

Cuerpo representado y cuerpo de la representación: la ética de la crueldad¹ en las Medeas de Pier Paolo Pasolini y de Pompeyo Audivert

Torrado

“¿Qué le queda al sujeto en el acto de crueldad pura que le corresponda como propio? Entre el comienzo y el fin, de los cuales uno se ha anticipado para siempre y el otro es perpetuamente diferido, la función del sujeto es hacerse intérprete del sentido de la crueldad”

Camille Dumoulié. 1992.

Este trabajo parte del análisis de dos versiones que consideramos paradigmáticas del texto dramático *Medea* de Eurípides: una versión cinematográfica, dirigida por Pier Paolo Pasolin en 1969 y la otra teatral, dirigida por Pompeyo Audivert en 2009; con el propósito de determinar las estrategias comunes de enunciación que ambos lenguajes ponen en juego para dar cuenta del núcleo constitutivo de la tragedia en articulaciones de sentido que aglutinan a la vez problemas centrales del capitalismo tardío en relación al cuerpo en tanto objeto de violencia y soporte de poder. Partimos de la premisa de que ambas obras develan la representación como cuerpo y el cuerpo como representación a partir de una estética fundada en la *crueldad* en el sentido que expresa la cita de Dumoulié con la que abrimos este texto, es decir, la *crueldad* como un concepto inestable, en términos del autor, “una fuerza esquiva y polimorfa (...) una potencia de desobramiento, que exige paradas y estrategias y que por no tener determinación fija fue denominada en un momento del pensamiento ‘crueldad’” (Dumoulié: 1992, pg. 14) y que el autor considera constitutiva de las miradas y las obras de Nietzsche y Artaud. Nuestro trabajo entiende entonces, y en el mismo sentido, que como signo de lo irrepresentable y como sello de lo inhumano en lo humano la *crueldad* estructura las obras que nos ocupan, haciendo

¹ La noción de *ética* de la crueldad es tomada del texto de Camille Dumoulié Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad. Siglo XXI editores, Madrid, 1992.

posible que la experiencia artística se vuelva reveladora con respecto a la experiencia cotidiana de la realidad, o más bien, poniendo de manifiesto, por vía de la crueldad, que eso que llamamos realidad lejos de responder a las coordenadas- por lo demás, fantaseadas - de lo cotidiano, pertenece en un sentido profundo al orden de lo incognoscible, sólo franqueable por el rodeo del lenguaje. Por su carácter de *entre-dos* el concepto de *crueldad* nos obliga a un ejercicio permanente de búsqueda que vale más por su movimiento que por el resultado de su actividad. Buscar es cruel, y como imperativo de la *crueldad*, expresa, en su naturaleza excesiva, la Voluntad de vivir sin restricciones; y buscar es también la operación estructurante de las *Medeas* de Pasolini y Audivert, cuyo movimiento hiere la piel translúcida de la representación, para que a través de esa herida aparezca el *cuerpo*: un cuerpo – cine y un cuerpo – teatro que hablan más de lo humano justo en la medida en que articulan formalmente su exceso. *Medea* se vuelve entonces el acontecimiento formal de un exceso, eso que desborda de lo humano y que se prueba en el cuerpo como *sobrehumanidad*, un cuerpo sagrado que se recoge del texto de Eurípides y se resignifica en el film de poesía de Pier Paolo Pasolini y en la máquina teatral de Pompeyo Audivert, restituyendo a la representación entendida como *crueldad pura* su dimensión ética. Si como dice Domoulié “...la crueldad no es ella misma más que en el hombre y no adquiere toda su profundidad ética más que en él” (Dumoulié: 1992, pg. 25) pero también “...la crueldad como metáfora de la vida subraya la imposibilidad para el hombre de estar de acuerdo con el mundo y consigo mismo” (Dumoulié: 1992, pg. 232), entonces, las obras que nos ocupan son definitivamente crueles en tanto expresan un profundo desacuerdo. Veremos a continuación cómo estas obras, con la especificidad de cada uno de sus lenguajes, logran instaurar una posición de resistencia con respecto al mundo pero principalmente con respecto a ellas mismas señalando cruelmente sobre sí el exceso constitutivo de toda representación.

