

Cómo citar este trabajo: Bugada Díaz, Ana Isabel (2023). "La tragedia griega de Eurípides: la interpretación pacifista de Michael Cacoyannis". *Itálica: Revista para la difusión de jóvenes investigadores del Mundo Antiguo*, 5, 1-21.

La tragedia griega de Eurípides: la interpretación pacifista de Michael Cacoyannis

Euripides' Greek Tragedy: Michael Cacoyannis' Pacifist Interpretation

Ana Isabel Bugeda Díaz

Resumen: En el siguiente artículo se lleva a cabo un análisis cinematográfico de la recepción de la tragedia de Eurípides por parte del director de cine Michael Cacoyannis. Para realizar el estudio, ha sido fundamental la revisión de la bibliografía especializada, así como el visionado de las tres películas que componen la trilogía cinematográfica. El trabajo presenta dos bloques de contenido bien diferenciados que se dedican, en primer lugar, a la revisión del legado clásico en la actualidad y al análisis de su pervivencia en el mundo contemporáneo, y, en segundo lugar, al examen de la interpretación cinematográfica de Eurípides según Cacoyannis.

Abstract: This paper intends to carry out an analysis of Euripides' tragedy brought to the cinema by the European film director Michael Cacoyannis. For this purpose, it has been essential to consult the specialized literature and to review Cacoyannis's film trilogy. The work will present two chapters which address, firstly, a revision of classical heritage nowadays and the analysis of its prevalence in the contemporary world, and secondly, Cacoyannis' cinematographic view on Euripides' tragedy.


Palabras clave: Eurípides; Michael Cacoyannis; tragedia griega; legado clásico; estudios de recepción clásica

Keywords: Euripides; Michael Cacoyannis; Greek tragedy; classical heritage; Classical Reception Studies

Recepción: 08.11.2022

Aceptación: 10.01.2023

Publicación: 11.05.2023

 Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

1. Introducción

Desde el siglo XX, se ha producido una mercantilización de la Historia en la que destacan los productos vinculados al mundo clásico. A su vez, este acontecimiento ha conectado con dos tendencias diferentes de continuidad en relación con la Antigüedad: en primer lugar, una corriente de carácter académico e historicista que se remonta al siglo XIX y que aspira a presentar la vida en el mundo clásico de forma fidedigna y, en segundo lugar, una tendencia que pretende convertir los modelos clásicos en productos de consumo y entretenimiento¹. Esta mercantilización de la Antigüedad no se corresponde con los arquetipos desarrollados por el mundo académico, pero tiene una influencia positiva dentro de una sociedad que se aleja paulatinamente de los modelos clásicos. En otras palabras, la presencia de griegos y romanos como productos de ocio permite que su legado continúe vigente en la cultura contemporánea². De esta manera, las nuevas generaciones continúan en contacto con la Antigüedad.

La cultura grecolatina se constituye como una de las fuentes de conocimiento más enriquecedoras de la sociedad occidental, por lo que su legado no ha muerto y se encuentra en un proceso constante de asimilación y adaptación³. Durante siglos, los artistas, los eruditos, las élites e incluso las recepciones populares han actualizado y reconfigurado esta herencia, lo que ha dado lugar a nuevas versiones de los clásicos. Se han privilegiado unos principios clásicos por encima de otros según la etapa histórica y, por tanto, la recepción del mundo clásico no se ha producido siempre de la misma forma. Por ejemplo, los romanos fueron los primeros en depurar los textos griegos para seleccionar lo que les era útil para desarrollar su tradición literaria⁴. No obstante, en el mundo contemporáneo, la transformación de estas obras va más allá del plano literario y se adentra en la construcción de nuevas formas artísticas y visuales⁵. Por tanto, se produce una fusión de los modelos tradicionales con los contemporáneos, aunque no ocurre únicamente con «lo clásico», ya que este fenómeno es atemporal.

En lo que podría considerarse como una simbiosis cultural, la tradición y la recepción se benefician mutuamente. Frente a lo que parece lógico, estos dos conceptos no son opuestos, sino que se pueden reconciliar. Por un lado, la recepción del mundo clásico se ha visto siempre profundamente determinada por las interpretaciones de las culturas posteriores y, en gran multitud de ocasiones, estas lecturas se han mantenido y han sido avaladas por las sociedades subsiguientes. Por otro lado, el pensamiento de la Antigüedad ha legado arquetipos morales e históricos que establecen un diálogo entre el pasado y el

1 Miralles, 2009: 11.

2 *Ibid.*: 24.

3 Hight y Bloom, 2015: 1.

4 Hardwick, 2003: 4.

5 Stray y Hardwick, 2008: 1.

presente⁶. Por ello, esta retroalimentación es el hilo que mantiene unidas a la sociedad clásica y a la moderna⁷. Esta simbiosis cultural permite que la sociedad contemporánea sea heredera de los modelos clásicos.

En cuanto a la interpretación de las adaptaciones de Michael Cacoyannis, este tema ya ha sido trabajado con anterioridad tanto en el exterior como en el panorama nacional. En el extranjero, destaca la investigación de la Universidad de Sidney con Vrasidas Karalis que estudia el desarrollo del cine realista en la década de 1950 y que ha contribuido al tema de análisis con dos monografías que sitúan a Cacoyannis en un punto estratégico del cine del siglo XX⁸. En España, es necesario mencionar el trabajo de la Universidad de Granada que sigue una línea de investigación sobre la relación entre las humanidades y el cine. Precisamente, uno de los miembros de este grupo es el investigador español con la producción más fructífera en este ámbito, Alejandro Valverde García.

Ambas líneas de investigación han estado definidas por distintas perspectivas: la primera por el enfoque audiovisual y la segunda por el filológico. Igualmente, destacan la tesis doctoral de Kaludis Mitiludis, *The Electra Myth in Eurípides and Cacoyannis* (2011) que proporciona un análisis lingüístico comparativo entre el texto de Eurípides y el guion de Cacoyannis, así como la obra *Greek Tragedy on Screen* (2013) que revisa las películas que parten de trágicos griegos desde el cine mudo a la actualidad. Frente a estas obras, el enfoque de este artículo parte análisis diacrónico de carácter filosófico, es decir, se analizan las obras de Cacoyannis en términos de ideas y no se estudia el carácter lingüístico del griego moderno y el antiguo ni se realiza un recorrido por todas las adaptaciones de la tragedia griega en la historia del cine.

2. La tragedia griega en la contemporaneidad

El recorrido de la tragedia griega abarca desde el siglo V a.C. hasta la actualidad y, por tanto, ha sido objeto de estudio en muchas etapas históricas, como en el Renacimiento, con el humanista Erasmo de Rotterdam⁹. En la contemporaneidad, las representaciones teatrales proliferaron notablemente entre las décadas de 1950 y 1960. Sin embargo, no sería hasta el año 1970 cuando los autores contemporáneos se interesaron por explorar obras más desconocidas, una tendencia que perduraría hasta 1990 y las primeras décadas del siglo XXI¹⁰. Por tanto, las adaptaciones de las tragedias clásicas aún perduran en la actualidad.

