

***NEUTRALIZA LA VERDAD DE UNA HISTORIA
CON LA VERDAD DE OTRA.
LA REESCRITURA DEL MITO DESDE LA COMPASIÓN
EN MEDEA (2020), DE CHANTAL MAILLARD***

*NEUTRALIZA LA VERDAD DE UNA HISTORIA CON LA VERDAD DE OTRA.
THE REWRITING OF THE MYTH FROM COMPASSION IN MEDEA (2020),
BY CHANTAL MAILLARD*

Laura CASTILLO BEL

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Medea es considerada uno de los personajes más controvertidos de la literatura. A su primera aparición literaria en la *Teogonía* (957-962) de Hesíodo, le han seguido numerosas más entre los autores clásicos y modernos. Chantal Maillard es una de las poetisas que se inscribe en el largo linaje de autores fascinados por esta figura. La poeta belgo-española reescribe el mito de Medea situando en el centro el tema de la compasión, que estructura tanto su *Medea* (2020), como su ensayo titulado *La compasión difícil* (2019). Partiendo de los principios de la mitocrítica feminista de autoras como Estella Lauter, Barbara Godard, Donna Haraway, y de la reciente propuesta de Isabel González Gil en torno a los modos de entrelazamiento que se producen entre el sujeto mítico y el sujeto poético en la poesía española contemporánea, se analiza en este artículo la lectura vanguardista que hace Maillard del mito de la ya estereotipada filicida.

Palabras clave: Maillard; Mitocrítica; Reescritura; Medea.

Abstract: Medea is considered one of the most controversial characters in literature. Her first literary appearance in Hesiod's *Theogony* (957-962) has been followed by numerous others among classical and modern authors. Chantal Maillard is one of the poets who belongs to the long line of authors fascinated by this figure. The Belgian-Spanish poet rewrites the myth of Medea by placing at the centre the theme of compassion, which structures both her *Medea* (2020) and her essay entitled *La compasión difícil* (2019). Drawing on the principles of Feminist Myth-criticism by authors such as Estella Lauter, Barbara Godard, Donna Haraway, and the recent proposal by Isabel González Gil regarding the modes of intertwining that occur between the mythical subject and the poetic subject in contemporary Spanish poetry, this article analyses Maillard's avant-garde reading of the myth of the already stereotypical filicide.

Keywords: Maillard; Myth Criticism; Rewriting; Medea.

1. Introducción

Medea es considerada uno de los personajes más controvertidos de la literatura. A su primera aparición en literatura en la *Teogonía* (957-962) de Hesíodo, le han seguido numerosas más entre los autores clásicos: Eurípides, Séneca y Ovidio. Sin embargo, la lista de autores que se han visto seducidos por su figura desborda el corpus de representantes de la tradición clásica: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Fernando de Rojas, Miguel de Unamuno, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, etc. Además, son múltiples los cineastas que han escogido a Medea como el foco principal de sus películas: Don Chaffey, Pier Paolo Pasolini o Lars von Trier, entre otros. De hecho, es precisamente la *Medea* (1988), de Lars von Trier, la que sirve de inspiración a Chantal Maillard para escribir su obra homónima. Este punto de partida va a dirigir de manera inequívoca la reescritura del mito que realiza Maillard, como se comprobará más adelante.

En este artículo se busca, por tanto, como objetivo principal, establecer el modo de reescritura del mito de Medea que lleva a cabo Chantal Maillard en su obra de 2020. Por ello, interesa dilucidar, en primer lugar, cuáles son los mitemas que la poeta toma como estructurales del mito para que este pueda ser reconocido, cuáles modifica, cuáles suprime o inserta y cuáles subvierte. En segundo lugar, conviene estudiar cómo Maillard se inscribe en una tendencia de la literatura contemporánea (Wolf, 1998; 2016) que trata de tomar mitos clásicos femeninos silenciados o demonizados y dotarlos de voz. Así, se estudiará cómo la poeta coloca a Medea como el centro de su reescritura del mito y qué mitemas le asocia. En tercer lugar, resulta especialmente relevante en el caso de Maillard, analizar cómo la poeta configura un yo poético que se entremezcla con el sujeto mítico. Para conseguir este entrelazamiento, parte de mitemas que puedan compartir el sujeto lírico y el sujeto mítico y desde allí tejer una red que incluya a ambos. Estos serán estudiados en profundidad en el quinto punto de esta investigación. Por último, al estar el poemario de *Medea* íntimamente ligado al ensayo de *La compasión difícil* (2019), se procederá en el último punto a establecer cómo el tema de la compasión vertebraba la producción literaria de Maillard en torno al mito de Medea.

Estos objetivos se alcanzarán a partir de un análisis del poemario de Chantal Maillard desde la metodología mitocrítica tradicional de autores como Pierre Brunel o Gilbert Durand y desde las aportaciones de la mitocrítica feminista de teóricas de referencia como Donna Haraway o Rosi Braidotti. Además, se partirá, sobre todo en el último apartado, de las reflexiones teóricas en torno a la compasión que la propia Chantal Maillard propone en su ensayo *La compasión difícil* (2019).

2. Breve aclaración terminológica: de la Mitocrítica como metodología

A la hora de afrontar un estudio mitocrítico, el primer paso necesario consiste en acotar un término con tanta polisemia como es el de «mito». José Manuel Losada lo define en su recientemente publicada *Mitocrítica cultural. Una definición del mito* (2022) como 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» (193). El concepto de mito se confunde a menudo con el término tema. Pierre Albouy lo diferenciará en tanto en cuanto el mito «conserva una traza de religion ou de psychologie collective» (1969: 9-10). Además, el mito, según Durand, trata de responder a un «mitologema», es decir, a «toda pregunta que se plantea el hombre, carente de respuesta desde el positivismo científico» (Gutiérrez, 2012: 61). Entre estos mitologemas, se puede mencionar la muerte o el amor.