Empecemos por señalar que la tragedia de Eurípides organiza su núcleo de sentido en torno a la figura de la *sobrehumanidad* de Medea que no adviene sino por medio de la crueldad. Si el lenguaje popular designa a la venganza como el placer de los Dioses, la de Medea, como venganza absoluta (que subsume cualquier otra razón a la venganza como

fin superior), a pesar de ser humana, la coloca en una categoría que sobrepasa lo humano: es a costa de aniquilar su descendencia que logra su trascendencia. Por otra parte, esta tragedia instaura una diferencia, opera una separación entre el sentido de “madre” y de “mujer”, como si para definir lo femenino, también en términos absolutos, fuera necesario prescindir de lo materno, una depuración de las categorías que a la vez las desestabiliza. No la ausencia de la procreación sino el acto de su revocación para el advenimiento de la Mujer absoluta es la *crueledad pura* en los términos que la define Dumoulié por “colocar lo inhumano en el corazón de lo humano” y de “recordar que el exceso es la dimensión del hombre” (Dumoulié: 1992, pg. 32). En este sentido *Medea* refunda términos, pervierte el orden instituido y redefine así relaciones de las poder.

Es aquí donde las actualizaciones de Pasolini y Audivert se vuelven paradigmáticas en sus contextos de producción, porque son versiones que se hacen cargo de las coordenadas históricas en las que se inscriben redefiniendo sus términos y, al hacerlo, develando sus lógicas, con las que, además, desacuerdan. En ambos casos lo que se habilita es una posibilidad de resistencia, en Pasolini al capitalismo consumista post fascista, y en la misma dirección, en Audivert a la anemia de sentido propia de la experiencia postmoderna del capitalismo tardío. Pero ¿en qué sentido decimos que estas obras se configuran como discursos de la resistencia? Y ¿qué develan sobre el discurso hegemónico en su gesto de pervertirlo? Aún con cuarenta años de diferencia y en contextos geográficos y culturales distintos, ambas obras comprenden que la dimensión sobre la que el poder plantea su juego es la de la *representación*, y será allí donde la *crueledad* como fuerza de vida, como Voluntad de vivir, deberá operar, para el advenimiento de una *experiencia* desalienante *de otredad*. Según Slavoj Zizek en su trabajo *La suspensión política de la ética*², el reverso del discurso multiculturalista propio de las democracias liberales se manifiesta en la experiencia concreta del encuentro con el Otro como “...explosiones ‘inútiles’ y excesivas de violencia inmediata que sólo demuestran un odio puro y desnudo (‘no sublimado’) hacia la Otredad” (Zizek, 2005: pg.18), actos ante los cuales la reflexión crítica zozobra y finalmente desfallece. Agrega Zizek que “...es como

² *La suspensión política de la ética*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.

si nuestro poder reflexivo pudiera florecer sólo en la medida en que (...) descansa en cierto soporte mínimo sustancial 'prerreflexivo' que elude su comprensión" (Zizek: 2005, pg.18) por lo que para el abordaje de esa violencia "prerreflexiva" los términos de los que dispone la teoría parecen insuficientes. En un contexto de estas características el arte se configura como medio privilegiado de conocimiento porque es capaz de trabajar con ese sustrato resistente al pensamiento del que habla Zizek articulándolo estéticamente. Ese "soporte mínimo sustancial prerreflexivo" no es otra cosa que la cifra de la crueldad de la que el sujeto debe hacerse intérprete, y tanto Pasolini como Audivert lo hacen organizando sus obras sobre una lógica que se sustrae de los términos en los que habla la realidad para mejor buscar lo Real.

