

La *primera* película sobre una tragedia griega: *Electra* (Michel Cacoyannis, 1961)

The *first* Film on a Greek Tragedy: *Electra* (Michel Cacoyannis, 1961)

Salvador Ventura, Francisco *

Fecha de terminación del trabajo: marzo de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 791.43

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 339-347]

RESUMEN

Las relaciones entre la tragedia griega clásica y el cine no han sido tan fructíferas como en principio se podría pensar. Solamente en los años sesenta se asiste a un periodo de fluidez, en el que la figura del director griego Michel Cacoyannis es fundamental. Tras anteriores intentos no muy afortunados de otros directores, Cacoyannis es el primero que consigue realizar una auténtica versión cinematográfica de una tragedia griega cuando filmó en 1961 su *Electra*. Tal consideración es el resultado de la concurrencia de dos propuestas esenciales: el abandono del espacio teatral para la grabación y la puesta en práctica de las potencialidades que el medio filmico ofrecía.

Palabras clave. Cine e Historia; Cine griego; Temas; Motivos.

Identificadores: Cacoyannis, Michel.

Topónimos: Grecia.

Período: Siglo 20

ABSTRACT

The relationship between Classical Greek tragedy and the cinema has not been as fruitful as might have been expected. Only in the 1960s was a certain relation established, through the important contribution of the Greek director Michel Cacoyannis. After some less fortunate experiments carried out by other directors, Cacoyannis was the first to create a successful film version of a Greek tragedy, with his *Electra* in 1961. This is due to a combination of two essential decisions taken: to shoot the film outside the limits of the traditional stage set and to take full advantage of the potentialities offered by movie media resources.

Key Words. Cinema and history; Greek cinema; Greek history; Tragedy.

Identifiers: Cacoyannis, Michel

Place names: Greece.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia Antigua. Universidad de Granada.

“I need a subject that is close to the kind of society I know and have experienced during my many years of living in Greece and living abroad and travelling and so on”.

(M. Cacoyannis, “Greek to me”, *Films and Filming* 9, 9 -1963-)

La producción cinematográfica griega de los años cincuenta distaba mucho de presentar la pujanza y la personalidad que se detecta contemporáneamente en otros países de la Europa occidental como Italia o Francia, entre otras razones porque, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Grecia había sufrido la traumática experiencia de una sangrienta guerra civil de tres años que la había dejado desolada. El discreto número de películas rodadas, alrededor de una veintena de films, tenía como indisimulado objetivo último distraer la atención de los espectadores y hacerles olvidar las recientes desgracias vividas y la penosa situación cotidiana en la que aún se debían desenvolver. Aparte de escasos intentos frustrados de hacer cine de calidad, siguiendo sobre todo los patrones del reconocido neorrealismo italiano, se podían adscribir los filmes, en su mayoría, a dos tipos netamente identificables sin grandes alardes interpretativos. De un lado, estarían los melodramas con contenidos en los que primaban los elementos abiertamente lacrimógenos y, del otro, una serie de farsas de trama y factura bastante groseras¹. Dentro de ese gris panorama tan sólo sobresalían sin dificultad unos pocos y meritorios filmes convertidos en la excepción que confirmaba el discreto nivel de la situación imperante. Es el caso de una película realizada en 1955, que logró conquistar el favor de un amplio sector del público griego, un film tan distinto como la *Stella* de Michel Cacoyannis, un joven director de origen chipriota recién llegado del exterior. La excelente acogida dispensada a esta obra traspasó las fronteras helenas y su calidad, singularidad y dimensión universal fueron incluso reconocidas y galardonadas por Hollywood².

