

# Medea

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

Universidad Europea de Madrid

---

## Medea

### Abstract

This text proposes a thorough analysis of the first narrative part of the film *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1968), in order to break the established idea that the Colchis territories respond to a hypothetical nostalgic look over a pre-historic and sacred past. The text therefore tries to find the relationship between the torn apart bodies which scattered the narrative (*pharmakos*' body, symbol of the sacrifice for crops and Apsirto's, Medea half-brother) and its echoes in Occidental history. To do so the text uses the ideas developed by Kierkegaard in *Fear and Trembling* because they stress the difference between the tragic hero and the heroic figure after the introduction of Abraham in two dialectic categories which connect the subject to divinity: the ethical and the personal.

**Key words:** Pasolini. Medea. Sacrifice. Colchis.

---

### Resumen

Proponemos un análisis detenido de la primera sección narrativa de la película *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1968), para intentar desactivar la idea establecida de que los territorios de la Cólquide responden a una hipotética mirada nostálgica sobre un pasado pre-histórico y sagrado. En su lugar, intentaremos encontrar las relaciones entre los dos cuerpos descuartizados que salpican el relato (el del *pharmakos* erigido como sacrificio en un rito de la cosecha y el de Apsirto, hermanastro de Medea) y sus resonancias en la historia de Occidente. Para ello, retomaremos las ideas expuestas por Kierkegaard en su *Temor y temblor* que diferencian la relación entre el héroe trágico y la figura heroica posterior a la introducción de Abraham en dos categorías dialécticas que conectan al sujeto con la divinidad: la ética y la personal.

**Palabras clave:** Pasolini. Medea. Sacrificio. Cólquide.

---

“La tragedia tiene una habilidad para (...) representar el sentimiento de las contradicciones que desgarran el mundo divino (...) y hacer aparecer así al hombre mismo como un *thâuma*, un *deïnon*, una especie de monstruo incomprensible”  
(Jean-Pierre Vernant)<sup>1</sup>

## La escisión

Un simple vistazo a la estructura narrativa de la *Medea* propuesta por Pier Paolo Pasolini nos señala una cierta naturaleza dual, contradictoria, dominada por una constante lucha de posibilidades que

<sup>1</sup> VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mito y tragedia en la grecia antigua* (Tomo I). Editorial Paidós, Barcelona, 2002, p. 84.

se superponen. Es esa misma contradicción que fluye en la obra pasoliniana la que parece inundar nuestra cinta con una virulencia sorprendente, ya se trate de esa tensión que se ha señalado –a nuestro entender, poco afortunadamente– entre “lo sagrado y lo civilizado”<sup>2</sup> o entre

Lo dicho (lo conocido, lo ideológico, lo temático, lo censurado, lo procesado), lo vivido públicamente (la homosexualidad, las razones de los procesos, el ejemplo moral, la persecución) y lo no dicho, o nunca atentamente escuchado, pero presente y actuante en las obras.<sup>3</sup>

2 GUARNER, Jose Luis: *Pasolini*, XXV Festival de Cine, San Sebastián, 1977, p. 90.

3 GONZÁLEZ, Fernando: *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, p. 43.

Las relaciones que se establecen entre esa Palabra que se pronuncia para fundar, para sostener o para integrar –esa Palabra que funciona con igual precisión y que atraviesa esos tres campos de lo dicho/lo vivido/lo no dicho y los conecta directamente con la dimensión de lo Sagrado– son las que proporcionan algunas de las claves fundamentales para leer con mayor precisión el texto propuesto. Relaciones, según dicen los trabajos estudiados, de duda, de choque dialéctico, de experiencia de un sujeto confuso que se debate entre la carcajada autosuficiente de la modernidad y la mirada nostálgica hacia el pasado. Y algo de eso podría formar parte de *Medea*:

La estructura narrativa, escindida (...) refleja un sentimiento de división que Pasolini había experimentado profundamente (...) como parte de la desaparición de una autenticidad cultural en la Italia neocapitalista de la postguerra<sup>4</sup>.

4 RYAN, Collen Marie: *Salvaging the sacred: Female subjectivity in Pasolini's Medea*, Revista Itálica, vol. 76 (nº 2), 1999, p. 193.