Es justo aquí donde el problema del *cuerpo* se impone, y tanto en Pasolini como en Audivert aparece como superficie de inscripción de las relaciones de poder que articulan modos de lidiar con la *otredad*, por lo que es sobre él sobre aquello que la *crueldad pura* de la representación debe operar. En el caso de Pasolini la referencia al cuerpo es desde el comienzo ineludible: el film comienza con el centauro (torso de hombre, extremidades de caballo) contándole a Jasón niño la historia de sus orígenes. Un cuerpo del *mito* que a lo largo de toda la película se encuentra en tensión con el cuerpo del *logos*, representado por el otro centauro, el centauro de la palabra, ese que es ya un hombre con cuerpo de hombre, arrojado del Uno primordial, y convertido en individuo con el objeto de poder hablarle a Jasón adulto, que ya no recuerda el lenguaje silencioso del universo mítico. Esta tensión entre *mitos* y *logos*, entre Uno primordial y principio de individuación se manifiesta en los personajes como contradicción, como sufrimiento o desgarramiento que escinde los cuerpos instaurando la *otredad* al interior de cada uno de ellos, como si el modo de la humanidad que se plantea fuera ya el de la diferencia con respecto de sí como lo más propio de lo humano.

Es así que el núcleo inicial del film se sirve de una doble elipsis en la que la enunciación observa el crecimiento de Jasón de los cinco años a los trece años y de los trece a la juventud, aglutinando la secuencia a partir de la homogeneidad del monólogo del centauro que por su continuidad desquicia las coordenadas temporo espaciales e

instaura la diferencia en el nivel de la propia representación. Esta torsión en el cuerpo de la representación tiene su correlato en los cuerpos representados que sufren un desajuste respecto de sus condiciones habituales de existencia. A partir de aquí también el cuerpo del espectador es puesto en duda en la medida en que sus facultades intelectuales para una coherencia interpretativa lógico causal también deben verse suspendidas en pos de la apropiación de esa segunda referencia que el tratamiento del tiempo y espacio abre en el film, y que cuestiona su propia pertenencia a y experiencia de un espacio y un tiempo homogéneos. Este *desdoblamiento referencial*, como lo llama en su teoría de la metáfora Paul Ricoeur³ impacta directamente sobre la interpretación desplegando posibilidades de nuevas pertinencias respecto de ese tiempo, espacio, cuerpo que automáticamente se ven develados como construcciones perfectamente reversibles y cuestionables. Esta lógica de la disyunción atraviesa todo el film, haciendo núcleo en la figura de Medea, cuyo cuerpo se encuentra ya desagarrado por participar del orden de lo sagrado a la vez que del orden de lo profano. El centauro sería una figura invertida con respecto a Medea dado que su desdoblamiento, al exterior, es equivalente a la escisión al interior del propio cuerpo de Medea, que no tiene dos cuerpos sino un cuerpo monstruoso, más monstruo que cualquier monstruo por pertenecer a dos órdenes excluyentes entre sí. Con respecto a esta crueldad inscripta en el tratamiento cinematográfico del cuerpo de Medea podemos decir con Žižek que el hecho de que “Él (en este caso ella) es inhumano significa (...) centralmente el hecho de que él no es humano ni inhumano sino que está marcado por un aterrador exceso que a pesar de que niega lo que comprendemos como humanidad es inherente al ser humano” (Žižek: 2005, pg.104). Este exceso vincula a Medea a la *sobrehumanidad* y su poder, por lo demás calificado como bárbaro y extranjero, se vuelve cruel en la medida en que, en Pasolini, puede pensarse como el retorno de lo reprimido, por ser, en última instancia, una venganza que excede los límites de lo representado y trasciende la traición de Jasón, pudiendo plantearse ese exceso sobrehumano en Medea como el reverso exacto del exceso infrahumano en la figura del *musulmán* del campo de

³ *Hermenéutica y Acción*. “La imaginación en el discurso y en la acción”, Editorial Docencia, Buenos Aires, 1988.

