

# Medea en el espacio a través de las artes

*“Líquenes, escarabajos,  
animalitos, hormigas”*

ANA LÍA GABRIELONI  
*Laboratorio Texto, imagen  
y sociedad [LabTIS] UNRN  
CONICET*

*A través de los años, un verso de Karoline von  
Günderrode me acompaña, una poeta de la  
generación posterior a Goethe que, aún joven, puso  
final a sus días, tras percibir la contradicción de  
los siglos por venir y que ella estaría obligada a 'dar  
nacimiento a eso que me mata'.*

Christa Wolf, “Reflexiones sobre el punto ciego”,  
*Lire, écrire, vivre* (2015: 170)

**H**acia fines del mes de marzo de 1770, el escritor alemán W. A. Goethe emprende un viaje a Alsacia. Durante una estadía en la ciudad de Estrasburgo, el interés que experimenta en aumento hacia la historia del arte, el derecho y las ciencias no ocupa por completo su tiempo, que dedica asimismo a activos intercambios sociales. Los escritos de *Poesía y verdad* nos permiten acceder a ese universo vital del autor, donde los paseos y las visitas lo conducen frente a un tapiz inspirado en el mito de Medea. El mismo decoraba uno de los muros interiores del Pabellón Real destinado a celebrar el arribo a Francia de una muy desafortunada duquesa, entonces apenas quinceañera que, al contraer nupcias en París con Louis XVI, pasaría a convertirse en reina. Se sabe, la unión de Marie Antoinette con el monarca estaría sellada con un destino aciago: el pueblo vengaría en

los hijos de la nobleza siglos de injusticias. Pero volvamos a Goethe y a sus impresiones sobre el tapiz en cuestión, casi dos década antes de la toma de la Bastille. En medio de los festejos por la futura reina, el escritor alemán se indigna ante la representación de “la boda más espantosa que se haya celebrado jamás” (2016: 478). Así pues, concluye: “Es como si para recibir a esta dama hermosa y supuestamente de gran vitalidad [la futura reina] se hubiera enviado a la frontera al más terrible de los espectros.” (2016: 478) Más adelante retomaremos sus opiniones sobre el tapiz de Medea en la sala principal, así como sobre los otros tapices, expuestos en las salas laterales del edificio; las mismas permiten acceder a esa asociación entre pensamiento y experiencia característica de Goethe, representativa por su parte de esa otra asociación, entre estética y ética, predominante en la época.

Es preciso señalar ahora que la siniestra inhumanidad implícita en la dicha condición espectral de Medea, tal como la percibió Goethe, queda en ocasiones reducida —cuando no revertida— en las Medeas de las letras y las artes contemporáneas. Sin embargo, la materialización de una frontera se revela siempre intrínseca a las representaciones del mito más allá del contexto temporal y estético de sus concepciones. Tanto las imágenes clásicas como las contemporáneas de Medea aparentan ser posibles a condición de la existencia de una frontera provista con la fuerza evocativa propia del confín que instala la distancia. “¿Ahora qué? Una figura, venida desde muy lejos”, escribe Bernard Vouilloux (2018: 40), consciente de las dificultades que entraña hoy en día estudiar las reapariciones de la mujer colquidense, a las que dedica el reciente ensayo sobre el “*cycle médéen*” en la obra de Pascal Quignard, titulado *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*.<sup>1</sup> Nuestro camino aquí no se aparta de uno de los propósitos de este libro, reflexionar en el plano general de una teoría sobre la imagen, desde donde interesa observar —en una novela de la escritora alemana Christa Wolf (1993), un film del director danés Lars von Trier (1988), un ensayo-guion y puesta en escena del género teatral butoh (2011), debidos a una colaboración entre el ya mencionado Quignard y la bailarina japonesa Carlotta Ikeda— cómo se configuran en torno a Medea esos paisajes *au-delà* de la frontera, intrínsecos a la insoslayable condición de exilio del personaje. Dicha configuración permite entrever correlaciones entre esos paisajes y la

1 “En el conjunto del ciclo medeano, Medea cumple la función de acelerador de partículas transmediales: al impulsar la figura de Medea sobre la escena, al encarnarla en el cuerpo de una bailarina de butoh, mezcla los viejos materiales greco-romanos con un sustrato que, atravesando la franja septentrional del arco euroasiático, lo desborda por todas partes, poniendo en circulación los motivos ha ser desarrollados en *El origen de la danza*.” Vouilloux (2018: 74)

categoría clásica *locus horridus*, lo cual induce a interrogar el sistema cultural de valoraciones que determina su perduración, así como a descifrar lo esencial de sus actuales manifestaciones. El desierto, en consecuencia, deviene paradigma de esa categoría y el efecto de su aparición, como escenario transformado del filicidio en versiones contemporáneas, objeto de nuestro interés dadas sus anacrónicas similitudes con los efectos —hoy en día presuntamente caducos— de una estética de cuño clasicista.<sup>2</sup>

“*El sol implacable en verano, el frío en invierno.  
Alimentarse de líquenes, escarabajos, animalitos, hormigas.*”

Christa Wolf, *Medea* (2014: 197)