Según los académicos, los mitos pertenecen a una tradición pagana, pero no son propiedad de una religión reglada actual y, por tanto, se puede considerar que son de «dominio público». Por ello, dotarlos de una interpretación distinta a la original no es

6 Hardwick, 2003: 4.

7 Stray y Hardwick, 2008: 1.

8 Valverde García, 2013: 199.

9 Burian, 1997: 229.

10 Altena, 2005: 472.

causa de agravio para ninguna comunidad¹¹. De esta manera, uno de los significados más comunes que se le ha atribuido a la tragedia en la actualidad es de matiz político¹². Este género literario ha servido como protesta o respuesta política a una situación o régimen en particular. Por ejemplo, *Antígona* fue una de las obras más representadas en Francia durante el Régimen de Vichy, en la Segunda Guerra Mundial, o en Irlanda durante la década de 1980, con los nacionalistas del Úlster, que rechazaban tanto la pertenencia de Irlanda del Norte al Reino Unido como su anexión a la República de Irlanda. Asimismo, *Prometeo Encadenado* es la obra griega más traducida en China, lo que podría explicarse al tener como protagonista a un héroe en contra de un régimen asfixiante y despótico¹³. De esta manera, los opositores a los regímenes políticos se sirven de la tragedia para trasladar sus opiniones.

Desde un punto de vista filosófico, la vigencia de la tragedia se debe precisamente a su capacidad de reflejar *lo trágico*, que simboliza la visión griega del mundo sobre la vida y la muerte. En la Antigüedad, *lo trágico* reflejaba la mortalidad del ser humano y la posibilidad de perder la seguridad vital para este y sus seres queridos, lo que empujaba al individuo a tomar acciones y a hacerse responsable de estas¹⁴. En la contemporaneidad, *lo trágico* ha perdido su interpretación clásica y se ha empleado para definir acontecimientos funestos. Sin embargo, los directores ven en la tragedia una fuente de lecciones éticas y filosóficas que contrastan soberanamente con una época donde destacan los aspectos más superficiales y banales de la sociedad. Asimismo, los receptores no son completamente ajenos a los mitos, ya que las tragedias han implementado un modelo de narración que se ha usado frecuentemente tanto en la literatura como en otros productos de ocio como el cine¹⁵. Debido a ello, el público no se encuentra ante un modelo que pueda causar rechazo o extrañeza, porque las formas se han usado ampliamente en el mundo del entretenimiento.

Por ello, la tragedia se convierte en el medio por excelencia para representar preocupaciones y reflexiones compartidas a lo largo de los siglos por la humanidad. La definición trágica de la realidad ha sido uno de los temas más comunes de la literatura occidental, pero fueron los griegos los que «crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu»¹⁶. La tragedia, para muchos directores, se convierte en el medio por excelencia para trasladar sus preocupaciones existenciales.

11 Foley, 1999: 6.

12 Altena, 2005: 474.

13 Foley, 1999: 4.

14 Decreus, 2003: 62.

15 Altena, 2005: 474.

16 Lesky, 2001: 37.

3. La herencia clásica en Michael Cacoyannis

Michael Cacoyannis es un director de cine grecochipriota que llevó a la gran pantalla tres obras de Eurípides: *Electra* (1961), *Las troyanas* (1971) e *Ifigenia* (1977). Esta trilogía cinematográfica tomó la guerra de Troya como núcleo principal de cohesión¹⁷. El objetivo del director grecochipriota era dirigir una crítica velada a la corrupción del alma humana y al militarismo que había asolado al mundo durante todo el siglo XX, desde la Primera Guerra Mundial hasta la Dictadura de los Coroneles (1967-1974) en Grecia.

El director vivió diversos acontecimientos bélicos durante su vida, entre los que destacan la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de su isla natal, Chipre. Estos conflictos no marcaron completamente su carrera, pero sí que dejaron una impronta importante que llevó a Cacoyannis a declararse pacifista y antimilitarista. Algunas de sus experiencias vitales se pueden apreciar con más claridad en sus películas como la crisis de Chipre, aunque el director insistía en que su obra no se podía interpretar únicamente como la respuesta a un conflicto temporal.

El origen de la crisis en Chipre se produjo a raíz del hallazgo de petróleo en la costa, lo que acarreó el reclamo por parte de Turquía de los derechos de explotación del yacimiento en el mar Egeo. Finalmente, las tensiones entre las naciones terminaron desmantelando la joven República de Chipre y llevando al poder a la Dictadura de los Coroneles (1967-1974) en Grecia para controlar la isla¹⁸. Estos acontecimientos influyeron en la obra de numerosos intelectuales y artistas griegos que dieron rienda suelta a sus creaciones con una crítica política implícita al régimen. Destacan los nombres del director de cine Costa-Gavras, del poeta Yannis Ritsos o del músico Mikis Theodorakis, encargado de la banda sonora en la trilogía de Cacoyannis¹⁹. Pese a la catástrofe política y humana, el mundo intelectual y artístico de Grecia va a vivir una época de gran brillantez muy valorada a nivel internacional. No obstante, en las entrevistas que se realizaron a Cacoyannis, el cineasta no afirmó que sus adaptaciones estuvieran dirigidas contra la Dictadura de los Coroneles. Cacoyannis no deseaba abarcar problemas políticos transitorios, sino un patrón universal de la conducta humana: la violencia²⁰. El mayor atractivo que le atribuía a Eurípides por encima de sus coetáneos era su capacidad para dar forma a las preocupaciones humanas, lo que permite trascender los problemas momentáneos para enfocarse en una visión holística de los conflictos bélicos.

El cineasta se decantó por representar la obra de Eurípides para dar forma a su crítica política debido a la capacidad del trágico para analizar el alma humana. Para el director, Eurípides se encontraba considerablemente desasosegado por la corrupción de valores de los atenienses durante la guerra del Peloponeso, lo que lo capacitaba para dotar de una mayor profundidad psicológica a sus personajes en comparación con otros trágicos

¹⁷ McDonald, 2001: 90.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Bakogianni, 2009: 62.

²⁰ McDonald & Winkler, 2001: 80.

más vinculados a los modelos tradicionales. Además, empleaba los mitos con el fin de cargar contra la corrupción social de su tiempo, lo que convenció a Cacoyannis de poder alcanzar el equilibrio dramático ideal en sus versiones cinematográficas²¹. Estas, a su vez, han sido ampliamente valoradas tanto por los académicos como por los cineastas, ya que son uno de los escasos ejemplos en la historia del cine en que se ha sabido conjugar la naturaleza trágica de las obras con el medio cinematográfico²². Pocos ejemplos cinematográficos de tragedias griegas han conseguido superar el paso del tiempo, pero, entre ellos, destacan Cacoyannis y el director italiano Pier Paolo Pasolini.

