

Alejandro Valverde García

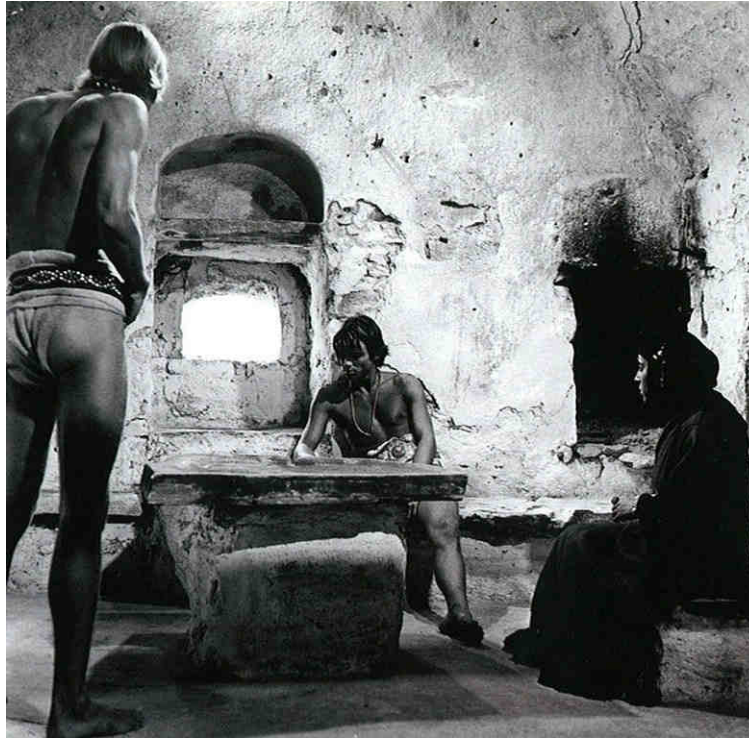
*Orestes (1969) de Vassilis Fotópulos:
la deconstrucción fílmica de un mito en clave pacifista*



Abstract

After being awarded an Oscar for his work as artistic director on the film *Zorba the Greek*, the Greek painter and set designer Vassilis Fotopoulos decided to put himself behind the camera and recreate the ancient myth of The Atridae in his home country. Despite the censorship and the restrictions imposed by the Regime of the Colonels, Fotopoulos' film *Orestes* was able to be filmed without any complications and would become a valiant allegation for freedom and world peace. From the perspective of the new American concept of underground film and of the hippy culture that was prevalent at the time, Fotopoulos produced a very personal reinterpretation of the ancient myth, updating and modernizing it. His film is today considered a strong example of the reception and transmission of Greek Mythology, highly worthy of in-depth analysis.

Il pittore e scenografo greco Vassilis Fotopoulos, premiato con l'Oscar per il suo lavoro alla direzione artistica del film *Zorba il greco*, decide di mettersi dietro la cinepresa e ricreare l'antico mito degli Atridi della sua terra nativa. Nonostante la censura e le restrizioni imposte dalla Dittatura dei Colonnelli in Grecia, il suo film *Oreste* potrà girarsi normalmente e diventerà una valorosa arringa a favore della libertà e la pace mondiale. Dall'ottica del nuovo cinema *underground* nordamericano e della moda *hippy* imperante in quel momento, Fotopoulos esegue un lavoro molto personale di decostruzione del mito antico aggiornandolo e rinnovandolo. Il suo film risulta attualmente un prezioso esempio di ricezione e trasmissione della mitologia greca, degno di essere studiato in profondità.



1. *El sueño hippy del joven Vassilis*

Hace ya muchos años, recuerdo que cayó en mis manos casualmente un libro sobre la historia universal a través del cine y, al ojearlo, en una de sus páginas pude ver, al lado de Irene Papas encarnando a Electra en la versión fílmica de Cacoyannis, a dos jóvenes semidesnudos y a otra mujer que resultaron ser Orestes, Pílates y Electra en una nueva adaptación del mito de los Atridas filmada a finales de los años 60 del siglo XX por un director griego, de nombre Vassaliz Photopoulos¹. Aquel fotograma se me grabó en la memoria con tal fuerza que, pasados más de treinta años, decidí volver a aquel libro para investigar y descifrar el gran misterio. Además de que el nombre del director estaba mal escrito (se trataba del pintor y escenógrafo Vassilis Fotópulos), descubrí que sobre aquella película prácticamente no se recogía ninguna información en las distintas bases de datos de Internet sobre cine. Incluso los mayores especialistas en adaptaciones cinematográficas de tragedias griegas confesaban no haberla visto jamás, aunque daban