Los contados elementos que se inscriben en el epígrafe anterior alcanzan para describir lo inhóspito del paisaje del exilio último de la Medea de Wolf en el desierto. La naturaleza se manifiesta allí indiferente, imprevisible e, incluso, irracional si se la contempla en función del bienestar, las necesidades y porqué no también la fragilidad, la condición mortal, de los individuos que la atraviesan y la habitan. Los desiertos se rehuyeron por siglos en la historia de la humanidad, al igual que las montañas, los pantanos y los mares abiertos (Corbin 2001: 68, 88, 94 y 2010: 1-6; Yi-Fu Tuan 2015 ). Aún en culturas como la hebrea y la islámica, cuya génesis es indisociable del desierto, éste no reviste valores positivos a excepción de sus asociaciones con la práctica de rituales, por ejemplo, de purificación (Girard, 1972; Douglas, 1984: 26; Bendiner 1987; Giacomoni, 2007: 85).

Detenerse a contemplar la indigencia del desierto complementario del exilio en la Medea de Wolf, confiere una inesperada si bien pertinente visibilidad a dos pinturas realizadas a inicios de la segunda mitad del siglo XIX. Podría decirse de ellas que revierten las connotaciones negativas tradicionalmente asociadas al desierto, cuando menos en el plano de la representación estética. Propiedades

2 En resumidas cuentas, la intención de observar cómo se componen paisajes aciagos en torno a tres recreaciones actuales de la figura de Medea, localizadas en la ficción, el ensayo, el cine y el teatro, sugiere distinguir en tal conjunto de obras dos operaciones: una de reiteración y otra de restauración. Reiteración de esa zona de exclusión donde Medea termina (libre) confinada (y medita). Restauración del carácter desapasible, amenazante, del espacio inhóspito más allá de la frontera que la demarca, reminiscente de un sistema de ideas que determina la creación y producción de imágenes desde la perspectiva de una estética supuestamente pasada, que admite la categoría *locus horridi*.

formales inherentes a este plano y con características inéditas en la época se funden en ambas obras con una simbología alusiva a la soledad, el aislamiento, el delirio, la expiación, la lontananza. Así pues, los cuadros *El chivo expiatorio* (1854) del pintor prerrafaelita William Holman Hunt y *El Sahara o El desierto* del artista francés Gustave Guillaumet (1867) —donde la tematización de relatos bíblicos e históricos, cuya aparición continuaba siendo previsible en la pintura decimonónica, exigía replicar los paisajes presentes en las fuentes textuales— dan lugar a originales representaciones del desierto.<sup>3</sup> Éste se extiende cubriendo la totalidad del espacio plástico hasta las únicas fronteras posibles que, en consecuencia, trazan los bordes del marco de los cuadros y, no obstante ese fenomenal despliegue que lo exhibe en su singular potencial más puro, se halla interrumpido por el discurso que lo atraviesa. Asimilación inmaculada de la cultura como relato sobre la supervivencia de la extinción entre esplendores naturales. El relato se inscribe en el animal moribundo del cuadro de Holman Hunt, en la improbable caravana sobre el horizonte del cuadro de Guillaumet y en las osamentas de otros animales que fueron condenados a perecer sin agua presentes en ambas obras, mientras que la naturaleza se desenvuelve indiferente a todo lo anterior con la fuerza de la luz que celebra los atributos del color autónomo del dibujo en la pintura. No cuesta imaginar cómo al ser exhibida entonces frente a los ojos del público, la uniforme vastedad que constituye el fondo de estas pinturas debió ejercer el efecto — para decirlo con los términos de Charles Baudelaire (1992: 170) sobre semejante triunfo del color— de un “hechizo evocativo”.<sup>4</sup> La

3 Sobre el cuadro de Holman Hunt véase: Kenneth Bendiner, 1987, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat,’” *Pantheon* 45, pp. 124-28 y Albert Boime, 2002, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat’: Rite of Forgiveness/Transference of Blame”, *The Art Bulletin*, 84: 1, pp. 94-114. Marie Gautheron, en su tesis doctoral *L’Invention du désert, émergence d’un paysage du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)* (defensa en la Sorbonne-Paris X, 2015), examina la conversión del desierto en la pintura de paisaje hacia fines del año 1860 con atención a la obra de Guillaumet en dicho fenómeno. La tesis se publicará con el título *Guillaumet: peintre du désert* a mediados del 2019 (París, Cohen et Cohen).

4 Baudelaire, intérprete privilegiado del arte moderno, concibe una teoría sobre el color en la pintura que, aún cuando es debida a los artistas contemporáneos del poeta, se adelanta sin duda a vislumbrar un arte posterior a ellos, radicalmente experimental, el de los impresionistas. El ya citado Vouilloux supo glosar con extrema claridad esa teoría al distinguir las tres propiedades que Baudelaire asocia con el color en su *Salon de 1846*, infundiéndole los poderes sobrenaturales de la magia: “el color se emancipa de las figuras, del tema, se autonomiza”; “el color es móvil, se extravasa, difunde, expande, derrama”; “el color es lábil, susceptible de propagarse más allá de sí mismo y de colorolear otros registros sensoriales o de dejarse tomar por ellos [...] Autónomo, móvil y lábil, el color es el formato de una imagen. El

analogía nos recuerda los términos de otro poeta extraordinario que practicó asiduamente la crítica de arte, Francis Ponge, para quien ciertas imágenes del arte, como las naturalezas muertas (coincidentes en estos cuadros con las osamentas mencionadas), transforman el espacio de distribución de los cuerpos/objetos en una profecía en el tiempo. Al igual que las imágenes debidas a las hojas de té en el fondo de una taza, el efecto sobrenatural de ciertas imágenes del arte —según Ponge (Dahlin, 1980: 279)— radicaría en su poder de vaticinio sobre el futuro, en adelantar lo que está por venir.