3.1 *Ifigenia*

Ifigenia (1977) es la adaptación de *Ifigenia en Áulide* y es la última de las películas que componen la trilogía trágica de Cacoyannis, la cual se puede analizar siguiendo el orden de filmación o en orden cronológico, según la sucesión de acontecimientos que rodean la guerra de Troya²³. La obra original escenifica el sacrificio de Ifigenia, la hija de Agamenón, en Áulide para que los barcos griegos pudiesen partir hacia su destino, Troya. Cacoyannis cifra la interpretación de la obra en torno al poder destructivo de la guerra tanto para los que están involucrados en primera persona como para los que se convierten en víctimas colaterales²⁴. Esta reflexión va a estar muy presente a lo largo de la trilogía del director, ya que él había sido testigo de las consecuencias de los conflictos políticos y bélicos en los más indefensos durante el establecimiento de la junta militar en Grecia.

La creciente popularidad de *Ifigenia en Áulide* durante las décadas de 1950 y 1960 estuvo profundamente vinculada a la inestabilidad política de Grecia. Durante esa etapa, Cacoyannis dirigió una adaptación teatral de la obra en Nueva York antes de decantarse por desarrollar una versión cinematográfica. El éxito de la obra en Estados Unidos fue un precedente para su posterior aclamo en Grecia, ya que la interpretación de la audiencia estadounidense también estaba vinculada con una serie de hechos de carácter político como el movimiento de resistencia contra la guerra de Vietnam²⁵. Tras comprobar la recepción del público en Estados Unidos, Cacoyannis pensó en situar la obra en un contexto más cercano al suyo, como era Grecia.

En cuanto al contexto de la obra original, se creó durante la guerra del Peloponeso, una época en que Eurípides escribió seis tragedias diferentes en las que el protagonista debía tomar la decisión de morir a favor de una causa mayor, una necesidad normalmente inducida por alguna divinidad. Por tanto, el trágico se había habituado a examinar el papel del individuo frente a las cuestiones de Estado, una responsabilidad que normalmente se

21 McDonald & Winkler, 2001: 74.

22 Kovacs, 2010: 245-246.

23 *Ibid.*: 244.

24 Bakogianni, 2019: 12.

25 Gamel, 2015: 29-30.

refería a los varones, pero que Eurípides encarga a un personaje femenino²⁶. Tradicionalmente, los críticos habían denostado el papel de Ifigenia y se la había relegado a un segundo plano. Se consideraba que había sido únicamente una víctima inocente cuyas acciones estaban lejos de ser heroicas, ya que se había dejado llevar por las decisiones tomadas por terceros²⁷. Por tanto, el rol de Ifigenia se había mantenido siempre en un segundo plano en las revisiones e interpretaciones posteriores.

Indudablemente, en la adaptación de Cacoyannis, Ifigenia se enfrenta sola ante el poder estatal y el peso de sus acciones acarreará consecuencias tanto para sí misma como para el ejército y, a la postre, para su patria. Sin embargo, la joven no se deja arrastrar por las pasiones que se ciernen sobre ella y es capaz de discernir qué debe hacer frente a lo que se le ha impuesto. La heroína sabe que no podrá salvarse, pero sí puede elegir una muerte honorable y, por tanto, ser recordada. El sentimiento patriótico que surge en su corazón es responsable de su cambio de actitud y de su madurez repentina en un momento de crisis²⁸. Cacoyannis busca la identificación entre el público e Ifigenia en todo momento, comenzando con el extenso prólogo en Argos cuando la joven y su madre, Clitemnestra, reciben la carta que les solicita ir inmediatamente a Áulide bajo el pretexto de la boda entre Aquiles e Ifigenia²⁹. La empatía entre la audiencia y el personaje principal era imprescindible para que la figura de Ifigenia no cayera de nuevo en el olvido.

Al descubrir el plan urdido por su marido, Clitemnestra se encara con él y recurre a Aquiles, que intenta ayudar a Ifigenia comprometiendo incluso su propia vida. Cacoyannis presenta a un Aquiles que simboliza el prototipo de héroe moderno, ya que antepone la responsabilidad y la justicia a la gloria en batalla³⁰. Sin embargo, Agamenón está dispuesto a ejecutar el sacrificio, puesto que se encuentra bajo la influencia del ejército deseoso de partir hacia Troya. En la obra original, la presencia del ejército queda implícita y en ningún momento aparece en escena, por lo que los miedos de Agamenón parecen infundados. En la obra fílmica, el director elimina esta ambigüedad dando gran importancia a los soldados y a los generales representados como una suerte de masa enfurecida y entregada a sus pasiones, lo que justifica el terror del rey a ser depuesto por otros hombres más ambiciosos como Odiseo³¹. Las escenas que muestran la furia y la ambición de los soldados son unas de las más expresivas de la película. Por tanto, Cacoyannis deja de lado la ambigüedad propia de Eurípides y enfatiza el papel agresivo de los militares que, a su vez, ayuda al público a establecer una conexión más fuerte con Ifigenia.

A pesar de ello, Ifigenia sacrifica su vida a favor de su nación, pero, con esto, produce graves consecuencias para su familia. Al igual que Edipo, quien es capaz de resolver el misterio de la esfinge en Tebas, pero que acaba sumiendo a su familia en una

26 Wilkins, 1990: 177.

27 Bakogianni, 2019: 12.

28 Bakogianni, 2016: 414.

29 Bakogianni, 2019: 13.

30 MacKinnon, 1995: 112.

31 Bakogianni, 2019: 14-17.

espiral trágica, Ifigenia da comienzo a la decadencia de la Casa Atridas. La vida en concordia de la que gozaban la joven y su madre, Clitemnestra, acabará abruptamente lo que producirá una serie de eventos catastróficos como el asesinato de Agamenón o el matricidio de la reina ejecutado por sus propios hijos. Asimismo, el sacrificio de Ifigenia también significará el fin de Troya y de sus ciudadanos: la reina Hécuba y sus hijas se verán forzadas a sumirse en la tristeza absoluta por las muertes de Héctor, Políxena y Príamo además de convertirse en esclavas a merced de los griegos³². De esta manera, Cacoyannis no dota únicamente de importancia a Ifigenia, sino que le otorga un rol de intermediadora en el destino de los demás personajes de la mitología.

Los personajes femeninos de la obra de Eurípides se caracterizan por su complejidad al mostrar actitudes que no encajaban con las convenciones sociales de su época. El dramaturgo explora las implicaciones de los roles de género en sus escritos, ya que esta cuestión tuvo gran importancia durante el desarrollo de la democracia ateniense y, especialmente, durante la guerra del Peloponeso, donde la labor de las mujeres fue de gran relevancia. No obstante, Eurípides adopta un carácter ambiguo respecto a sus personajes femeninos, ya que la interpretación de sus obras se centra en si se debe ensalzar a la heroína por sus acciones o si debe ser castigada por subvertir el orden social³³. Académicos contemporáneos como F. A. Wright definen al trágico como un proto-feminista que dota a sus personajes femeninos de características que subvierten las expectativas ligadas a su género y rompen los obstáculos impuestos por la sociedad patriarcal³⁴. Por ello, en la actualidad, la valoración de sus personajes femeninos ha sido mayoritariamente positiva, pero es dudoso que estas hubiesen originado una respuesta acogedora en la Antigüedad.