La omnipresencia de la tragedia antigua dentro de las señas definidoras de la identidad cultural de la Grecia actual induce en principio a sospechar que debería hacerse extensiva, desde fechas muy tempranas, a un terreno con una tan evidente dimensión popular como el del Séptimo Arte. Por ello, resulta sorprendente constatar que, lejos de ser así, las relaciones entre la tragedia y el cine griego no se materializaran con fuerza desde los primeros tiempos y que no pueda decirse que hayan sido especialmente fluidas en ningún momento, desde sus primeros pasos en torno a 1908 hasta prácticamente la actualidad. Tan sólo un pequeño intervalo, coincidente cronológicamente con los años sesenta, sirve de contrapunto a esta tendencia general, erigiéndose en una suerte de intermedio de diálogo fructífero entre ambos. Durante el periodo inmediatamente anterior una explicación de tal fenómeno parece despejarse con facilidad. No eran precisamente los años cincuenta los más propicios para hablar de la fatalidad ciega y despiadada que recorre los argumentos de los dramas antiguos, sino que lo que podía interesar sobre todo era trazar situaciones ideales, que contribuyeran a hacer escapar al público, al menos durante un tiempo, de la problemática y triste realidad que les había tocado vivir. La situación, sin embargo, se vio súbitamente alterada a comienzos de la década de los sesenta, coyuntura en gran medida favorecida por la frecuente organización de representaciones de tragedias en teatros

antiguos al aire libre, concebidas para intentar conquistar la atención de los visitantes extranjeros que el desarrollo del turismo comenzaba a traer a Grecia³.

El interés suscitado por esta recuperación del teatro trágico antiguo en los lugares originales dio lugar, como fruto más evidente, a que en 1962 un cámara de origen griego instalado en EEUU, de nombre Ted Zarpas, realizara la filmación de la *Electra* de Sófocles representada por el Teatro Nacional en Epidauro, según una puesta en escena de Takis Mouzanidis⁴. El proyecto pretendía exclusivamente filmar una representación teatral de una tragedia clásica, pasando a un segundo plano cualquier otro tipo de criterio de selección o de propósito fílmico. Su objetivo último no tenía mayor ambición que la de traspasar a imágenes una puesta en escena, con la aspiración de recrear la magia inherente a la tragedia, efecto que debía verse potenciado gracias a la contribución anticuarista de haber realizado la filmación en un lugar original. En lo que se refiere al terreno cinematográfico resulta obvio indicar que la experiencia no llegó a convertirse en un hito de relevancia en la Historia del Cine. Su única importancia estribaría en el hecho de que su grabación es la consecuencia directa de la presencia de un emergente interés hacia el redescubierto para un amplio público teatro griego clásico. Y, por extensión, señala la intención del director de hacer llegar a un grupo, lo más numeroso posible de espectadores, la fascinación que se podía experimentar ante la visión de una representación trágica en uno de sus escenarios auténticos. El emplazamiento escogido para la grabación, fue un lugar tan significativo emblemática y arqueológicamente como uno de los espacios escénicos considerados prototípicos del mundo antiguo, el conocido teatro enclavado en Epidauro y vinculado al santuario del dios Asclepios.

Un director formado en la tradición dominante de melodramas y comedias, con una significada trayectoria en el cine griego de los años cuarenta y cincuenta, Yorgos Tzavellas, es el pionero *stricto sensu* en lo que atañe a la transposición fílmica de las tragedias antiguas, experiencia para la que la obra elegida fue la *Antígona* de Sófocles. La película, rodada en 1961, se convirtió en la primera tentativa de adaptación cinematográfica de una tragedia griega, si bien el resultado final se ve marcado por una serie de condicionantes de los que no llegó a liberarse, cuya explicación debe ser rastreada en el terreno de ese vínculo tan esencial que une al pueblo griego con su *tragedia*. La relación de los helenos con los poemas trágicos en la Antigüedad Clásica estaba sustancialmente impregnada de valores y resonancias religiosas. No en vano la relación con el culto a Dionisos era directa y formaban parte importante de las celebraciones religiosas dentro del ámbito ciudadano⁵.

