

La nueva ascensión de Medea: La versión dinamarquesa de Trier*

Maria Cecília de Miranda
Universidade do Estado de Santa Catarina
Brasil

"...there is a sadness at the back of life that they do not attempt to mitigate. Entirely aware of their own standing in the shadow, and yet alive to every tremor and gleam of existence, there they endure, and its so to the Greeks that we turn when we are sick to of the vagueness, of the confusion, of the Christianity and its consolations, of our own age."

V. Woolf

En 1987, el joven director de cine dinamarqués Lars von Trier, que se hizo famoso en los años 90 por películas como *Olas del Destino* y *Bailando en el Oscuro*, presentó una versión de la tragedia *Medea*, de Eurípides.² Como podemos leer en la nota que abre la película, Trier quiso homenajear a su maestro y coterráneo Carl Dreyer, autor, juntamente con el poeta Preben Thomsen, de un *script* para el cine basado en la tragedia de Eurípides.³ El proyecto de Dreyer nunca se ha realizado, pues él murió

* Traducción de Andrey Michael Andrade, a quien agradezco.

¹ "On Not Knowing Greek" in *The Common Reader*, p.38 (London, The Hogarth Press, 1984)

² Él también es famoso por ser uno de los principales signatarios del "Manifiesto Dogma 95", un código de conducta creado como una alternativa a los caminos dictados por la producción de Hollywood. Otras dos películas suyas más conocidas son *Zentropa* (1991) y *Los Idiotas* (1999).

³ Es interesante notar que la primera película de Dreyer, el *Presidente* (1920), fue centrada en el proceso en contra de una joven infanticida, y que el tema del sufrimiento de las mujeres aparecerá, todavía, en películas como *La pasión de Jeanne d'Arc* (1928), *Días de Ira* (1943) y *Gertrude* (1964), basada en una obra de Soderberg, que cuenta la historia de una mujer que abandona al marido y al amante por un joven que, posteriormente, la rechazará. Es interesante notar que el epígrafe que Gertrude eli-

(en 1968) antes de conseguir compatibilizar su agenda con la de María Callas, actriz que él quería para el papel de la protagonista y que, en los años 50, había hecho el mismo personaje en la ópera de Cherubini (posteriormente, en 1971, Callas actuaría como Medea en la versión de Pasolini). Aunque Trier diga que ha hecho una “interpretación bastante personal” del *script* de Dreyer, podemos identificar en su estilo referencias y citas a la filmografía de su maestro. Este es por sí solo un tema interesante, pero se escapa, aquí, de nuestro objetivo, que es destacar algunos aspectos de la película de Trier y su relación con la obra de Eurípides.

En primer lugar, notemos que ciertos efectos fotográficos producidos por la técnica de *chroma-key* (composición de imágenes), la opción por la iluminación y colores no tradicionales (toda la película tiene un tono sepia, a veces pasado por rayos de color azul) y el uso, en el montaje, de técnicas *fade in/out*, “fusión de escenas” y “cortes secos”, producen cierto alejamiento en relación con la propia historia que está siendo narrada, y nos indican que el filme no sigue el realismo del *mainstream cinema*. Se podría alegar que eso sería esperable en una película que trata de una tragedia griega como *Medea*. Sin embargo, recordemos que, aun así, se puede hacer una película realista, como fue, por ejemplo, *Ifigenia*, de M. Cacoyannis. Creo que no es inapropiado usar el término “minimalismo” para sintetizar la opción de Trier en relación con los diálogos, la música, los figurines y los escenarios. Con relación a ese último ítem, notemos que, excepto por la referencia a la historia de los Argonautas, que aparece en el pequeño texto en el inicio de la película – semejante al ‘argumento’ (*hypotesis*) común en algunas obras – la tragedia no está, necesariamente, situada en el espacio griego. Si la transferencia de Corinto para la región de los pantanos de la costa oeste de Dinamarca ha sido una decisión tomada con la finalidad de enfatizar la universalidad y la atemporalidad de la historia o, más pragmáticamente, para viabilizar la posibilidad de conseguir hacer una película con un presupuesto bajo, no importa. Lo más interesante es observar que, aunque esta última haya sido la principal razón, Trier, a mi modo de ver, consiguió, en función de ese escenario, además de hacer una bella película, acentuar metáforas y referencias marítimas exploradas por Eurípides.