5 MARINIELLO, Silvestra: Pier Paolo Pasolini, Editorial Cátedra, Madrid, 1999, p. 292.

Esa desaparición, esa escisión entre “una civilización prehistórica que se está perdiendo y la posthistoria del consumismo y de su conformismo disfrazado”<sup>5</sup> es quizá el gran tema pasoliniano. De ahí otras estructuras duales que se cultivan en paralelo a nuestra *Medea*, como los caníbales y los empresarios de *Pocilga* (*Porcile*, 1969), o como la presencia de ese ángel sexual en la familia invadida en *Teorema* (1968), o como esa otra gran escisión que segmentaba *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966). De ahí también que, después de todo, podamos leer el tramo final de su filmografía (esa otra escisión entre la luminosa trilogía de la vida y ese epitafio asfixiante que resultó ser *Saló* [1975]) el mismo movimiento, la misma tensión no resuelta, de tal manera que a veces Pasolini pareciera más bien un titiritero suspendido entre dos universos, herido de ese proceso de cambio que separa eso que Marinello llama “pre-historia/post-historia” y que da lugar a la existencia de una “nostalgia pasoliniana”.

Sin embargo, nos gustaría realizar una serie de matizaciones sobre esta misma idea para aclarar algunos de los errores habituales en la lectura de *Medea*. Nuestra hipótesis central al respecto es que no hay nada de nostálgico en el segmento narrativo referente a la Cólquide. El Diccionario de la Real Academia Española nos puede ofrecer alguna pista sobre qué significa en concreto el término “nostalgia”, y por qué deberíamos tener cuidado al aplicarlo a la obra pasoliniana:

1. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos amigos.
2. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida<sup>6</sup>

Sobre la primera acepción, no nos cabe la menor duda de que Medea, en tanto personaje de la literatura universal, ha sido internacionalmente mostrada como representante de los exiliados, de los expatriados, de los que sufrieron su condición de extranjeros. Es, sin embargo, en la segunda acepción en la que parecemos encontrar más dificultad para rastrear su aplicación en el interior del texto.

Y es que, si Pasolini mira a la Cólquide (o incluso a la “pre-historia”) con ojos nostálgicos, damos por sentado que considera lo que allí ocurre como algo dichoso, algo que hemos perdido históricamente y cuya recuperación, precisamente por imposible, valoriza el objeto e incluso, nos atreveríamos a decir, lo mitifica. Lo convierte en otra cosa por la vía de la inaccesibilidad. Sin embargo, lo que ocurre en la pre-historia pasoliniana es difícilmente reivindicable como objeto de la nostalgia. Para intentar comprenderlo, nos acercaremos a dos operadores textuales francamente potentes, dos cuerpos –deseables– que son descuartizados en el interior del territorio pre-histórico: el del *pharmakos* sacrificado en nombre de la tierra y el de Apsirto, hermanastro de Medea. Nuestro objetivo final es demostrar que, en la línea de otras investigaciones realizadas desde *Trama&Fondo*, lo que Pasolini retrata en el segmento de la Cólquide no es sino ese momento histórico anterior a la introducción de la figura de Abraham y cuyas consecuencias para el sujeto no deberían ser fácilmente miradas al trasluz de la nostalgia.

### Un *pharmakos*: la Cólquide o el territorio de lo Real

A la hora de hablar de la Cólquide pasoliniana se localiza una cierta resistencia por parte de los analistas a enfrentarse con claridad a lo que ocurre (lo que es re-presentado) en ese preciso espacio: un asesinato. De

<sup>6</sup> Consultado en [http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=nostalgia](http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=nostalgia) [Enero-2010]

sobra sabemos el interés de Pasolini por vincular a Medea con ciertos estudios de la antropología moderna<sup>7</sup>, en concreto con las relaciones entre los sacrificios humanos y los ritos de la cosecha. De ahí que una lectura apresurada nos pueda llevar a pensar que esa Cólquide que la enunciación invierte casi un tercio de metraje en retratar es el territorio de lo sagrado, un “mundo en el que lo sagrado tiene una importancia fundamental en la vida cotidiana”<sup>8</sup>.

7 GUARNER, op. cit. P. 88.

8 SELVAGGINI, Chiara: *La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo*, Tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. Grazia Sommariva en la Università degli studi della Tuscia (Curso académico 2005/2006).

