, de acercarse al asesino. El gesto de Mérmoros en la película de von Trier es el gesto de la *compasión*. Así lo expresa Maillard en *La compasión difícil*:

Lo que nos interesa es la mano de Mérmoros posándose dulcemente en el hombro de Medea. Ese gesto, ese ofrecimiento, esos veinte segundos en una cinta de celuloide, esa eternidad (Maillard, *Compasión* 128).

Medea es una especie de epílogo poético a *La compasión difícil*. El poemario gira en torno a la figura que resulta ejemplar en el ensayo publicado un año anterior. Por eso las reflexiones sobre la compasión vertebran el discurso de Medea:

Compasión:
la parte que heredamos de

⁴ Para una sistematización completa del concepto de *piEDAD* en la obra de María Zambrano remitimos al ensayo de Gómez Blesa referido en la bibliografía.

los ángeles caídos.

Culpa:

la parte que heredamos de los dioses (Maillard, *Medea* 64).

Quién se compadece entiende la *culpa*. La culpa es voluntad de los dioses, la envían para concedernos la conciencia. Pero nos dejan solos con ella, nos aíslan a enfrentarla sin más herramientas que la propia culpa. Por eso los ángeles caídos trajeron la *compasión*. Maillard entiende los ángeles caídos como «nuevos Prometeos», al modo de Percy B. Shelley en el prólogo de su *Prometeo liberado* (1817). Los ángeles caídos traen la compasión a los hombres porque conocen el mal. Sacrifican su bondad para explicar a los hombres la maldad con el ejemplo. Solo conociendo el mal se puede compadecer. Compadecer implica colocarse al lado del culpable, sin superioridad. De ahí que la *compasión* siempre sea *difícil*. Dice Maillard en boca de Medea:

¿Cómo comprenderéis al que comete el crimen
si no os sentís capaz de cometerlo?
Si os prohibís la entrada a las regiones más oscuras
y os creéis inmunes a sus extravíos. Desde
el territorio iluminado en el que os acomodáis
¿cómo comprenderéis al que habita las tinieblas?
(...)
En este mundo ¿quiénes somos
las víctimas y quiénes los culpables?

En el lugar del hambre
cualquier depredador es inocente (Maillard, *Medea* 79-81).

En la *Medea* de Maillard el «círculo del hambre» abre la posibilidad de que todos sean (seamos) culpables. La línea entre la culpabilidad y la inocencia se difumina. Si queremos *compadecer*, no debemos *apiadarnos* ni *comprender*, sino colocarnos al mismo nivel. No se trata de *piedad* pues «cuando hablamos de piedad, siempre se refiere al trato de algo o alguien que no está en nuestro mismo plano vital» (Zambrano, *Hombre* 240), sino de una nueva forma de comportarnos ante el mal:

La compasión (*cum-passio*) –la capacidad de compartir el padecimiento ajeno– no precisa de ninguna encomienda, no responde a doctrinas, no atiende a preceptos ni se rige por código alguno. La compasión es un movimiento del ánimo que nos guía hacia aquello que en el otro reconocemos como propio y de lo que, en pura y cordial con-miseración, podríamos, por decirlo de alguna manera, responsabilidad a los mismos dioses si los hubiese (Maillard, *Compasión* 144).

El concepto de *compasión* propuesto por Chantal Maillard es opuesto a la *piedad* zambrana. Para Maillard

La compasión emerge desde un lugar de mayor universalidad, aguas comunes, subterráneas, que descansan bajo todas las diferencias. Allí la comprensión adviene sin juicio, por pura homofonía (...) La compasión que busco

no se apiada. Acompaña (Maillard, *Compasión* 146)

Tampoco es una *compasión* al modo aritotético, ya que no se trata de una «emoción dolorosa» como la define Martha Nussbaum (121) a partir del texto de la *Retórica* (1385b13-15), sino de una capacidad para entender al otro (y a uno mismo) desde un plano lejano a la moral y al propio entendimiento:

Sólo un ser inocente será capaz de compadecer, un ser que se sitúe al margen de todo código –animal tal vez, o niño aún, o anciana si sabia–, un ser carente de reglas y de juicio. Mérmoros no juzga, acude.

Mérmoros no piensa, comprende.

Confía.

Asiente.