Es por ello por lo que, a pesar de su intención heroica, la actuación de Ifigenia acarrea una larga cadena de consecuencias tanto para su familia como para los personajes mitológicos. Sin embargo, Cacoyannis no presenta a Ifigenia como culpable por ser mujer y romper con el orden establecido, sino que responsabiliza de la catástrofe a las convenciones del mundo antiguo y, en concreto, al concepto de heroísmo definido por la gloria en batalla. Para el director, el fragor de la guerra y sus connotaciones heroicas quedan desmitificadas porque lo verdaderamente relevante es tomar responsabilidad por los errores que cada uno ha cometido³⁵. Este concepto de compromiso por las acciones individuales es otra de las ideas esenciales para Cacoyannis, puesto que dismantela los valores épicos de la gloria en batalla y obliga a los personajes a comprender el sufrimiento que han causado.

A este respecto, Eurípides mantenía una opinión críptica sobre las costumbres atenienses, puesto que podía tanto defenderlas como denostarlas en sus obras. No escatimaba en su representación de la corrupción divina y humana, ya que había vivido en un momento álgido para las manipulaciones políticas tras la victoria de Atenas sobre los

32 Bakogianni, 2016: 414.

33 Gibert, 2017: 69.

34 Wright, 1969: 87.

35 Bakogianni, 2016: 414.

persas. El imperio ateniense había perdido cada vez más su carácter democrático para convertirse en un ente de perfil asfixiante que justificaba sus procedimientos ante un posible retorno de la amenaza persa³⁶. Por ello, Eurípides explora el concepto de panhelenismo que promovió la colaboración de las ciudades-Estado helenas ante el inminente regreso de los persas. En la mitología, la guerra de Troya era el modelo ideal para analizar esta noción, ya que enfrentaba a griegos y a troyanos, residentes en Asia menor y análogos de los persas³⁷. No obstante, Eurípides cuestiona críticamente el panhelenismo que define a Grecia como la civilización y a los persas como la barbarie. Por ejemplo, Agamenón y el ejército griego son los bárbaros en *Ifigenia en Áulide* por su decisión de sacrificar a una joven inocente, lo que disuelve la dicotomía étnica y moral entre griegos y persas³⁸. Por tanto, Eurípides hace gala de una actitud que se podría considerar moderna, puesto que no sigue las categorías encorsetadas del mundo helénico.

Posteriormente, la guerra del Peloponeso también sacó a la luz las tácticas políticas para movilizar al pueblo y concienció más al dramaturgo sobre la realidad de un conflicto de este calibre. De hecho, sus últimas obras denunciaban la corrupción de los principios democráticos y, en este panorama, el sacrificio de Ifigenia parece ser análogo del héroe homérico, sumido en una sociedad donde las promesas han perdido su valor³⁹. La guerra es una cuestión crucial para Eurípides y Cacoyannis, puesto que sus secuelas, el sometimiento y el abuso de poder han sido temas que ambos autores han abordado. Sus obras expresan opiniones políticas y afirman que el heroísmo, en última instancia, es infructífero⁴⁰. Por ello, la adaptación de las tragedias de Eurípides por parte del director es excelente, pues ambos partían de principios similares a pesar de los siglos que los distanciaban.

Esta interpretación de las tragedias de Eurípides es el punto de inflexión que lo ha conducido a ser clasificado como el dramaturgo más actual de la Antigüedad. En última instancia, la guerra es un fenómeno universal y perpetrado reiteradamente a lo largo del tiempo, por tanto, se configura como una vivencia compartida entre la antigua Grecia y la sociedad contemporánea⁴¹. De esta manera, se comprueba que las tragedias son inmortales en la medida en que comparten cuestiones vitales para los seres humanos independientemente de la época histórica.

36 McDonald, 1991: 129-130.

37 Bakogianni, 2019: 19.

38 Torrance, 2017: 321.

39 McDonald, 1991: 129-130.

40 *Ibid.*: 127.

41 Bakogianni, 2008: 151. A continuación, se mencionan algunos autores que abordan la guerra en la antigua Grecia y en la contemporaneidad: Hanson, V. (1999), *The Soul of Battle. From Ancient Times to Present Day. How Three Great Liberators Vanquished Tyranny*, New York; Shay, J. (1994) *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York o Caston, V. & Weineck, S.-M. (eds.) (2016), *Our Ancient Wars: Rethinking War through the Classics*. Ann Arbor.

3.2 *Las troyanas*

Las troyanas (1971) es la adaptación cinematográfica de la obra del mismo nombre escrita por Eurípides. En ella, el dramaturgo relata la suerte de las mujeres troyanas tras el fin del conflicto bélico de la guerra de Troya⁴². La película fue censurada en varias ocasiones por abordar cuestiones políticas de común interés al inicio de la década de 1970. La descripción que ofrece Cacoyannis de la opresión o la resistencia a causa de la guerra recordaba a sucesos inmediatamente acontecidos en aquella época como la guerra de Vietnam, la dictadura griega o Mayo del 68⁴³. A pesar de no haber referencias explícitas a ninguno de estos acontecimientos, el destino de esclavitud al que se ven abocadas Hécuba y sus hijas, Casandra y Andrómaca, refleja las crudas secuelas de los conflictos bélicos⁴⁴. La intención del director, por tanto, es reflejar las consecuencias de la guerra en vez de mostrar los resultados inmediatos de la batalla.

Durante la Paz de Nicias, acordada por atenienses y espartanos en la guerra del Peloponeso, Eurípides produjo numerosas obras. Según los críticos, *Las troyanas* había sido concebida como una tragedia antibelicista que hacía referencia directa a un acontecimiento verdadero, el ataque a Melos por parte de los atenienses. Esta colonia espartana se había mantenido neutral durante el transcurso del conflicto, pero los atenienses decidieron arremeter contra ella. Esta interpretación del escrito es la dominante y, por tanto, la que ha sido adoptada por un mayor número de realizadores o directores para representar otras contiendas violentas como Hiroshima (1945), la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962) o la Guerra de Bosnia (1992-1995)⁴⁵. Las cuestiones que la tragedia exploraba comprendían un gran rango de posibilidades desde una representación pacifista hasta una obra que analizaba las tensiones entre mujeres y hombres⁴⁶. Por ello, se perfilaba como una de las obras de carácter más contemporáneo de todas las de Eurípides.

Las troyanas fue una obra de gran calibre para reproducir acontecimientos de sumisión y maltrato hacia la mujer en zonas como Asia, África, el Medio Oeste y Europa⁴⁷. Esta interpretación se debe a la descripción exhaustiva que la tragedia ofrece sobre la crueldad desde el punto de vista femenino. En este caso, los personajes femeninos se revuelven ferozmente contra aquellos que abusan de su poder y, por ello, encarnan un gran espíritu de resiliencia⁴⁸. El propio Cacoyannis pensaba que la mujer gozaba de gran relevancia en la tragedia griega y, especialmente, en la obra de Eurípides⁴⁹. *Las troyanas*

42 Rabinowitz, 2017: 222-223.

43 Goff, 2008: 55.

44 Rabinowitz, 2017: 222-223.

45 *Ibid.*: 222-224.