Aun considerando que el agua es un elemento recurrente en otras películas de Trier⁴, su utilización (ausente en las versiones de Pasolini, *Medea*, y Dassin, *A Dream of Passion*) es muy apropiada en la adaptación de la obra, pues recalca un dato importante: el que la composición del personaje

ge para sí – *Amor Omnia* – fue tomada por Trier para darle nombre a *Olas del Destino*, pero, por la “oscuridad”, el título fue rechazado por el productor.

⁴ Vea, principalmente, como el agua es incorporada a la acción en *Olas del Destino*, *El Reino y Zentropa*.

central ha sido hecha, en parte, por medio de alusiones muy significativas al viaje de la nave Argo y al mar.

Como podemos observar, todas las metáforas y símiles con los cuales Medea es comparada (animales feroces, asesinos leyendarios, elementos naturales, un viajante sitiado) nos ayudan a entender mejor la obra y al personaje. Al mismo tiempo que la ama lamenta que Medea sea insensible a (sus) palabras, así como lo son las rocas y las olas (28-9; 1279-80), ésta se presenta como víctima del mar, sin tener dónde anclar (*methormisasthai*, 258, 442) o desembarcar (*euprosoistois ekbasis*, 279), y con los enemigos lanzando velas contra ella (*eksiasi panta de kalon*, 278)⁵. El coro la compara a un marinero a la deriva (362-3, 431-5, 442), y en esa escena aparece la referencia a las Simplégadas (*ponton petras*, 432), que había aparecido en el segundo verso. Tal referencia, como defiende Boedecker (1992, p. 139), puede ser interpretada de modo más complejo, pues, si en un primer nivel, ella sirve para mostrar los peligros que Jasón tuvo que enfrentar durante su viaje, en un segundo, ella representa, metafóricamente, la dificultad que él tendrá al lidiar con Medea, a partir del momento en que ésta empezara a considerarlo un traidor y enemigo.

La posibilidad de esa interpretación viene del hecho de que las 'rocas del Punto' (211-13, 432) son llamadas Simplégadas (1-2, 1262-64). Como argumenta Boedecker, la imagen sugerida por esta palabra, cuyo significado es 'batir junto' (*sym-plégnymi*) reverbera a lo largo de la obra, a medida en que Medea comparte con las rocas la habilidad de batir/destruir a los enemigos. La presencia del verbo *plessō* y algunos de sus compuestos en pasajes importantes de la obra (8, 556, 851, 1386-87), confirma esta interpretación. Yo hallo bastante significativo el modo con el cual el coro, al compararla a la ola y a la roca (29-30), enfatiza dialécticamente este aspecto de su personaje, en el cual pasividad y actividad están estrechamente articuladas.

En la película de Trier, la primera escena es la del rostro de Medea (Kirsten Oleson). Ella viste un vestido y gorro negros y está acostada, de espalda, en una playa, enterrando los dedos en la arena para fijarse al suelo, mientras el mar sube. Dos minutos después, se advierte una improvisa ráfaga de aire; ella se para y aparece un barco en el cual está Egeo (Baard Owe). El barco pasa por Medea, que queda parada como una roca, mientras cambia algunas palabras con Egeo, comenzando por preguntarle qué hace él en aquella tierra inhóspita (en la obra Medea es identificada como transeúnte de la inhóspita región de las Simplégades, v.

⁵ Este aspecto fue notado, también, por BOEDECKER, 1997, que lo incorpora a un análisis más amplio de la caracterización de Medea.

1264). Si esta escena, por un lado, muestra cómo una imagen (bien construida) puede sintetizar tan bien varios elementos desdoblados en un texto escrito (o hablado), ella, por otro lado, dirige nuestra atención sobre el personaje de Egeo, cuya presencia ha sido ora criticada (Aristóteles, *Poet.* 62b18-20), ora poco considerada (Pasolini, *Medea*). A esta escena siguen el nombre de la película, compuesto con un pequeño árbol en que están colgados dos cuerpos y el breve argumento sobre la historia del barco Argo.