En cuanto a su estructura, un mito es reconocible gracias a las «grandes unidades constitutivas o mitemas» (Lévi-Strauss, 1974: 241) que lo componen, es decir, las unidades mínimas significativas en las que se puede descomponer un mito. Estos mitemas estructurales deben estar presentes en cualquier reescritura para que pueda seguir siendo reconocible el mito original, aunque la combinación de estos pueda variar. Gilbert Durand denomina a estos, «mitemas directrices», y los opone a los «mitemas ornamentales o anecdóticos» (2012: 115), de los cuales se puede prescindir y seguir manteniendo la identidad del mito. De acuerdo con el postulado durandiano, se podrían desgajar los estratos mitémicos en tres momentos escalonados: en primer lugar, extraer los motivos redundantes; en segundo lugar, examinar los mitemas de situación, personaje y decorado mítico; y, por último, se puede encontrar mitemas compartidos con otros mitos de un contexto temporal y cultural determinados (Durand, 1993: 343). Pero, hay que tener en cuenta que los mitemas pueden aparecer de forma «patente», es decir, a través de «la repetición explícita de su o sus contenidos [...] homólogos» (Durand, 1993: 345); o de forma «latente», es decir, mediante «la repetición de su esquema intencional implícito» (1993: 345).

Durand va a considerar mitemas indistintamente a un «‘motivo’, un ‘tema’, un ‘decorado mítico’, [...] un ‘emblema’, una ‘situación dramática’» (1977: 16). El antropólogo francés determina que lo que define a un elemento como mitema es únicamente el sentido de narratividad asociado a la unidad mínima. Sin embargo, la mitocrítica cultural considera que solo aquellos motivos atravesados por la trascendencia, pueden considerarse mitemas (Losada, 2022: 536). Aquellas unidades míticas, que no cuentan con ese rasgo de trascendencia, son consideradas «temas narrativos» (2022: 536).

Sin embargo, en la contemporaneidad los mitos aparecen ya desligados de su contexto sacro y de su matiz de trascendencia. De hecho, Carlos García Gual matiza una particularidad propia de los pueblos de tradición cultural: «los mitos se hallan vinculados a su transmisión literaria» (1971: 85). Este es un factor determinante, pues al presentarse el mito desde lo literario, pierde el carácter religioso y ligado a la sacralidad, y se transforma en un mito maleable, mutable e irónico. El caso particular de Medea es un «mito literarizado», es decir, una «adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo» (Herrero Cecilia, 2006: 65).

Para enfrentar un estudio de mitocrítica, Pierre Brunel propone un método de trabajo —abierto a modificaciones— dividido en tres pasos: «l’émergence, la flexibilité et l’irradiation» (1992: 72). En primer lugar, se identifican los mitemas que emergen en el texto, prestando atención a las posibles «redundancias» (Lévi-Strauss, 1974), que puedan constituir mitemas estructuradores. A continuación, se analizan qué mitemas se suprimen, cuáles se modifican ligeramente, cuáles se subvierten o se resignifican. Por último, se estudian las recurrencias o «métaphores obsédantes» (Mauron, 1995) presentes en el conjunto de su obra, para comprobar cómo estas terminan por configurar el «mythe personnel» de un autor, definido por Mauron como «le phantasme le plus fréquente chez un écrivain [...] l’image qui résiste à la superposition de ses oeuvres» (1995: 209-210).

Tras haber introducido algunos aspectos terminológicos clave para entender la metodología propia de la mitocrítica, que se utilizará en el desarrollo de este análisis, se procede en el siguiente apartado a extraer los mitemas que configuran el mito de Medea y cómo estos se trasladan en la obra de Chantal Maillard.

3. La estructura mitémica de Medea

El mito-personaje de Medea, mencionado por primera vez en la *Teogonía* de Hesíodo, aparece indefectiblemente unido al mito-personaje de Jasón y la expedición de los Argonautas, que cobra una especial importancia en la *Odisea*. El argumento del mito de Medea se puede clasificar en tres bloques temáticos (Rodríguez Rivada, 2019: 15), ligados a tres espacios: 1) En la Cólquide, Medea traiciona a Eetes, su padre, y a su patria, ayudando a Jasón con sus poderes de hechicera para superar las pruebas necesarias para conseguir el vellocino de oro y recuperar el trono. La pareja huye a Yolcos y, durante la huida, Medea mata a Apsirto, su hermano menor, para retrasar la persecución de su padre. 2) En Yolcos, la patria de Jasón, la pareja contrae matrimonio y Medea rejuvenece al padre de Jasón en agradecimiento. Las hijas de Pelias, hermano del padre de Jasón, piden que haga lo mismo con su padre. Pero, dado que, a causa de este, el padre de Jasón fue desplazado del trono, en lugar de rejuvenecerlo, Medea lo mata. En consecuencia, la pareja es desterrada a Corinto. 3) En Corinto, tras unos años de felicidad, Jasón abandona a Medea para casarse con Creúsa, tras pactarlo con Creonte, su padre. Medea ejecuta su venganza matando a Creúsa y Creonte y, finalmente, a sus propios hijos. Después de abandonar a Jasón, Medea huye a Atenas, donde se casará con Egeo y tendrá un hijo llamado Medo.