46 Goff, 2008: 55.

47 *Idem.*

48 Lauriola, 2015: 90.

49 McDonald & Winkler, 2001: 75.

muestra la resistencia de sus protagonistas y su sufrimiento sin contemplaciones, lo que dota a las figuras femeninas de gran valor y a la obra de gran realismo.

Cabe decir, a modo de ilustración, que el poder militar en Grecia llegó a prohibir la lectura no únicamente de esta obra, sino de todas las tragedias de Eurípides. Gran cantidad de intelectuales griegos partieron hacia el destierro de forma voluntaria tal y como hiciera Cacoyannis. No obstante, este contratiempo no le desmotiva y se encarga de redactar los diálogos de *Las troyanas* en inglés, siendo la única película de la trilogía que no se encuentra filmada en griego moderno. Es necesario recordar que *Las troyanas* es la primera de sus adaptaciones trágicas tras la imposición de la dictadura en 1967, ya que *Electra* se filmó en 1962. Por ello, Cacoyannis siente la necesidad de realizar un largometraje con un reparto internacional de manera que su mensaje pueda llegar con facilidad a los cines internacionales⁵⁰. De hecho, la adaptación se rueda en España, lo que combina la dictadura franquista con el exilio que sufrían el director y sus ayudantes por la Dictadura de los Coroneles. Pese a todo, Cacoyannis deja de lado las referencias a estos regímenes, puesto que desea que la interpretación de su obra sea universal.

El director, siguiendo la narración de Eurípides, se centra en las troyanas vencidas, en vez de en los soldados victoriosos, ya que ambos describen el fragor de la batalla que, una vez finalizada, se convierte en un gran vacío. Por ello, ambos autores no muestran a los soldados victoriosos sino a aquellas que han sido vencidas, las troyanas⁵¹. El prólogo de la película introduce al espectador en un antiguo mundo que una vez fue próspero y que ha sido completamente arrasado. Los soldados se comportan de una manera cruda y atroz para con los inocentes arrebatándoles a sus hijos y seres queridos⁵². No obstante, esta obra no simboliza únicamente las consecuencias últimas de la guerra, sino que metaforiza la sumisión sexual de las mujeres en tanto que la destrucción de Troya y el futuro de estas están estrechamente ligados⁵³. Cacoyannis establece esta conexión desde un primer momento cuando refleja el trato que las mujeres reciben a manos de las tropas griegas dentro de las ruinas de lo que antes fuera una grandiosa urbe⁵⁴. La conexión entre la que en un tiempo fue la grandiosa Troya y las mujeres sometidas es uno de los recursos que emplea con más ahínco el director.

Cuando Hécuba recibe la noticia de que será la esclava de Odiseo se sume en un arrebatado de ira y desesperación, lo que conduce a los soldados a amenazarla con lanzas⁵⁵. Se reconoce la invasión del espacio vital femenino a través de objetos como lanzas, remos o antorchas: el ejército parte hacia Troya usando remos, arrasa la ciudad con las lanzas y la

50 Valverde García, 2020: 24

51 Murray, 1913: 134.

52 Lauriola, 2015: 90.

53 Craik, 1990: 1.

54 Bakogianni, 2016: 408.

55 Lauriola, 2015: 90.

hace arder con fuego. En otras palabras, esa escena en particular sirve como epítome visual de toda la Guerra de Troya. De una manera similar, las mujeres temen lo que su futuro depara y manifiestan este terror mediante la ansiedad de embarcar en las naves de los enemigos.⁵⁶ Los varones aparecen como promotores del caos y se valen de distintas herramientas para conseguir su objetivo mientras que la única figura masculina inocente es el joven Astianacte, el hijo de Andrómaca⁵⁷. Tal y como sucede en *Ifigenia*, el ejército, cuyos miembros son varones, es el elemento disruptivo de la paz y del equilibrio del mundo femenino.

Hécuba, el personaje principal, desea aferrarse a las ruinas de Troya como si de un recuerdo de su libertad se tratase. Tras una larga vida como reina de la ciudad, se ve abandonada a un destino de servidumbre y a experimentar las muertes de todos sus seres queridos: Príamo, Héctor, Políxena y su nieto Astianacte. Asimismo, a sus hijas, Casandra y Andrómaca, el futuro les depara una larga existencia de esclavitud al igual que a su madre⁵⁸. Tanto la noble ciudad de Troya como su familia real han quedado sepultados bajo las ruinas y la ambición griega. Pese a ello, Hécuba sale reforzada como una heroína resistente y reflexiva que termina aceptando su situación y ayudando al resto de troyanas a comprender la catástrofe que ha asolado sus vidas. Nunca cae rendida al poder de los enemigos, pero es capaz de desarrollar la capacidad de adaptación para enfrentar su suerte⁵⁹. Por ello, su personaje se perfila como el central de toda la acción y narrativa y, por tanto, es la encargada de interactuar con el resto.

Tras Hécuba, aparece su hija Casandra castigada a incumplir sus votos como sacerdotisa de Apolo, ya que Agamenón se siente atraído por su virginidad⁶⁰. Esta situación sume a Casandra en un estado de delirio que la conduce a la locura: por un lado, es consciente del tortuoso castigo que se le ha impuesto, pero, por otro lado, se encuentra pletórica por su inminente papel como concubina de Agamenón. Sus estados de ánimo se suceden indistintamente hasta que parece recuperar la cordura cuando se encuentra con Agamenón, lo que le produce una reacción de miedo e incertidumbre. A pesar de hallarse en un estado mental deplorable, la lucidez de Casandra consigue emerger ocasionalmente y, cuando esto sucede, se convierte en el personaje con el pensamiento más realista. La joven afirma que aquellos que han sido castigados verdaderamente han sido los griegos forzados a entablar batalla con un enemigo extranjero en tierras distantes de su patria. Asimismo, sus momentos de cordura parecen guardar cierto matiz premonitorio, ya que profetiza que Agamenón vivirá tremendos suplicios al regresar a su hogar⁶¹. En este

56 Craik, 1990: 4.

57 Lauriola, 2015: 90.

58 Craik, 1990: 5.

59 Bakogianni, 2009: p. 64.

60 Craik, 1990: 6.

61 Bakogianni, 2019: 64.

momento, se anuncian los acontecimientos que tendrán lugar en *Electra*, la culminación de la trilogía.