Hay, sin embargo, ciertos rasgos que nos gustaría discutir antes de dar por válida semejante afirmación. El primero de ellos es la orografía pura y dura en la que Pasolini realiza la puesta en escena:



Las localizaciones correspondientes fueron específicamente rastreadas por el director en el corazón de Capadocia, una extraña decisión si tenemos en cuenta que “para los griegos, la Cólquide era un lugar fabuloso”<sup>9</sup>. Pasolini, en lugar de esa tierra imposible bendecida por la presencia del Vello de Oro, presenta un paisaje extraterrestre, violento, una topografía confusa que la mano humana ha intentado, con desigual éxito, convertir en habitable. En la Cólquide que abre la cinta parece darse con total claridad esa característica de lo real que “se deduce del hecho, asumido radicalmente, de que el mundo no está hecho para nosotros”<sup>10</sup>. Y algo así podría pensarse de ese desierto asfixiante en el que sus habitantes, como rasgos principales, sobreviven y callan. El silencio con el que comienza la acción –máxime en comparación con el denso e intenso monólogo inicial del Centauro– y esa absoluta morosidad con la que Pasolini distribuye los acontecimientos generan un territorio necesariamente hostil, sin horizonte, sin Palabra alguna que pueda ser pronunciada. Un territorio que provoca –y aquí debemos empezar nuestro distanciamiento con las opiniones habituales sobre la cinta– una inversión de lo sagrado para su propio mantenimiento.

9 GONZÁLEZ, op. cit. p. 130.

10 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Emergencia de lo siniestro*, Revista *Trama y Fondo*, N° 2, 1997, pp. 2-32.

Y es que, como decíamos hace unos párrafos, la presencia de ese joven sacrificado –esto es, asesinado– parece ser entendida como necesaria para

la supervivencia de ese territorio inhabitable gobernado por lo real. Eso explicaría, por ejemplo, por qué los habitantes de la Cólquide corren con los restos del muchacho a impregnar las cosechas, a salpicar los brotes y las ramas de los árboles.



Y es precisamente aquí, en ese campo ensangrentado, donde implosiona la contradicción que late en *Medea*: cómo es posible articular una nostalgia –o incluso podríamos decir, cómo es posible hablar de lo sagrado– en un territorio inhabitable que, a modo de gran rasgo, requiere de sacrificios humanos. Cómo podemos mediar el contacto con lo real –de ahí quizá el silencio de los sacerdotes de la Cólquide– en ese espacio donde late una visión de lo sagrado que nada tiene que ver con la supervivencia del hombre, con su necesidad de mantenerse vivo e intacto a toda costa, con su renuncia a la tentación de la desintegración.

Deberíamos advertir: no pretendemos juzgar el sacrificio de *Medea* desde un punto de vista moral. Lo que está en juego es, después de todo, saber cómo configura lo sagrado la vida de aquellos que se someten a su(s) misterio(s):

El pensamiento mítico no se limita a decir de lo sagrado que es ininteligible. Dice también, de ello, dos cosas más: que es peligroso –incluso, extraordinariamente peligroso– y que es, además, y por ello mismo, el ámbito mismo del goce. Podría decirse también: lo sagrado, puede ser bueno o malo, pero siempre es peligroso y, a la vez, gozoso: por eso debe ser respetado<sup>11</sup>.

Y, ciertamente, la explosión de júbilo y desenfreno con la que los habitantes de la Cólquide celebran la muerte del muchacho –el *pharmakos*, esa víctima propiciatoria– tiene mucho que ver con esa cara oscura de un cierto goce. Ese goce que asoma cuando el super-yo se convierte en “cultura pura de la pulsión de la muerte”<sup>12</sup>, cuando la contemplación de ese cuerpo desmembrado se ofrece en espectáculo a la comunidad. El propio dispositivo cinematográfico parece invitarnos a participar en esta misma idea cuando, al retratar el asesinato, parece demorarse.

11 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El ideal ilustrado y el fin del tabú* (pp.227-244) en AÁVV: *Tabú: La sombra de lo prohibido, inmisible y contaminante. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Editorial Ocho y Medio, Madrid, 2005, p.229.

12 ASSOUN, Paul-Laurent: *Fundamentos de psicoanálisis*, Editorial Prometeo Libros, Argentina, 2005, p. 198.



El límite inferior del encuadre sirve como barrera, como contenedor de todo ese goce sugerido, como espacio horroroso sobre el que el sacerdote/verdugo descarga su hacha. En contraplano, el pueblo espera con gran expectación el momento señalado por el rito para estallar en esa celebración antropófaga y salvaje con la que esperan, quizá como cada año –y no sería descabellado recordar aquí las conexiones entre la propia naturaleza del *tánatos* y la repetición que marcan los ciclos de la cosecha en el asesinato ritual de los *pharmakos* de la antigüedad– poder habitar ese territorio brutal y asfixiante. Nosotros mismos somos arrojados por la enunciación a su lado en el momento en el que Pasolini decide traspasar ese umbral cinematográfico contenedor del goce y mostrarnos el cadáver. Acto seguido, mediante un nuevo corte en edición, observamos cómo el pueblo se arroja hacia sus sacerdotes, buscando tomar parte en el festín.