concentración según los términos que plantea Agamben⁴. La Medea de Pasolini es el “todo rostro” (o tendríamos que decir mejor, la pura máscara, de María Calas en reiterados primeros planos que develan el artificio) como respuesta simétrica al “sin rostro” levinasiano, equivalente al *musulmán*. En ambos casos, para expresarlo en términos de Žižek “*lo que se contempla es una pared ciega, una carencia de profundidad (...) el grado cero del semejante (que) lejos de representar la autenticidad absoluta es más bien la encarnación de la ambigüedad de lo Real, el punto extremo/imposible en el cual los opuestos coincide, en el cual la inocencia de la vulnerable desnudez el Otro coincide con la pura maldad*” (Žižek, 2005:pg. 106) Es interesante comparar, en relación al problema del rostro y de la interpelación que significa la mirada a cámara, la manera en que Pasolini utiliza este recurso en *Edipo Rey*, cuando Yocasta mira a cámara con Edipo bebé en brazos, como anticipando los horrores que le esperan a Edipo y a la Historia de Occidente; en contraposición a la mirada a cámara en el film que nos ocupa, ya que en Medea jamás es ella la portadora de esta mirada declarada, sino que la única mirada a cámara, fugaz y que pasa casi inadvertida en la película, se produce a primera hora del relato cuando se efectúan los rituales en la Cólquida, y se encuentra a cargo de uno de los verdugos inmediatamente después del sacrificio y descuartizamiento de un joven para tributar la tierra. Este verdugo toma un órgano del cuerpo muerto y descuartizado del joven y lo comparte con el resto de los participantes de la ceremonia, y justo antes de entregar el órgano baja la mirada para luego alzarla súbitamente y por un instante a cámara. En la Medea de Pasolini, el que tiene la función social de quitar la vida en el ritual, el que tiene contacto con la sangre, el que dispone de los órganos, los manipula y los reparte, el experto en la ejecución del acto cruel, el que hace el trabajo sucio mientras los reyes observan, es en quien se emplaza la mirada que la enunciación elige, de forma un tanto equívoca pero a la vez perceptible, para atravesar el tiempo, el espacio y la representación y entrar en contacto con la Historia a través de la interpelación al público. Así el verdugo

⁴ Hacemos referencia a la figura del *musulmán*, preso en el campo de concentración, que luego de un tiempo de suplicios se convierte en “muerto vivo” según lo desarrolla Giorgio Agamben (1999) en *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-Textos. Valencia 2000.

nos mira mirar la crueldad de su oficio, y nos descubre crueles a nosotros también porque como dice Dumoullié *“La crueldad fascina y la mirada se deja atrapar cuando quería no mirar (...) se deja atrapar en el juego de una seducción violenta que arroja brutalmente de sí. Mirando de cerca, la crueldad introduce a la experiencia de la intimidación dolorosa que sería el contrario exacto de la piedad y que, en un solo acto, hace participar a la víctima y al verdugo de misma violencia”* (Dumoullié: 1992, pg.22) De este modo la escena anticipa los niveles en que la crueldad puede manifestarse. Los rituales celebrados a los dioses y a la naturaleza son en la Cólquida natal de Medea aceptados y festejados social y públicamente, de esta crueldad sí podemos ser partícipes en tanto espectadores; en cambio los actos de crueldad que ella misma perpetrará en la esfera de lo privado sobre sus hijos en la Hélade nos son vedados, esos asesinatos tomarán el cuerpo de la representación sólo a través del gesto impertérrito en el rostro de Medea como aglutinador máximo del sentido de la crueldad. En el núcleo de desenlace del film, cuando las llamas del palacio se superponen al rostro de Medea acentuando su unión con dioses y naturaleza, es decir, su sobrehumanidad cruel, las últimas palabras que ella profiere son *“ya nada es posible ahora”*. Lo que nos lleva a pensar, entonces, que si en el cuerpo representado la crueldad sacrificial que inaugura el film es la que posibilita mediante el ritual el ciclo de la vida, en el cuerpo de la representación, en cambio, la crueldad filicida que lo clausura es su inversión absoluta: de la vida, con respecto a la vida, ya nada es posible ahora, por lo que la vida se eleva a un nivel superior, se vuelve Voluntad de vivir, sin restricciones. Y la vida irrestricta es siempre un *entre-dos*, es cruel en la medida en que implica siempre una tensión, un esfuerzo, un desbordamiento en Otro, de modo que lo otro de la representación en Pasolini queda señalado por la propia escritura como herida, como sangre que se vierte, como intervención sobre una superficie que sólo adquiere su dimensión vital si se vuelve superficie de inscripción. Así la representación se convierte en cuerpo, porque es sobre sí que soporta la crueldad, esa que en términos de Dumoullié *“...es la del infinito que toma cuerpo. Ese momento de contacto entre el mundo y el infinito, entre la lengua y el cuerpo, entre la ley y lo sagrado, (y) que se llama escribir”* (Dumoullié: 1992, pg. 178).