Habernos detenido en las relaciones inteligibles entre la naturaleza (desértica) representada en los dos cuadros citados, las particularidades del tratamiento formal (colorista) de dicha naturaleza, y el sentido adivinatorio del mismo respecto de lo que sucederá en el futuro (del arte), sugiere dos consideraciones que formularemos brevemente aquí, aun cuando cada una de ellas comprende fenómenos tan complejos en términos históricos como fértiles para la teoría y la crítica del arte. La primera de esas consideraciones atañe a la incidencia de los contextos espacio-temporales en la concepción de las imágenes artísticas. Las dos obras que suscitaron estos comentarios son en sí mismas evidencia de cómo ciertas porciones de la naturaleza, desprovistas en determinado momento de la historia de atractivo alguno e, incluso, despreciadas (tal el caso del desierto al que nos referimos), terminan transpuestas con el paso del tiempo en esas ponderaciones de la misma naturaleza en el arte que son los paisajes, y sin otro motivo que las variaciones propias de ciertos paradigmas estéticos y culturales (Giacomoni 2007: 89). La segunda consideración recae sobre la abstracción pictórica, surgida hacia la primera década del siglo pasado, en tanto deudora del género pictórico del paisaje tal como éste comenzó a practicarse en el marco del Romanticismo hacia fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Michel Collot (2011: 107) refiere las consecuencias de dicho fenómeno en los siguientes términos: “Tengo la impresión de que asistimos en Occidente, a partir del siglo XIX, al surgimiento de un nuevo arte del paisaje que, renunciando a las convenciones de la

hecho de que la imagen sea magia, obedece a la acción mágica, magnética del color, a su capacidad para hacer que objeto y sujeto se fusionen proyectando a distancia la intimidad del último”. “Le Moment Baudelaire de l’image. Image, imagination, couleur”, Fayza Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts: infini, échos et limites des correspondances*, Paris: L’Harmattan, 2012, pos. 3907-3921. Por nuestra parte, hemos explorado la incidencia de las ideas estéticas de Baudelaire sobre el color en la prosa poética del mismo escritor en 2001-04, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html#.XK1vQ-v0mlM>

representación, es quizás más efectivo para expresar una dimensión diferente de la experiencia paisajista, que radica en la presencia del mundo y de nuestra presencia en él.” Con las obras cada vez más abstractas que Vassily Kandinsky pinta entre 1910-1913 evocando los “elementos del cosmos”, como agua, astros, montañas, Collot también destaca la tensión existente entre la potencia de la abstracción y el poder de la evocación (2011: 117) de las mismas imágenes para, algunas páginas después, recuperar las reflexiones de Michel Ragon (1956) —en *La aventura del arte abstracto*— sobre las conversiones simultáneas que la abstracción y el paisaje experimentan en la pintura de los años 50 y que, a juicio de este último, operan una ruptura con la figuración tradicional, así como con la abstracción clásica para dar lugar a una pintura “sensorial” o “morfológica” a la cual define con la expresión “paisajismo abstracto” (2011: 120). La nitidez con que esta noción trasluce la genealogía —de cuño romántico, experimental y vinculada a la naturaleza como objeto de representación— de la abstracción pictórica contemporánea, nos exime de mayores comentarios al respecto. Excepto, quizá, en relación con el conocido papel que cumplieron asimismo en el proceso de la figuración idealista y naturalista hacia su disolución, sobre todo a partir último tercio del siglo XIX, las imágenes de artistas de Medio Oriente de entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como Hokusai, Hiroshigue, Utamaro.

A modo de síntesis de lo precedente, antes de retomar las impresiones de Goethe frente al tapiz con la imagen de Medea en *Poesía y verdad*, cabe apuntar que la conclusión sobre la eminente presencia de la frontera en las representaciones clásicas así como contemporáneas del mito nos confrontó, en primer lugar, con la inclemencia del desierto donde la Medea de Wolf termina sus días. El desierto, en segundo lugar, llevó a recordar la inestabilidad de las apreciaciones que llevan a estimar o no configuraciones de la naturaleza que, a través del tiempo, son objeto de impugnación o de aprobación en el ámbito de las —en consecuencia— muy selectivas representaciones que llamamos (en las letras y el arte) paisaje. Dos pinturas, de dos artistas del siglo XIX: Holman Hunt y Guillaumet, acudieron —en tercer lugar— a reflejar uno de los momentos de inflexión de dichas apreciaciones, en tanto permiten advertir cómo el tradicional desprecio hacia las fuerzas inhumanas del desierto devino un encomio de las posibilidades que el mismo abre a la expresión del color en la pintura moderna. Y esta transformación —en cuarto lugar— conllevó una distinción relativa a la incidencia que las conversiones en la representación del paisaje a partir del siglo XIX ejerció en la fuga de los artistas de vanguardia hacia la abstracción