13 No será ésta la única vez que Pasolini utilizará el motivo visual de la cruz fuera del contexto judeocristiano. Así, por ejemplo, en *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), dos bandidos serán crucificados en semejantes estructuras en las afueras de la ciudad.

Ahora bien, este mismo sacrificio parece tener también otras resonancias. Resulta imposible, por ejemplo, pensar en los dos poderosos símbolos que conectan ésta escena con el ritual judeocristiano: por un lado, la cruz<sup>13</sup> en la que muere el *pharmakos*, así como esa especie de corona de brotes en la que parece resonar una versión naïf de la corona de espinas. Por otro, la manera en la que su cuerpo y su sangre se reparten entre la comunidad de fieles.

Si las referencias a la figura de Cristo parecen más que evidentes, algo parece haber fallado allí donde ese ritual –como ya hemos dicho, aparentemente integrado en un ciclo repetitivo– no ha podido contener ni la



amenazadora presencia de lo real ni la propia exigencia homicida de los ciclos telúricos. Se trata, por supuesto, de esa diosa-tierra receptora en cuyo nombre se sacrifica a sus propios hijos. Diosa de la que Medea es, a su vez, creyente y descendiente<sup>14</sup>.

### El hijo de Eetes: El padre antes de Abraham

De ahí que, como decíamos al principio, nos veamos obligados a cruzar esa línea entre los dos cuerpos descuartizados que abren *Medea*. Una de las distintas modificaciones que Pasolini realiza sobre el texto original de Eurípides es, precisamente, la inserción de este anónimo chivo expiatorio del que nada se dice en la tragedia original. Sin embargo, la meticulosidad con la que el director italiano describe y presenta su tormento nos muestra hasta qué punto es fundamental, nuclear, su papel en la historia. Lo que ya está en el *Pharmakos* resuena posteriormente en el acto homicida de Medea, descuartizando en nombre de un amor loco, a su propio hermano Apsirto.

Hablamos de la extraña camaradería de las víctimas con cuya sangre se pretende afrontar las fuerzas de la angustia. Así, ambos se acercan a sus verdugos con una extraña sonrisa inocente, como si nada supieran del horror. Sobre la modificación realizada por el relato de Abraham sobre los sacrificios humanos nos gustaría recordar aquí que:

Uno de los sentidos de este mito es la deslumbrante conquista histórica de la prohibición de los sacrificios humanos (...) He aquí pues, por primera vez, la emergencia del padre. Pero del padre como lo que es en tanto hecho netamente cultural: quien con su prohibición y con su presencia hace espacio para el hijo<sup>15</sup>.

Hay, sin embargo, en la Cólquide de Pasolini un retrato bien distinto del padre que parece retrotraerlo a ese estado anterior a la conquista de Abraham. Baste con observar de cerca al Rey Eetes, monarca al que le es

14 No hay que olvidar que Medea, según la tradición, estaba directamente emparentada con la diosa Hécate, una suerte de deidad femenina casi fantasmal. Teóricamente, las aptitudes de la mujer para la hechicería –mostradas en la cinta de Pasolini gracias a su contacto directo con el sol/dios Helios, de la que era nieta- descienden de manera genealógica directa. Dicho en otras palabras: Medea asesina precisamente porque su vinculación personal con esa diosa homicida que exige los sacrificios en la Cólquida así se lo permite.

15 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham*, Revista *Trama y Fondo*, Nº 24, 2008, pp. 31-32.

sustraído lo más valioso de la Cólquide, aquello que la configura en su dimensión histórica y mítica: el Vellochino de Oro y su propio hijo Apsirto, heredero al trono. La manera en la que Pasolini nos lo muestra en la preparación para la batalla no deja lugar a dudas:



El rey Eetes es, literalmente, un guerrero sin rostro, sin expresión. Es una sombra que acude a perder cualquier combate, que nada podrá hacer contra los Argonautas, en tanto –y pronto veremos hasta qué punto se trata de una característica radical de este estado “pre-histórico” pasoliniano– no tiene una Palabra que pueda levantar allí donde se acaba de imponer la angustia. Esa pequeña cárcel, esa barrera física que cubre su boca y su expresión parece borrarle de la Historia, bloquear cualquier tipo de construcción narrativa –después de todo, ¿cómo sería la mirada de un hombre que descubre el cadáver descuartizado de su hijo?– y de posible identificación. Ese hombre que recorre un camino inimaginable hacia el horror ha recibido su autoridad de esa misma diosa: ¿cómo podría, por lo tanto, articular una piedad ante un cadáver que ha sido descuartizado de manera exactamente paralela a la del *pharmakos* inicial? ¿No se trata, en definitiva, de una misma muerte repetida en el espejo de la Historia, en el espejo del mito?