(Maillard, *Compasión* 147)

En la escena del filme de Lars von Trier, Mérmoros se identifica con su madre. Descubre en Medea una víctima sacrificial, por eso decide ayudarla. De algún modo, Maillard también se identifica con Mérmoros, y de ahí su identificación con Medea. Para Maillard la escritura es un juego de espejos, un «modo de concentración privilegiado en la elaboración de una distancia que, lejos de enajenarnos, permite abrir un espacio de escenificación que es, ante todo, *speculum*, espejo, espectáculo: campo para el ver» (Maillard, *Márgenes* 215-2016) Sin esta identificación espejeada, la poeta no habría podido colocarse la máscara del personaje y darle palabras, hablar con su boca. Maillard entra en la red de Medea, busca al personaje entre los hilos de su trama y lo abraza. Los personajes creados por Maillard a lo largo de su obra poética hablan por ella, que se convierte en transmisora o mediadora de su voz:

Tengo muy claro que estos personajes míos son los que hablan y que, cuando refiero sus dichos no me estoy citando a mí misma sino a ellos. Escribo al dictado. Y me sorprende a menudo, muchos años más tarde, descubriendo que todos ellos (Hainuwele, Kali, Cual o Medea) me han indicado, en un momento dado, una época de mi vida, la manera de proseguir un mismo camino (Maillard, *Márgenes* 330).

El ejercicio de la poeta es escuchar a estos personajes y entender quién son. En el caso de Medea, debe prestar especial atención a su parte de mal, su parte oscura. El ejercicio de la *compasión* también es un ejercicio de autoconocimiento. Ejercicio que debe entenderse en cuanto al «método del observador» propuesto por Maillard (*Márgenes*, 386), y que permite que ella misma se distancie para observarse a sí misma en el personaje de Medea. Supone así un conocimiento del mal propio y sus posibilidades para caer sobre el prójimo. Este es su manual de instrucciones:

¿Cómo compadecer?

Nuestra es ahora la tarea.

Detener

la rueda
cortar

las cuerdas que mantienen
a todo aquel que nace

asido
al hambre
y al terror.

Abandonar la buena conciencia
y el territorio protegido.
Traspasad los extremos
y penetrad en mis tinieblas (Maillard, *Medea*
83).

Para la filósofa Ana Carrasco-Conde «el mal no es sólo un acto (que se hace) o se sufre (el daño): es una dinámica que genera un orden en base a una lógica relacional que se refuerza a sí misma» (2021, 117). Es el «círculo del hambre» en el que se inserta Medea y en el que toda la humanidad se presenta de algún modo. El mal no es un hecho aislado, cometido por una persona diferente, extraña o monstruosa. El mal es una ejecución constante en la que todos estamos inmersos. Por eso, ya no importa la *piedad*, porque no iguala. La *piedad* sirve para distinguir, para salvar a los que se consideran libres de pecado, pero no para entender realmente a quién hace el mal. No podemos entender a Medea desde la superioridad de creernos «sin pecado», debemos penetrar en su círculo, entender y conocer nuestra forma de estar en el mundo. El mal de Medea es también el mal de cada uno. Como propone Carrasco-Conde:

Se trata de pensar con sensibilidad el mal, la maldad y las formas de crueldad no como algo opuesto a la civilización, no como algo defectivo o privativo, no como algo relacionado con la parte indómita de nuestra naturaleza “animal” o como una enfermedad, sino como parte misma de una dinámica social y afectiva que genera desigualdad y, con ella, injusticia y daño (Carrasco-Conde, *Mal* 24).

Por eso Chantal Maillard despierta al fantasma de Medea. Nos lo presenta para que lo escuchemos. Su relato no es el relato del arrepentido que se arrodilla ante el mundo para que lo perdone. Es el relato de una asesina consciente de su crimen. De una ejecutora real. Medea nos pide a nosotros que entremos en su mundo, no pretende entrar al nuestro doblegada. Esa es su visión trágica. Ese es el nuevo modo de katarsis que busca Maillard con su texto. Quizá no tanto una katarsis como una «profunda enseñanza, tal vez incluso una suerte de cura» como apunta Muriel Chazalon (Maillard, *Márgenes* 436). Para ello se debe *compadecer* a la asesina en su mismo nivel, el único que parece posible. El lector se convierte en Mérmers. Tiene que apoyar la mano en el hombro de Medea. Abrazarla. Todos, de algún modo, somos Mérmers.

Los mitemas que configuran el «prosopomito» de Medea (extranjera, asesina, madre, maga) se ponen en el relato de Chantal Maillard al servicio de la compasión. La poeta y filósofa pone a Medea en el centro de su «círculo del hambre» para que con su ejemplo explique el porqué del mal y su necesidad de entendimiento. Los mitemas de Medea cristalizan, metafóricamente, en el tema de la compasión.