pictórica de principios del siglo pasado. En quinto y último lugar, a la luz de las metáforas mediante las cuales Baudelaire y Ponge supieron interpretar el fenómeno de las imágenes que parecen adelantarse al arte de la propia época (es decir que revelan más sobre el futuro que sobre el presente de tal arte), admitimos la función oracular, profética de tales conversiones supeditadas al predominio del color sobre el dibujo. Estos dos últimos, al fin y al cabo, fueron los términos que encabezaron un largo enfrentamiento en la historia de la pintura y en medio del cual Goethe toma partido a favor del segundo cuando observa los tapices dispuestos en el Pabellón Real con motivo de la recepción de la futura reina de Francia.

*“la imagen del desierto está relacionada esencialmente con la idea de la justicia, por ejemplo, el desierto es un lugar fuera de la ley.”*

W. H. Auden, *The Enchafèd Flood: or The Romantic Iconography of the Sea* (1950: 13)

La irritación que Goethe siente frente a la representación de Medea, por el tema seleccionado así como por los excesos formales que allí detecta —entre los que distingue el mal gusto de un cortinado de terciopelo rojo bordado en oro que oculta el enfrentamiento que Jasón libra con un toro en el fondo de la imagen (2016: 477)—, contrasta con el placer que le provocan los tapices de las salas anexas a la central. Es más, el autor del *Fausto* relata que la visión de esos tapices tejidos a partir de la serie de cartones conteniendo escenas de la vida de los apóstoles San Pedro y San Pablo, que Rafael había pintado en el Renacimiento para decorar la Capilla Sixtina, ejercieron sobre él un “efecto decisivo”. Gracias a ellos, agrega, pudo “conocer en gran medida lo correcto e ideal, aunque sólo fuera en una reproducción.” (2016: 477) La avidez con que “iba y volvía una y otra vez” para observar esas imágenes dispuestas en las salas laterales, y donde reconoce traducido el ideal sobre el cual venía edificándose la doctrina estética clásica, sólo es comparable al rechazo que le provoca la “violación de la sensibilidad y del buen gusto” por la desmesura que condena en las imágenes alojadas en la sala central del edificio, y que no duda en juzgar como un “error”. Un error que, a través de la interpretación del mismo escritor alemán, asimila las inapelables correspondencias dominantes en su época entre estética y ética, entre ésta y la existencia, y entre esta última, el destino y la tragedia, al conocido y desgraciado suceso durante la celebración de la llegada de la reina a París y que, por

cierto, se evitó que ella y su esposo conocieran: más de un centenar de personas murieron al quedar atrapadas en un incendio causado por los fuegos artificiales en honor a la pareja real. Goethe explica la secuencia anterior en función de las “horribles imágenes de la sala principal, pues cualquiera sabe lo poderosas que son determinadas impresiones morales cuando al mismo tiempo se encarnan en lo material” (2016: 480). Es decir que infunde en dichas imágenes el invisible e implacable poder de un presagio que, en este caso, no equivalen al gesto crítico de las evocaciones mágicas que Baudelaire y Ponge remiten desde el espacio de la pintura al devenir temporal del mismo arte, para ser un mero mal presentimiento de largo alcance, si extendemos la serie de infortunios hasta el final que alcanzaría a los reyes. Al exhibir —según describe Goethe— a Creúsa en estado de agonía; a los niños muertos a los pies de Jasón quien los contempla con espanto; “mientras la Furia se elevaba por los aires en su carro tirado por dragones” (2016: 477), las imágenes transgreden con sus excesos el decoro del arte clásico interrumpiendo, en consecuencia, un orden cuya restauración —en un mundo determinado por la idea de un destino inexorable— conduce a la ruina (Bartra 2004: 127). En su novela *Las afinidades electivas*, las mencionadas correspondencias se cobran —acaso en un episodio sugestivo de las (en principio) impensables analogías entre el relato de Goethe y el mito de Medea— la vida de un pequeño niño. En este caso, por el ahogo en un lago a causa del descuido de la joven hacia la cual el padre del niño siente una pasión que lo arrastra a transgredir las obligaciones matrimoniales. Charlotte, tía de la joven, madre del niño, y esposa del amante más imprudente de todos los personajes tentados asimismo a comportarse como amantes en la novela, se expresa en estos términos: “hay cosas que el destino se propone con obstinación. En vano se le ponen en el camino la razón y la virtud, el deber y todo lo sagrado” (2000: 288).