Luego aparecen Glauce (Ludmila Glinska), que, desnuda, comienza a ser vestida por las compañeras, y Creonte (Henning Jensen). Ambos se encontrarán con Jasón (Udo Kier). Éste es mostrado de espalda, en un ambiente semejante a una caverna, con los pies en el agua, y acompañando el trabajo de hombres, que parece ser la reparación de un barco. Al ver a Creonte, él se lava, pero, al tocar el rostro de la novia, que luego se acerca, la ensucia. Estas primeras escenas ya presentan a todos los personajes centrales y, por medio de pequeñas situaciones, indican el perfil de cada uno. La reacción de Creonte al rechazo de Glauce en seguirlo, inmediatamente tras haber sido llamada, por ejemplo, indica su carácter prudente, que lo llevará, posteriormente, a ceder a la petición de Medea de quedarse un día más en la ciudad. Una escena particularmente interesante, en este inicio, es aquella en la cual Glauce es llevada, en un barco, para su primera noche con Jasón, lo que sugiere – excepto por el hecho de que las remadoras son sus compañeras – una semejanza con Medea.⁶

Como he mencionado hace poco, Egeo aparecerá en tres momentos de la película (a los 2, 40 y 113 minutos), y es a partir de esa opción de Trier que quiero tratar tanto de la película como de la obra. En rigor, no hay un desplazamiento de la escena original de Egeo (v. 664-758), pues ésta, en la película, está ubicada aproximadamente en el medio de la historia. Sin embargo, al triplicarla, Trier atrae la atención del público sobre este personaje de modo singular, pues le da a Egeo la primera locución de la película (-¡Medea!, grita Egeo desde lejos, al verla de pie, en el agua-), y la última escena, transformando su barco en un equivalente del carro del sol, por medio del cual Medea dejará Corinto. Tal vez esta solución haya sido adoptada por Trier para evitar introducir dioses en la trama, recalcando así los aspectos puramente humanos de la obra. En la primera escena, Medea pide protección a Egeo, en el caso de que necesite su ayuda. En la segunda, ella promete ayudarlo a descifrar el oráculo. Se podrá argumentar que la presencia de los dioses se hace visible y oíble por medio de los oráculos. Sin embargo, la comprensión de éstos depende de un ser humano capaz

⁶ También el texto de Eurípides posibilita afirmar esta semejanza, ambas son, por ejemplo, llamadas *nymphe* (150, 163, 556, 785, 1179).

de interpretarlos; además, parece que las relaciones horizontales (de un ser humano a otro ser humano) son más determinantes que las verticales (de un ser humano a un ser divino). Lo importante aquí es que, primero, aunque haya sido traída por un hombre que ha roto su promesa, Medea sigue creyendo en la importancia de las relaciones de confianza entre personas (el concepto griego de *kharis* no debe ser olvidado aquí, 439)⁷; segundo, la escena intermediaria con Egeo sirve para que Medea confirme la importancia que los hijos tienen para los hombres. Debido a ello, si quiere destruir a Jasón total y completamente, no tiene otra opción sino matar a los niños. Antes, en su primer encuentro con Jasón, Medea escuchó de él que “sería muy bueno si los hombres no necesitaran a las mujeres para reproducirse”. Esa vulnerabilidad de los hombres es el punto fundamental para la venganza de Medea, aunque le cueste un esfuerzo enorme. Ese esfuerzo aparece claramente en la película, no sólo porque Trier hace que Medea agarre a sus hijos, que todavía están durmiendo, arrastrándolos en una especie de carroza, como si fuera un animal de carga, sino, también, porque Trier superpone la imagen de Creonte arrastrándose por los sótanos del palacio, luego de la muerte de su hija.

Con relación al asesinato de los hijos, éste es presentado de modo explícito (a diferencia de Dassin y Pasolini, que hacen solamente alusiones al mismo, por medio de ciertos signos, como los contornos de los cuerpos diseñados en el piso por los policías que investigan sus muertes, en el caso de la película *A Dream of Passion*, o el ‘close’ en el cuchillo, en el caso de Pasolini) y, curiosamente, éste es el único momento en la película en que el escenario es un lugar agradable. La opción de ahorcar a los hijos en un pequeño árbol parece, simbólicamente, mostrar que ellos están fuera del alcance de Jasón, que, de la misma manera que en la obra de Eurípides, no puede sepultarlos (1401-2, 1411-12).