Aunque pueda resultar paradójico, se puede afirmar sin temor a incurrir en un error que esa componente religiosa permanece vigente en los tiempos presentes. Para la Grecia actual las tragedias antiguas despiertan una desmesurada admiración, una especie de fervor ilimitado que atenaza a quienes tengan un trato directo con ellas, si bien se trataría, obviamente, de una devoción con matices distintos de los de entonces. Han llegado a adquirir la consideración de objetos sagrados, de obras que suscitan ante todo veneración, y la forma en la que se ha de proceder frente a ellas viene apreciablemente marcada por un extremado respeto. Ésa es la razón por la que, por desgracia, pueden llegar a convertirse en entes inanimados, con una presumible dimensión fría y distante, que obliga a que sean

representadas con una devoción similar a la que deben experimentar aquellos que estén oficiando un ritual. Como consecuencia de ese temor reverencial hacia el extraordinario patrimonio, heleno y universal, de la tragedia antigua⁶, Yorgos Tzavellas no se atrevió a violentar un ápice las reglas escénicas propias del género trágico. Tal decisión, resultado de una mal entendida fidelidad al modelo, condicionó visiblemente su película hasta el punto de que en ningún momento se atrevió a dar el arriesgado paso de abandonar el tradicional y canónico espacio teatral, sino que el film se quedó notoriamente limitado por permanecer anclado en el escenario.

Aún así, esa desacertada concepción de la fidelidad al modelo trágico no es óbice para que se deba valorar positivamente la puesta en práctica de ciertos recursos propios del medio cinematográfico, tan genuinos como los *flash-backs* y las sobreimpresiones, que pretenden aprovechar, si bien tímidamente, las posibilidades que el cine le ofrecía. Además, resulta claramente perceptible la presencia de un loable afán pedagógico por hacer comprensible y próxima la tragedia de Sófocles a un nutrido público, para lo que se sirvió este director griego de los recursos citados y no escatimó medios a la hora de contar con un magnífico vestuario y una muy cuidada ambientación. Todo ello le valió una excelente acogida por parte de los espectadores del mundo entero, sensibles al esfuerzo realizado y al reconocimiento que el poema trágico concitaba, algo que se puede constatar en la serie de premios que la película cosechó en varios festivales⁷.

Con posterioridad, y pese a sus buenas intenciones, los resultados de esta tentativa fueron valorados de forma mayoritaria como un fracaso. Entre las variadas razones que fueron aducidas por los críticos pueden señalarse algunas como la rigidez de la atmósfera de un film siempre reducido al único espacio del teatro, el tono ampuloso de una declamación demasiado vinculada a resonancias teatrales y la presencia de una exageración grandilocuente en algunas de las situaciones. A pesar de todo, se puede encontrar también algún autor que no duda en romper una lanza en su favor al advertir de que no debería exagerarse el tono de la crítica, porque no se ha de perder de vista el horizonte de las dificultades que comportaba la ausencia en este terreno de referentes filmicos anteriores en los que poder apoyarse para llevar a feliz puerto la empresa⁸.

El encargado de vencer este obstáculo y de llegar a elaborar una auténtica adaptación de la tragedia a las características del medio cinematográfico con la filmación de *Electra*, fue Michael Cacoyannis⁹, aunque, erradamente a mi juicio, no todos están de acuerdo en que lo llegara a conseguir¹⁰. Uno de los más brillantes cineastas griegos, considerado como el maestro de la *escuela ateniense del cine griego*¹¹, había adquirido con su éxito de 1955 la consideración de director griego de primera línea, amén de una relevancia internacional más que notable. Se trata, como ya se ha dicho, de un director de origen chipriota, que hizo pronto valer su experiencia abierta y polifacética en el exterior e insufló un aire renovador en el atrasado panorama filmico griego del momento, porque desde un principio tuvo como una de sus máximas la necesidad de ocuparse de temas relacionados con sus experiencias vitales, entre las que sin duda la sociedad y cultura griegas ocupaban un lugar privilegiado¹². Tras realizar estudios de derecho y desempeñar diversas actividades como locutor de radio, actor y escritor en Londres durante la Segunda Guerra Mundial

y la más inmediata postguerra, se dirigió temporalmente a los EEUU con la intención como tantos otros de probar fortuna, para al final acabar instalándose definitivamente en Grecia en 1953.