A pesar de que el mito presenta pequeñas variaciones en algún punto del argumento, la estructura general del mito se suele mantener estable en las reescrituras de la tradición clásica. A partir de estos tres bloques temáticos, se pueden extraer los mitemas estructuradores del mito de Medea: el encuentro entre Medea y Jasón, la traición de Medea a su padre, la huida de la pareja a Yolco, engaño y asesinato de Pelias, la traición pasional de Jasón a Medea, el asesinato de Creúsa y Creonte a manos de Medea, el filicidio, la huida a Atenas y posterior matrimonio con Egeo. De acuerdo con la clasificación de mitemas de Gilbert Durand, se podrían definir los citados como mitemas de situación. En cuanto a los mitemas de personaje, se deberían destacar el mitema de la hechicera enamorada con sed de venganza (Medea) y el mitema del tirano, que es adjudicado en diferentes momentos del mito a los personajes de Eetes, Pelias, Creonte y Jasón. Por último, en cuanto al decorado mítico, se pueden señalar cuatro espacios en los que se desarrolla la acción del mito: la Cólquide, Yolcos, Corinto y Atenas.

De este conjunto de mitemas, se puede destacar uno como el mitema directriz en las reescrituras contemporáneas, por ser el más productivo: el filicidio. Medea se presenta en la cultura popular como traidora de su patria, de su familia y asesina de sus hijos. Será precisamente este mitema del filicidio el que será el eje estructurador, el mitema obsesivo, de la *Medea* de Chantal Maillard. En el siguiente apartado se dibuja de modo introductorio la reescritura de los mitemas de Medea que hace Chantal Maillard en su obra, aunque ciertos aspectos se tratarán en mayor profundidad en los apartados sucesivos.

4. Dar voz a los mitos femeninos: reescritura del mito original en *Medea* (2020), de Chantal Maillard

Las mujeres han sufrido a lo largo de la historia los efectos de una violencia simbólica ejercida por el sistema patriarcal, entendiéndose esta como el «proceso de socialización tendente a naturalizar un sistema de relaciones jerárquicas de origen cultural por medio de símbolos, imágenes y representaciones denigratorias» (Beteta Martín, 2009: 164). Este tipo de violencia ha intervenido directamente

en el modo de configuración de las identidades femeninas en la literatura, el arte y, por supuesto, los mitos. Como bien destaca Yolanda Beteta Martín en su artículo «Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos» (2009), los mitos tienen un importante «poder configurador [...] en la construcción de la subjetividad femenina» (165). Por eso, resulta fundamental la presencia de autoras del siglo XXI que logren subvertir ciertos valores negativos adjudicados históricamente a los mitos femeninos. Barbara Godard propone en su artículo «Feminism and/as Myth: Feminist Literary Theory between Frye and Barthes» (1991) que, además de la reconfiguración de los mitos ya existentes, una alternativa para dar voz a los mitos femeninos, es crear otros nuevos (Haraway, 1997; Lauter, 1984). Ambas alternativas inciden en la relevancia ideológica que tienen los mitos. Ya Cassirer hablaba en *El mito del Estado* de los «mitos políticos» (2004: 8), a propósito del fascismo y el nacionalismo. Pero, también Rosi Braidotti ha incidido en este aspecto desde el feminismo: «Political fictions may be more effective, here and now, than theoretical systems» (2011: 26).

Muchas escritoras, a sabiendas del poder configurador de identidades que tienen los mitos, se han lanzado a la empresa de reescribir mitos femeninos que han sido silenciados o demonizados. Medea es uno de los mitos-personajes más recurridos, al haber sido reducido a los rasgos de: traidora, asesina, filicida y vengativa, oscureciendo otros mitemas del mito que pudieran ofrecer una visión más compleja y completa de Medea. Christa Wolf, por ejemplo, reelabora el mito de la tragedia griega en *Medea* (1998), donde trata de humanizar su figura, cediéndole la voz y el papel protagonista, frente al papel secundario y al silencio al que era relegada en la tragedia eurípidea. En primer lugar, mientras que Eurípides destaca de Medea sus rasgos de hechicera, Wolf va a subrayar su maternidad. En segundo lugar, las habilidades medicinales de Medea son temidas en la tragedia griega, mientras que Wolf las convierte en motivo de admiración. Por último, en la obra de Wolf, Medea no comete filicidio, sino que esta es acorralada por los corintios y sus hijos mueren a manos de estos por lapidación (Delbueno, 2010: 2; 4; 16-17). Así, se termina de desvincular la figura de Medea del infanticidio y se subraya su papel de madre.

Resulta interesante introducir la obra de Christa Wolf, puesto que Chantal Maillard va a seguir alguna de sus líneas en su reescritura del mito. La poeta y filósofa belgo-española escribe en *Medea* un largo monólogo poético dividido en cuarenta y ocho fragmentos, que se estructura en tres libros, siguiendo la estructura tripartita habitual de las antologías poéticas de la Antigüedad clásica. La obra es ya, desde la elección del género, una obra cargada de hibridismo: una mezcla entre poesía y teatro, en particular, en forma de acotaciones teatrales abriendo cada libro y de monólogo dramático. Ese hibridismo va a estar presente a lo largo de la obra de Maillard, no solo desde el punto de vista del género literario, sino también a través del hibridismo animal/humano presente en la figura de Medea y en el que incide el poema de Maillard, o la hibridación, el entrelazamiento que se produce entre el sujeto mítico y el sujeto lírico.

La elección del género es fundamental a la hora de realizar la selección de mitemas. Frente a la novela de la autora alemana, el texto de Chantal Maillard tiene una forma muy cercana al género poético, lo que hace que presente una muy destacada carga isotópica y que concentre los mitemas en un pequeño número. En particular, si se atienden a las isotopías del orden semántico, se puede comprobar que el poema se estructura en torno a recurrencias o redundancias, que van tejiendo las metáforas obsesivas que configuran el mito personal de la poeta. Estas recurrencias, además, no solo estarán presentes en su poemario, sino también en su ensayo *La compasión difícil* (2019), del cual

Medea puede considerarse una suerte de epílogo poético. Estas recurrencias van a acabar incidiendo en el mitema central de Medea como madre y como asesina de sus hijos y en el tema de la compasión, eje de reflexión compartido por el poemario y el ensayo.