El último personaje femenino que aparece es Andrómaca que teme no poder honrar a su marido, Héctor, al ser entregada al hijo de Aquiles, Neoptólemo. Su tragedia no se basa únicamente en la pérdida de sus seres queridos, sino en la incapacidad para ser leal a su esposo. Su infelicidad es tal que hubiese deseado correr el mismo destino que su hermana, Políxena, es decir, haber sido asesinada. Cacoyannis establece una equivalencia entre Andrómaca y Hécuba en términos heroicos, ya que ambas aumentan su valor ante los momentos más duros. Por ejemplo, Andrómaca cubre el cuerpo inerte de su hermana abandonado a la intemperie con una túnica y recupera la armadura de Héctor para dotar a estas dos figuras de dignidad tras la muerte. A pesar de sufrir consecuencias por parte de la guardia griega, la joven no duda en desafiar la autoridad en beneficio de su familia⁶². El único personaje capaz de igualar a Hécuba en valentía es Andrómaca que, si bien no es tan inteligente como su madre, sí goza de la misma capacidad de resistencia y de rebelión de esta.

Ante el inminente asesinato de su hijo, Astianacte, Andrómaca comprende que cualquier acto de resistencia jugaría en contra de ambos y, por ello, decide dejarlo ir. Finalmente, las tropas griegas arrojan a Astianacte por un acantilado mientras que Andrómaca observa con dolor las ruinas de Troya desde la nave que la conducirá a Grecia⁶³. Al igual que su madre, Andrómaca se resigna a aceptar su destino y se adapta a su trágica suerte: cuando comprende que no puede oponerse a las acciones violentas de los griegos, se somete de una manera digna porque continúa condenando la crueldad y la brutalidad de estos. Cacoyannis afirma que la capacidad de adaptación y la habilidad de sobrevivir a pesar de la incertidumbre constituyen un acto heroico y de resistencia. Por ello, las troyanas son heroínas modernas en contraposición a los griegos a los que se les describe como personajes bárbaros y brutales⁶⁴. De nuevo, Cacoyannis juega con la equiparación de bárbaros y griegos y, tal y como ocurre en *Ifigenia*, las troyanas quedan como ejemplo de superación por encima de la violencia griega.

3.3 *Electra*

Eurípides escribió *Electra* centrándose en la decadencia de la casa de los Atridas, cuyo fatídico destino comienza con el sacrificio de Ifigenia. Esta vez, el dramaturgo da a conocer las consecuencias directas derivadas de aquel acontecimiento que culminan con el matricidio perpetrado por Electra y Orestes hacia Clitemnestra⁶⁵. En la Antigüedad, este

62 Lauriola, 2015: 91.

63 Bakogianni, 2009: 64-65.

64 Bakogianni, 2016: 414.

65 Roisman, 2017: 193.

mito era fuente de fascinación para los griegos, puesto que ilustraba el conflicto entre dos principios morales: por un lado, los padres deben velar por la seguridad de sus vástagos y, por otro lado, estos no deben asesinar a sus progenitores. Por tanto, si Orestes y Electra se hubieran limitado a castigar a Egisto, el amante de Clitemnestra, el mito perdería complejidad dramática y moral. El matricidio es el aspecto central de la obra, ya que se configura como una acción inherentemente despiadada que niega la vida a aquella que la ha dado. De esta manera, *Electra* simboliza una ruptura del orden biológico, social y moral, pues, al llevar a cabo su venganza, Electra y Orestes son hijos leales a su padre, pero asesinos de su progenitora⁶⁶. De nuevo, Eurípides crea una obra que presenta un desafío a la autoridad, pero esta vez no de carácter estatal, sino de perfil familiar.

Cacoyannis inicia en 1962 su trilogía trágica con la adaptación de *Electra* y, por ello, es la primera vez que se aprecia el carácter pacifista de sus obras. Los acontecimientos de brutalidad y violencia se producen bajo la influencia del conflicto bélico que ha delimitado las vivencias de los personajes mitológicos, ya fuese como partícipes activos o víctimas colaterales⁶⁷. Las adaptaciones cinematográficas reducen considerablemente la importancia del *kléos* (gloria) y se centran en otros aspectos más modernos como la responsabilidad individual⁶⁸. De esta manera, *Electra* no es una adaptación explícitamente política como las anteriores, sino un drama que se enfoca en las consecuencias catastróficas de la guerra que se ciernen sobre una familia⁶⁹. No obstante, no es tan distante de las otras adaptaciones, ya que todas se enfocan en las consecuencias implícitas o secundarias de una guerra.

Las reseñas de la época como la de crítico cinematográfico Hugh Gray alaban la capacidad de Cacoyannis de mantenerse leal al texto de Eurípides sin perder la tensión dramática imprescindible en el cine. La naturalidad de la que el director dota a sus personajes permite empatizar con estos y comprender el sufrimiento de Electra a medida que las dinámicas familiares van dinamitándose⁷⁰. Por tanto, la adaptación facilita la unión del presente y del pasado en un mismo espacio que, en este caso, es la pantalla.

La película abre con la llegada triunfal de Agamenón a Micenas que da a conocer dos puntos clave: en primer lugar, la guerra de Troya todavía es un recuerdo vívido para los griegos, lo que, a su vez, acarreará otras consecuencias como el asesinato de Agamenón a manos de su esposa y, en segundo lugar, Micenas es el símbolo visual de la épica y, por tanto, reminiscente de los clásicos homéricos⁷¹. Asimismo, Micenas sirve como elemento vinculante entre *Electra* e *Ifigenia*, ya que es la ciudad donde Clitemnestra e Ifigenia vivían

66 *Ibid.*: 195.

67 Bakogianni, 2008: 149.

68 Bakogianni, 2016: 410.

69 Bakogianni, 2015: 306.

70 Gray, 1963: 59.

71 Bakogianni, 2016: 406.

plácidamente hasta que Agamenón las reclama para ir al campamento militar. Cacoyannis escenifica la decadencia de un mundo pacífico y doméstico que se ha visto abocado a la destrucción a través de las ruinas de Micenas y, con ello, presenta un universo épico de gran magnitud que contextualiza su obra fílmica⁷². Asimismo, la vestimenta militar de Agamenón a su regreso continúa la escenificación del ejército como elemento violento y disruptivo de la paz familiar.

Para Cacoyannis, el remanso de tranquilidad que representa la vida doméstica es crucial para interpretar su trilogía, puesto que Agamenón da comienzo a la tragedia cuando dinamita la concordia familiar. Tras el asesinato de este, Orestes se exilia como futuro heredero al trono para protegerse de posibles amenazas y el palacio real queda ocupado por Clitemnestra y Electra cuya relación maternofilial se deteriora considerablemente. Electra no puede perdonar a su madre por sus actos y su desprecio inicial se convierte en odio. Finalmente, la joven se casa por obligación con un campesino con el fin de alejarla del palacio real y condenarla a una vida de insignificancia y pobreza. Dada la amenaza que representa Electra para su madre, Clitemnestra desea librarse de su presencia y que, a la postre, los hijos de esta tampoco puedan vengarse del destino de su abuelo y de su madre. La relación entre ambas mujeres es hostil y, en vez de ser *philoí* (amigos), son *echtroi* (enemigos), es decir, representan categorías opuestas en el sistema griego de valores⁷³. La Clitemnestra bondadosa de *Ifigenia* cambia radicalmente para convertirse en una madre autoritaria y ambiciosa.