La realidad que encontró fue bastante desalentadora. Los únicos intentos renovadores existentes seguían la estela trazada por el influyente neorrealismo italiano, movimiento considerado modélico en la Europa del momento. Aunque sus inicios se vieron necesariamente contagiados por el ambiente reinante, pasó con rapidez a ocuparse del género dramático con gran éxito, contexto en el que se inscribe su película antes citada del año 1955, *Stella*. Tras los primeros años de trabajo se decidió en 1961 por el rodaje de *Electra*, elección para la que fue determinante su dilatada y variopinta trayectoria relacionada con el mundo teatral. En un principio M. Cacoyannis tenía la intención de rodar una versión libre de *Ifigenia en Aúlida*, tal y como el propio director comunicaba en una entrevista realizada en 1960¹³. Habría sido la primera entrega de un proyecto más ambicioso, concebido como un tríptico dedicado a los tres vástagos del rey Agamenón de Micenas, del que *Electra* se convertiría en la segunda filmación y *Orestes* en la tercera¹⁴. Finalmente acabó decidiéndose por invertir el orden previsto y por ocuparse en primer lugar de la figura de la atormentada hija del infortunado soberano micénico.

Para acercarse a este personaje contaba el director griego con una circunstancia ventajosa y poco común cuando se trata del mundo antiguo. Tenía la posibilidad de emplear como fuente de inspiración a cualquiera de los tres grandes poetas trágicos de la Grecia Clásica, Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes se habían dedicado en alguna de sus obras a narrar los diferentes avatares de la familia de los Atridas. Inevitablemente, al abordar este tema aparece como personaje de marcado protagonismo la figura de la desventurada hija de Agamenón y Clitemnestra y hermana de Orestes, Electra. De época posterior, ya en el mundo romano, no se ha conservado, sin embargo, ninguna versión dedicada a Electra, aunque se tienen noticias de que fueron escritas dos tragedias, una de Quinto Cicerón, hermano del célebre orador, y otra de Atilio, que se cree no era nada más que una simple traducción de la de Sófocles. Con la resurrección del interés por la Grecia antigua experimentada durante el siglo XVIII volvió a tratarse su figura y varios escritores realizaron sus versiones acerca de las peripecias de esta hija de Agamenón e incluso se llegaron a componer piezas operísticas dedicadas al tema, que no llegaron a alcanzar gran éxito. Entre las obras que ofrecen mayor interés están la tragedia *Orestes* de Alexandre Dumas (padre) escrita en 1856, cuyo segundo acto se titula precisamente *Electra*, y la *Electra* escrita por Jean Giraudoux en 1937.

Pero, como resulta lógico suponer dado el afortunado e inusitado panorama documental, se dirigió directamente a las versiones originales del mundo griego antiguo, decantándose finalmente por la más reciente cronológicamente de las tres, la ofrecida por Eurípides. Hay quienes opinan que la elección final de esta obra fue sólo fruto del azar, porque al entrar en una librería buscando la *Electra* de Sófocles, se llevaría por error la de Eurípides¹⁵, explicación que múltiples razones hacen aparecer como harto improbable. Son netamente diferentes, en efecto, las características que definen la producción de los dos

tragediógrafos y, en particular y sobre todo, la claves a partir de las que se construye la trama argumental narrada en las dos obras de los infortunios y obsesiones de Electra.

Un argumento de gran peso en este sentido lo aportan las implicaciones que supuso la opción por la segunda de ellas, que están en directa consonancia con las pretensiones del director griego y con el resultado final que se proyectó en las pantallas. *Yo soy cien por cien eurípideo*, afirmó en una entrevista recogida por A. Moschovakis¹⁶, una especie de profesión de fe con la que pretendía hacer hincapié en la idea de que la responsabilidad de los acontecimientos humanos no hay que buscarla en una esfera situada más allá de nosotros, en una dimensión atribuible a los dioses o al destino, sino que, por el contrario, todos los avatares a los se ve sujeto el género humano son una consecuencia directa de las pasiones que los individuos experimentan. A una visión del mundo de raigambre más arcaica y de matices más aristocráticos, como es la ofrecida por Sófocles, se opondría otra más próxima a los presupuestos democráticos propios de la polis ateniense, inspiradora de la obra de Eurípides. Con esta última es con la que el director griego se identificaba plenamente, una visión en la que el pueblo es el único protagonista de sus destinos y no cualquier otro tipo de actor ajeno a sus designios.

Ya desde el principio, la opción por la vertiente humana de la tragedia en la filmación de M. Cacoyannis resulta muy coherente con la filosofía de tratarla con todo el exigible respeto, pero ello no debía dar por supuesta la necesidad de la acostumbrada y rígida veneración. Además de la opción por Eurípides ya reseñada, se encargó de resaltar todos los elementos humanos que concurrían en la tragedia, y lo hizo sin perder en modo alguno el reconocimiento hacia el poeta trágico y la consideración debida hacia la intemporalidad propia del asunto tratado y de la obra propiamente dicha¹⁷. La concreción visual no podría entonces mantenerse en el marco encorsetado de un teatro griego antiguo, sino que debía liberarse de los límites espaciales de un escenario tradicional y tenía que obligatoriamente trasladarse al aire libre, haciendo del paisaje del mundo rural griego un actor más de la película, un paisaje que era el lugar donde habitaba el pueblo, protagonista también de la acción a través del coro. Y debía elegir una localización para las escenas vinculadas con el ámbito palaciego de la Micenas antigua, las correspondientes a la vuelta de Troya del héroe Agamenón y a su asesinato a manos del amante de su mujer Egisto, con el concurso de su propia mujer, Clitemnestra. El criterio más acertado en este caso fue el que inspiró su decisión final, el utilizar para la grabación algunos de los emplazamientos incluidos dentro del espectacular conjunto arqueológico de Micenas¹⁸.

Los diálogos, sin perder su manifiesta sobriedad, se vieron alterados en bastante medida para conseguir en el espectador el efecto de una cercana naturalidad. El guión de la película no se elaboró a partir de una traslación literal del texto de la tragedia, sino que, en ocasiones, se acudió a la selección de varios fragmentos del poema trágico, aunque los que resultaron elegidos mantenían literalmente el texto original. En otros casos, cuando se trataba de las escenas incorporadas a la película por el director sin estar presentes en la tragedia, como la de la fiesta dionisiaca en la que Egisto es asesinado por Orestes, los textos son fruto de la invención del propio M. Cacoyannis, con la máxima de intentar mantener en todo momento el ritmo de la obra original.

El elemento coral, elemento indispensable y constante definatoria de las tragedias griegas antiguas, cobró renovada vida al identificarse con el pueblo campesino griego, un pueblo que se muestra con atuendos y costumbres al margen del tiempo y, al mismo tiempo, un colectivo con comportamientos de rabiosa actualidad cuando manifiesta abiertamente su rebeldía contra el detestable tirano. También la figura de la actriz elegida para encarnar el papel de Electra, Irene Papas¹⁹, la misma curiosamente que había protagonizado la *Antígona* de Y. Tzavellas, contribuyó a conseguir la atmósfera de intemporalidad y actualidad deseadas. La autenticidad que confiere a su personaje, la sencillez y la honestidad que transmite la interpretación de esta actriz griega, tal y como es reconocido por la crítica internacional, se unieron al gran entusiasmo que demostró por el proyecto desde que tuvo noticias de él, por lo que I. Papas por diferentes motivos llegó a convertirse en uno de los puntales básicos en la elaboración final de la película²⁰.

Para conjurar las debilidades de la criticada versión de su colega Y. Tzavellas, no podía dejarse de lado el uso de las potencialidades que el medio cinematográfico podía ofrecer, ni infrautilizarlas. El director de origen chipriota tuvo especial cuidado con elementos tales como efectos de iluminación, en los que la rotundidad de la luz de Grecia está bien presente; el diálogo y el juego con el trinomio acústico sonido-silencio-música concede una dimensión especial al film, al construir un ritmo acorde con las acciones y pasiones desarrolladas paralelamente; los juegos con la cámara logran multiplicar el conjunto arqueológico de Micenas, de forma que se puedan visualizar ambientes y estancias de un complejo palacial a partir de un solo espacio real; las panorámicas generales y primeros planos establecen un conseguido diálogo entre los momentos de mayor dramatismo y los de real o aparente sosiego; la ruptura del espacio único con el montaje de las distintas secuencias, etc.

La excelente calidad del resultado final y la novedad del tratamiento con el que se abordó la tragedia eurípidea le valieron a esta obra de Cacoyannis un gran éxito a escala internacional. La película fue galardonada el año 1962 por partida doble. Recibió el *Grand Prix de la Commission Supérieure Technique du Cinéma Français*, así como el *Prix de la meilleure transposition cinématographique* en el Festival de Cannes, en cuyas quinielas previas para la obtención de la Palma de Oro figuraba como clara favorita²¹. Todo ello se vio asimismo avalado por un prácticamente unánime reconocimiento de la crítica internacional²², que apreciaba de este modo la gran valentía del director griego al encarar un proyecto tan ambicioso y tan novedoso. En algunos casos se llegó a proponerla como candidata indiscutible a ocupar un puesto de privilegio en la Historia del Cine mundial, como consecuencia de tener la cualidad de haber conseguido de una manera ejemplar, mediante el sabio concurso de la fidelidad a la obra original y la modernización de un discurso ya implícito en la *Electra* de Eurípides, la primera auténtica transposición de una tragedia antigua al lenguaje propio del medio cinematográfico.

NOTAS

1. MOSCHOVAKIS, Andonis. «Les passions de Michel Cacoyannis: de la Comédie à la Tragédie». En: *Le cinéma grec*, Ed. Michel DEMOPOULOS. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 143-144.

2. MIKELIDES, Ninos Finek. «Brève histoire du cinéma grec (1906-1966)». En: *Le cinéma grec*, Ed. Michel DEMOPOULOS, p. 52 ofrece una breve valoración sobre lo que supuso en la Grecia de los años cincuenta la aparición de una película como la *Stella* de Cacoyannis, al producirse el divorcio entre una crítica condicionada por un juicio moralmente negativo, que la consideraba una especie de biografía de una prostituta, y el respaldo de un gran número de espectadores que debió apreciar el canto a la libertad que el director pretendía transmitir, amén del gran éxito internacional obtenido.

3. Con esta explicación tan coyuntural y de indole tan ajena al ámbito cultural en el que tradicionalmente se había enmarcado la representación de los poemas trágicos antiguos es con la que T. Goudelis justifica el imprevisto interés del mundo cinematográfico por ellas. GOUDELIS, Tassos. «Drame antique et cinéma grec». En: *Le cinéma grec*. Ed. Michel DEMOPOULOS, p. 84.

4. *Ibidem*.

5. Más información sobre el teatro griego antiguo se puede obtener en los siguientes trabajos básicos: BALDRY, H.C. *The Greek Tragic Theatre*. London: Chatto and Windus, 1971; RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes del teatro griego)*. Barcelona: Planeta, 1972; ROMILLY, Jacqueline de. *La Tragédie grecque*. Paris: PUF, 1973.

6. Son esos términos tan elocuentes los que, a juicio de I. Stathi, definen la situación. STATHI, Irini. «Il cinema greco 1940-65». En, *Il cinema greco*. Eds. Vincenzo CAMERINO y Sotiris DEMETRIOU. Taranto: Barbieri editori, 2002, p. 78.

7. En MITROPOULOS, Andonis. *Découverte du cinéma grec*. Paris, 1968, pp. 73-74 se hace referencia al éxito internacional cosechado por la película, destacando entre los premios recibidos el del Festival de Tesalónica y el Premio a la Interpretación masculina obtenido en el Festival de San Francisco.

8. No deberían dejarse de lado los logros que algún autor señala en la obra de Y. Tzavellas, tales como la elaboración de los efectos plásticos, la sabiduría con la que aparecen engarzados los elementos narrativos y, sobre todo, la ausencia de referentes previos en los que sustentar su proyecto. GOUDELIS, Tassos. «Drame antique...», p. 84.

9. Si bien hay quien afirma que a pesar de los evidentes logros el peso de la tradición teatral condiciona también a Michel Cacoyannis, porque determinados clichés interpretativos se convierten en obstáculos para conseguir un tipo de escritura cinematográfica original, STATHI, Irini. «Il cinema greco...», p. 78. Para conseguir una semblanza biográfica y un repaso breve a su trayectoria filmica se puede acudir a MOSCHOVAKIS, Andonis. «Les passions de Michael Cacoyannis...», pp. 143-157.

10. MACKINNON, Kenneth. «Cacoyannis's Euripidean Trilogy». En: *Greek Tragedy into Film*. Ed. Kenneth MACKINNON. London-Sidney: Croom Helm, 1986, pp. 77-80.

11. MITROPOULOS, Andonis. *Découverte...*, p. 54.

12. Así lo hace constar expresamente en unas declaraciones para una revista especializada en cinematografía realizadas poco tiempo después de haber terminado esta película, CACOYANNIS, Michel. «Greek to me». *Films and Filming*, 9 (junio, 1963), p. 19.

13. ANÓNIMO. «Michael Cacoyannis on a matter of size». *Films and Filming*, 4 (enero, 1960), p. 13.

14. DELVILLE, Olivier. «Électre». *Le Soir* (12 de abril, 1954).

15. MITROPOULOS, Andonis. *Ellinikos kinimatografos*. Athina, pp. 154-155.

16. *Ibidem*, p. 148.

17. SOLOMON, Jon. *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 280.

18. La pretensión de conseguir transmitir a la película una dimensión intemporal, y por ende también contemporánea, no se alcanza permaneciendo dentro del recinto teatral, sino que se debía optar por emplazamientos más adecuados para tal fin. A mi juicio, M. Cacoyannis consigue plenamente sus objetivos con la dualidad de emplazamientos en los que graba su película: por una parte, el conjunto arqueológico de Micenas y por otra, el espacio rural de un lugar del Ática donde se desarrolla gran parte de la acción. SALVADOR VENTURA, Francisco. «La Grecia intemporal en la Electra de Cacoyannis (1961)». En: *X Congreso Inter-*

nacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Documental, carcoma de la ficción. Granada, 2004 (preactas del Congreso).

19. Acerca de la importancia y significación de esta actriz en el panorama cinematográfico griego cf. GEORGOUSSOPOULOS, Kostas. «Trois mythes qui ne sont pas des stars». En: *Le cinéma grec*. Ed. Michel DEMOPOULOS, pp. 127-133.

20. HILAIRE, Yves. «Eléctre». *Téléciné* 110 (abril, 1968), p. 4.

21. DELVILLE, Olivier. «Électre...». Algunos críticos han explicado el hecho de que no se lo concedieran porque probablemente el jurado habría estimado que gran parte del mérito dramático correspondía al tragediógrafo Eurípides y no al director griego (BARONCELLI, Jean de. «Eléctre». *Le Monde* (15 de noviembre, 1962).

22. En algunas de las críticas aparecidas en prestigiosos medios de comunicación franceses, ingleses y norteamericanos se la cita como ejemplo de fidelidad a la fuente de inspiración y de factura resuelta e inequívocamente cinematográfica. Cf. MOSCHOVAKIS, Andonis. «Les passions de...», pp. 148-149.

