



## ¿MEDEAS?

*José Assandri*

ADVERTENCIA: Quien no haya visto *Medea* de Alexandra Latishev, ni las películas de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego *Profundo carmesí* y *Así es la vida* (accesibles en plataformas) es posible que lo que abajo se lea atente contra la experiencia cinematográfica. Respecto a la *Medea* de Eurípides, aquí se dirán otras cosas que lo que escribió en la tragedia.

Al comienzo de la *Medea* de Latishev (Costa Rica, 2017), a la protagonista se le ve la panza de embarazada, pero en el transcurso de la película, María José vive como si no estuviera embarazada, incluso arriesgando su vida. Pero tampoco los personajes notan la panza, ni en los partidos de rugby ni en las prácticas del club Calacas, ni en el baño del vestuario, ni en las reuniones familiares, ni en las fiestas entre amigos, ni siquiera en los escauceos amorosos con un compañero de generación, Carlos, y, si no fuera porque el espectador estará advertido desde el inicio de ese embarazo, posiblemente también le hubiera pasado desapercibido. El encuadre de la filmación opera de tal modo que el embarazo no es notorio, todo transcurre sin que esa panza esté en un primer plano, sin que esa panza tenga lugar, por más que ese cuerpo que María José siente como extraño llene toda la pantalla, hasta que, en un encuentro casual, se da una situación donde un hombre quiere coger con ella y ella también lo busca. Él es el único que toca su cuerpo y, por lo tanto, una panza de embarazada (¡Hombre!! ¿Vas a cogerte a una madre? ¿Una madre?), a partir de lo cual todo cambia. Cambia María José, y transformada su imagen, luego de haber dejado tirada en un parque una bolsa con los restos de esa panza, al final de la película, la vemos de espaldas a ella, a María José caminando entre la gente. Su





cuerpo sigue ocupando casi toda la pantalla, hasta que de pronto, al dar un salto, ella pasa a ser una más entre la gente hasta perderse de vista. En esa caminata final suena “Melodie”, una pieza que forma parte de la escena 1 del acto II, de la ópera *Orfeo y Eurídice* de Christoph Gluck y Rainero di Calzabigi (1762), una música melancólica con la que Orfeo intenta convencer a Hades y Perséfone que le permitan llevarse a Eurídice de nuevo al mundo de los vivos.

El contexto en relación al aborto en Costa Rica lo explora Roberto Marín Villalobos en “Medea, cuando la mancha que desborda el cuadro”, pero, ¿por qué una película sobre una joven embarazada y su aborto, la directora y guionista, la tituló *Medea*? ¿Acaso las mujeres que abortan, legal o ilegalmente, son todas unas Medeas? ¿La sociedad patriarcal sería el padre y marido al que se dirigen esas “muertes” a modo de venganzas? A ese punto se dirige Sandra Filippini en su texto “¿Qué escena comparten Medea con María José?”, en tanto pone en relación la *Medea* de Eurípides con la llevada y traída pregunta que Freud le habría formulado a la princesa Marie Bonaparte: “¿Qué quiere una mujer?”

Luego de haber hecho un recorrido que concluyó en la publicación del libro *Hacerse ver (cuerpo-fotografía-mirada)*, el nombre Medea me hizo leer los textos de Marín Villalobos y Filippini, y, luego de leer, creer que había algo que decir, a pesar de haber sido otra la Medea con la que me había encontrado. No hay una sola Medea, no sólo porque puede haber distintas versiones de la pieza de Eurípides, sino porque en su origen griego, hubo distintas piezas teatrales como diferentes versiones del mito del que provienen. Si me topé con ella fue porque Gabriela Liffschitz, en su libro *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*, escribió que al final de su análisis con un lacaniano, considerado exitoso, no había alcanzado “la verdadera mujer de Lacan”<sup>1</sup>. Si puede asombrar una afirmación de este tipo, mayor será el asombro al

---

<sup>1</sup> Gabriela Liffschitz, *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, p. 107.





saber que esa “verdadera mujer”, en el submundo lacanmilleriano, resulta ser Medea, y en este caso, precisamente la de Eurípides.