4. Medea ¿en el infierno?

Como veíamos al inicio, Chantal Maillard nos presenta a Medea como un fantasma, un *revenant* que

regresa al mundo de los vivos para dar una lección, para enseñar algo. El lugar del que viene Medea es una casa oscura, tenebrosa, misteriosa. El lugar donde viven los muertos:

Pero a pesar de sus engaños sé
que el tiempo es cosa de los vivos.
Ya estoy muerta ¿recuerdas?, le digo.
Y allí donde yo habito
no hay tiempo ni tardanzas (Maillard, *Medea*
106).

Maillard muestra el mundo de los muertos como un agujero. Un espacio sin tiempo en el que todas las certezas del mundo de los vivos están disueltas. Se accede a él a través de una grieta, abierta por el *Hambre*. Una abertura hacia su círculo:

Este es el lugar del Hambre.
No hay causas ni efectos
ni culpables ni víctimas.
Tan sólo un agujero
que ha de colmarse y gime.

Y el batiente arriba
batiendo sobre la nada (Maillard, *Medea* 107).

La geografía de la tierra de Medea es la geografía del infierno. Los mitemas situacionales (siguiendo la terminología de G. Durand) del «prosopomito» de Medea son las ciudades en las que las fuentes literarias sitúan los episodios de su mito: la Cólquide, Yolcos, Corinto y Atenas. Sin embargo, la Medea de Chantal Maillard se encuentra en otro espacio. Un espacio sin tiempo, un espacio sin referentes, un aparente no-especio. Sin embargo, este no-lugar tiene mucho que ver con el imaginario colectivo del infierno.

Como propone Ana Carrasco-Conde, las puertas del infierno siempre son: «cavidades u oquedades en la roca, grietas abiertas en escarpadas montañas, accesos imposibles, cráteres humeantes» (*Infierno* 55). Un espacio al que se invita a entrar para conocer el dolor, el sufrimiento, para comprender la *compasión* gracias al conocimiento del «círculo del Hambre»:

Hay una abertura
que no es una puerta sino un
desgarro en la membrana
por el que introducirse y descender
más abajo del mí

y también más abajo
del abajo (Maillard, *Medea* 117).

Todo el *Libro Tercero* del poemario pivota en conceptos como «entrar», «puerta», «abertura», «abajo», «descender», «penetrar» ... Medea nos invita entonces a entrar en su infierno. Penetrar en la oscuridad en la que habita y desde la que enseña. Como si fuésemos Teseo entrando en el laberinto, pero sin el hilo de Ariadna, soltando toda guía, entramos en su mundo para compadecerla. El «hilo» será también fundamental en esta descripción infernal de Maillard. Un «hilo» dotado de un fuerte carácter simbólico:

Pero nadie penetra en el abajo
del abajo
Sin haberse desprendido de sí.
El hilo ha de perderse en el descenso.

El hilo
y la personal historia que nos lastra
y oculta a nuestros ojos
la abertura (Maillard, 2020, p. 118).

De nuevo, el «prosopomito» de Medea se caracteriza en manos de Maillard con mitemas de otros mitos. El infierno al que Virgilio hace descender a Eneas se reformula como el laberinto de Teseo, mientras el hilo de Ariadna se pierde en manos de Medea. La simbología de cada uno de estos mitemas también se resignifica.

Para la Medea de Maillard, el «hilo» es el «yo», la identidad. Identidad conformada a partir de nuestros recuerdos, de nuestra historia, de nuestras -podríamos decir- «certezas morales». Para poder penetrar en el infierno hay que desprenderse de todo ello, olvidarlo, dejarlo de lado. Hay que someterse a una nueva purificación que nos permita estar completamente libres, completamente preparados para conocer lo oculto, lo escondido, lo que merece compasión. Y es que la destrucción de la identidad es una suerte de «infierno horizontal», si seguimos la propuesta conceptual de Ana Carrasco-Conde (*Infierno* 90). Si el «yo» se obsesiona tanto consigo mismo que acaba destruyéndose, se precipita a un nuevo formato de infierno. Este es el infierno que habita Medea.

En este sentido, la *Medea* de Lars von Trier se abre con una escena muy elocuente. La maga de Yolco yace en la arena de una playa, sola, abatida y con los ojos cerrados. Un plano cenital se va alejando y nos muestra su cuerpo completo. A medida que la cámara se aparta, el plano comienza a girar sobre sí mismo. El cuerpo de Medea da vueltas sin parar, cada vez a mayor velocidad. Gira tan rápido que deja de reconocerse. Hasta que llega una ola y el agua del mar parece llevársela.