Asimismo, Cacoyannis explora la importancia de la vida doméstica y familiar con el *nostos* (retorno) de Agamenón. El regreso del rey culmina con el asesinato de este a manos de su esposa y el amante de esta, lo que desata la venganza que se desarrolla durante el resto de la película. El *nostos* de Agamenón se contrapone directamente con el de Odiseo, que consigue restablecer el equilibrio en su hogar a pesar de la presencia amenazante de los pretendientes de Penélope. No obstante, este final dichoso no es posible para Agamenón, que ya había quebrado la unión con su familia tras el sacrificio de Ifigenia y, por tanto, no podrá gozar nunca más de la vida familiar y pacífica⁷⁴. De manera similar, Clitemnestra jamás tendrá la suerte de vivir una existencia dichosa con sus seres queridos tras perpetrar su venganza.

No obstante, Electra no culpabiliza a su padre de sus actos, sino a su madre, a la que percibe como un personaje rencoroso que ha terminado destruyendo completamente la concordia familiar. Electra se caracteriza como una joven cuya motivación principal es recuperar los restos de su existencia pasada representados por el palacio real⁷⁵. Egisto ha conseguido el control de este y todos los recuerdos de un pasado mejor parecen ser

⁷² *Ibid.*: 409.

⁷³ *Ibid.*: 412-413.

⁷⁴ *Ibid.*: 413.

⁷⁵ Bakogianni, 2008: 155.

irrecuperables para la joven. De hecho, la comparación entre su vida presente y su infancia en el seno de la casa real es un *leitmotiv* constante en la obra⁷⁶. En consecuencia, Electra está decidida a colaborar con Orestes y, de esta manera, recuperar las ruinas que representan su vida anterior y establecer el orden de nuevo⁷⁷. No obstante, tanto Eurípides como Cacoyannis establecen una paradoja a este respecto, ya que Electra y su hermano desean restablecer el equilibrio moral quebrando la armonía biológica al cometer matricidio.

Cacoyannis presenta a una Electra que es objeto del comportamiento despótico tanto de su madre como de su amante y, por tanto, se encuentra completamente aislada. El coro se configura como el único elemento que le ofrece respeto y comprensión por la situación que se ve obligada a afrontar⁷⁸. Los actos de Clitemnestra entran en conflicto directamente con los de su hija, lo que se manifiesta en la visita de la joven a la tumba de su padre. Esta se ve interrumpida por Egisto acompañado de jinetes que pretenden acobardar a la joven y que esta abandone el recinto. Las ofrendas de la tumba se apartan brutalmente reflejando el deseo violento de destruir el mundo ordenado de Electra. El cabello corto de la joven simboliza el dolor y esclavitud en la Antigüedad, por lo que aparece representada como una mártir y una esclava, pero su ademán no es servil, sino resiliente y combativo⁷⁹. De esta manera, Electra se asemeja a los personajes de *Las troyanas*, pero sus acciones son fatales para su familia.

El coro es necesario para definir a Electra durante las distintas etapas de la película, ya que al comienzo intenta proteger a Electra del exterior. No obstante, a medida que avanza la narración, este se aleja de la protagonista, ya que se convierte en un personaje hostil capaz de idear y ejecutar un asesinato⁸⁰. Cuando el matricidio se produce en el hogar del campesino, las mujeres del coro se estremecen en el exterior y no se presentan al lado de Electra, lo que determina la separación moral de la entidad coral y de la joven. Sin embargo, tanto Electra como Orestes conciben la magnitud del delito que acaban de cometer y, por ello, cubren el cadáver de Clitemnestra para guardar su decoro. Ambos personajes se sienten perturbados por sus actos y sus remordimientos les recuerdan constantemente su participación en el ciclo de violencia que comenzó Agamenón con Ifigenia⁸¹. En definitiva, Electra y Orestes terminan entrando en el mismo ciclo de violencia al que se vieron abocados previamente sus progenitores, lo que termina precipitando la caída definitiva de la familia.

76 Konstan, 1985: 178.

77 Bakogianni, 2016: 414.

78 Bakogianni, 2008: 155.

79 Bakogianni, 2015: 307-308.

80 Torrance, 2005: 54.

81 Bakogianni, 2008: 162.

Finalmente, la película acaba con Orestes dirigiéndose hacia el exilio y separándose de Electra. Los inocentes se han convertido en análogos de Egisto y Clitemnestra, puesto que han sido los responsables de un acto de suma crueldad. Esta reflexión se ve reflejada en los rostros de los campesinos que se aproximan a observar el lugar de la tragedia, ya que aparecen desasosegados por la escena atroz que se encuentra frente a ellos⁸². Cacoyannis culmina su película con un último vistazo a las consecuencias que acarrea la guerra y cómo esta puede enloquecer hasta a los personajes más nobles.

4. Conclusiones

La mitología griega ofrece un mundo de grandes dimensiones que permite explorar los miedos y las cuestiones candentes de cualquier época⁸³. A pesar de los problemas de su Chipre natal, Cacoyannis adopta un tono universal en sus tragedias y, por tanto, estas poseen un carácter pacifista que se puede extrapolar a cualquier conflicto bélico. El director defendía la atemporalidad de la tragedia y la naturaleza de lo trágico, por lo que afirmaba que el miedo vital de la humanidad tomaba forma en el género trágico. Así pues, todas las vertientes de la existencia se veían reflejadas en las obras de los dramaturgos griegos.

La universalidad de la tragedia sería la virtud principal que le habría permitido mantener su vigencia en la actualidad. Un atributo de la mitología y de sus personajes, los cuales, al pertenecer a un pasado indeterminado, podían aparecer en cualquier época histórica. Esquilo, Sófocles y Eurípides elevaron a estos seres por encima del escenario mitológico y los dotaron de una voz universal y atemporal, de manera que podían expresar problemas compartidos por la humanidad a lo largo de la historia.

Pese a todo, la visión de Cacoyannis está considerablemente delimitada por sus vivencias en relación con la guerra: fue víctima de la *Blitzkrieg* en Londres durante la Segunda Guerra Mundial y de la invasión turca de Chipre en 1974. El pacifismo que despliega en sus películas se enmarca, por tanto, dentro de una larga tradición en el arte griego junto a artistas como Costa-Gravas o el poeta Yannis Ritsos⁸⁴. Pese a que sus obras reflejen un espíritu universal y atemporal, estas no dejan de estar profundamente marcadas por la experiencia vital de Cacoyannis, lo que se aprecia claramente en *Ifigenia*, donde establece una relación muy acusada entre la muchacha sacrificada y la joven nación chipriota.

⁸² *Ibid.*: 162.

⁸³ Altena, 2005: 474.

⁸⁴ Bakogianni, 2015: 293.