Que quien fuera el analista de Liffschitz, en un seminario que tuvo el aparatoso título de *Las mujeres*, además tomar a Medea como un hecho real<sup>2</sup>, su insistencia en que la “verdadera mujer” sería la de la tragedia, hizo que buscara cuáles podrían ser las fuentes de aquella “verdadera mujer de Lacan”. No es que precisamente Medea sea recurrente en los seminarios ni en los escritos de Lacan, y tal vez la cita donde ella es más notoria sea la que aparece en su artículo sobre Gide, donde Lacan, leyendo a Delay, habla de que Gide habría desconocido a su Medea<sup>3</sup>. Esta Medea habría sido la mujer con la que Gide se casó en un matrimonio blanco, su prima, Madeleine Rondeaux, quien tuvo un final que fue catalogado de locura. ¿Acaso de esta cita, no muy clara por otra parte, es que se desprende la “verdadera mujer de Lacan”? Cometeré la falta de delicadeza de citarme:

Una serie de conferencias de Jacques-Alain Miller, publicadas bajo el título *De mujeres y semblantes*, dedicadas a una supuesta clínica “femenina”, que debería estar caracterizada por la falta de identidad, por la importancia del vacío en las mujeres, nos encontramos, negro sobre blanco, a la “verdadera mujer” y a la mismísima Medea: “Lacan no dice solamente **La** mujer no existe. Dice, además, hay verdaderas mujeres”<sup>4</sup>. ¡Caramba!!! Como si esto no bastara, Miller agregó: “¿Cuándo a Lacan se le escapa el grito: –¡Esa es una verdadera mujer!?”<sup>5</sup> ¿Gritarlo? Que lo sepamos, ¡nunca!! Tampoco Miller nos lo informa, aunque más adelante matiza las cosas porque sería algo que se puede decir de una en una, con sorpresa o con horror, porque, además de gritarlo, parece que Lacan también lo habría dicho discretamente. Quien lo dijo claramente fue Miller: “como ya ha pasado mucho tiempo, me parece que ahora se puede presentar: Medea”. Según Miller, Medea había cumplido todo lo que Jasón esperaba de ella, era una esposa y madre ejemplar (¿ah sí?), un poco criminal y bruja

<sup>2</sup> Jorge Chamorro, *Las mujeres*, Buenos Aires, Grama Ediciones, 2011, p. 292.

<sup>3</sup> Jacques Lacan, “Juventud de André Gide o la letra y el deseo”, en *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p. 724.

<sup>4</sup> Jacques-Alain Miller, *De mujeres y semblantes*, Buenos Aires: Cuadernos del pasador, 1996, p. 89. El énfasis es de Miller o de los editores.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 90.





(¿también?), lo que la colocaba al fin en el estatuto de mujer perfecta (¡recórcholis!). Pero, según Miller, a partir de un desencuentro con Jasón, y para salir de su depresión<sup>6</sup>, fue que Medea llegó al acto de matar a sus hijos. Por suerte Miller tuvo el tino de advertir que no habría que imitarla, para poder conducirnos a lo que él “deduce”: “Para Lacan, discretamente, el acto de la verdadera mujer, no voy a decir que sea el acto de Medea, pero sí tiene la estructura del acto de Medea: es el sacrificio de lo que tiene máspreciado para abrir en el hombre el agujero que no se podrá colmar”<sup>7</sup>.

No faltarán las voces maledicentes que dirán que esa Medea, madre y esposa ejemplar, un poco criminal y bruja, no estaba para nada deprimida, sino que era Miller quien sufría una depresión, y que sería de él esa necesidad de un acto que lo sacara de ese estado. No llegaremos a tanto, no es necesario, mejor es abandonarlo a su suerte.<sup>8</sup>

Tomar la *Medea* de Eurípides como la única versión, por otra parte, suponiendo que ese recurso a la cultura griega fuera fundamento indiscutible, desconoce detalles que nos brindan, por ejemplo, los diccionarios de mitología griega. Tanto Pierre Grimal como Robert Graves<sup>9</sup> nos hacen saber que la *Medea* de Eurípides, resultó de un soborno por parte de los ciudadanos de Corinto para desembarazarse de los asesinatos que habían cometido y limpiar la reputación de la ciudad, atribuyendo a Medea la muerte de sus hijos. Graves llega a darnos el importe del soborno: 15 talentos de plata<sup>10</sup>. Se podría recurrir también a Pascal Quignard, quien, en un capítulo de *El sexo y el espanto*, titulado “Medea”, diferencia la de Eurípides y la de Séneca, esta última una variante de la de Eurípides, donde Medea ha sido enviada por los dioses para castigar las faltas de Jasón, y que, la muerte de

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 91 y 92, sic y ¡resic!

<sup>7</sup> *Idem.*, p. 93.

<sup>8</sup> José Assandri, *Hacerse ver (cuerpo-fotografía-mirada)*, coedición En el margen editor y Escolios ediciones, Montevideo, 2025, pp. 219-220.

<sup>9</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 338. Robert Graves, *Los Mitos Griegos 2*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 174.