Con su acto luctuoso, Medea gira tanto en torno a su «yo», se ensimisma tanto, que acaba perdiéndose. Esta es la metáfora de Lars von Trier con su escena. Y este es también el llamamiento que hace la Medea de Chantal Maillard. Si ella ha conseguido desprenderse de su «yo» gracias a su crimen, cualquiera puede hacerlo. Todos estamos invitados a desprendernos de aquello que nos ata a la realidad. Invitados a entrar en el infierno de Medea, a desaparecer su crimen.

Pero, al volver al mundo de los vivos, Medea ha dado un paso más. Se ha convertido en testigo. El conocimiento de los dos mundos le permite construir un relato nuevo, el de quien regresa, como un salvador. Por eso es un *revenant*. Como testigo, Medea tiene el poder de enseñar, de mostrar a los demás lo que es el infierno, lo que supone proceder del lugar del que procede. Medea es capaz de salir del bucle del infierno en que su acto le ha precipitado, regresar al mundo de los vivos y explicarles lo que verán al otro lado. Aunque gran parte de ese otro lado ya esté en el suyo. Como propone Ana Carrasco-Conde:

De ahí que sólo un tercero, el testigo, al estar fuera de ese bucle, sea el único que puede dar cuenta del infierno y del dolor del otro a través de una narración que, aunque a veces es interrumpida por la imposibilidad de hallar palabras ante el horror, es coherente y lineal (*Infierno* 96).

Por eso Chantal Maillard elige a Medea como transmisora de sus palabras, de sus ideas. Medea es la mejor testigo del mal, la persona más adecuada para explicar lo que es la *compasión*. El ejercicio de compadecerse de Medea es arduo, duro. Cualquier ejercicio de compasión lo es, pues supone eliminar todas las certezas de nuestra historia, de nuestra identidad y de nuestra moral. Pero Medea, como testigo, como *revenant*, es la guía perfecta, la única capaz de hacer entrar en el laberinto, penetrar en el infierno sin hilo alguno:

Levanta la cabeza.
Escora los sentidos.

De ahora en adelante
tu víctima

será tu guía.

Disponte a recibirla (Maillard, *Medea* 129).

El «prosopomito» de Medea es colocado por Maillard en un nuevo mitema situacional: el infierno, visto como un laberinto lleno de sombras, en el que no hay orientación ni hilo posible. Medea sale del infierno como las sombras en la *nekia* de Odiseo. No puede aprehenderse, pero trae un mensaje fundamental. Un mensaje trascendente, que viene a explicar una realidad contemporánea. Es aquí donde la resignificación del «prosopomito» se hace más importante, pues como apunta J. M. Losada el mito siempre «se integra en la historia de la cultura, sanciona una actualidad real e imaginaria que explica los comportamientos contemporáneos» (*Metodología* 12).

Medea puede verse entonces como el símbolo de un sujeto destruido en el «infierno horizontal» de nuestro mundo contemporáneo. Un sujeto consumido por la maldad inmanente en nuestras relaciones personales, metaforizadas en el «círculo del hambre». Un sujeto del que únicamente podemos tener compasión, pues todos podemos sentirnos identificados, de algún modo, con su historia.

5. Algunas reflexiones para concluir

Escuchar a Medea es difícil. Medea es un personaje complejo, que causa rechazo, pero también fascinación (Balló y Pérez 120) por la misma causa: haber cometido el que -podría considerarse- el crimen más reprobable. Las diversas versiones de este personaje que la historia de la cultura (con especial mención a la literatura, el teatro y el cine) nos ha brindado, tratan de dar siempre respuesta a la pregunta de por qué Medea cometió ese crimen. Podemos considerar que cada interpretación es una forma de *piedad*. Buscar una explicación al crimen de Medea es observarla desde arriba, desde el privilegio de quien se sabe inocente, de quién siente que jamás podría actuar como ella.

Chantal Maillard se aparta de cualquier interpretación. La Medea que escribe es todas las Medeas. La razón por la que ha ejecutado a sus hijos es todas las razones. El modo que ha escogido para hacerlo es todos los modos. Y es que no importa si fue con veneno, con una cuerda o con una daga. No importa si por venganza, si por orgullo o por brujería. Lo que importa de la Medea de Maillard es que lo hizo. Que cometió el acto y con su acto se convirtió en mito. Y de ahí «prosopomito». Prosopomito del mal. Mal que

Maillard entiende dentro del «círculo del hambre». «Círculo del hambre» en el que viven todos los seres vivos, que necesitan de otros para vivir, que son depredadores por naturaleza.