La escena final es muy significativa, a pesar de ser relativamente simple. Trier superpone dos imágenes: el cuerpo de Jasón -sobre el cual el plan de conjunto (*close*) se va transformando en plan general (*long shot*)- echado en el césped que, por estar la imagen fuera de foco, parece ser el fondo de un lago muy tranquilo, y el barco de Egeo, en tamaño bien pequeño, navegando sobre él. Inmediatamente antes de eso, Medea, sentada en el barco, se había quitado, por primera vez, el gorro negro⁸, dejando sus cabellos al viento y el suave movimiento provocado por la brisa sobre ellos podría ser visto como una imagen análoga a la de su vuelo en el carro del

⁷ Y también de *horkon*, *aidos* y *philia*. Sobre la importancia de esta última en las obras de Eurípides, tanto en la esfera particular como en la política, vea los trabajos de BOEDECKER, SCHEIN y KONSTAN.

⁸ Medea usa, a lo largo de la película, un mismo traje, hecho de tejido de trama áspera, semejante a las rugosidades de una roca o al cuero de un reptil, lo que puede sugerir una fuerza cósmica.

Sol. Al mismo tiempo, Jasón es mostrado caído sobre una especie de césped movido por la brisa, cuya imagen es semejante a la de los cabellos de Medea.

Tomando las escenas de Egeo como claves para una relectura de la obra y de la película, analicemos más detalladamente algunas implicaciones de la venganza de Medea y el hecho de que ella salga de la escena de modo glorioso, luego de haber demostrado su rabia – una de las emociones (*pathe*), según Aristóteles – de forma tan racional.

Eurípides es un autor polémico y complejo, al cual se atribuyeron adjetivos contradictorios, como los de racionalista e irracionalista.⁹ Dodds (1929, p. 97), al crear este segundo rótulo, alertando sobre diferencias importantes entre el poeta y sus contemporáneos (en el contexto de la crítica nietzscheana-schlegeliana), afirmaba que, desde Sócrates¹⁰, el pensamiento occidental fue dominado por una filosofía en la cual a) la razón es el único y suficiente instrumento de la verdad; b) la realidad tiene de ser tal que pueda ser entendida por la razón; c) tanto valores como hechos serán racionales;...y el error, moral como el intelectual, puede surgir solamente de equivocación al usar la razón que poseemos. Basándose, principalmente, en *Medea*, *Hipólito* y *Hécuba*, Dodds sostenía que Eurípides tenía una concepción opuesta a ésta. Aunque su interpretación sea criticable¹¹, la sugerencia de que las obras de Eurípides contienen argumentos para negar tales presupuestos parece procedente.¹² Pero, ¿en qué sentido podemos retomar la tesis de Dodds? Ciertamente, no para oponer razón y emoción, sino para mostrar la interacción de estas esferas (propuesta filosófica que se remonta como mínimo a Aristóteles, que la discute en el libro II de la *Retórica*), que son muchas veces desvinculadas de modo inadecuado.

Es común hablar de irracionalidad tratándose de los personajes de Eurípides (Hécuba es un caso interesante de interacción entre racionalidad y pasión, en el asesinato de los hijos de Polimestor)¹³. En el caso de Medea, es muy común naturalizar y animalizar sus acciones a partir de los comentarios del ama o de Jasón, comparándola a un toro o a una leona (92, 103-4, 187, 342). Pero lo que es interesante en su caso, es que ella puede juzgar su acción, que considera, inclusive, una impía masacre (1383), llegando a tener dudas sobre lo adecuado o menos de ella. Inicialmente,

⁹ Ver BURIAN, E. SEGAL, ARROWSMITH, KNOX, WINNINGTON-INGRAN (1966 e 1985)

¹⁰ Sobre la relación entre Eurípides y Sócrates, ver BEHLER, IRWIN, HENRICHs.

¹¹ Su conclusión de que, en relación con la religión, ética y cosmología, Eurípides era un “pesimista e irracionalista” (p. 107), es, a mi modo de ver, equivocada, porque él

usa, para juzgar a Eurípides, la propia concepción socrática de razón, dejando de lado otras posibles formas de racionalidad.