Medea y Eetes, en su relación íntima con el horror, comparten la misma naturaleza trágica, una relación que se trunca con la introducción de Abraham. Así, siguiendo a Kierkegaard, podríamos afirmar:

Aquí se nos hace manifiesta la necesidad de recurrir a una nueva categoría, si queremos entender a Abraham. Y nos encontramos ante una forma de relación con la divinidad que no conoció el paganismo. El héroe trágico no establece una relación privada con la divinidad, sino que para él lo ético es lo divino<sup>16</sup>.

16 KIERKEGAARD, Soren:  
*Temor y temblor*, Editorial Alianza,  
Madrid, 2001, p.118.

Sin querer extendernos en las implicaciones que arrastra la cuestión de la dialéctica entre lo ético y lo personal en el contexto de Kierkegaard, sí que nos gustaría señalarla como una barrera que quizá se encuentre en



el centro mismo de la *Medea* pasoliniana y que explicaría, por lo tanto, otro tipo de nostalgia muy diferente que nada tiene que ver con un tiempo prehistórico de diosas homicidas. Antes bien, parecería que la brecha que desencadena la catástrofe es, precisamente, la ausencia de esa Palabra que desciende desde lo alto y que, consecuentemente, es capaz de detener el sacrificio.

La ausencia de esa Palabra –eso que Kierkegaard llama “lo personal” y de la que nada sabe el héroe trágico– se manifiesta con toda su crudeza en la magnífica escena en la que Eetes, habiendo fracasado en ese doble rescate del Velloccino y de Apsirto, acude a rendir cuentas frente a la comunidad de la Cólquide. De nuevo, nos encontramos ante una escena injertada por el propio Pasolini en el corazón de la tragedia, como si hubiera sentido la imperiosa necesidad de acompañar a los soldados derrotados en ese trance para observar cómo la descomposición de ese mundo pre-histórico llega a sus últimas consecuencias. Allí, en un juego espacial que parece subrayar la diferencia mediante el uso del montaje y que se mantendrá a lo largo de toda la secuencia, parecen esperar las mujeres del pueblo a que los hombres retornen con esos dos símbolos sagrados –ídolo de la prosperidad y heredero que garantiza la continuidad– que vertebran la vida cotidiana.



Idía, esposa de Eetes, llega hasta nosotros mediante ese brutal contrapicado que parece Hermanarla con la propia superficie brutal de la Cólquide. Un vistazo detenido al plano nos mostrará incluso que ella misma está desenfocada: lo que está en foco es, por el contrario, esa pared de piedra sobre la que los habitantes de la tribu han intentado trazar una serie de ventanas ciegas. Ventanas tapiadas, igual que los labios del rey Eetes, incapaz de dar ninguna respuesta. Incapaz de sustentar ninguna palabra. Allí, cuando la única elocuencia posible es la del cuerpo descuartizado de Apsirto – el cuerpo en su dimensión real trágica e incontrolable – es donde estalla completamente el horror.

Pasolini contrapone mediante el montaje los dos rostros: el de la madre, expectante y confusa, e inmediatamente después, del propio rey Eetes, oculto tras su máscara de combate. La cámara, sin embargo, realiza una aproximación hacia su rostro oculto, como si fuera posible forzar el primer plano, casi como si pretendiera traspasar la coraza, como si exigiera una respuesta humana frente al fracaso brutal, frente al hijo muerto.



En esta especie de plano/contraplano silencioso –ciertamente, Eetes no puede ofrecer ninguna Palabra a su pueblo, despojado ya de cualquier esperanza frente a la presencia total de lo real que les rodea– aparece un tercer elemento: el cuerpo desmembrado de Apsirto. Y llega hasta nosotros como un plano subjetivo de la propia Idía, conociendo desde su interior aquello que se ofrece por primera vez a la madre: el hijo muerto, el hijo desaparecido a manos de su propia hermanastra, sacrificado para el placer de esa otra diosa negra que huye con Jasón. Poco importa que Apsirto no sea su hijo legítimo: el fracaso de los hombres –que guardan un silencio entre respetuoso y aterrorizado frente a las muestras de duelo de las mujeres– se manifiesta con toda su violencia en ese pueblo despojado ya para siempre de cualquier perspectiva de futuro.