La ética intrínseca a la estética clásica, en cuyo marco deben recuperarse las impresiones que la imagen de Medea origina en Goethe, desvela naturalmente a los pensadores del siglo XVIII, entre quienes interesa recuperar a Denis Diderot. Más precisamente, interesa recuperar una de sus apreciaciones en “*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l’architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*”, donde sostiene que la diferencia entre la descripción de una imagen y la misma imagen pintada equivale a la diferencia entre *poder ser y ser* (1971: 342). De allí que, en el caso de la representación literaria de ciertos acontecimientos o motivos aciagos, estos se imprimen en nuestra imaginación como meras sombras pasajeras mientras que, en el caso de la pictórica, inculcan en nuestros ojos toda esa crudeza que Diderot asocia en su texto con la deformidad. Acaso

las palabras de Diderot conserven pertinencia, más allá de Goethe —de su estupor frente al tapiz alusivo a Medea, tan contrario al canon clásico desde su concepción—, para explicar lo que hoy en día provoca estar frente a la pantalla de proyección de la *Medea* de von Trier.

No intentamos aquí volver al director danés un contemporáneo de Goethe, tal como Thomas Bernhard logra hacerlo magistralmente, contra toda estimación temporal, con Wittgenstein en el breve relato titulado “Goethe se muere”.<sup>5</sup> Intentamos sencillamente reconocer los modos supervivientes de postulados clásicos *a través de* obras de arte contemporáneas que, independientes de esos mismos conceptos al ser concebidas y realizadas, no escapan a estar subordinadas a ellos en el plano de la recepción pública. De allí que dicha supervivencia tendría lugar *a través de* y no *en* las obras de la literatura y del arte; la misma encontraría su reafirmación en los individuos receptores de esas obras. Los prejuicios y temores, de manifestación confluyente cuando no directamente simultánea, presentes en la base de algunos de los hábitos culturales del público lector o espectador aparentan acatar un tiempo histórico cuyo muy lento transcurso contrasta con la agilidad de los cambios que hoy en día alteran casi de continuo la apariencia de tales hábitos.<sup>6</sup> Deberíamos preguntarnos sobre los temas y tratamientos que continúan siendo o se convirtieron durante el último siglo en tabúes para su libre tratamiento en el arte, advirtiendo en consecuencia las robustas vinculaciones con principios morales, religiosos, ecológicos que pesan en la apreciación de las imágenes del arte contemporáneas, sustrayéndolas en la realidad de las sucesivas proclamas que las declaran “independientes”.

En el film de von Trier, cuya extensión es de poco más que una hora y cuarto, la escena de la muerte de los hijos de Medea ocupa diez minutos que se hacen interminables para el espectador medio. Delineada e intervenida por secuencias abstractas de paisajes sin horizontes, donde el viento imprime en lo vegetal movimientos que —por momentos— hacen pensar en las imágenes del interior de un útero visto a través de un ecógrafo, la secuencia donde Medea prepara la soga con la que colgará a los dos niños no nos priva de la llorosa resistencia del más pequeño de ellos a morir en manos de su madre,

<sup>5</sup> El relato de Bernhard avanza animado por el deseo que Goethe abriga durante los últimos días de su vida de recibir al autor del *Tractatus*: “Si Schopenhauer y Stifter vivieran aún, los invitaría a los dos con Wittgenstein, pero Schopenhauer y Stifter no viven ya y por eso invito sólo a Wittgenstein. [...] Wittgenstein,” —dice Bernhard que dice Goethe— “el más grande de todos” (2012: 25).

<sup>6</sup> “El miedo está en los hombres como la pesadez en las piedras” escribe Quignard (2017: 71).

que cuenta entonces con la ayuda del hermano mayor —para asegurar que la cuerda sea efectiva alrededor del tibio cuello, mientras tiran de los piecitos en dirección hacia el suelo—, quien luego acepta por su parte el destino inapelable que rige en el universo del mito. Entre tanto, Jasón cabalga por los campos ecografiados en dirección a la imagen del filicidio que, estática, se combina con los trazos caligráficos del nombre *venido desde tan lejos* para titular el film: las figuras de los dos niños pueden verse colgando desde sogas sujetas a uno y otro lado de la línea recta que dibuja la letra d en Medea. Según las estadísticas, los terremotos más destructivos, los que alcanzan a superar los seis grados de magnitud en la escala de Richter, no se extienden más que por algunos segundos. Entre diez y treinta segundos bastan para que la tierra se parta y se consume un escenario de inusitada de devastación. Algo semejante a esta última se instala en los paisajes finales del film de von Trier pero no a base de un desencadenamiento repentino de segundos sino de la vehemente lentitud de los diez minutos de una escena cuyo efecto en los espectadores podría sintetizarse con la fórmula: irrita la mirada, si se nos permite la licencia de abrir otros vasos comunicantes con las ideas estéticas clásicas en apogeo durante el siglo XVIII.<sup>7</sup>

La distinción de Diderot ya citada, entre el *poder ser* de las imágenes textuales literarias y el *ser* de las imágenes visuales del arte, que proporciona a estas últimas una fuerza retórica notable para transmitirnos sensaciones, sugiere que la representación literaria estaría emparentada con lo contingente (lo que puede ser), mientras que la representación visual lo estaría con lo ontológico (lo que es). Theodor Adorno ([1932] 1992), en uno de sus ensayos tempranos —donde los especialistas tienden a reconocer una condensada exposición de las ideas principales del conjunto de su teoría crítica— comienza vinculando lo contingente con la historia y lo ontológico con la naturaleza, para avanzar luego argumentando a favor del carácter ciertamente transitorio y común tanto a la historia como a la naturaleza, por lo que —sostiene— es necesario aunar ambos conceptos para concebir una “historia natural” que provea un marco comprensivo de la realidad.<sup>8</sup> Lo anterior, según Adorno, interfiere

7 Más tarde, la metáfora sería retomada por Joris Karl Huysmans en términos de “irritación de la retina” frente a pinturas que no eran de su agrado en exposiciones realizadas entre 1880 y 1881. “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969, 89, 252-3

8 Para acceder a interpretaciones esclarecedoras del ensayo de Adorno, véase Robert Hullot-Kentor, 1984, “Introduction to Adorno’s ‘Idea of a Natural History’”, *Critical Theory of the Contemporary*, 60, 97-110; Max Pensky, 2004, “Natural History:

alterando la impavidez de la naturaleza, a la vez que restaura la accidentada serie de hechos de la humanidad inscribiéndolos en una historia global e ininterrumpida, semejante a una “historia de la historia”. La “historia natural” que Adorno concibe como eje de un conocimiento posible de y sobre los hombres a través del tiempo y del espacio está inspirada en un par de imágenes, entre las que destaca aquella transpuesta de Georg Lukacs, la de un osario. En coincidencia con el Lukacs que leemos a través de Adorno, Pascal Quignard observa en su libro *El origen de la danza* que la Historia siempre se edifica sobre un osario y que, en el fondo, sobre esas ruinas, está Medea. Medea medita y espera; ella —escribe Quignard— es la gran fábrica de la historia (2017: 142).

*“En los tres frescos antiguos conservados sobre su “meditación”, Medea es exactamente el tiempo suspendido antes de la tempestad (el silencio, la inmovilidad, la pesantez y la amplitud antes de que la tempestad haga resonar, estallar, ilumine, devaste el lugar”*

Pascal Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours* (2014: 30)

Las reflexiones que cierran el último apartado se originan en torno al libreto del mismo Quignard destinado a una obra de teatro butoh, contenido en su primera versión en el tercer capítulo del mencionado libro *El origen de la danza*.<sup>9</sup> Durante las presentaciones de la obra, Quignard leía el texto de espaldas a un público frente al que la bailarina y coreógrafa japonesa Carlotta Ikeda danzaba. En una entrevista realizada unos años antes de su fallecimiento, Ikeda explica cómo la improvisación la llevaba a interpretar una Medea distinta en cada una de las presentaciones junto a Quignard, cuya voz y manera

the Life and Afterlife of a Concept in Adorno”, *Critical Horizons*, 5, 1, 227-258; Deborah Cook, 2011, *Adorno on Nature*, Durham, Acumen; Tom Whyman, 2016, “Understanding Adorno on ‘Natural History’”, *International Journal of Philosophical Studies*, 1-21.

9 Para Vouilloux, la amalgama entre la tragedia mediterránea y el butoh japonés es posible por la novedosa identificación entre Medea y chaman introducida en la obra de Quignard, la cual abre una interpretación del mito que trasciende “el arco subártico del mundo euroasiático”, conllevando un potencial de asociaciones y disociaciones expresadas en extenso en el libro del mismo escritor francés, *El origen de la danza*.

de leer el texto asimismo se modificaban irremediabilmente en cada nueva ocasión.<sup>10</sup>

Cada noche, en el escenario, durante poco más de una hora, en la oscuridad, con la espalda vuelta hacia el público, —relata por su parte el escritor— me hallaba frente a Carlotta. [...] No éramos “postmodernos”. Éramos “post 1945”. Habíamos pasado nuestra infancia entre las ruinas. Niños que no podían olvidar nada de lo que los había arruinado, tratando de vivir en medio de ellas y junto con ellas. Niños tratando de renacer. Fue así que se representó Medea por primera vez en Bordeaux, el sábado 27 de noviembre de 2010 (2017: 10).

Al término del capítulo del libro donde se reproduce el libreto, Quignard recapitula algunas ideas surgidas con posterioridad a la representación de la obra en Francia y Japón:

Luego de las implosiones de Fukushima, luego de la ola inmensa que había sumergido las centrales atómicas, el viaje alrededor del mundo con ese espectáculo empezó a formar una especie de bucle en mi vida. Le Havre, Hiroshima, Fukushima, Tokio, esos puertos destruidos se reunían. En el escenario, en la oscuridad, frente a Carlotta Ikeda, mi vida tenía un sentido. Carlotta giraba sobre sí misma y mi vida giraba sobre sí misma en la oscuridad a la cual esa rotación añadía su vértigo. (2017: 164)

La infancia del escritor, como la de Ikeda, transcurrió durante la Segunda Guerra Mundial. El primero vuelca en su libro el recuerdo de haber crecido en una “ciudad ausente.” Arrasada por completo por los bombardeos aéreos de los aliados, nada quedaba en pie en Le Havre para frenar el viento proveniente de alta mar que soplaba con violencia a lo ancho y largo de esa tierra yerma, donde podían verse algunos pastos esforzados por volver a brotar entre los escombros. Así el recuerdo de Quignard (2017: 162).

Si la *historia natural* es un modelo dialéctico de filosofía de la historia para Adorno, para Quignard:

Medea es la gran fábrica de la historia. [...] Toda nación es una Medea [...] Toda nación adora sacrificar a sus hijos más jóvenes, [...] la Madre Patria venera a las jóvenes víctimas muertas en sus monumentos, en sus esculturas, en sus arcos de triunfo. Las acompaña en las marchas militares, las honra en las fiestas nacionales, las nombra en los días

<sup>10</sup> Entrevista a Carlotta Ikeda de Laure Adler en el programa “Hors-Champs” emitido por Radio France Culture el 14.03.12, recuperable en <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/carlotta-ikeda>

feriados con danza, cortejos y ceremonias, con fuegos artificiales, con fuegos solemnes (2017: 142).

La cita constituye un cuadro que bien podría llevar un título transpuesto en parte desde la famosa composición de Delacroix: *Medea guiando a la Patria*. La información transcrita en el catálogo o la nota que podría acompañar a este cuadro en exhibición no se inspiraría ya en la “historia natural” pensada por Adorno, sino en la “historia natural de la destrucción” postulada por el escritor alemán W. G. Sebald (2003).<sup>11</sup> “Siempre hay un fondo de ruinas, un puerto en ruinas, un haber [*haber*] de ruinas —un remanso [*havre*] de ruinas— en el fondo de la Historia, donde Medea espera.” (el agregado en cursiva de los términos originales es nuestro), escribe Quignard (2017: 162). Retomemos ahora sus notas sobre lo experimentado en el escenario cuando interpretaba la obra junto con Carlotta Ikeda: “Cuando la ola inmensa y medeana se levanta, caigo en ella, y ésta me escupe de nuevo en la luz. [...] Entonces ruedo en la ola, soy absorbido en la ola inmensa que se cierra sobre mí,

<sup>11</sup> El ensayo titulado *Historia natural de la destrucción* recupera un audio de la BBC grabado en uno de los aviones Aliados durante uno de los más de trescientos bombardeos que desolaron Berlín hasta 1945. Durante ese vuelo del año 1943, uno de los pilotos militares se refiere al bombardeo como “la más gigantesca exhibición de fuegos artificiales silenciosa del mundo” debido al estruendo del avión que “lo ahoga todo” (2003: 151). El silencio que todo lo ahoga y que se impuso a y entre los alemanes (y japoneses) al término de la guerra es justamente una de las ideas regentes de las páginas de Sebald, quien advierte en la parcialidad de los recuerdos la imposibilidad de “sondear las profundidades de la traumatización de las almas de los que escaparon del epicentro de la catástrofe.” Para el autor, “El derecho al silencio, que esas personas reivindicaron en su mayoría, es tan inviolable como el de los supervivientes de Hiroshima, de los que Kenzaburo Oé, en sus notas de 1965 sobre esa ciudad, escribe que muchas de ellas, veinte años después de la explosión de bomba, no podrían hablar de lo que ocurrió ese día” (2003: 97). En un trabajo anterior nos hemos referido a la importancia del silencio que complementa la recreación de la figura de Medea en la novela de Wolf, donde aspectos tradicionales del mito se ven contravenidos mediante las correspondencias que la autora alemana forja entre el uso de la perífrasis a nivel de la escritura y del rumor a nivel del relato. Los rumores, que son comparables a malogradas, defectuosas, a veces monstruosas expresiones de parte de algunos de lo que otros guardan en silencio, circulan en la novela con una celeridad sólo comparable al grado de distorsión de la información que conllevan. En línea con las hipótesis de Jean-Noël Kapferer en *Rumores* (1989), tal distorsión reviste al rumor con el poder de una negación y, como tal, el poder de ejecutar el crimen perfecto por medio de personas interpósitas, es decir, un crimen sin huellas, sin armas y sin pruebas. En *Medea* de Wolf, como a veces en la realidad, los rumores matan. La novela desafía los criterios habituales a través de los cuales aprobamos o condenamos la figura de la mujer colquidense y el resto de los personajes que se presentan literalmente velados por lo que se dice de ellos en superposición con lo que ellos dicen en cada uno de los capítulos que les corresponden con formato de monólogo y que, en el caso de Medea, suman cuatro en total.

soy arrojado en la arena de la playa donde lentamente termino de leer.” (Quignard 2017: 178)

Absorbido en la ola inmensa y arrojado en la arena de la playa, tal el cuerpo de Medea en la primera y muy bella escena del film de von Trier. “El butoh es como un vómito”, escribe Quignard (2107: 179) que dijo Ikeda. Como las olas del mar que expulsan cuerpos que quedan sobre la arena:

un delgado cordón producido por el desecho de las razas se va formando periódicamente a lo largo de estas cosas al igual que, tras la tempestad y sobre estas mismas dunas, se va formando la franja de algas, de conchas y de pedazos de madera arrojados por el mar. Esa gente se nos parece; si nos pusiéramos frente a ellos reconoceríamos en sus facciones toda la escala que va desde la estupidez al genio, desde la fealdad hasta la belleza. El hombre de Tollsund, contemporáneo de la Edad del Hierro danesa, momificado con la cuerda al cuello en un pantano donde la gente biempensante de su época arrojaba, al parecer, a los traidores verdaderos o falsos, a los desertores y a los afeminados, en ofrenda a una desconocida diosa, posee uno de los rostros más inteligentes que darse pueden: este condenado a muerte debió juzgar con mucha altivez a quienes le juzgaban. (Yourcenar, 2012: 279)