¹² Sobre el tema, vea IRWIN, 1983, p.196, NUSSBAUM (1998, pp.23-235).

¹³ Para una análisis menos moralista de su “venganza”, ver MOOSMAN.

luego de ver la mirada de sus hijos, Medea abandona su deliberación (*bouléumata*) de matarlos (1040-48), pero, luego, aun en contra de su *thymós*, se decide por darles muerte (1076-80). Un aspecto que llama la atención en la obra es, así, el rechazo deliberado de la razón por alguien que es racional lo bastante para saber qué está rechazando. Medea, además, por medio de una retórica bien articulada, muestra cuán limitada es la concepción de Jasón, que parece identificar solamente dos tipos de personas: por un lado, las pragmáticas y dotadas de buen sentido; por otro, las que se asemejan a monstruos irracionales (1339-43), como su esposa (situación que fue enfatizada por Pasolini en su versión de la obra). Él no percibe la importancia que Medea da al hecho de que él ha infringido un juramento, ha roto las relaciones de *philia* y ha comprometido la ciudadanía de los hijos, algo tan importante para el hombre griego -en este sentido ella, a pesar de ser bárbara, es más griega que él¹⁴-. En relación con este tema, a propósito, pienso que la interpretación de la obra como “tragedia doméstica” (como la ha analizado Kitto, p. 31) dificulta la visión de su aspecto político y del énfasis en el cuidado del discurso (*logos*) como estructurador de las relaciones entre *philoí*¹⁵.

Contra posiciones que sostienen que se da dentro del corazón humano una batalla entre pasión y razón (Snell, por ejemplo), hay otras, (Knox, 1977) que aseguran que los agentes en conflicto no son razón y pasión, sino dos sentimientos; el maternal y el heroico. En mi opinión, aun el maternal debe ser examinado a la luz de la visión griega de maternidad – por ejemplo, el hecho de ser los hijos propiedad paterna, quedando, luego de una separación, con el padre, lo cual es diferente de la costumbre actual–.¹⁶

Volviendo a la película, la versión de Trier parece, justamente, concordar con esta lectura, haciéndonos repensar el mito y el propio modo como Eurípides lo reflejó, sin separar razón y emoción, y desvinculándolas de la

¹⁴ MACINTYRE, p. 123, tiene una observación pertinente sobre la complejidad de la cuestión de la “amistad”, conectándola a la honra: “*To be courageous is to be someone on whom reliance can be placed. Hence courage is an important ingredient of friendship...the other is fidelity...So in women, who constitute the crucial relationships within the household, fidelity is the key virtue. Andromache and Hector, Penelope and Odysseus are friends (philoí) as much as are Achilles and Patroclus.*”

¹⁵ El tema es recurrente en Eurípides. Recordemos que ante la revelación, por Teseo, de la carta de Fedra (1057-8), Hipólito se

pregunta si no debiera romper el juramento (1060), y cuando Ártemis dice que Fedra persuadió a Teseo porque la muerte destruyó la posibilidad de una refutación por la palabra (v. 1136-7), esto significa alguna creencia, todavía, en la posibilidad de que, por medio del debate entre Fedra e Hipólito, la verdad sobre ellos pudiese ser descubierta. Así, la única solución, parece indicar Eurípides, por más deficiente que sea, es la de confiar en *logos*, pero siempre teniendo en cuenta sus limitaciones, sin creer que revela siempre la verdad.

¹⁶ Ver, también, FORTHENBAUGH, 1983, COELHO, 1992, y GILL, 1996, pp. 216 -ss.

educación política para la vida en sociedad. Contrariamente a la opinión de los que consideran que la obra es la encarnación del desorden (MacDermott), creemos que la película quiere denunciar la utilización de la violencia en el sacrificio, objetivando nuestro enfrentamiento con la violencia inmanente en el mundo y su relación con la idea de justicia, *dike*, (410-11)¹⁷. La apoteosis de Medea parece corroborar tal interpretación.

Como dijimos en el resumen de esta comunicación, este trabajo está inserto en un proyecto mayor, denominado *Mundo Griego y Cine*, cuyos objetivos son tres. Primero, analizar las adaptaciones para el cine de tragedias griegas y, también, la utilización de algunos mitos clásicos en la pantalla. Segundo, discutir la función del arte, en particular del teatro y del cine, y su relación, en una perspectiva filosófica, con el papel de las emociones. Tercero, discutir la enseñanza de la cultura clásica debido a su utilidad, tanto por el placer que ella produce, cuanto por ayudarnos a comprender mejor el mundo en que vivimos, en un momento en el cual pretendemos, para usar las palabras que están en la convocatoria de este encuentro, “profundizar un contenido que nace con el hombre y que con el pasar del tiempo se revela cada vez más importante, emblemático y misterioso.”

Bibliografía

- ARROWSMITH, W. A Greek Theatre of Ideas *Arion* 2, n. 3 (1963) 32-56.
- BACON, H. *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven, 1961.
- BARLOW, S.A. *The Imagery of Euripides*. London: Methuen, 1971.
- BEHLER, E. A. W. Schlegel and the Nineteenth-century *Damnatio* of Euripides *GRBS* 27(iv)(1986)335-367.
- BOEDEKER, D. Becoming Medea, CLAUS, J. JOHNSTON, S.(ed) *Medea* Cambridge, 1997, 127-148..
- BURIAN, P. Euripides the Contortionist *Arion* 3(1976) 96-113
- BURKERT *Homo Necans* UCLA Press, 1983
- BURNETT, A.P. *Medea and the Tragedy of Revenge* *CPh* 68(1973) 1-24.
- CACOYANNIS, M.& IRENE PAPAS Entrevista In: WINKLER, M.M. *Classics and Cinema*. Bucknell U. P., 1981, pp 159-184.
- CHARNEY, L. (Ed.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. UCLA Press, 1996.
- CLAUS, J & JOHNSTON, S. (org.) *Medea*, Princeton, 1997.
- COELHO, M.C.M.N. Medea: o silêncio ético aristotélico *Classica* Sup. 1(1992)63-7.
- DILLON, J.M. Medea among the Philosophers in CLAUS, J. & JOHNSON. S. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton. 1997, 211-218.
- EURIPIDES *Médée*, Belles Lettres, 1923-1983.
- EURIPIDES *Medea* Oxford., 1938.
- EURIPIDES *Medea* . Trad. Jaa Torrano, Hucitec, 1991
- FOLEY, H. Modern Performance and adaptation of Greek Tragedy *TAPA* 129 (1000) 1-12.
- FOLEY, H. Medcas' Divided Self *CA* 8 (1989) 61-85.
- FORTHENBAUGHT, W. *Aristotle on Emotion*, Duckworth, 1975.
- GILL, C. Did Chrysippus understand Medea? *Phronesis* XXVIII, n.1 (1983) 136-149.

¹⁷ Notar, una vez más, la aparición de la imagen del agua.