Si la Medea de Pasolini *escribe* en tanto violenta el lenguaje entendido como representación por excelencia, y si esa violencia sobre el lenguaje entendido como aquello que mata la vida puede homologarse a la violencia sobre el cuerpo biológico, como esa expropiación del cuerpo a favor de sus funciones cristalizadas por la ciencia para eclipsar su dimensión de secreto; si esta representación de Medea la priva de su interioridad convirtiéndola en pura máscara, y renegando de la función biológica de la procreación anteponiendo al instinto materno el cumplimiento de una venganza que la convierte en sobrehumana ; si esta inversión se prueba en un cuerpo sacralizado, mítico y por tanto metalingüístico en la medida en que se vacía de su significado literal para llenarse de una historia que a la vez lo transustancia; si sostenemos que la Medea de Pasolini puede inscribirse en la crueldad que Artaud denominó *cuerpo sin órganos*, como cuerpo cruel que se sustrae de dominio de la Ley manifestándose en toda su *otredad*; entonces proponemos a continuación la Medea de Pompeyo Audivert como la fórmula invertida de ese *cuerpo sin órganos*, es decir, sirviéndonos de los términos de Slavoj Zizek en relación al pensamiento de Deleuze, sostenemos que la Medea de Audivert puede constituirse en *órgano sin cuerpo*, justo en la medida en que como dice Zizek “..un *órgano sin cuerpo (...)* es un objeto parcial sin sujeto.” (Zizek:2004, 197) Pero, ¿en qué sentido se produce esta inversión del *cuerpo sin órganos* al *órgano sin cuerpo* como objeto parcial? ¿Y por qué puede pensarse como el gesto cruel que la posmodernidad exige para que la crueldad se configure al modo de la revolución permanente y no ceda a la presión de la representación en su exigencia fetichizante? Para empezar la hera del simulacro requiere nuevas formas de denuncia en lo que a la agonía del sentido se refiere. Si los años sesenta y setenta develaban la representación como ambición de cristalización del sentido (con el costo histórico que esto representó en el fin de la modernidad), a partir de los años noventa y con la crisis de la representación que implicó la virtualidad, la preocupación central por el destino del sentido se empezó a jugar en los límites mismos de la posibilidad de representar anulada por las pantallas que reemplazaron la escena tal como lo propone Boudrillard⁵. En este contexto el teatro de Pompeyo Audivert responde al problema de la

⁵ Jean Boudrillard (1987) *El Otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona 1997.