Esa herida que sacude el interior de la Cólquide es, digámoslo claramente, la herida del silencio. Retornando a la cita de Kierkegaard que proponíamos hace apenas unos párrafos, la descripción de este crimen nos impacta desde esa dimensión anterior a Abraham en la que la pérdida del hijo sólo podía medirse en un plano ético, y no en tanto “relación privada con la divinidad”. El hipotético sentido ético del cadáver de

Apsirto resulta ya imposible en 1969, máxime en una obra como la de Pier Paolo Pasolini.

La tragedia griega se asemeja a la impresión que causa una estatua de mármol a la que falta el poder de la mirada. La tragedia griega es ciega (...) Esta forma de lo trágico no interesa a esta *reflexiva* época en la que vivimos. El drama contemporáneo ha expulsado al destino y se ha emancipado dramáticamente; es vidente: se observa a sí mismo y acepta al destino en su conciencia dramática.<sup>17</sup>

Esa contradicción entre la ética y la fuerza demoledora del destino desde la cual se construye el verdadero sabor de la tragedia griega parece quedar anulada a la luz de Abraham. El cadáver del hijo –como lo serán, posteriormente, los cadáveres de los propios hijos de Medea– son la prueba latente de un delirio, de una presencia que nace de esos ritos telúricos, esos ritos de la tierra a los que Medea rinde tributo.

<sup>17</sup> KIERKEGAARD, op. cit., p. 147. La cursiva pertenece al propio autor.

Y es que no hay que olvidar que en ese segundo territorio opuesto a la Cólquide, en ese mundo al que pertenece Jasón y que se encontraría ya del lado de la Historia<sup>18</sup>, lo que realmente parece necesitar Medea es una palabra de esa diosa-tierra que ha dejado a sus espaldas.



¡Háblame, Tierra!



¡Háblame, Sol!



¡Hierba, háblame!

Medea: *¡Háblame Tierra! ¡Deja que escuche tu voz! Ya no recuerdo tu voz. ¡Háblame sol! ¡Adónde debo ir para escuchar vuestra voz? ¡Háblame, Tierra! (...) ¡Quizá os estéis perdiendo y no volváis! ¡Ya no oigo lo que decís! ¡Hierba, háblame!*

La figura de Medea, en la búsqueda de esa Palabra emitida por su antigua diosa madre, parece extraviarse en la inmensidad del encuadre. A su alrededor se impone un territorio desértico, un mundo natural absolutamente puro en el que no hay rastro alguno de la mano del hombre. Ese nuevo mundo, un mundo en el que se verá obligada a sufrir una “conversión al revés” al decir de uno de los personajes, tomará sentido precisamente en el momento en el que Jasón sea capaz de sustentar su goce. Sin embargo, y como todos sabemos –nuestro análisis tiene que terminar, lamentablemente, en el umbral mismo de la tragedia de Eurípides– el relato continua más allá de ese mundo en el

<sup>18</sup> No hemos conseguido entender por qué una gran parte de la bibliografía consultada acaba por referirse al reino de Jasón como un espacio para el “consumismo y (...) el conformismo disfrazado” (MARINIELLO, op. cit. 292). No hay indicio alguno en el texto que sustente esta hipótesis, y la propia localización geográfica del rodaje –Pisa– parece referirse antes a una serie de valores relacionados con el humanismo y el renacimiento que a las fallas del mundo contemporáneo. Por eso, hemos preferido anclar ese espacio en el interior de la Historia antes que remitirnos a una hipotética Posthistoria.

que todo parece estar por construir, ese mundo plano y sin vegetación donde debería levantarse una Palabra. Y lo que aguarda, lo que hermana a Pasolini y a Eurípides no es sino el desgarró completo de esa hija negra de la diosa, su terrible dolor, su descenso hacia la locura tras la traición de Jasón y, por último, la inmolación de sus hijos en una de las más escalofrantes –y por qué no decirlo, radicalmente actuales– acciones trágicas. Medea aniquila a sus hijos precisamente en esa casa en la que nunca habrá ya ni un Padre, ni su Palabra.