Imposible no transcribir en toda su extensión la reflexión de Marguerite Yourcenar a propósito de la imagen de los cuerpos que —a lo largo de la historia— las olas del mar arrollan y abandonan sobre la playa; cuerpos con la expresión de esa “triste libertad” que Seamus Heaney reconoce en el Hombre de Tollud al que refiere su poema homónimo de 1972 y cuyos últimos versos dicen: “*Out there in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home*”. Pensamos entonces en las contradicciones entre deber y deseo, perdón y venganza, abundancia y libertad en medio de las cuales la figura de Medea se abrió paso desde tiempos inmemoriales a través del mar y del desierto. Estos dos, según W. H. Auden (1950: 15-19) son lo mismo en términos simbólicos en tanto: “ambos son tierra de nadie, es decir, el lugar donde no existe la comunidad, lo justo ni lo injusto, así como tampoco el cambio histórico para bien o para mal. [...] Pero precisamente porque son lugares liberados, también son solitarios lugares de alienación, [...] son lugares de libertad y de soledad”. En efecto, el mito de Medea funciona como un “acelerador de partículas transmedial” (Vouilloux 2018: 74) que pone en circulación los motivos presentes en sus recreaciones hasta aquí transitadas, a la vez que nos permite reunir los efectos de otro modo desapercibidos en su dispersión y que dichas representaciones llegan a causar en el público lector y espectador. Las coincidencias entre las reacciones de

estos últimos en el siglo XXI con un hombre del siglo XVIII como Goethe invitan a finalizar estas líneas con una de las frases de Medea hacia el final del libro de Wolf cuando piensa en que algunos la llaman infanticida: “Sin embargo, qué será eso comparado con los horrores que entretanto habrán conocido” (2008: 198).

## Bibliografía

- Adorno, T. W., 1992, “La idea de historia natural”, *Actualidad en filosofía*, traducción de José Luis Arántegui, Barcelona, Paidós.
- Auden, W. H., 1950, *The Enchafèd flood : or The Romantic Iconography of the Sea*, New York, Random House.
- Bartra, Roger, 2004, *El duelo de los ángeles*, Valencia, Pre-Textos.
- Baudelaire, Charles, 1992, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française.
- Bendiner, Kenneth, 1987, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat,’” *Pantheon*, 45, pp. 124-28.
- Bernhard, Thomas, 2012, *Goethe se muere*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza.
- Collot, Michel, 2011, *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes Sud Nature.
- Corbin, Alain, 2001, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel.
- Corbin, Alain, 2010, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion.
- Dahlin, Lois, 1980, “Entretien avec Francis Ponge: ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres”, *The French Review*, 54-2, pp. 271-281.
- Diderot, Denis, *Œuvres Complètes*, Paris: Le Club Français du Livre, 1971, 429, vol. V.
- Douglas, Mary, 2001, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London & New York, Routledge.
- Gabrieloni, Ana Lía, 2001-04, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html#XK1vQ-v0mlM>
- Giacomoni, Paola, 2007, “*Locus amoenus* and *locus horridus* in the contemporary debate on landscape”, *Der Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne*, Manfred Schmeling y Monika Schmitz-Emans (eds.), Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 83-92.



- Girard, René, 1972, *La Violence et le sacrée*, Paris: Bernard Grasset.
- Goethe, Johann W., 2016, *Poesía y verdad*, traducción de Rosa Sala, Barcelona, Alba.
- Goethe, Johann W., 2000, *Las afinidades electivas*, traducción de Manuel González y Marisa Barreno, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kapferer, Jean-Noël, 1989, *Rumores*, traducción de Alberto Magnet, Buenos Aires, Losada.
- Huysmans, Joris-Karl, 1969, “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg.
- Quignard, Pascal, 2014, *Sur l’image qui manque à nos jours*, Paris, Arlea.
- Quignard, Pascal, 2017, *El origen de la danza*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Interzona.
- Sebald, W. G., 2003, *Historia natural de la destrucción*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.
- Trier, Lars von, *Medea*, 1988.
- Tuan, Yi-Fu, 2015, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Vouilloux, Bernard, 2012, “Le Moment Baudelaire de l’image. Image, imagination, couleur”, Fayza Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts: infini, échos et limites des correspondances*, Paris, L’Harmattan.
- Vouilloux, Bernard, 2018, *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Clermont Ferrand, Les Belles Lettres/essais.
- Wolf, Christa, 2014, *Medea, traducción de Miguel Sáenz*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Wolf, Christa, 2015, “Reflexiones sobre el punto ciego”, *Lire, écrire, vivre*, Paris, Christian Bourgois.
- Yourcenar, Marguerite, 2012, *El laberinto del mundo*, Madrid, Alfaguara.