¹ Se trata del libro del periodista y crítico cinematográfico Ramón Barco *La historia a través del cine* (BARCO 1976), del que me ha informado recientemente el Dr. Rafael De España. Agradezco a mi colega su apoyo incondicional y las orientaciones y comentarios que ha compartido conmigo durante el tiempo de gestación del presente trabajo. Tampoco mis investigaciones habrían sido fructíferas sin la ayuda de Dionysis Fotópulos, David Elan, Max Hushahn, Vicente Fernández González, Margarita Adamu, Vrasidas Karalis, Irini Stathi y Konstantinos Kyriakós, quienes me han proporcionado bibliografía indispensable para estudiar a fondo este largometraje. Nuestro agradecimiento también a Mirtó Kaouki y a Sofía Jandaká, del Museo Benaki de Atenas, por su gestión para conseguir los derechos de las imágenes que acompañan este artículo.

por sentado que se trataba de una versión de la tragedia homónima estrenada el año 408 a.C. por Eurípides en la ciudad de Atenas². Como veremos más adelante, nada hay más lejos de la realidad.

Lo cierto es que hay constancia de que en otoño del año 1971 la película griega *Orestes* fue estrenada en Nueva York y, a continuación, fue presentada en el 12º Festival Internacional de Cine de Tesalónica. También sabemos que se proyectó en la sala Studio de Atenas, concretamente el día 18 de octubre de ese mismo año, con la participación de la Productora Finos Film³ y que además recibió el *Apolo de Plata* de la Unión de Críticos Cinematográficos Griegos⁴. Con este reconocimiento Vassilis veía recompensada, en alguna medida, la larga gestación de este proyecto en el que se había visto inmerso durante los últimos años.

Vassilis Fotópulos, nacido en Kalamata, desde muy niño descubrió su pasión por la pintura y con sólo treinta y cinco años se convirtió en el escenógrafo griego más cotizado del mercado cinematográfico internacional. Después del éxito de *América, América* (1963) de Elia Kazan y sobre todo de *Zorba el griego* (1964) de Michael Cacoyannis, por cuyo excepcional trabajo obtuvo un Oscar de la Academia de Hollywood, le surgen ofertas de trabajo en Estados Unidos, por lo que se traslada a Nueva York donde coincidirá con el actor Hiram Keller y con su compatriota, la cantante Flery Dadonaki, apadrinada por el compositor Manos Jadsidakis. Keller, un atractivo joven formado en el Actor Studio y vinculado a los máximos representantes del *pop art* y del movimiento *underground*, saboreó las mieles del éxito en Broadway con el musical *Hair*. Descubierta en 1968 por Franco Zeffirelli, éste se lo presentará a Federico Fellini, quien le ofrecerá un contrato para rodar en Italia su personal versión del *Satyricón* de Petronio, encarnando al joven Ascilto⁵. Por su parte, Flery, que mantenía una fuerte relación de amistad con el matrimonio de actores Vassilis Logozetidis e Ílya Libykú, se vio empujada por ellos a dar el salto a la interpretación. En varias entrevistas concedidas tras la conclusión del rodaje de *Orestes*⁶, la cantante confesaba que Fotópulos la abordó tras un concierto en Nueva York para ofrecerle el papel protagonista de la que sería su primera película como director. Flery quedó perpleja y sin habla ante tal propuesta, pero lo más sorprendente es que a la semana

² Así se expresa el profesor Kenneth MacKinnon en la introducción de su libro *Greek Tragedy into Film* (MACKINNON 1986, 3). Tampoco hemos encontrado referencias al film de Fotópulos en los diversos estudios de Marianne McDonald, Jon Solomon o Pantelís Michelakis. Sin embargo algún autor aislado apunta recientemente que la base argumental de la película puede hallarse en la *Orestía* de Esquilo, cf. DUMONT (2013, 196).

³ Se conservan las críticas cinematográficas publicadas en diversos periódicos griegos, como la de Kostas Parlas en *To Vima* (19/10/1971), la de Rodsita Soku en *Akrópolis* (19/10/1971) y la de Nestoras Matsas en *I Vradyní* (19/10/1971).

⁴ Información disponible en la página Web de la Filmoteca Nacional de Grecia. Cf. http://www.tainiothiki.gr/v2/lang_en/filmography/view/1/1696/.

⁵ Cf. VALVERDE GARCÍA (2009, 67).

⁶ Entrevistas realizadas el año 1970 por Kitsa Karábela y Natassa Boskoítí y recogidas el 9 de mayo de 2015 por Antonis Boskoítis en la Página Web de la revista *LIFO*: <http://www.lifo.gr/team/music/57439>.

siguiente se volvieron a encontrar y entonces le reveló que no sólo haría de Electra en esta cinta sino que también daría vida a la reina Clitemnestra.

En ese verano del año 1969 Vassilis tenía todos los permisos en regla para comenzar el rodaje al sur del Peloponeso con el compromiso del general Ioannis Ladás de que nadie entorpecería su trabajo. El guión cinematográfico, que todavía hoy conservamos, era una auténtica obra de arte en la que se añadía al valor del texto, redactado por el experimentado guionista John Vlihos, la ilustración de cada una de las escenas mediante treinta y seis dibujos pintados por el propio Vassilis. A Hiram Keller, que ya había finalizado su colaboración con Fellini, y a Flery Dadonaki se les unieron, para completar el reparto, el joven modelo norteamericano David E. Peterson, que encarnaría a Píldes, el fiel amigo de Orestes, y los actores griegos Jristos Dsorbás, en el papel de Egisto, y Petros Joidás como el sirviente de mirada seria e imponente presencia. El centro de operaciones lo establecerán en la localidad de Agrolimenas, también en la península de Mani, y el rodaje se fija en la antigua ciudad amurallada de Baziá, uno de los lugares más pintorescos de la geografía helénica, aunque ciertas escenas se filmarán en las cuevas de Diro. Con un equipo técnico inmejorable Vassilis, junto con su hermano Dionysis, encargado de la construcción de los decorados y del



vestuario, se dispone a hacer realidad su sueño de resucitar para la pantalla el antiguo mito de la casa de Atreo. Por su mente pasan escenas de tragedias griegas vistas desde pequeño en los teatros griegos, cobran vida nuevamente los fascinantes relatos mitológicos de la niñez, los colores y las pinceladas de los iconos bizantinos resucitan en un marco atemporal y eterno. Su nuevo Orestes no es sólo el

héroe inventado por los antiguos tragediógrafos, sino que ahora resucita como un hippy revolucionario cuyo único afán es poner fin a la cadena de violencia que asola al

mundo. En manos de los espectadores estará el descifrar el lenguaje simbólico con el que se presenta su película y el aceptar o no su mensaje pacifista.

2. *Orestes contra los coroneles*

En los años 60, una vez calmado el furor de la moda del *peplum* iniciada por las productoras italianas, asistimos al nacimiento de una nueva corriente cultural que viene a cuestionar todos los convencionalismos precedentes buscando la verdad y la paz. La ideología hippy, que a Vassilis dejó profundamente conmocionado en su estancia neoyorquina, la *nouvelle vague*, la revolución del arte *underground* o el movimiento estudiantil internacional, por poner sólo unos pocos ejemplos, van dejando sus huellas en la sociedad americana y europea propiciando nuevos acercamientos cinematográficos a la antigua Grecia y buscando en los mitos antiguos una nueva inspiración. Entre las mayores joyas del cine de autor tenemos *El desprecio* (1963) de Jean-Luc Godard, *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) de Luchino Visconti, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, los *Edipo rey* (1967) de Pier Paolo Pasolini y Philip Saville⁷ o *The Illiac Passion* (1968) de Gregory Markopoulos⁸.

En suelo griego contamos con la adaptación de la famosa comedia de Aristófanes *Lisístrata* dirigida en 1972 por Yorgos Dservulakos bajo la atenta mirada de los censores impuestos por la dictadura de los coroneles⁹ y en España, desde el exilio, Michael Cacoyannis rueda su segunda adaptación euripídea, *Las troyanas* (1971), recreando el mayor texto antibelicista jamás escrito, aunque quizás la película que todo el mundo recordará siempre como la más dura crítica contra los abusos de poder sea *Z* (1968) de Costa Gavras. Además, con los films griegos rodados el año 1975 *Prometeo en segunda persona* de Kostas Ferris y *El viaje de los comediantes*, de Theo Angelopoulos, se constata una clara tendencia a la alegoría mítica, con referencias psicoanalíticas y políticas¹⁰. El mito se reinterpreta reforzando su valor como instrumento para el cambio social. De este modo, las reinterpretaciones propuestas por los nuevos directores griegos, siguiendo los pasos del *Orestes* de Fotópulos, imponen nuevas reglas estéticas a través del lenguaje simbólico y de la distorsión de los convencionalismos¹¹.

Vassilis, en un intento por combinar el mito griego antiguo con las nuevas concepciones culturales del momento, especialmente la moda hippy y las manifestaciones a favor de la paz mundial, pretendió hacer su propia película en la que se tocarían veladamente todos estos temas¹². Pero su nuevo héroe no tiene nada que ver

⁷ Cf. VALVERDE GARCÍA (2012, 259-61).

⁸ Cf. VALVERDE GARCÍA (2009, 65).

⁹ Cf. VALVERDE GARCÍA (2010, 199).

¹⁰ Cf. KYRIAKOS (2013, 195).

¹¹ Cf. VALVERDE GARCÍA (2017, 390).

¹² Cf. VALVERDE GARCÍA (2015).

con los otros Orestes cinematográficos anteriores¹³, a pesar de que los personajes de la tragedia sean los mismos. Cacoyannis, por ejemplo, busca ante todo trascender el nihilismo semántico de los existencialistas y encuentra en los textos trágicos de Eurípides una especie de alternativa estética, política y filosófica¹⁴, mientras que nuestro autor sólo bebe de las fuentes antiguas de forma indirecta y recrea el antiguo mito desde el pesimismo más absoluto dándole una reinterpretación política, como harán posteriormente Liliana Cavani en *I cannibali* (1970), Miklós Jancsó en *Electra, my love* (1974) y Theo Angelopoulos en *El viaje de los comediantes* (1975). Así, éste último presentará al público una relectura de los acontecimientos históricos más recientes de su Grecia natal bajo una atmósfera opresiva en la que se concilian ficción y realidad, dejando al espectador la ardua tarea de recomponer el puzle del argumento¹⁵.

En Grecia el golpe de Estado de los coroneles supuso la persecución sin tregua de todos aquellos intelectuales que tuviesen cualquier tipo de relación con la ideología comunista. Esto afectó a la producción cinematográfica en tanto que se empezó a ver con malos ojos que una película pudiera plasmar lo negativo de la sociedad y de la política¹⁶. Las glorias del pasado se enlataron en Museos para evitar males mayores. Sin embargo, cuando Vassilis presentó a los censores el guión de su película, se pensó que el argumento, una conocida tragedia griega en la que los hijos de Agamenón, Electra y Orestes, vengaban la muerte de éste asesinando a su propia madre y a su amante, no suponía un serio peligro para su posterior proyección en las salas de cine del país¹⁷. De este modo, el gobierno prometió una financiación y recursos humanos suficientes para que la producción cinematográfica se realizase sin ningún problema, cosa que al final no cumplió, por lo que Fotópulos tuvo que hacer el montaje final con el material de que disponía, que, en su opinión, era a todas luces insuficiente.

Dos años después del rodaje, Vassilis logrará estrenar en inglés su primera y única película, concebida desde su inicio para su exhibición internacional¹⁸. En la publicidad repartida en el momento de su estreno leemos: «Un joven que sueña con un mundo

¹³ Recordamos especialmente la impresionante interpretación freudiana de Orestes realizada por Michael Redgrave en la película *A Electra le sienta bien el luto* (1947), de Dudley Nichols, por la que recibió una nominación al Oscar, y la interpretación de Yiannis Fertis en la *Electra* (1962) de Michael Cacoyannis.

¹⁴ Cf. KARALIS (2016, 86).

¹⁵ Cf. STATHI (2015, 333).

¹⁶ Cf. KARALIS (2016, 22).

¹⁷ Para ahondar en el estudio de este período de la historia reciente de Grecia y valorar sus repercusiones en el ámbito cultural, cf. VAN DYCK (1998), VAN STEEN (2001, 160-65; 2002, 223-30) y, en general, el libro que esta profesora publica el año 2015 citado en la bibliografía final (VAN STEEN 2015). La autora ha subrayado en varias ocasiones la importancia del personaje de Orestes en las producciones teatrales realizadas en los años que duró la dictadura de los coroneles como un símbolo evidente de la oposición al régimen impuesto por la extrema derecha.