- GILL, C. *Personality in Greek, Epic, Tragedy and Philosophy*, Oxford, 1996
- GOLDER, H. Geek Tragedy? – Or, Why I'd Rather Go To the Movies *Arion* 1, 4 (199)175-209.
- HENRICH, A. The Last of Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides *GRBS* 27 (1986) 369-97.
- IRWIN, T.H. Euripides and Socrates. *CPh* 78(1983) 183-97.
- KITTO, H.D.F. *Greek Tragedy* London: Methuen, 1961. (1939)
- KLOTSHE, E.M. *The Supernatural in the Tragedies of Euripides*. Chicago: Arcs Publishers, 1919.
- KNOX, B. Seconds Thoughts in Greek Tragedy, *GRBS* 7 (1966)213-32.
- KNOX, B. The *Medea* of Euripides (1977) in SEGAL, E. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. (ed.) Oxford U.P.,1983, 272-293
- KNOX, B. Euripides: the Poet as a Prophet In: BURIAN, P. (ed.) *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Durham, Duke U.P.,1985, 1-12.
- KONSTAN, D. *Philia* in Euripides' *Electra Philologus* 129 (1985) 176-85.
- MACINTYRE, A. *After Virtue*. Notre Dame Press, 1981.
- MANCIOTTI, M. Cri de femmes di Jules Dassin. Tra Euripide e Brecht In: *Il Mito Classico e il Cinema* Dipartimento de Archeologia, Filologia Classica e Loro Tradizioni, Genova, 1997, p. 7-10
- MCDERMOTT, E. *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*. Pennsylvania State UP, 1989.
- MCDONALD, M. Cacyonnis's and Euripides' Iphigenia: The Dialectic of Power In: WINKLER, M.M. *Classics and Cinema*. Bucknell U. P., 1981, p. 127-141.
- MCDONALD, M. *Euripides in Cinema*, Centrum, 1983.
- MIMOSO-RLUZ, N. D. Le mythe de Médée au cinéma: l'incandescence de la violence à l'image *Pallas* 45 (1996) 251-68.
- MOSSMAN, J. *Wild Justice*. Clarendon, 1995.
- NUSSBAUM, M. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988
- O'CONNOR-VISSER, E.A.M.E. *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*. Amsterdam: Grüner, 1987.
- PARKER, R. Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Ideology In: Pelling, C. (ed) *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon, 1997, 121-143.
- PASOLINI, P.P. *Diálogo com Pasolini* (escritos, 1957-1984). Nova Stella, 1986.
- PUCCI, P. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Cornell, 1980
- RABINOWITZ, N.S. *Anxiety Veiled: Euripides Traffic of Women*. Cornell, 1993.
- RIVOLTELLA, P.C. Per una lettura simbolica del fim *Medea* di PPPasolini, In: CASSETTA, A. *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*. Milano, 1991, 263-282.
- ROMILLY, J. *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Harvard, 1975.
- RUBINO, M.; DEGREGORI, C. *Medea Contemporanea*. Università di Genova, 2000.
- SALOTTI, M. L'effetto intimidatorio di Euripide nell'Elettra di Cacyonnis *Il Mito Classico e il Cinema* Dipartimento de Archeologia, Filologia Classica e Loro Tradizioni, Genova, 1997, p. 27-36.
- SCHLEGEL, A. *Cours de Litterature Dramatique*, Trad. N. de Saussure, Paris, 1865.
- SCHLEGEL, F. *On the Study of Greek Poetry*. Intr., Transl. and Ed. S. Barnett. SUNY, 2001.
- SEGAL, C. La Médée d'Euripide: la vengeance, le renversement et le problème de la résolution. *Pallas* 45 (1996), p. 15-47.
- SEGAL, E. Euripides: Poet of Paradox (1968) In: SEGAL, E. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. (ed.) Oxford U.P.,1983, 244-253.
- SIMONELLI, G. "L'uomo senza volontà. Il tragico nel cinema contemporaneo". In CASSETTA, A. *Sulle orme....*, 201-217.
- SKOLLER, D. Dreyer in Double Reflection (translation of C. Dreyer's writings Om Filmen) Dutton, 1973.
- TAPLIN, O. The Delphic Idea and after *Times Literary Supplement* 17/7/1981, p. 811-2.
- TAPLIN, O. *Fogo Grego*, Gradiva, 1990.
- WILLIAMS, B. *Shame and Necessity*. UCLA, 1993.

- WINKLER, M. (Ed.) *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, 2001.
- WINKLER, M.C. *Classics and Cinema*. Bucknell U. P., 1981.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. "Euripides *Poietes sophos*" *Arethusa* 2(1969) 127-142.
- WYKE, M. *Classics and Contempt: Redeeming Cinema for the Classical Tradition*. *Arion* 6(1998)124-136.

The new ascent of Medea in Trier's film

The purpose of this article is to analyze the film «Medea» (1987, by Lars von Trier) based on Euripides' tragedy of the same title, investigating the meaning of some of Trier's options, such as the continuous utilization of water (an allusion to the nautical metaphores that appear on the play and that were, in general, disregarded by the critic); the dramatization of the death of the sons by way of hanging on a tree and, particularly, the presentation of Medea's departure no longer on the sun's charriot but on Egeus' boat (a character whose importance is stressed by Trier). An attempt is also made to compare this cinematographic adaptation to others by Pasolini and Dassin, pointing out that also for matters of autonomy of cinematographic work and its functions as educational and/or dramatical experience and the presence of the concept of tragedy (the tragical) in the present world.