<sup>10</sup> Sin poder saber exactamente cuál sería la cotización actual del talento, como referencia podemos tomar que unos siglos después, Judas cobró el doble por una traición.



los hijos es posterior al asesinato de Creusa, la hija del Creonte con quien iba a casarse Jasón. O se podría recurrir a la versión de Christa Wolf, *Medea. Voces*<sup>11</sup>, quien estudió las diferencias de cultura entre los cólquidas, donde las mujeres tenían un lugar central, precisamente de donde provenía Medea, y la cultura corintia, la de Jasón, que era de orden patriarcal. Medea, mujer extranjera en Corinto, tenía un saber que podía curar pero que, por ese mismo poder, era temida y fue vilipendiada.

Algo que debería tenerse en cuenta a la hora de considerar que la *Medea* de Eurípides haya tenido tanta importancia en la llamada cultura occidental, es que el lugar central y afectivo que ocupan los niños habría surgido hacia el siglo XVIII, como bien lo plantea Philippe Aries. ¿Hasta dónde pueden pasarse por encima las épocas a la hora de leer a Eurípides respecto a las relaciones entre padres e hijos o entre mujeres y hombres? Volvamos al cine, si comenzamos por la *Medea* de Latishev, podemos encontrar otras posibles lecturas también en el cine, salvo que viajando a México. Allí, una pareja muy singular, el cineasta Arturo Ripstein y su esposa, la guionista Paz Alicia Garcíadiego, crearon dos versiones de Medea: *Profundo carmesí* (1996) y *Así es la vida* (1999). En las dos “Medeas” ellas tienen poderes, una como enfermera, la otra como curandera, y así como pueden sanar a otro también pueden matarlo. La primera, Coral, esa enfermera afectada de mal aliento y sufridamente gorda, deja sus dos hijos en un hospicio para iniciar un raid de estafas y asesinatos con un hombre del que se declara enamorada, hasta que, finalmente, habiendo matado un niño, ambos se entregan a la policía. *Así es la vida* es una versión actualizada de la *Medea* de Séneca, pero lo extraordinario de esta película es cómo se cruzan la ficción y la realidad. En primer término, con un grupo musical que canta canciones sobre el despecho amoroso y que aparecen primero en la pantalla del televisor, para luego aparecer también en las habitaciones donde vive

---

<sup>11</sup> Christa Wolf, *Medea*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014.





Julia. Por otra parte, también se ven en la pantalla de la televisión escenas eróticas de Julia y Nicolás, su esposo, escenas que son vistas por Nicolás y la hija de la Marrana, el mandamás del barrio, con quien él se va a casar. Pero ese trastocamiento de la realidad y la fantasía tiene dos momentos en los que los espectadores son interpelados directamente. Una, cuando los preparativos previos al casamiento entre Nicolás y su amante, el padre de ella, la Marrana, mira directamente a la cámara y nos dice “¡Sáquense!”, intentando expulsar a los espectadores demasiado mirones. Más adelante, luego de que Julia matara a la hija de la Marrana incendiando su habitación, y después de matar a su hijo pequeño, al momento en que va a hacer lo mismo con la hija frente a su padre y ex esposo, el cuerpo de Nicolás tapa la pantalla de modo que le impide al espectador ver lo que sucede en la ficción.

Esos cruces entre realidad y ficción dentro de la ficción ponen en alerta sobre el valor de la ficción para la realidad. De allí que valga la pena citar un fragmento de Michel Foucault:

[la] literatura forma parte de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta.<sup>12</sup>

Para Foucault la literatura, digamos las Medeas, forman al mismo tiempo un sistema de coacción y transgresión. En ese doble registro, la fantasía de *Así es la vida* desborda los espacios con la peculiaridad de mostrar de modo más evidente como la ficción puede romper los límites. Si el exceso de Medea es una forma de

---

<sup>12</sup> Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, en *La vida de los hombres infames*, traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Editorial Altamira, Montevideo, 1992, p. 201.



limitar los “excesos” de las mujeres, o, en los términos de Miller, una “verdadera mujer”, o sea, una Medea, tendría como función abrir el agujero de la falta en el hombre, tanto en un caso como en otro, se trata de coacciones en las que una cultura heteroandrocentrada muestra su hilacha. Cabría decir que, si se miran las noticias, quienes predominan como asesinos de sus hijos en las rupturas de parejas son, mayormente, hombres. Tal vez convenga preguntarse “¿Qué quiere un hombre?”, empezando por aquellos que inventaron o que creen que una “verdadera mujer” debe ser una Medea.