anemia de sentido y la huída del referente en unos términos que para ser eficaces deben permanecer en tensión con los términos de su tiempo. Si en la posmodernidad la representación se vuelve simulacro, con la consecuencia fatal de la caída del referente, y si la pantalla como figura de visibilización total exilia a la escena como lo que aún guarda relación con el afuera, es decir, con lo otro de la escena, entonces el teatro debe restituir la propia escena como otredad, la escena como afuera, la escena como exceso. Y para esto una nueva forma de la crueldad se vuelve indispensable: ser *entre-dos* significa ahora un trabajo con el cuerpo como excedente del sujeto. En la Medea de Pompeyo Audivert el cuerpo desborda al sujeto, ya no se trata de una unidad alma – cuerpo en el sentido de la personalidad, sino de un proceso de síntesis de *otredad*, metáfora extraña de lo colectivo que sólo puede encarnarse en el *órgano sin cuerpo* como lugar de resistencia, como única posible diferenciación del simulacro de un entramado social cuyo gesto se sostiene el plano simbólico sobre la negación de su abismo en el orden de Real. La búsqueda de ese Real por vía de la crueldad redunda en el advenimiento de un *objeto parcial*, uno que ya no finge su reductibilidad a un Todo (por lo demás, en fuga) sino que se asume como excedente o sustrato fantasmático de ese todo social desmembrado. En términos de Zizek, el que habla en el *órgano sin cuerpo* ya no es el sujeto sino que es el *órgano como objeto parcial* “...lo que oímos es la voz vacía del monstruoso e impersonal sujeto maquínico que no incluye todavía la subjetivación” (Zizek: 2004, pg. 200). Permitámonos entender aquí la *máquina de cuerpos* que estructura formalmente la *Medea* de Pompeyo Audivert como el *objeto parcial* que respecto del (muerto) cuerpo social se autonomiza en favor de la vida. Y ajustándonos a la definición de este *objeto* del Seminario XI Lacan, podemos sostener también que la *máquina de cuerpos* en la *Medea* de Audivert, como *objeto parcial* respecto del cuerpo social sería “...la parte erotizada del cuerpo inconmensurable con el Todo del cuerpo, que se desprende de él y se resiste a la integración en el Todo corporal” (en Zizek:2004, pg. 200). En esta máquina se privilegia la vida, a costa de su recorte brutal respecto del cuerpo muerto de la realidad como organismo. En definitiva, esto supone la resistencia a la propia subjetivación, en la medida en que el sujeto posmoderno se ha convertido en trampa de sí mismo por responder al

imperativo a gozar, propio de la lógica del mercado, que lo convierte en mónada atrapada en la virtualidad, y lo privada de su capacidad de encuentro con el Otro. En términos de Zizek, *“...ese goce (post moderno) caracteriza precisamente a los individuos en la medida en que están atrapados en una ‘multitud’ (que) no es precisamente una red comunal articulada, sino un directo conglomerado de individuos solipsistas. Por lo tanto la paradoja es que una multitud es fundamentalmente un fenómeno antisocial”* (Zizek: 2005, pg. 132) Si, según plantea este autor, *“...las provocaciones mercantiles que nos incitan a gozar y nos bombardean todo el tiempo, nos empujan (...) a un goce autista-masturbatorio asocial”* (Zizek: 2005, pg. 131) que encuentra su medio de realización adecuado en la figura de la pantalla, entonces, el único modo de recuperación de lo social, o con más exactitud, de lo colectivo, puede que se encuentre en la exaltación del *objeto parcial*, del *órgano sin cuerpo* como negación de la negación de esa (siempre fallida) subjetividad. Es algo así como decir que si la posmodernidad desintegra al sujeto social (primera negación) la negación de esa desintegración es la restitución de una de las parcialidades como un Todo en un nivel superior, fundador de una escena de lo otro que resiste a la “pantallización”, si se nos permite el neologismo. Ya no se trata de señalar lo otro de la escena sino más bien de restituir una escena de lo otro. En este sentido la versión teatral de *Medea* de Pompeyo Audivert configura como máquina colectiva el cuerpo representado, y como órgano sin cuerpo la representación. Partiendo de la constitución del espacio escénico que monta sobre el escenario existente un segundo escenario parásito que sin negar el anterior lo coloniza, esta puesta se constituye ya como una excedencia molesta, un sobrante que se independiza, un órgano espacial que se suelta del cuerpo previsto por el espacio original del teatro para plantear autonomía. En el mismo sentido Coro y Corifeo rompiendo la cuarta pared y dirigiéndose al público aparecen como órgano parlante, por no representar ya la voz del pueblo sino su excedente, su soporte fantasmático, lo que del pueblo falta, ausencia estructural convertida en presencia corpórea que se desprende y toma vida propia, y en la que el público puede reconocerse justo porque es ahí donde se desconoce. También el Corifeo indicando a los actores sus movimientos en escena, manipulando las acciones de esos cuerpos, se constituye en