5. Bibliografía

- ALTENA, H. (2005): “The Theater of Innumerable Faces”, en J. Gregory (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Oxford, Blackwell Pub., pp. 472 – 489. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=243568>
- BAKOIANNI, A. (2008): “All is Well that Ends Tragically: Filming Greek Tragedy in Modern Greece”, *Bulletin - Institute of Classical Studies*, 51(1), pp. 119–167. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43646710>
- BAKOIANNI, A. (2009): “Voices of Resistance: Michael Cacoyannis’ The Trojan Women (1971)”, *Bulletin - Institute of Classical Studies*, 52(1), pp. 45–68. Disponible en: <https://academic.oup.com/bics/article/52/1/45/5608382?login=true#no-access-message#no-access-message>
- BAKOIANNI, A. (2015): “The Anti-War Spectacle: Denouncing War in Michael Cacoyannis’ Euripidean Trilogy”, en A. Bakogianni y V.M. Hope (eds.), *War as a Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, London, Bloomsbury Academic, pp. 291 - 311.
- BAKOIANNI, A. (2016): “Homeric Shadows on the Silver Screen: Epic Themes in Michael Cacoyannis’ Trilogy of Cinematic Receptions”, en A. Efstathiou & I. Karamanou (eds.), *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts* (Vol. 37), Berlin, Boston, De Gruyter, pp. 405-416. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=4595529#>
- BAKOIANNI, A. (2019): “Euripides’ Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine?”, *CODEX -- Revista de Estudos Clássicos*, 7(2), pp. 10–26. Disponible en: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30457>
- BURIAN, P. (1997): “Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the present”, en P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 228 – 283. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/2137993305?pq-origsite=primo>
- CRAIK, E. (1990): “Sexual Imagery and Innuendo in Troades”, en A. Powell (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London and New York, Routledge, pp. 1 - 15.
- DECREUS, F. (2003): “About Western man and the ‘gap’ that is constantly threatening him. Or how to deal with the tragic when staging Greek tragedies today?”, *Euphrosyne* (31), pp. 61-82. Disponible en: <https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.124159>
- FOLEY, H.P. (1999): “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, *Transactions of the American Philological Association* (1974) (129), pp. 1–12. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/284422>
- GRAY, H. (1963). “[Review of Electra, by M. Cacoyannis]”, *Film Quarterly*, 16(4), pp. 56–59. <https://doi.org/10.2307/3185964>

- GAMEL, M.-K. (2015): "Iphigenia at Aulis", En R. Lauriola y K.N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden and Boston, Brill, pp. 13–43. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/detail.action?docID=2198244&pq-origsite=primo>
- GIBERT, J. (2017): "Euripides and the Development of Greek Tragedy", en L.K McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Oxford, John Wiley & Sons, Incorporated, pp. 65 – 82. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=4771484>
- GOFF, B. (2008). *Euripides: Trojan Women*, London, Bloomsbury. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/detail.action?pq-origsite=primo&docID=1394887>
- HARDWICK, L. (2003): *Reception studies*, Oxford, Oxford University Press.
- HIGHET, G. y BLOOM, H. (2015): *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Oxford University Press, Incorporated. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=2071262>
- KONSTAN, D. (1985): "PHILIA IN EURIPIDES' ELECTRA", *Philologus*, 129(1), pp. 176–185. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1294444382?pq-origsite=primo&imgSeq=1>
- KOVACS, G. A. (2010): "'Iphigenia at Aulis": Myth, Performance, and Reception", PhD Thesis, University of Toronto, Toronto. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1343544826?pq-origsite=primo>
- KYRIAKOS, K. (2013): "Ancient Greek Myth and Drama in Greek Cinema (1930-2012): an Overall Approach", *Logeion: Periodiko Gia to Archaio Theatro*, 3(3), pp. 191–232. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1625569992?pq-origsite=primo>
- LAURIOLA, R. (2015): "Trojan Women". En R. Lauriola y K.N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden and Boston, Brill, pp. 44 – 99. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/detail.action?docID=2198244&pq-origsite=primo>
- LESKY, A. (2001): *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado.
- MACKINNON, K. (1995): "Greek Tragedy in Modern Times: Cacoyannis, Pasolini: And Enoch Powell", *International Journal of the Classical Tradition*, 2(1), pp. 107–119. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/BF02678174>
- MCDONALD, M. (1991): "Cacoyannis's and Euripides' "Iphigenia": The Dialectic of Power. Bucknell Review", 35(1), pp. 127–141. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1289947382?pq-origsite=primo&imgSeq=1>
- MCDONALD, M. & WINKLER, M.M. (2001): "Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy", en M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, pp. 72 – 89. Disponible en:

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=4702396>

- MIRALLES, C. (2009): "THE USE OF CLASSICS TODAY", *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, 93(3), pp. 11–24. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25676827>
- MURRAY, G. (1913): "*Euripides and his Age*", New York, Henry Holt and Company.
- RABINOWITZ, N.S. (2017): "Trojan Women". En L.K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, John Wiley & Sons, Incorporated, pp. 222 – 236. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=4771484>
- ROISMAN, H.M. (2017): "Electra". En L.K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, John Wiley & Sons, Incorporated, pp. 191 – 206. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=4771484>
- STRAY, C. y HARDWICK, L. (2008): "Introduction: Making Connections", en C. Stray & L. Hardwick (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Hoboken, Wiley, pp. 1-9. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=819474>
- TORRANCE, I. (2017): "Iphigenia at Aulis", en L.K McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Oxford, John Wiley & Sons Incorporated, pp. 312 – 325. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bupo-ebooks/reader.action?docID=4771484>
- VALVERDE GARCÍA, A. (2013): "Actualización bibliográfica sobre la filmografía de Michael Cacoyannis", *REVISTA CIENTÍFICA DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS*, (15), pp. 191-206.
- VALVERDE GARCÍA, A. (2020): *50º Aniversario de Las troyanas de Cacoyannis en Atienza (1970-2020)*. Ayuntamiento de Atienza.
- WILKINS, J. (1990): "The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice" en A. Powell (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London, Routledge, pp. 177-94.
- WRIGHT, F. A. (1969). *Feminism in Greek Literature: From Homer to Aristotle*. Kennikat Press.

Fuentes primarias

- Electra*. (1961). Cacoyannis, M., dir. [Película]. Finos Film.
- Eurípides, *Las Troyanas*. Traducción de R. Irigoyen Larrea, Madrid, Alianza.
- Eurípides, *Ifigenia en Áulide; Electra; Orestes*. Traducción de L.M. Macía Aparicio, Madrid, Alianza.
- Las troyanas*. (1971). Cacoyannis, M., dir. [Película]. Josef Shaftel Productions Inc.
- Ifigenia*. (1977). Cacoyannis, M., dir. [Película]. Greek Film Center.

6. Biografía

Ana Isabel Bugada Díaz es una egresada del Doble Grado en Humanidades y Traducción e Interpretación de la Universidad Pablo de Olavide. Está interesada en realizar una tesis doctoral en el ámbito de la Historia del Arte y ha formado parte de distintos departamentos universitarios como alumna interna. Trabajó con el Área académica de Filología inglesa en un proyecto de investigación sobre las interacciones en las redes sociales y colaboró con el Área de Historia Medieval en la investigación sobre la formación de las cofradías en Sevilla. Actualmente se encuentra trabajando en la revista digital Arcadia elaborando artículos culturales y cursando el Máster Universitario en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas.