

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

2008

Número 11



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2008

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Número 11

2008



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2008

ESTUDIOS NEOGRIEGOS: Revista científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos.
Título abreviado: Estud. Neogriegos – N. 1 (1997) – Granada: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos,
1997-2001, País Vasco, 2003-2005, Vitoria-Gasteiz, 2009.

Anual

ISSN 1137-7003. Depósito Legal: GR- 82-97

1. Lengua griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas 2. Literatura griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas 3. Civilización griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas I. Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Publicaciones

807.73/.74 (05) – 877.3/.4 (05) – 008 (495)(05) – 008(495.02)(05)

ESTUDIOS NEOGRIEGOS, publicación científica anual de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, acoge trabajos originales e inéditos en forma de artículos, actualizaciones bibliográficas, reseñas y noticias, relacionados con la Grecia medieval, moderna y contemporánea, preferentemente en los ámbitos artístico, filológico, histórico, lingüístico y de traducción.

Quienes deseen enviar originales para su publicación habrán de ser socios de la SHEN. También podrán publicarse trabajos de miembros de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos.

Estudios Neogriegos se edita una vez al año. El plazo de entrega de originales finaliza el día 30 de septiembre. El Comité editorial acusará recibo de la recepción de los originales y se iniciará el proceso evaluador de los trabajos. Todos los trabajos recibidos serán evaluados por al menos dos especialistas en cada materia. Durante el proceso se mantendrá el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores. La aceptación o no del trabajo será comunicada al autor en diciembre. Después, a medida que se avance en la composición de la revista, el autor recibirá las galeras de la compaginación para que las devuelva corregidas en el plazo indicado.

La extensión máxima de los trabajos es de 6.000 palabras y tendrán que ir precedidos por el título – en la lengua del artículo y en inglés-, el nombre del autor o autores, y la dirección completa de la institución a la que pertenecen. Todos los artículos incluirán un resumen en la lengua de redacción del artículo y otro en inglés, de un máximo de seis líneas, así como las palabras clave en los mismo idiomas (máximo cinco). Para las reseñas, se recomienda un máximo de 1500 palabras. El número de palabras incluye las notas y la bibliografía utilizada tanto en artículos como en reseñas. La información sobre las normas de publicación se detalla en las páginas finales del volumen.

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Directora: Olga Omatos Sáenz (*Universidad del País Vasco*)

Subdirectora: Isabel García Gálvez (*Universidad de La Laguna-Tenerife*)

Secretaria: Alicia Morales Ortiz (*Universidad de Murcia*)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Javier Alonso Aldama (*Universidad del País Vasco*), José Antonio Costa Ideias (*Universidade Nova de Lisboa*),

Ernest Marcos Hierro (*Universitat de Barcelona*), Francisco Morcillo Ibáñez (*IES Albacete*),

Encarnación Motos Guirao (*Universidad de Granada*), Manuel Serrano Espinosa (*Universidad de Alicante*),

Penélope Stavrianopulu (*Universidad Complutense de Madrid*).

CONSEJO ASESOR

Miguel Castillo Didier (*Universidad de Santiago de Chile*), Kostas Dimadis (*Freie Universität Berlin*), José M^a Egea (*Universidad del País Vasco*), Hans Eideneier (*Universität zu Köln-Universität Hamburg*), Παναγιώτης Γιαννόπουλος (*Université Catholique de Louvain*), Γιάννης Χασιώτης (*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*), Ερασμοσθένης Κατωμένος (*Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων*), Antonio Melero Bellido (*Universidad de Valencia*), Moschos Morfakidis Filactós (*Universidad de Granada*), Constantino Nikas (*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*) y Kostas Tsirópulos (*Atenas*).

COMPAGINACIÓN: Isabel García Gálvez / Gracia Rosique Delgado

CORRECCIÓN: Equipo de dirección.

IMPRESIÓN: ALSUR.

SUSCRIPCIÓN Y COMPRA: España y América Latina, 35€; Europa, 40€; Norteamérica 40€.

INFORMACIÓN Y CONTACTO: revista@shen.org.es – guerufi@euskalnet.net – <http://www.shen.org.es>

Apartado postal 2.111. E-01006 Vitoria-Gasteiz. España

Esta publicación se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación también periódica que tenga parecidos intereses y cobertura.
El Equipo de dirección no se responsabiliza de las opiniones de los autores de los trabajos.

SUMARIO

Editorial	7
Colin Thubron's <i>Journey into Cyprus</i> ; or a british traveller's literary (re)creation of a new identity for greek-cypriots. <i>Eroulla Demetriou/ José Ruiz Mas</i>	9
El modelo de mujer andrógina en la música <i>rebétika</i> de los años '30 y la restitución simbólica del espacio masculino en el imaginario popular griego. The androgynous woman model in the <i>rebetika</i> songs of the 1930s and the symbolic restitution of masculine space in the greek popular imaginary. <i>Manuel González Rincón</i>	17
Ioanna Tsatsos y la Técnica del Diario. Ioanna Tsatsos and the Technique of the Diary. <i>Maila García Amorós</i>	57
‘El más delicioso lugar que ay en el mundo’: Μια ανέκδοτη ισπανική περιγραφή της Κωνσταντινούπολης του 1631 και ο Έλληνας συντάκτης της. ‘El más delicioso lugar que ay en el mundo’: An Unpublished Spanish Description of Constantinople of 1631 and its Greek Author. <i>Γιάννης Κ. Χασιώτης</i>	69
Προφεμιστική, φεμινιστική και μεταφεμιστική δόμηση της υποκειμενικότητας του αρσενικού και του θηλυκού σε ελληνικά παιδικά και νεανικά κείμενα. Pro-feminist, feminist, and meta-feminist framing of the attitude towards the masculine and the feminine in Greek texts for children and youngsters. <i>Γεώργιος Παπαντωνάκης</i>	89
«Gritos de pasión»: Tres Medeas para Jules Dassin. «A Dream of Passion»: three Medeas for Jules Dassin. <i>Alejandro Valverde García</i>	111
Το ‘σαν’ και το ‘όπως’ στη Νεοελληνική. Επικαλύψεις και παράλληλες σημασίες. ‘San’ and ‘opos’ in modern Greek. Overlapping and parallel meanings. <i>Παναγιώτης Α. Γιαννόπουλος</i>	125

Recensiones	159
<p>Vasilis Vitsaxis, <i>El Mito, punto de referencia en la búsqueda existencial</i>, (Maila García Amorós). Emmanuil Roídis, <i>Paseos por Atenas. Ensayos y Estudios históricos</i>. Traducción de Carmen Vilela. (Olga Omatos Sáenz). José M. Egea, <i>Λεξικό ιχθύων ελληνο-ισπανικό / ισπανοελληνικό. Diccionario de Ictiología griego-español / español griego</i> (Maila García Amorós). LEONTARIDI, ELENI, <i>Los tiempos del pasado del indicativo en español y en griego moderno</i>, <i>Biblioteca virtual redELE</i>, nº 9 (segundo semestre 2008) (Amor López Jimeno). Andreas Karkavitsas, <i>El Mendigo</i>, traducción, introducción y notas de M^a Salud Baldrich López y Panayota Papadopulu (Maila García Amorós). Μιχαήλ Τσερβάντες, <i>Ο επιτήδειος ευγενής δον Κισότης της Μάντσας. Η πρώτη γνωστή ελληνική μετάφραση</i>, (Santiago Carbonell Martínez). Miguel Cortés Arrese, <i>Memoria e invención de Bizancio</i>. (Isabel Cabrera Ramos)</p>	
Datos de los colaboradores	175
Normas de redacción	177

GRITOS DE PASIÓN: TRES MEDEAS PARA JULES DASSIN

Alejandro Valverde García
IES Santísima Trinidad. Baeza, Jaén

RESUMEN

El director de cine Jules Dassin cierra su filmografía helénica en 1978 con *Gritos de pasión*, una película desconocida para muchos y difícil de entender para otros. El autor del presente artículo la estudia tomando como partida la *Medea* de Eurípides, ya que es su fuente de inspiración, resaltando las coincidencias tanto del planteamiento general como de la técnica dramática empleada por ambos artistas.

PALABRAS CLAVE: Cine griego. Eurípides. Jules Dassin. Medea. Tragedia Griega.

ABSTRACT

The film director Jules Dassin puts an end to his Hellenic filmography in 1978 with *A Dream of Passion*, an unknown movie for some and difficult to understand for others. The author of this essay makes an approach to the film taking *Medea* of Eurípides as the starting point, since it is Dassin's source of inspiration, underlining the coincidences in the general plot and the dramatic technique used by both authors.

KEY WORDS: Eurípides. Greek Cinema. Greek Tragedy. Jules Dassin. Medea.

Εἰς τὴν μνήμην τοῦ Ζυλ Ντασέν (1911-2008)

LA SOMBRA DE MEDEA EN LA VIDA DE JULES DASSIN

Cuando Homer, el protagonista masculino de *Ποτέ την Κυριακή* (1960), lleva a su adorada Ilia al Odeón de Herodes Ático en un intento de ahondar en las raíces del inmortal drama ático de época clásica, se lleva la sorpresa de la reacción casi neurótica de la jovial prostituta. La actriz Aleka Katseli (que dos años después encarnará a Clitemnestra en la *Ηλέκτρα* de Cacoyannis) da vida en la escena a una terrorífica Medea exagerando su interpretación con movimientos grandilocuentes y voz grave. Está a punto de asesinar a sus propios hijos. Justo en el momento de mayor tensión, la cámara nos presenta, en un breve *travelling*, los rostros desesperados de los espectadores atenienses, que se retuercen de dolor sentados en el graderío, pero al llegar a Ilia se detiene ante la chica, que lanza un torrente de carcajadas totalmente fuera de lugar. En el mundo de Ilia no hay cabida para un espectáculo tan horrendo. Ella acostumbra a contar a sus amigos los viejos mitos griegos adaptándolos constantemente y, desde

luego, dándoles su toque personal. Según ella siempre debe haber un final feliz, porque bastante dura es la vida a veces como para que tengamos que experimentar ese sufrimiento purificador tan devastador en el caso de las heroínas de Eurípides. Cuando la obra termina, los actores salen a escena a saludar e Ilia aplaude entusiasmada al ver que ella estaba en lo cierto, que Medea no podía terminar matando a sus hijos. Allí están ellos, saludando entre los demás actores. Difícil lo va a tener el pobre Homer para convencer a Ilia de su tremendo error. Su paseo nocturno por el recinto de la Acrópolis casi termina en una verdadera tragedia. Y es que Ilia no admite de ninguna manera que los pilares de su cultura se asienten en ideas tan destructivas.

Es curioso que en esta película que dio popularidad internacional a la pareja formada por Jules Dassin y Melina Mercuri el director escogiese a Medea como ejemplo de lo que ha supuesto el teatro griego en nuestra cultura occidental, y que al mismo tiempo sirva de piedra de toque por las diferentes interpretaciones que pueden darse en torno a este personaje. Pero es que el mito de la maga de la Cólquide va a seguir, con su sombra, la vida del director norteamericano y de la actriz griega, porque el día 28 de mayo de 1961 una americana residente en Atenas, Joanita Baker, estrangula a sus tres hijos y luego intenta suicidarse, todo esto buscando el arrepentimiento de su marido, que le había sido infiel. Los periódicos hablaron entonces de la «Medea americana» y conmocionó a la opinión pública, incluido Dassin que entonces vivía con Mercuri en la capital griega¹. No es casual, por tanto, que la siguiente película que Dassin filma en suelo helénico, *Φαίδρα* (1962), cambie radicalmente de tono, renunciando a un planteamiento cómico, y que, para la redacción de su guión, el director vuelva sus ojos nuevamente a los textos dramáticos antiguos actualizando el *Hipólito* de Eurípides. Se trata de un acercamiento al complejo mundo de las relaciones interpersonales y también de los eternos problemas de la soledad, la insatisfacción y la incompreensión. Con un talento sorprendente Dassin logra levantar un puente de unión entre el mito y los problemas de los hombres y mujeres de su tiempo, dejando clara la vigencia de la tragedia euripídea.

Pasados cuatro años, en 1966, Dassin y Mercuri formalizan su relación casándose y en abril del año siguiente, el golpe de los coroneles les fuerza a un exilio de otros siete largos años que dedicarán a la organización de la resistencia primero desde París y, posteriormente, desde Nueva York, donde representan la versión teatral de *Nunca en Domingo* y ruedan el largometraje de denuncia política *Δοκιμή* con el apoyo incondicional de Mikis Theodorakis y de escritores y actores de fama

¹ Información aportada por la Profesora de Literatura Comparada y Cultura Clásica de la Universidad de California, Katherine King, en la IV Conferencia Internacional sobre «Nuevas direcciones en las Humanidades» celebrada en julio de 2006 en la Universidad de Cartago: http://h06.cgpublisher.com/proposals/58/index_html.

mundial como Arthur Miller o Laurence Olivier. A su regreso a Atenas, Melina será contratada en 1976 por Minos Volanakis, director del Teatro Estatal del Norte de Grecia (también vuelto del exilio), para encarnar el papel protagonista de la *Medea* de Eurípides en una amplia gira por todo el país, incluyendo Macedonia y el Licavítos de la capital ateniense². Sin embargo sorprende el hecho de que la obra no fuese finalmente incluida en el programa oficial del Festival de Drama Antiguo de Epidauro de ese año. Algunos periodistas se refirieron entonces a la Mercuri como «la Medea exiliada». Y mientras tanto su marido irá dando forma poco a poco a su nuevo y último gran proyecto cinematográfico³. Para su próxima película, *Κραυγή γυναικών*, redacta un denso guión que no hace sino recoger y estructurar experiencias diversas de los últimos quince años. Lógicamente el texto elegido será el de la propia *Medea* eurípidea, que venía persiguiéndole desde hacía tiempo, pero actualizado y tratado desde diferentes puntos de vista teniendo en cuenta no sólo la obra original sino las vivencias de su mujer en los teatros griegos y los casos reales de violencia doméstica de los que se hacía eco la prensa nacional o internacional. En el equipo de rodaje estarán fieles colaboradores suyos, como el ayudante de producción Stéfanos Vlajos y gran parte de los actores de *Nunca en Domingo*⁴, y agregará además a dos grandes especialistas de la dirección artística y la fotografía, respectivamente, que acababan de trabajar a las órdenes de Michael Cacoyannis en su impresionante *Ιφιγένεια*, Dionysis Fotópulos y Yorgos Arvanitis.

UNA PELÍCULA INCOMPRENDIDA Y DESCONOCIDA

Gritos de pasión (como se conoció en el mercado español), mejor traducida en su título francés como *Cri de femmes*, apareció compitiendo en el Festival de Cine de Cannes de 1978 y conmocionó al público por la crudeza del tema que se planteaba y por la extraordinaria interpretación tanto de Melina Mercuri como de Ellen Burstyn, encargada de encarnar a la piadosa y desquiciada norteamericana Brenda Collins, que asesina a sus hijos para vengarse de su infiel esposo griego. Hay que tener en cuenta que todavía resonaban en las salas de proyección los gritos desgarradores de Burstyn interpretando a la desesperada madre de Linda Blair en *El exorcista* (Chris-

² La premiere tuvo lugar en el mes de agosto en Didimotijo (Evrós) con Dimitris Papamijaíl y Despo Diamantidu también en el reparto acompañando a Melina Mercuri.

³ Jules Dassin sólo volverá a ponerse detrás de las cámaras en 1980 para rodar en Canadá *Circle of Two*, por lo que *Gritos de pasión* supone el último encuentro artístico de Dassin y Mercuri y el último film de la que pasó a ser Ministra de Cultura (desde 1981 hasta 1989 y desde 1993 hasta su muerte, el 6 de marzo de 1994).

⁴ Además de Mercuri, Papamijaíl y Diamantidu intervienen Fedon Yeoryitsis, Alexis Solomós y Aleka Katseli

tie 2001, 160) y esta nueva incursión en los horrores psicológicos de otra madre atormentada estaba sin duda a la altura de sus últimos trabajos para el cine⁵. De hecho los mejores planos de la película los llenan las dos actrices, filmadas frente a frente y separadas por las rejas de la prisión griega de Glyfada. Burstyn es la Medea real, a la que busca la prensa sensacionalista para sacar tajada de su tormentosa historia personal, mientras que Mercuri es una actriz entrada en años que anda un poco perdida y que se muere por lograr descubrir qué es lo que se le puede pasar por la cabeza a una mujer para llegar a matar a sus propios hijos, sin sospechar que ella misma no está tan lejos de ser también un poco Medea, quizá más cobarde e hipócrita que Brenda.

Una muestra del éxito que cosechó la cinta de Dassin en Francia es la crítica que le dedicó Franz Gevaudan en el número 235 de *Cinéma 78* según la cual esta película es como «un himno en honor a la mujer, a Grecia», y también al legado cultural helénico, patente de una forma especial en las representaciones teatrales. Pero, sin duda, *Gritos de pasión* es mucho más que un panfleto feminista. Es verdad que trata temas candentes y siempre dolorosos como las separaciones, las infidelidades y hasta el aborto. Sin embargo, concluir que su esencia es la idea de que las mujeres cargan sobre sus espaldas todos los problemas sociales generados por los hombres sería pecar de simplificación y de ingenuidad.

El estreno del film en Estados Unidos tuvo lugar en agosto de ese mismo año bajo el título de *A Dream of Passion*, junto a producciones tan taquilleras como *Grease* y *Superman*, y la aceptación fue tal que llegó a estar nominada al Globo de Oro como mejor película extranjera de ese año. No obstante las críticas que obtuvo no fueron todas positivas. Se la tachó de ser un mero producto comercial para el lucimiento de la Mercuri, rebosante de sobreactuación y narcisismo. Richard Schickel, en el *Vanities* del 11 de septiembre, dará rienda suelta a todo tipo de descalificaciones hablando de pretencioso melodrama de escasa calidad. Uno de sus mayores errores sería el de no aportar nada nuevo sobre el mito y el texto original (Christie 2001, 162), dejando al público en vilo con un final abierto en el que no se explica más sobre los hechos del pasado. Es decir, en su opinión, así como en la de otros profesionales que han abordado el estudio del film, Dassin habría pretendido seguir los pasos de un Ingmar Bergman y su magistral *Persona*⁶ pero no supo guiar las riendas y, finalmente, el proyecto se le escapó de las manos. Como veremos más adelante esta crítica nos parece completamente infundada y quizá su mayor mérito sea precisamente el de presentar la historia como

⁵ Hasta ese momento contaba ya con tres nominaciones al Oscar además del que obtuvo en 1974 por *Alicia ya no vive aquí* de Martin Scorsese. En 1980 y 2001 obtuvo nuevamente sendas nominaciones como mejor actriz.

⁶ En la película de Dassin se cita a Bergman y se le agradece la deferencia de ceder una secuencia de su film que puede verse insertada en la película griega.

lo ha querido Dassin, con recortes, saltos en el tiempo y un final que invita al espectador a completar por sí mismo lo que no queda dicho en la cinta. Todos estos recursos están de hecho ya en la *Medea* de Eurípides con lo cual Dassin estaría adaptando la técnica literaria del tragediógrafo griego al terreno cinematográfico. Y en este sentido llama poderosamente la atención el hecho de que las mejores críticas vienen firmadas precisamente por filólogos de reconocido prestigio y grandes conocedores del mundo clásico antiguo, que definen esta película como «inteligente, fascinante» y hasta «un monumento cinematográfico» (Solomon 2002, 35).

Lo cierto es que después de presentar al público *Gritos de pasión* ni Dassin ni Mercuri volvieron a rodar juntos más largometrajes. Ella, miembro del Parlamento griego desde noviembre de 1977, se entregó en cuerpo y alma a su carrera política al frente del PASOK, defendiendo a capa y espada los derechos de la mujer y la vuelta de los mármoles de Elgin al Partenón e impulsando numerosas medidas destinadas a promover y difundir la cultura helénica y europea. Dassin, por su parte, entendió que su misión era la de apoyar incondicionalmente a su mujer en esta batalla y para ello fundó la famosa institución cultural que lleva su nombre, implicándose los últimos años de su vida en la construcción de un Nuevo Museo de la Acrópolis que no llegó a ver inaugurado. Y, mientras tanto, con el correr del tiempo, su película fue quedándose en el olvido por problemas seguramente de distribución. Esa es la razón por la que pocos autores hablan de ella y es difícil encontrar actualmente referencias bibliográficas sobre esta adaptación cinematográfica de la *Medea* de Eurípides, mucho menos conocida que la versión italiana de Pier Paolo Pasolini. En el momento de redactar estas páginas, aunque cueste creerlo, no está disponible en el mercado internacional en DVD, por lo que no queda más remedio que recurrir a raras copias hechas en vídeo en los años 80, si se tiene la suerte de poder rescatarlas, o intentarlo directamente a través de la Filmoteca de Atenas y el Centro de Cine Griego.

COMPLEJIDAD Y RIQUEZA DE LA *MEDEA* DE EURÍPIDES

Nada debió sorprender al pobre Eurípides que la *Medea* que representó en la primavera del 431 a.C., poco antes de empezar la guerra del Peloponeso, quedase relegada al tercer puesto. A lo largo de su vida artística ésta sería la tónica general. Y es que, en muchos sentidos, nuestro tragediógrafo era quizá demasiado innovador para el público ateniense de su tiempo. Además, parecía gustarle el hecho de escandalizar con los planteamientos antitéticos y complementarios de sus obras.

Al igual que en las otras dos primeras tragedias que escribió, *Alceste* e *Hipólito*, Eurípides aborda en *Medea* un tema que no era el habitual en el drama ático. El núcleo de las tres es el conflicto amoroso visto desde el punto de vista femenino, si bien se da también una gradación de forma que *Alceste* no es propiamente una

heroína de amor sino una esposa virtuosa y en el desarrollo de la acción no podemos hablar de conflicto amoroso ni de final trágico. Fedra, por su parte, representa la fuerza de un «έρως» muy próximo a la «μανία» que se enfrenta, contra viento y marea, a las normas tradicionales de conducta («νόμος»). Ella sí que es, por lo tanto, «la primera heroína de amor» (Adrados 1985, 195) de la historia de la literatura griega, pues termina suicidándose, víctima de la pasión erótica por un amor prohibido y adúltero. Medea, sin embargo, está a medio camino entre una y otra y posee una complejidad psicológica abrumadora. En ella hay huellas profundas de los planteamientos propios de la Sofística como el hecho de relativizar los valores morales tradicionales pero tampoco se puede concluir que su posición sea, ni mucho menos, racionalista ya que la ausencia de claridad de criterio genera en ella desasosiego y angustia, lejos del optimismo que el racionalismo ilustrado depositaba en el poder del hombre (Guzmán 1985, 19). Ella es, más bien, un alma en conflicto que se ve sometida a una pasión completamente irracional y éste es el perfil que Eurípides se propone dibujar, de forma magistral, a través de los versos de su tragedia.

En el plano religioso sólo vemos citado a Zeus una vez y de modo crítico, justo cuando Medea se queja de que no existan pautas morales que identifiquen lo bueno y lo malo (versos 516 y siguientes). Las restantes referencias a los dioses olímpicos entran dentro de lo que es habitual en el tragediógrafo, que es servir de elemento puramente estético, como puede verse en la cita a Afrodita y a las Musas del estásimo tercero. Pero el hecho de que Medea sea el prototipo de hechicera, bruja o maga, asociada a los ritos de Hécate, que Helios sea su abuelo y Circe su tía, todo ello hace que el texto esté completamente impregnado de un tono divino y misterioso. Recordemos que esta mujer cruza el mar ayudando a Jasón, que quema a la princesa Glauce (causando su muerte y la de su padre, el rey Creonte) y que, después de asesinar a sus hijos, desaparece por los aires, como Némesis después de haber hecho justicia (Morales 2000, 303) rumbo a Atenas, donde el rey Egeo le ha prometido asilo. Se convierte entonces en una especie de «diosa ctónica», algo así como un «quinto elemento», en palabras de Marianne McDonald (1983, 51). Eurípides consigue así crear un marco fantástico para su narración enrareciendo el ritmo justo tras la aparición inverosímil e «ilógica» del rey ateniense⁷, colocada estratégicamente en el tercer episodio, que es el centro de la obra. A partir de ese instante el espectador queda desconcertado y todo lo que se va desarrollando ante sus ojos es imprevisible, hasta el punto de que la escena del infanticidio adquiere un tono muy marcado de pausado ceremonial. Medea, cual digna sacerdotisa, celebraba su ritual sagrado y consumaba la macabra liturgia ante la mirada aterrada y el silencio más absoluto del auditorio.

⁷ Recomeodamos, a este respecto, la lectura del análisis de Magdalena Okhuysen Casal sobre la estructura de la obra y la versión cinematográfica de Lars von Trier citado en la bibliografía.

Contra lo que se pudiese pensar, Eurípides logra que el personaje de Medea se gane, desde el primer momento, la simpatía del espectador, que se ve identificado con la actitud cómplice del coro de mujeres corintias que arropa a la protagonista (Morales 2000,294). No se trata de una vulgar criminal o de una maga loca, como muchos han creído ver quizá por influencia de la Medea senequiana, puesto que ella misma siente repulsión ante la sola idea de asesinar a sus propios hijos. Pero, en medio de este tremendo combate interior entre el amor y la venganza, parece no haber otra solución. Ésa es precisamente su tragedia y no tanto el haber sido víctima de la infidelidad de su esposo Jasón. En el primer estásimo del coro (w. 410- 445) el autor condensa la argumentación de la protagonista: lo realmente grave es que su marido ha violado su juramento, lo cual reclama venganza. Por tanto su reacción nada tendrá que ver con el impulso irracional ni con los celos, como él le echa en cara, sino que se trata de algo tan profundo como intentar reestablecer el orden moral de un mundo al revés, siguiendo la imagen hesiódica de la Edad de Hierro, que repercute negativamente en el ámbito familiar, pero también en el político y social y hasta en el cósmico. Lo que ocurre es que, al final, asesinando a la nueva novia de Jasón, al rey y a sus propios hijos, no consigue reordenar este caos sino que se ve arrastrada hasta llegar a límites insospechables de inflexibilidad y de frialdad que van en contra de los más elementales instintos naturales. Así es como terminará cayendo en los mismos errores que ella misma había echado en cara a su esposo, violando las leyes de la «φύσις» (Morales 2000, 305).

Aquéllos que califican *Gritos de pasión* como una película marcadamente feminista deberían leer el texto original para descubrir que bien poco ha añadido Jules Dassin de su cosecha al guión en este sentido puesto que en los versos de Eurípides hallamos que el centro es la mujer y que los personajes masculinos están en un segundo plano muy por debajo de la heroína trágica. De hecho algunos han hablado de la «masculinización» de Medea al asumir características que tradicionalmente se aplicaban a la figura del héroe (Morales 2000, 306), mientras que Jasón no encuentra justificación a sus acciones cuando intenta explicar su postura en su primer agón frente a la protagonista. Ésta es la visión del mito que subyace en nuestra tragedia, sin duda una reescritura que realizó Eurípides basándose en textos anteriores. Además de referencias aisladas en la *Odisea* de Homero, la *Teogonía* de Hesíodo y la *Pítica IV* de Píndaro, existían, al parecer, diferentes leyendas corintias que trataban la huida desde Yolco y el abandono por parte de Jasón, pero de lo que no hay seguridad es de que el episodio del infanticidio no fuera una invención del autor, quizá ideado para sorprender al público (Pociña 2001, 9). La gran interioridad emotiva con la que se describe ahora a Medea dejará abierto un filón de interpretaciones que más tarde aprovecharán, entre otros, Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas* y Séneca en su tragedia de igual título, si bien sus Medeas varían sensiblemente en carácter,

desde la romántica del primero a la retórica y desquiciada del segundo, que es la que precisamente trasladará Miguel de Unamuno para el lucimiento de Margarita Xirgu en el recién recuperado teatro romano de Mérida en 1933⁸. De cualquier forma, es evidente que cada vez que esta tragedia se lleva a escena se convierte inmediatamente en un acto de reinterpretación del original en el que influye el espectador, la escenografía diseñada, la actuación de la protagonista, el momento concreto y también el lugar, por lo que no habrá nunca dos Medeas iguales, lo cual no resta valor ni a la versión antigua ni a la nueva adaptación, antes bien, demuestra la riqueza del texto dramático y su inmortalidad (Pociña 2001, 6), independientemente de que Medea aparezca con el rostro de Katina Paxinú, Irene Papas, Nuria Espert o Blanca Portillo.

LOS TRES ROSTROS DE MEDEA EN DASSIN

No fue Jules Dassin el primer cineasta en sucumbir a la tentación de reescribir *Medea* para la gran pantalla. La mayor parte de esta filmografía consiste en teatro filmado (como la versión norteamericana de 1959 protagonizada por Judith Anderson), pero tenemos las magistrales excepciones de los films de Pasolini (1969) y de Lars von Trier (1987), verdaderas joyas dentro del llamado «cine de autor» que crean sus propios mundos mágicos e hiperrealistas sacrificando a veces la intención del texto original para plasmar su propia interpretación del mito, propósito éste completamente plausible.

En el momento en el que Dassin está concibiendo el guión de *Gritos de pasión* el cine griego se encuentra en un nuevo momento de esplendor y, en su búsqueda de fuentes de inspiración, vuelve una y otra vez a sus autores clásicos. Recordemos, por ejemplo, el éxito mundial de *O Θίασος* (1975) de Anguelópulos con su recreación del mito de Electra, las versiones cinematográficas de las comedias aristofánicas *Λυσιστράτη* de Ludo Mich y *Οι Αχαρνείς* de Mimis Kuyiumtsís, filmadas al año siguiente, o la última de las tres adaptaciones eurípideas de Cacoyannis, la ya mencionada *Ιφιγένεια* (1977). En este sentido, el terreno está ya abonado y, además, Dassin cuenta con la valiosa experiencia de su rodaje de *Φαίδρα*, el primer intento por acercar una tragedia de Eurípides al espectador del s. xx haciendo una inteligente transposición de los personajes del mito antiguo. Es verdad que el tiempo ha pasado y que las vivencias del nuevo exilio, provocado por la dictadura militar, lo han transformado (Christie 2001, 147). De ahí que el glamour, las melodías románticas y los toques irónicos de su primera película desaparezcan totalmente en su nuevo trabajo

⁸ La lista de Medeas literarias sería interminable, desde las de Neofrón, Eumelo, Creófilo, Enio, Acio, Ovidio, Lucano y Curiacio Materno en la antigüedad grecolatina, pasando por las de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Zorilla en nuestro Siglo de Oro, hasta llegar a las de Glover, Grillparzer, Lenormand, Anouilh o Corrado Alvaro.

dando paso a imágenes de un realismo y de una crudeza mucho mayor. En algún momento hasta puede captarse un cierto resentimiento y un tono de cierta amargura que se hace patente especialmente al final del largometraje, donde el director, como había hecho al final de *Fedra* (Valverde 2003, 93), vuelve a recurrir a la sucesión rápida de planos engarzados que realzan el carácter nefando del crimen de las tres Medeas.

El ambicioso proyecto de Dassin nace, como queda dicho, de su propia inquietud personal y se va haciendo cada vez más complejo hasta asemejarse a la propia obra de Eurípides. Ya en sus inicios norteamericanos, cuando hacía «cine negro», destacó por su forma de lograr el suspense y por un estilo casi «documental» que aumentaba la sensación de realismo. En *Gritos de pasión* se propone hacer una reflexión en voz alta sobre el acto de la creación artística uniendo los campos del cine, la televisión y el teatro, pero, además, añade una cuestión tan tristemente candente como la de la ética profesional en lo referente a los medios de comunicación, todo ello con el trasfondo, ya de por sí complejo, de la tragedia de Medea que para él es poliédrica y la descompone en una Medea mítica, otra real (Brenda) y otra imaginaria (Maya). Su película puede inscribirse dentro del campo de lo «metateatral» en tanto que usa el lenguaje cinematográfico para desvelarnos cuestiones propias del oficio de actor (Tovar 2002, 174), ofreciéndonos al mismo tiempo su propia interpretación del significado último de *Medea*. Su estilo, por lo tanto, no es filmico como en *Fedra* ni realista como los films de Cacoyannis sino «metatrágico» (MacKinnon 1986, 126). Dassin prueba a unir mito y realidad en tres planos diferentes: el de la representación teatral del personaje trágico, el del suceso de la vida real y el de la psicología de la actriz (Kolovós 2003, 276). Las tres mujeres representan matices diferentes y a la vez complementarios de la misma Medea creada por Eurípides. Todas ellas han amado intensamente a su familia, luego han sufrido una tremenda humillación y esta experiencia de frustración la canalizan hacia un tipo de autodestrucción buscando una compensación justa. Pero las tres se equivocan en sus decisiones y, cuando quieren darse cuenta, han matado a sus propios hijos y ya no hay marcha atrás. Han acabado con lo que ellas más querían, aquello que constituía su mundo, el sentido más profundo de sus vidas. Es impactante la escena en la que la actriz griega Maya (Melina Mercuri) desnuda su alma ante las cámaras de televisión y confiesa al periodista, entre lágrimas, que también ella, en su juventud, abortó porque veía su embarazo como un atentado contra su libertad, por eso comprende en cierta medida la actitud de Brenda, la asesina norteamericana con la que lleva tiempo entrevistándose en la cárcel para preparar su papel de Medea en el teatro (Christie 2001, 161). Cuando el reportero pregunta desconcertado si es que para ella es justificable un crimen de tal calibre ella lo corrige aclarándole que la cuestión es por qué alguien es capaz de llegar hasta ese punto, es decir, que para llegar al momento del asesinato antes se han tenido que acumular crímenes menores de los que, normalmente, los hombres son en alguna medida responsables.

Las tres caras de Medea en este film confluyen en la secuencia final que se desarrolla entre el escenario real del teatro de Delfos, donde tiene lugar el estreno de la supuesta representación (Solomon 2002, 290) y la celda de Brenda, vista desde la mirilla de la puerta como si se concediese al espectador el don de adentrarse, sin ser visto, en el interior del alma de la atormentada madre. Dassin compone estos planos con un cuidado excepcional. Como buen conocedor y amante del drama antiguo, utiliza con rigor la escenografía, la iluminación y el vestuario, combinando las partes cantadas por el coro de mujeres corintias con los últimos versos de la *Medea* de Eurípides siguiendo la adaptación al griego moderno del propio Volanakis. Mercuri ofrece en este momento una de sus interpretaciones más memorables consiguiendo que el espectador participe de la ansiedad, el terror y, finalmente, la frustración más profunda. Y, mientras se escucha la voz de la actriz dando vida a Medea, el director va presentándonos, de forma gradual, planos cada vez más cercanos de la asesina, que llora y reza de rodillas ante una imagen de Cristo crucificado para terminar desvaneciéndose en el suelo después de emitir un grito aterrador. Con este broche de oro logra Dassin fusionar los dos tipos de sufrimiento que caracterizaban a la Medea de Eurípides, el de las palabras y el de las acciones (Kolovós 2003,126). Este es el círculo de sufrimiento que ambos autores han querido representar dejando la última página sin escribir para que el público de cada tiempo comience su reflexión y proponga su propio final. La tragedia, en cualquiera de los casos, ya sabemos como termina: con un grito desconsolado que es el grito de Brenda pero que representa también el de la Medea antigua y el de Maya. Es el grito de todas aquellas mujeres que queriendo ordenar su universo terminaron formando parte ellas mismas del caos más absoluto.



FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

TÍTULO: *Κραυγή γυναικών* / *A Dream of Passion* / *Gritos de pasión* / *Cri de femmes*.

PRODUCCIÓN: Jules Dassin, Brenfilm-MelinaFilm (Grecia-USA, 1978, 110 min.).

DIRECCIÓN: Jules Dassin.

GUIÓN: Jules Dassin, Minos Volanakis.

FOTOGRAFÍA: Yorgos Arvanitis (C.).

MÚSICA: Yannis Markópulos.

DIRECCIÓN ARTÍSTICA-VESTUARIO: Dionysis Fotópulos.

MAQUILLAJE: Otello Fava.

EDICIÓN: George Klotz.

SONIDO: Francoise Orsoni, Daniel Couteau, Jean Neny, Zanassis Arvanitis.

JEFE DE PRODUCCIÓN: Stéfanos Vlajos.

AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Lakis Antonakos, Yannis Diamantópulos, Manuella Pavlidi, Panos Papaioannu.

REPARTO: Melina Mercuri (Maya/Medea), Ellen Burstyn (Brenda Collins), Andreas Vutsinás (Kostas), Despo Diamantidu (María), Dimitris Papamijaíl (Dimitris/Jasón), Yannis Voglis (Edward), Fedon Yeoryitsis (Ronny), Betty Valasi (Margaret), Manos Katrakis (Creonte), Alexis Solomos (Dr. Pavlidis), Andreas Filippidis (Stazis), Kostas Ardsoglu (estudiante), Irene Emirdsa (Diana), Panos Papaioannu (Manos), Nikos Galiatsos (iluminador), Olimpia Papaduka (asistenta), Anna Zomaidú (Emma), Litsa Vaidu, Savvas Axiotis, Freddy Yérmamos, Stéfanos Vlajos, Aleka Katseli, Margarita Lambrinu.

CORO DE MUJERES: Anzi Kariofilí, Olympia Tolika, Rea Fortuna, Mary Tsinari, Katerina Burlu, Alexandra Pandelaki, Natassa Tsakarisianu, Sofia Syroera, Stella Yeromitsu, Eleni Yeoryiadu, Marianna Kutalu, Vicky Grammatika, Fotiní Filosofo, Mina Negreponti.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS 1985. F. Rodríguez Adrados, «El amor en Eurípides», M. Fernández Galiano, J. S. Lasso de la Vega, F. R. Adrados, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid: Coloquio.
- 1993. F. Rodríguez Adrados, «Notas críticas a Eurípides, *Medea*», *Emèrita* 61, 241-266.
- BOEDEKER 1991. D. Boedeker, «Eurípides' *Medea* and the vanity of logos», *CP* 86, 95-112.
- BURNETT 1973. A. Burnett, «*Medea* and the tragedy of revenge», *CPh* 68, 1-24.
- CANO 1997. P. L. Cano, «Aspectos de tragedia griega en el cine: el *Edipo re* de Pasolini», F. Bertini (ed.), *Il mito classico e il cinema*, Università di Genova: Pubblicazioni del Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e loro tradizioni, n. s., 169, 59-69.
- CASTRO 2002. A. Castro Bobillo/A. Rubín de Celis/S. Rubín de Celis, *Jules Dassin: violencia y justicia*, Madrid: T&B.
- CHRISTIE 2001. I. Christie, «Between Magic and Realism: Medea on Film», E. Hall/F. Macintosh/O. Taplin (eds.), *Medea in Performance. 1500 - 2000*, Oxford, 144-164.
- CONSTANTINIDIS 1985. S. Constantinidis, «Existential protest in Greek Drama during the Junta», *Journal of Modern Greek Studies* 3.2, 137-143.
- CRUZADO 2004. M. A. Cruzado Rodríguez, «El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del cine», *El espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*, Sevilla: Arcibel, 31-45.

- EASTERLING 1977. P. E., Easterling, «The infanticide in Euripides' *Medea*», *YCS* 25, 185-191.
- GARCÍA 1996. C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid: Taurus.
- GUZMÁN 1985. A. Guzmán Guerra, *Eurípides. Alcestitis, Medea, Hipólito*, Madrid: Alianza Editorial.
- HALL 2004. E. Hall/F. Macintosh/A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69*, Oxford: Oxford University Press.
- KITTO 1961. H. D. F., Kitto, *Greek Tragedy*, London.
- KNOX 1986. B. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, London.
- KOLOVÓS 1993. N. Κολοβός, «Ένας αμερικανός Έλληνας», *Ζηλ Ντασέν* 34°.
- 1995. N. Kolovós, «Jules Dassin: La période grecque ou le temps de la maturité», M. Demopoulos (ed.), *Le cinéma grec*, Paris: Centre Georges Pompidou, 211-213.
- 2003. N. Κολοβός, «Ο κύκλος του πάθους», Μ. Δημόπουλος, *Συνεμβολογία*, Αθήνα.
- LÓPEZ 2007. A. López Jimeno, «Breve historia del cine griego. I Parte: Desde los orígenes hasta la postguerra», *Estudios Neogriegos* 9-10, 125-144.
- MCDONALD 1983. M. McDonald, *Euripides in Cinema. The heart made visible*, Philadelphia.
- MACKINNON 1986. K. MacKinnon, *Greek Tragedy into Film*, London-Sidney.
- MIMOSO-RUIZ 1982. D. Mimoso-Ruiz, *Médée Antique et Moderne: Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris: Ophrys.
- 1996. D. Mimoso-Ruiz, «Le Mythe de Médée au cinéma : l'incandescence de la violence à l'image», *Pallas* 45, 251-268.
- MORALES 2000. A. Morales Ortiz, «Αιδώς, Νέμεσις y el mundo al revés en Eurípides», *Med.* 410-445», *EMLXVIII.2*, 291-306.
- OKHUYSEN 2006. M. Okhuysen, *La imagen de Medea en Eurípides. La hechicera en espiral*, México: FFyL-UNAM.
- POCIÑA 2001. A. Pociña, «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del Drama* 6, 4-10.
- 2002. A. Pociña/A. López, *Medeas*, tomo II, Granada: Universidad de Granada.
- POWELL 1990. A. Powell, *Euripides, Women and Sexuality*, London.
- MURRAY 1949. G. Murray, *Euripides y su época*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RUBINO 2000. M. Rubino/C. Degregori, *Medea contemporánea*, Università di Genova: P.D.AR.FI.CL.ET.N.S., 192.
- SALVADOR 2002. F. J., Salvador Ventura, «La propuesta iconográfica de un mundo civilizado antiguo: Corinto en la *Medea* de Pasolini», *Florentia Iliberritana* 13, 261-284.
- 2004. F. J., Salvador Ventura, «La recreación estética de una Grecia mágica: la Cólquide en la *Medea* de Pasolini», *Boletín de arte* 25, 699-724.
- SFYROERAS 1994. P. Sfyroeras, «The Aigeus Scene in Euripides' *Medea*», *CJ* 90.2, 125-142.
- SOLOMON 2002. J. Solomon, *Peplum. El Mundo Antiguo en el cine*, Madrid: Alianza Editorial.
- TOVAR 2002. F. J. Tovar Paz, «*Medea* de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein», *RELat* 2, 169-195.
- VALVERDE 2003. A. Valverde García, «La *Fedra* de Jules Dassin en el aula: reflexión ética y crítica cinematográfica», *Perspectiva Cep* 5, 87 - 102.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Dassin
- <http://www.melinamercourifoundation.org.gr>
- <http://www.imdb.com/title/tt0077473> («A Dream of Passion», Internet Movies Database.)
- <http://www.filmfestival.gr/tributes/2003-2004/cinemythology/uk/film15.html> («A Dream of Passion», *Cinemythology* 2004.)

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Colq99/mackinnon99.html> (MACKINNON 1999. K. MacKinnon, «Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity».)

http://www.pasolini.net/cinema_medea.htm

http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=201 (OKHUYSEN 2007. M. Okhuysen Casal, «El texto dramático de Eurípides en la escena cinematográfica».)