exceso como cuerpo. Como dice Audivert es un “director del más allá” irreductible por su naturaleza de otro orden a Todo de la representación. Del mismo modo, el trabajo sobre las voces de los actores y el plano sonoro en general se constituyen en órganos sin cuerpo allí donde no son del todo adjudicables a los personajes, porque lo que resuena en esas voces, o más bien, lo que esas voces hacen resonar es la voz espectral interior, a pesar de no tener una realidad externa (en rigor, los que hablan no son los personajes sino la propia representación en su “exceso criatural” (Zizek: 2005, pg.121). Por último, la Medea de Audivert actualiza la figura del exiliado como excedente constitutivo de toda identidad: si en la tragedia se teme al exilio más que a la muerte es justamente porque el exilio nos priva de la fantasía subjetiva de ser parte orgánica de un cuerpo social. La figura del exiliado, entonces, es central en esta puesta, porque abre una pregunta sobre la identidad cuando, en los términos del propio Audivert, “se pretende poner bajo el concepto de hijos de la patria a cartoneros, terratenientes, funcionarios (y) bajo esa bandera nos quieren reunir a todos como si fuéramos iguales y ninguno expoliara a otro o ninguno produjera hechos de sangre. Esa unidad que se pregona es en realidad un fetichismo que les sirve a los gobernantes para borrar con el codo lo que escriben con la mano”, motivo por el cual Audivert construye su puesta de *Medea* toda como un gran exilio, o más bien, como la parte que al separarse (el exiliado, la obra como exilio) da cuenta de la fantasía de unidad que anima a ese cuerpo del cual se autonomiza. Así, esta Medea puede pensarse como un exiliado que aún en el exilio habla, un órgano sin cuerpo en la medida en que se configura como pulsión, como *objeto parcial* que actúa por su propia cuenta, oponiéndose a la lógica del deseo subjetivo, resistiéndose a constituir aquello que el sujeto debe necesariamente perder para simbolizarse. Aquí la renuncia al orden de lo simbólico es cruel en tanto se traduce en una resistencia a lo que Dumoulié llama “...un estado reificado de la lengua en el que las palabras, atrapadas en un sistema de imágenes fijas y de metáforas detenidas, se han convertido en simples valores de cambio” (Dumoulié: 1992, pg. 93) y en tanto restituye la vitalidad al lenguaje, y en términos más amplios, a la representación, porque la entiende como superficie de

inscripción en que se cifra lo sagrado, lo que Artaud llamó Dios, como *“potencia furtiva que habita el lenguaje”* (Dumoulié: 1992, pg.97)

Para terminar, si como dice Dumoulié según la cita del comienzo de este texto, lo que le queda al sujeto como propio en el acto de crueldad es hacerse su intérprete, y es allí donde reside su ética, entonces, las *Medeas* de Pier Paolo Pasolini y de Pompeyo Audivert constituyen obras militantes del sentido de la crueldad, porque asumen la responsabilidad de interpretarla, enfrentándose al peligro que esto implica. Como dice Dumoulié *“...la ética de la crueldad se caracteriza por ser indisociable de una experiencia...la de mantener la existencia a la altura de poderosos afectos”* (Dumoulié:1992, pg.265) Citando a Nietzsche, los poderosos afectos *“ciertamente a menudo son ocasión de nuestra ruina pero eso no es argumento contra sus efectos útiles, vistos en grande”*. (Dumoulié: 1992, pg.264)

Bibliografía

- Agamben, G. (1999) en *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-Textos. Valencia 2000.
- Baudrillard, J. (1987) *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona 1997.
- Dumoulié, C. (1992) *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Siglo XXI Editores, Madrid. 1996.
- Levinas, E. Levinás, E. (1961) *Totalidad e Infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca, 1997.
- Ricoeur, P. *Hermenéutica y Acción*. “La imaginación en el discurso y en la acción”, Editorial Docencia, Buenos Aires, 1988.

- Žižek, S. La suspensión política de la ética, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.
- Žižek, S. (2004) Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2006.