Para Chantal Maillard, la única forma de entender a Medea es entendiendo el «círculo del hambre» que sólo puede ser comprendido gracias a la *compasión*. *Compasión* contraria a la *piedad*. Por eso se opone a interpretar a Medea, solo la escucha. Como figura paradigmática del mal, la trágica Medea explica con su propia voz lo que significa la *compasión*. Esta nueva perspectiva de acercarse al mal desde su misma altura, al ser consciente de que no existe ninguna distinción entre el ejecutor y la víctima, que no existen los culpables y los inocentes en el «círculo del hambre». Y es que el mal se ejerce en círculo. Cualquiera puede ejercerlo y sufrirlo. En palabras de Ana Carrasco-Conde:

La cuestión es que quizá el mal sí tenga límites, pero circulares y repetitivos: los de un

movimiento circular y automatizado cuyo fin es el movimiento mismo. El mal tiene un patrón asociado a una forma de producción y, precisamente por eso, puede reproducirse. Es esa dinámica la que es preciso identificar (*Mal* 141).

Esta dinámica circular del mal es la que representa Medea. La Medea que nos habla para instruirnos, que se presenta como maestra de *compasión*. La Medea de Maillard deja de ser una bruja, un ser despreciable, una loca. Es reflexiva, sentenciosa, sosegada. Tiene la tranquilidad del sabio. Vuelve del infierno, del lugar del dolor y del conocimiento, lo ha superado todo. La lección de Medea, para Maillard, es colocar un espejo ante su interlocutor, ante el lector, convertido en oyente. Medea viene para explicar el funcionamiento del mal, del «círculo del hambre» y enseñar que la única forma que tenemos de afrontarlo es con el ejercicio más difícil: la *compasión*.

Referencias bibliográficas

- Adriani, Elena. *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padua, Esedra, 2006.
- Aristóteles, *Retórica*, ed. y trad. de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Balló, J. y Pérez, X. «La venganza triunfal», en R. Irigoyen (trad.). *Eurípides. Medea.*, Madrid, Penguin Clásicos, 2015
- Bataille, George. *La literatura y el mal*. trad. de Lourdes Ortiz. Madrid, Taurus, 2010 [1957]
- Carrasco Conde, Ana. *Infierno horizontal. Sobre la destrucción del yo*. Madrid. Plaza & Valdés, 2012
- . *Presencias IrReales*. Madrid. Plaza & Valdés, 2018
- . *Decir el mal*. Madrid. Galaxia Gutenberg, 2021
- Castillo Bel, Laura, «Neutraliza la verdad de la historia con la verdad de otra. La reescritura del mito desde la compasión en *Medea* (2020), de Chantal Maillard», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, Madrid, 2023, pp. 147-160
- Durard, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993
- Gómez Blesa, Mercedes. *La razón mediadora. Filosofía y piedad en María Zambrano*, Editorial Gran Vía, Madrid, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Losada, José Manuel. «Mitocrítica y metodología» en J.M. Losada (ed.) *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlin. Logos Verlag Berlin, 2015, pp. 9-27
- . *Mitocrítica cultural*, Madrid, Akal, 2022
- Maillard, Chantal. *La compasión difícil*. Madrid. Galaxia Gutenberg, 2019
- . *Medea*. Barcelona. Tusquets, 2020
- Maillard, Chantal y Chazalon, Muriel. *Decir los márgenes. Conversaciones*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2024.
- Maillard, Chantal y Mayorga, Juan. «Poetas en La Abadía: encuentro entre Chantal Maillard y Juan Mayorga» *Youtube*, subido por Teatro de la Abadía, 27 de diciembre de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=AOCzYu7RQPM>
- Nussbaum, Martha. *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*, trad. de Miguel Candel, Barcelona, Paidós, 1994.
- Pérez López, Leonor, «Del mito de Medea al ‘Síndrome de Medea», *Florentina Iliberitana* 29, 2018, pp. 211-238.
- Pociña Pérez, Andrés y López López, Aurora, *Otras medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 2007.
- Rigotti, Francesca. *Sobre la oscuridad*. Madrid. Alianza Editorial, 2022.
- Shelley, P. B. *Prometeo liberado*. ed. de Alejandro Valero. Madrid. Renacimiento, 1994 [1817]
- Quignard, Pierre. *El sexo y el espanto*. trad. de Ana Becció. Barcelona. Minúscula, 2005 [1994]
- . *El origen de la danza*. trad. de Silvo Mattoni. Buenos Aires. Interzona. 2017 [2013]
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Madrid. Alianza Editorial, 2020 [1973]
- . *De la Aurora*. Madrid. Alianza Editorial. 2021 [1985]