Además de estas recurrencias a nivel formal, es necesario destacar que su elección del monólogo como forma, permite dar voz directamente a Medea. Así, los mitemas relacionados con Jasón o con la relación amorosa de Medea con este, se suprimen o aparecen brevemente citados: «Telar adentro/la mano de Jasón tendida hacia la mía» (Maillard, 2020: 29). La elección de la poesía como forma desde la que reescribir el mito de Medea hace también que la historia aparezca desligada de los espacios concretos y materiales, a los que tan unida estaba en los tres bloques temáticos del mito original, que se mencionaban anteriormente. Frente a esta división argumental por espacios, en el poemario de Chantal Maillard tan solo se hace mención una vez a la errancia a la que se ve sometida Medea como la eterna extranjera: «De Corinto a Atenas de / Italia a Tesalia de Fenicia / a Persia y de vuelta a Cólquide / embarcar de nuevo / rumbo a quién sabe dónde / cruzando el Adriático encallar / en las costas de Libia / de Córcega de Ampurias / o del Mar de Alborán» (Maillard, 2020: 19-20). Pero, más allá de esa breve referencia, el resto del poemario se desarrolla en un espacio y un tiempo indeterminados, casi circulares, de la vuelta a lo mismo: «Todo círculo es vicioso: / en cualquier punto en el que inicies / el trayecto / te encuentras al final del mismo / En cualquier punto estás en el inicio» (Maillard, 2020: 21). Esta circularidad aparece como metáfora obsesiva a lo largo del poemario por su ligazón al círculo del hombre, concepto fundamental en la reflexión del mito de Medea de la poeta, que se introducirá más adelante.

Unido a esta indeterminación espacial, el mitema del viaje —compartido por varios mitos fundamentales de la Antigüedad— aparece en esta obra más como un cambio interior que como desplazamiento geográfico:

Hacer del miedo una victoria / del horizonte el punto de destino / distraer al que se embarca / pero no le libera/ y a la vuelta / se encuentra con el fardo / que abandonó al partir. / Mayor mérito hay en aprender / el arte del tejido / que en surcar los mares combatiendo / quimeras. / Más corto es el camino de la araña / que aquel de los océanos. / Más eficaz saber cortar el hilo / que fondear en uno y otro puerto. / La ruta más difícil es a veces / aquella que se emprende/ sin moverse del sitio (Maillard, 2020: 30-31).

Conviene comentar un par de aspectos presentes en este pasaje. En primer lugar, se puede comprobar que esta asociación del mitema del viaje al mitema del tejido es más característico de la *Odisea* que de la *Medea eurípidea*. Luis Martínez-Falero explica este fenómeno de entrecruzamiento de mitos en la poesía del siguiente modo:

De este modo sobre todo en la poesía, los arquetipos clásicos establecen correlaciones semánticas al aparecer unidos en el mismo contexto textual, sea por la analogía establecida entre ellos a partir de algún mitema parecido, sea por la nueva relación determinada por el poeta al escribir su obra (2013: 490).

Es decir, al compartir el mitema del viaje y al estar presente en ambos mitos un personaje femenino pasivo, silenciado o a la espera, Chantal Maillard entrelaza ambos mitos por analogía. Este tipo de hibridación mítica suele ser más común en la poesía que en la narrativa, pues algunos mitemas se concentran casi a modo de imágenes poéticas, sin necesidad de romper la combinación de mitemas directrices, que configuran el *core* central del mito original. Esta imagen del telar constituye uno de

los mitemas obsesivos a lo largo del poemario —sobre todo en el primer libro—, presente a través de la imagen de los «hilos» (Maillard, 2020: 35); la «tela» (36), el «ovillo» (37), la «madeja» (37), el «pespunte» (37), etc. Esta imagen del telar también va a aparecer unida a la araña¹, que subraya el matiz de animalidad asociado a la figura de Medea.

En segundo lugar, cabe mencionar la lectura feminista que del mitema del viaje se está haciendo en este pasaje. Pues, frente a la visión canónica del viaje físico como experiencia de crecimiento personal, se introduce la espera como el verdadero reto de aprendizaje. Ya no es valiente el que surca los mares para vivir aventuras, sino la que se somete a la terrible incertidumbre de la espera. Arquetipos ya sobreentendidos como el viaje se subvierten y cuestionan en una lectura feminista de los mitos.

En línea con esta lectura mítica feminista, Maillard coloca en el centro de su obra los mitemas de Medea como madre y del filicidio cometido, de los cuales se desprenden temas introducidos por la propia poeta estructuradores del pensamiento en torno a Medea, como son la compasión o el círculo del hambre. Para constatar la importancia de Medea en la obra de Maillard, ya desde el primer fragmento, esta se presenta a sí misma saliendo del silencio, del olvido y de la incompreensión a la que había sido sometida a lo largo de los años: «*JE suis un revenant. / He vuelto de la muerte. / De la nada enorme/el inmenso/vacío bajo el manto. / Je suis un revenant. / He vuelto transparente / fantasmal la palabra como un hilo/ de saliva temblando entre los labios*» (Maillard, 2020: 17). Como se puede comprobar, Medea se denomina a sí misma fantasma, un personaje rescatado de las tinieblas, del silencio, al que Maillard ha concedido el aliento, el hilo de la palabra. De hecho, no es casualidad que la primera palabra sea «JE», en mayúsculas, reafirmando la identidad de aquel que habla en primera persona. También cabe destacar que ese primer verso se escribe en francés, tal vez para subrayar ese hibridismo que, como ya se ha comentado anteriormente, caracteriza al mito de Medea; o, tal vez, para dejar entrever esa unión entre el sujeto mítico y el sujeto lírico, como se comentará más adelante.

No obstante, también incide en el rasgo de extranjera asociado a Medea: la desterrada, la errante. El resto del poemario casi al completo se presenta en español, tan solo estos versos —repetidos como una letanía— se introducen en francés. Este fantasma que dice ser Medea proviene de las tinieblas, que en la obra de Chantal Maillard, se asocia al lugar propio de aquel que se encuentra en los márgenes:

Desde el territorio convenientemente iluminado en el que nos situamos, ¿cómo comprender al que habita las tinieblas?

Supé entonces que para comprender a Medea debíamos penetrar en las zonas oscuras, abandonar la buena conciencia y el territorio protegido. Debíamos salirnos de la pauta y atrevernos a vagar en los márgenes (Maillard, 2019: 145).

El mensaje que viene desde las tinieblas se presenta así, como una suerte de revelación. Esa idea del fantasma que habla desde las tinieblas está muy unida al mitema que identifica a Medea como traidora y asesina. La oscuridad siempre se ha asociado al mal. Así, la Medea de Chantal Maillard habita esas tinieblas por haber cometido traición y crimen: es traidora de su patria y de su familia, por un lado, pero también es traidora de la Ley Natural al cometer el crimen atroz del filicidio. Maillard

1 Estos términos también podrían remitir a Aracne, otra de las figuras de importancia indiscutible en la mitología de reivindicación feminista.

nos descubre a Medea como un ser subversivo, una rebelde, que impone su propia voluntad ante la Ley y la autoridad:

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 hora-da 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, 2020: 48).

La voz lírica se reivindica como rebelde, como disidente, como marginal e incomprendida, frente a un «vosotros», que desde la luz pretende juzgar a las tinieblas.

Sin embargo, también es, por otro lado, un monstruo, un híbrido animal/humano, movido por su impulso irracional de venganza. Esta asociación de Medea con la animalidad va a ser recurrente: «El animal que fuimos. / El animal en mí» (Maillard, 2020: 74); «Llevo en mi sangre / la dentellada del felino / el letargo del saurio / el camuflaje del pez en las simas / el latigazo electrificante de la raya / la prudente atención de la tortuga / y el hambre» (62). Pero, no se va a presentar a Medea únicamente como «madre oscura» (Balló y Pérez, 2015: 135), devoradora y animal, sino que ese hibridismo entre lo humano y lo animal está presente en todo ser humano, según la voz lírica del poema: «Animal entre otros animales/ hocico entre hocicos» (Maillard, 2020: 73). Además, el animal, lejos de ser demonizado, es elogiado a propósito de su instinto: «CONFÍA. El animal conoce/ las sendas. / [...] Confía. El animal/ vigila.» (Maillard, 2020: 130). La irracionalidad y el impulso, características asociadas simbólicamente a las mujeres, son consideradas virtudes dignas de elogio en el poemario de Chantal Maillard. En definitiva, se comprueba que, como bien afirma Elsa Rodríguez Cidre, «la animalidad representa el referente básico de un lenguaje polivalente, adaptable a los más variados contextos discursivos de signo positivo o negativo» (2019: 51). Así, en la *Medea* aquí analizada, la animalidad representa el impulso que lleva al filicidio, pero también es fuente de instinto.

A los rasgos asociados a la figura de Medea (fantasma, extranjera, asesina, rebelde, híbrida animal-humano) hay que añadir uno último que resignifica todos los anteriores y que devuelve al mito de Medea la complejidad y ambivalencia de las que se le había despojado en las simplificaciones patriarcales: es madre². Pero, no solo es madre biológica, sino que es una madre que mira hacia atrás después del filicidio, deseando recuperar lo que ha perdido: «Sofoco. Golpeo / el hielo endurecido / tratando de abrir un agujero / un túnel que conduzca / de vuelta a lo perdido» (Maillard, 2020: 18). Es una madre que asume sus acciones como errores: «Contempla tus errores / [...] que yo consideré los míos/ hace ya mucho tiempo» (2020: 18). La Medea de Maillard no puede olvidar y sufre por ello: «Todo se olvida, dicen. / No es cierto. / Algo a veces acontece / que lo revuelve todo / y a partir de entonces te despiertas / un día y otro día / con/ el sabor de la hiel / en la boca» (Maillard, 2020: 28); «¡No hay olvido!» (2020: 30). Este último mitema de la maternidad y del filicidio, se recuperará en el último apartado de este trabajo, cuando se desarrolle la concepción que tiene Maillard en su obra de la compasión.

2 Leonor Pérez Gómez considera que todos estos mitemas que se asocian a la figura de Medea, son los que la convierten en heroína: «Medea reúne las características de una heroína, pues 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» (2018: 212).

5. Sujeto lírico y sujeto mítico: identificación y conflicto

Isabel González Gil subrayó en su reciente intervención en el *VII Congreso Internacional de Mitocrítica. Mito: Teorías de un concepto controvertido* (2022) los mecanismos de mitologización del yo que destacaban en la poesía contemporánea española. Estos mecanismos difuminan las fronteras entre el sujeto lírico y el sujeto mítico, entrelazándolos en un único yo. No obstante, para que este entrelazamiento sea orgánico y pueda constituirse en un yo híbrido, pero unificado, es necesario que ambos sujetos compartan al menos uno de los mitemas estructuradores. En la *Medea* analizada, la línea que separa a la poeta y al sujeto lírico/mítico es tan sutil que apenas se puede hablar de máscara, sino de velo, al tratar de definir el filtro poético que separa la voz de Chantal Maillard de la de la Medea constituida en el sujeto poético. El mitema principal que comparten poeta, sujeto lírico y sujeto mítico es, sin duda, aquel del filicidio, aunque este presenta un ligero desplazamiento en el caso de Maillard con respecto al mito de Medea. La violencia ejercida hacia el hijo en el caso del sujeto mítico es expresada a través de un ejercicio activo, mientras que la percepción del filicidio de Chantal Maillard está ligada a la ausencia o la omisión, es decir, al no ofrecimiento de ayuda o socorro hacia un hijo antes de perderlo definitivamente. Si se atiende de manera excepcional a los datos biográficos de la poeta, es inevitable destacar el suicidio de su hijo Daniel, que empujó a Maillard a escribir junto a Piedad Bonnett el poemario *Daniel. Voces en duelo* (2020). Así, se produce una identificación de la poeta con Medea en tanto en cuanto se siente responsable de la muerte de su hijo, aunque no haya sido, como la hechicera de Yolco, propiamente ejecutora del asesinato de sus hijos. Este aspecto introduce una variación importante en el mitema del arma del infanticidio. A lo largo de las muchas reescrituras del mito de Medea, se han propuesto diversos modos de ejecutar el crimen: por degollamiento, por envenenamiento o por ahorcamiento. En la *Medea* de Chantal Maillard, el arma del crimen es la ausencia: «Maté a mis hijos, sí. O esa fue / la historia que os contaron. / ¿Qué utilicé: la soga el cuchillo/ el veneno? ¿O quizá la ausencia? / ¿Importa eso ahora?» (Maillard, 2020: 39). Así lo expresa también en *La compasión difícil* en un diálogo que se establece entre Medea y «la mujer»: «MEDEA: ¿Has ejercido violencia? / LA MUJER: Por omisión. / MEDEA: ¿Qué arma utilizaste, qué pócima? / LA MUJER: La ausencia» (Maillard, 2019: 180). Esta ausencia consiste en dejarlos caer, abandonarlos a su suerte ante la realidad hostil: «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, 2020: 53).

Una de las consecuencias de haber ejercido ese daño a sus hijos por omisión es que la Medea de Chantal Maillard se siente extranjera —algo que ya se introducía en el mitema de las tinieblas y en el uso del francés al principio del poema—, pero, además, se siente una desterrada de su propio cuerpo, de su propia casa:

Me desterré... Eran tan altas las paredes. Altas, tan altas... No pude respirar. Los niños jugaban fuera. O estaban dormidos. O no sé... Las pinzas blancas para la ropa blanca, las azules para la ropa azul... La casa sonaba a hueco. Las paredes crecían... (Maillard, 2019: 180).

Sin embargo, la verdadera fuente de sufrimiento del ser humano, de acuerdo con el planteamiento de la obra de Maillard, no es la irracionalidad o la violencia de un personaje como Medea, sino el «círculo del hambre» en el que todos estamos sumidos: «La personal historia que narramos / y que nos enorgullece o avergüenza / es simple resonancia de un combate / que no tiene adversario/ ni otra finalidad que alimentar / el círculo del hambre» (Maillard, 2020: 22). Así, cuando el yo poético se lamenta por la muerte de sus hijos, está ignorando que, es el círculo del hambre, que nunca

había parado de dar vueltas, el que ha causado ese sufrimiento. Pero, ese ciclo vital que remite a la animalidad inherente a todo ser humano, que retrotrae al instinto, se ha olvidado. Y, en su lugar, se han establecido leyes y normas que lo acallan y lo limitan. No obstante, no hay ley más poderosa que la del hambre: «¿Crees que vuestras leyes corresponden/ a un orden más alto que el del hambre?» (Maillard, 2020: 102). De este modo, se entregan ellos mismos y a sus hijos inocentemente al círculo del hambre, ignorando que al final del hambre solo hay muerte:

¿Por qué desaparecen los que amamos? / Pero cerráis los ojos y os ponéis a danzar. / Adoráis / el arte del engaño / los tibios resplandores / los rescoldos. / Cada puesta en escena os conmueve. / Veneráis / la lengua de lo escrito. / [...] Aplaudís la tragedia de la que sois actores / salvo si os toca perder. [...] / Ved / con qué extraño placer se entregan / las madres / al hambre del hijo (Maillard, 2020: 50-51).

Frente a esto, Medea se presenta como una transgresora, como ya se mencionaba anteriormente, pues se reivindica, contra ese rechazo de lo instintivo animal, como híbrida animal-mujer, como araña. Pero, esa madre-araña también envejece y con el paso del tiempo se producen cambios en su percepción del sufrimiento y del crimen cometido:

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, 2020: 96).

Así, el yo poético del poema es una voz ya envejecida y que ya ha reflexionado sobre su culpa y asume la responsabilidad de su crimen. Pero, no solo en cuanto al envejecimiento de la voz poética; sino que, en general, el tratamiento del tiempo en el poemario de Maillard es muy importante, pues se establece una dialéctica muy clara entre presente y pasado, que también destacaba en la versión ovidiana del mito. Dentro de esta dialéctica, se constatan sentimientos como el duelo o la nostalgia: «Así como un sueño a veces / convoca el mismo sueño / así también el duelo / apela a otro duelo / y a veces lo reanuda» (Maillard, 2020: 92); «añoro el reino de las sombras» (Maillard, 2020: 18); «La materia se cansa. / La memoria/ es su manera de dormir / La nostalgia/ su modo de hibernar» (2020: 26); «Añoro la inocencia» (2020: 88).

Tras haber explorado en este apartado los mitemas que actúan de puente en el entrelazamiento que se genera entre el sujeto mítico y el sujeto poético, el siguiente apartado se dedica a explorar la cuestión de la compasión y cómo este tema estructura el pensamiento de Chantal Maillard en torno a Medea, no solo en su poemario, sino también en su ensayo previo.

6. La compasión difícil: sumergirse en las tinieblas para contar a Medea

La *Medea* de Chantal Maillard incluye algunas reflexiones metamitocríticas que giran en torno a los modos de reescritura del mito. Así, plantea la duda de que el mito original pueda ostentar un rango de mayor «verdad» que cualquiera de las reescrituras que lo suceden: «¡Qué intensa luz allí / qué profunda y clara el agua! / En otro tiempo. Otra historia. / ¿O es la misma? / ¿No son todas acaso la misma historia?» (Maillard, 2020: 20). Ya desde el preámbulo, de hecho, se dirige directamente al lector para cuestionar que la historia que cree conocer corresponda con la verdad del mito, es decir, para destacar el componente artificial que está presente también en el origen del mito: «Pero ésta no

es la historia que usted ha venido a oír. Ésta la conoce o cree conocerla. La otra historia, la que usted quizás quiera oír, acontece ahora, en el mar de Alborán» (Maillard, 2020: 11). Además, habla de la «verdad» del mito como susceptible de ser neutralizada por una segunda verdad:

Neutraliza / la verdad de una historia / con la verdad de otra. / Por ejemplo: / Jasón no traicionó. Yo le fui infiel./ dejé a su cargo nuestros hijos. / Busqué en otros lechos / el elixir de vida / en otro abrevadero / la ciencia del comienzo. / [...] a veces la verdad ha de callarse / para el mejor estado de las cosas / y porque la verdad —lo aprendes con el tiempo— / cuanto más verdadera es menos cierta (Maillard, 2020: 94).

Así, con esa libertad que le aporta su visión abierta de la reescritura mítica, Chantal Maillard coloca en el centro de su poemario un tema que no es tratado en ninguna de las escrituras clásicas del mito: la compasión. Este sentimiento pasa, como ya se ha explicado, por una lectura feminista de los mitos que trate de colocarse desde el punto de vista del personaje femenino para tratar de ver su propia visión del mito.

No obstante, en primer lugar, hay que aclarar que para que se pueda ejercer esta compasión, se debe asumir la culpa de Medea, pues la inocencia no ha lugar en este mito. La Medea de Maillard asume su culpabilidad en el acto del filicidio repitiéndolo como una letanía: «Maté a mis hijos, sí» (Maillard, 2020: 39;40). De esta asunción de culpabilidad del crimen atroz del filicidio nace el adjetivo «difícil», que la poeta escribe tras el sustantivo «compasión» en su ensayo de 2019. Pero, la verdadera comprensión no es justificación, sino que parte de la comprensión de la culpa que se compadece: «Compasión:/ la parte que heredamos de/ los ángeles caídos./ Culpa:/ la parte que heredamos de los dioses» (Maillard, 2020: 64). No se puede compadecer desde lo ajeno, desde el temor, en este caso concreto, a las tinieblas. Es decir, para vertebrar su reescritura de Medea desde la compasión, Chantal Maillard ha tenido que sumergirse en las tinieblas y verse capaz de cometer el crimen del que se le acusa a 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? (Maillard, 2020: 79).

De lo contrario, no se trataría de compasión, sino de piedad: «Pity is more spectator-like than compassion; we can pity people while maintaining a safe emotional distance from them» (Ben-Ze'ev, 2000: 328). Al contrario de la piedad, la compasión ha de ser dolorosa también para quien la siente, como defiende Martha Nussbaum en su lectura de la catarsis aristotélica: «a painful emotion directed at the serious suffering of another creature or creatures» (2013: 142).

Como ya se mencionaba al principio de este artículo, Chantal Maillard se inspira para escribir su *Medea* en la película homónima de Lars von Trier. De hecho, la cita con la que abre el poemario pertenece a este *film*: «—¿Qué vas a colgar de esa cuerda? / —Lo que amo» (Maillard, 2020: 9). Este diálogo está puesto en la boca de Medea y su hijo Mérmeros, al que está a punto de ahorcar. Tras haber colgado del árbol al primer hijo, Mérmeros, y a sabiendas del destino que le espera, coloca su mano en el hombro de su madre y la abraza. Es esta la imagen de la compasión de la que parte Chantal Maillard: «Lo que nos interesa es la mano de Mérmeros posándose dulcemente en el hombro de medea. Ese gesto, ese ofrecimiento, esos veinte segundos en una cinta de celuloide, esa eternidad»

(Maillard, 2019: 128). Mérmoros se ha colocado en el lugar de Medea, en sus tinieblas y en su angustia y desde allí la ha compadecido.

Este es el modelo de conducta que Chantal Maillard ofrece en su ensayo, mientras que, en su poema, el yo poético se dirige a un «vosotros», que trata de ofrecer la compasión y la comprensión a Medea como un regalo hacia la culpable desde la superioridad moral del inocente. Sin embargo, ese «yo» en tono de revelación, pero también de incriminación, acusa a ese «vosotros» de cargar con la culpabilidad —igual que lo hace ella—, pues todos somos culpables (o inocentes) en el círculo del hambre: «En este mundo ¿quiénes somos/ las víctimas y quiénes los culpables? / En el lugar del hambre/ cualquier depredador es inocente» (Maillard, 2020: 81). La dicotomía establecida entre culpables e inocentes no tiene ya vigencia alguna. Medea es culpable, pero también el que de ella se apiada, el que la odia, el que la ignora y el que la rechaza. No obstante, a pesar de partir del reconocimiento de la propia culpa en este círculo vicioso del hambre, la compasión ante el crimen atroz de Medea sigue siendo arduo. Por ello, se repite varias veces en el poemario de Chantal Maillard la interrogación retórica que revela esta dificultad: «¿Cómo compadecer?» (2020: 83). El sujeto poético-mítico propone una guía: «Abandonar la buena conciencia/ y el territorio protegido. / Traspasad los extremos / y penetrad en mis tinieblas» (Maillard, 2020: 83).

7. Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha constatado la fertilidad que ofrece el texto de Chantal Maillard, *Medea* (2020), al ser analizado desde los postulados metodológicos de la mitocrítica feminista. Tras ofrecer una breve aclaración teórica en torno a la metodología que se utilizaría a lo largo del análisis, se ha llevado a cabo una estratificación de los bloques temáticos que constituyen la estructura argumental tradicional del mito de Medea. Posteriormente, y a partir de este esquema, se han definido los mitemas que componen este mito y cuáles de ellos se presentan como los mitemas directrices, que se mantienen en las reescrituras posteriores. Además, estos se han clasificado en mitemas de situación, personaje y decorado, con el fin de marcar la jerarquía de composición del mito.

En el cuarto apartado, tras ofrecer unas anotaciones con respecto a los estudios de mitocrítica desde el enfoque feminista, se ha inscrito a Chantal Maillard dentro de una tendencia de las escritoras del siglo XXI (Wolf, 1998; 2016) que tratan de reescribir los mitos tradicionales desde este enfoque (Godard, 1991) o incluso que proponen crear nuevos mitos que se alejen del yugo simbólico al que son sometidas las mujeres desde los mitos patriarcales (Haraway, 1997; Lauter, 1984). Así, se ha estudiado el modo en el que el mito-personaje de Medea se asocia a rasgos como el de extranjera, rebelde, criminal, fantasma, mujer y madre. El hecho de que se destaque el rol de madre por encima del de asesina revela la perspectiva feminista que se quiere aportar a la reescritura del mito. Además, también se ha demostrado cómo la elección del género lírico favorece la condensación de mitemas a aquellos ligados a la figura de Medea, frente al mayor grado de narratividad que introduce la Medea eurípidea.

En el quinto apartado se ha estudiado, a partir de las aportaciones de Isabel González Gil, cómo se entrelazan el sujeto poético y mítico en el poemario de Maillard a través de la presencia compartida de ciertos mitemas directrices. Al hablar del filicidio, se ha analizado también el concepto del «círculo del hambre», un mitema introducido por la propia Maillard en su reescritura del mito y que permea tanto su poemario como su ensayo. Este concepto está muy ligado a la noción de culpa, que se desarrolla de forma paralela al tema de la compasión, que ha sido el objeto de estudio principal del último apartado de este artículo.

Así, se ha presentado la concepción que Maillard propone de la compasión en su obra, comparándola con otros enfoques al respecto, como son el de Martha Nussbaum o Ben'Ze'ev. A partir de esta aclaración, se ha procedido al análisis de los mecanismos textuales a través de los cuales el yo poético ofrece una posible guía para acercarse al personaje de Medea desde la compasión, en lugar de desde el temor o la piedad.

8. Bibliografía

- ALBOUY, Pierre (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. París: A. Colin.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (2015). «La venganza triunfal», en Ramón IRIGOYEN (trad.). *Eurípides. Medea*. Madrid: Penguin Random House.
- BEN-ZE'EV, Aaron (2000). *The Subtlety of Emotions*. Massachusetts: MIT Press.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2009). «Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de mitos», *Investigaciones Feministas*, 0, pp. 163-182. Disponible en : <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE0909110163A>
- BRAIDOTTI, Rosi (2011). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: Presses universitaires de France.
- CASSIRER, Erns (2004). *El mito del Estado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DELBUENO, María Silvia (2010). «El barbarismo en Medea de Eurípides o el paradigma invertido en Medea de Christa Wolf», *Cartapacio de Derecho* 18, pp. 1-19. Disponible en: <http://www.cartapacio.edu.ar/ojs/index.php/ctp/article/view/1211>
- DURAND, Gilbert (1977). «À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique», *Recherches et Travaux* 15, pp. 4-19.
- (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- (2012). «La mitocrítica paso a paso» (Trad. Blanca Solares Altamirano). *Acta Sociológica* 57, pp. 105-118.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1971). «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», *Habis* 2, pp. 85-108. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/28933>
- GODARD, Barbara (1991). «Feminism and/as Myth: Feminist Literary Theory between Frye and Barthes», *Atlantis* 2 (16), pp. 3-21.
- GONZÁLEZ GIL, Isabel (2022). *Sujeto lírico y sujeto mítico. La mitologización del yo en la poesía contemporánea* [Ponencia individual]. VII Congreso Internacional de Mitocrítica. Mito: Teorías de un concepto controvertido, 22-28 de octubre de 2022. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Editorial Milenio.
- HARAWAY, Donna (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium.Femaleman©_Meets_Oncomouse: Feminism and Technoscience*. Nueva York: Routledge.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006). «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Çédille. Revista de estudios franceses* 2, pp. 58-76. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/808/80800205.pdf>

- LAUTER, Estella (1984). *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-century Women*. Bloomington: Indiana University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1974). *Anthropologie structurale*. París: Plon.
- Losada, José Manuel (2022). *Mitocrítica cultural*. Madrid: Akal.
- MAILLARD, Chantal (2019). *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2020). *Medea*. Barcelona: Tusquets.
- MAILLARD, Chantal y BONNETT, Piedad (2020). *Daniel. Voces en duelo*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2013). «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», *Signa* 22, pp. 481-496. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-mito-desmitificacion-intertextualidad-reescritura--literature-and-myth-demythologizing-intertextuality-rewriting/>
- MAURON, Charles (1995). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psycho-critique*. París: Corti.
- NUSSBAUM, Martha (2013). *Political emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge: Harvard University Press.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2018). «Del mito de Medea al ‘Síndrome de Medea’», *Florentia Iliberitana* 29, pp. 211-238. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/8824>
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa (2019). «Serpientes trágicas. Simbología en *Medea* y *Bacantes* de Eurípides», *ITER* 25, pp. 49-61. Disponible en: <http://revistas.umce.cl/index.php/iter/article/view/1718>
- RODRÍGUEZ RIVADA, David (2019). *Medea en la tradición clásica: breve estudio comparativo de cinco versiones significativas. De la tragedia de Eurípides a las óperas de Charpentier y Cherubini, pasando por Ovidio y Séneca*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Santiago de Compostela.
- WOLF, Christa (1998). *Medea*. Nueva York: Nan A. Talese.
- (2016). *Cassandra*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.