¹⁸ De hecho, se conserva el díptico publicitario escrito en griego, francés, inglés, italiano y alemán. El rodaje se hizo íntegramente en inglés, si bien los actores principales fueron luego doblados en un estudio de sonido. Posteriormente se sobreimpusieron subtítulos en griego moderno, empleándose el dialecto tradicional de la *kazarévusa*, preferida por el régimen de los coroneles.

mejor, que predica el amor; su madre y su hermana, guardianas de la tradición; Pílates se rinde; el pueblo sigue apático el desarrollo de los acontecimientos»¹⁹. Con estas breves pinceladas el director sintetiza perfectamente el argumento del drama. Su héroe trágico, el joven Orestes, se nos presenta como un joven idealista, inconformista y soñador que representa el movimiento hippy norteamericano, predicando la paz y el amor. Pero entonces, siguiendo esta alegoría, las siniestras Clitemnestra y Electra serían la personificación del gobierno fascista, anquilosado en sus ritos religiosos y manchado con la sangre de tantos inocentes. Por su parte, Pílates no sale mucho mejor parado ya que simboliza a todos aquellos griegos que se han dejado corromper por los dictadores y por sus aliados extranjeros, mientras que el pueblo llano asiste impasible al desarrollo del drama sin rebelarse, asumiendo en silencio su papel en este sistema corrupto. Esta lectura del mensaje subyacente al film, políticamente incorrecta, podría bien explicar la razón por la que, pasados casi cincuenta años, la película de Vassilis todavía siga durmiendo olvidada en los archivos de la Filmoteca Nacional Helénica. Los hermanos Fotópulos, por problemas de posproducción, optaron en su día por cedérsela a esta institución sin que nadie mostrase el más mínimo interés por emitirla a través de los canales de televisión, distribuirla en DVD o tan siquiera restaurarla.

3. Paralelismos y divergencias entre el Orestes fílmico y el literario

Orestes no va a ser una adaptación de la tragedia homónima estrenada en el siglo V a.C. por Eurípides en Atenas. Se trata más bien de un proyecto iconográfico innovador del que el director se servirá para rescatar la narración mítica antigua y aplicarla a la realidad social y política del momento²⁰. Tras una lectura atenta de la tragedia original constatamos que el film no recoge ni la trama ni los personajes de la misma sino que se inspira sólo indirectamente en la narración mítica, mostrando quizás más similitudes con la trilogía de otro tragediógrafo anterior, Esquilo. En el *Orestes* de Eurípides, por ejemplo, los personajes trágicos se nos muestran como demasiado humanos y la figura de los héroes y de los dioses parece resquebrajarse, fruto del escepticismo religioso que provocó en este autor la traumática experiencia de la guerra del Peloponeso²¹. Los acontecimientos que narra son los acaecidos justo después de que Electra y Orestes han dado muerte a su madre, Clitemnestra. En escena vemos aparecer a Helena y a Menelao, al viejo Tindáreo, a Hermíone, con la que termina desposándose Orestes en un *happy end* inusual, y hasta al mismísimo dios Apolo, que con su aparición final como *deus ex machina* viene a solucionar el conflicto de los crímenes familiares. El único punto de conexión que podríamos destacar con respecto de nuestro film sería que las Erinias se nos representan en el texto euripídeo como el producto de la imaginación delirante de

¹⁹ Cf. FOTOPOULOS (2007, 126s.).

²⁰ Cf. VALVERDE GARCÍA (2017, 393).

²¹ Cf. GARCÍA GUAL – CALVO MARTÍNEZ (1996, 77).

un Orestes que está psicológicamente enfermo, atezado por el terror, especialmente en la primera parte de la obra teatral.

No fueron los autores trágicos los únicos que escribieron sobre el joven Orestes, atormentado por los sentimientos de culpabilidad. Indirectamente también hace referencia a este mito el poeta Píndaro y Estesícoro, por su parte, lo había tratado en extenso. Incluso Homero lo citaba para ejemplificar que la venganza no debe acarrear problemas de conciencia ya que el hijo de Agamenón había cumplido con su deber²².

En el 458 a.C, es decir, dos años antes de morir, Esquilo recibe por su *Orestía* el primer premio del certamen teatral de ese año por la acción vigorosa y progresiva que logra con sus tres tragedias *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*, que tratan la historia de Orestes desde el asesinato de su padre a la vuelta de la guerra de Troya hasta la expiación del matricidio que él mismo comete ayudado por su hermana Electra. La lectura atenta de estas tres obras nos probará que los puntos de conexión entre éstas y la recreación de Fotópulos son más numerosos. Así, Esquilo establece en su trilogía una oposición simbólica de poderosa efectividad entre oscuridad y luz²³, que será un elemento primordial en la narración fílmica de Vassilis. El *Agamenón* arranca en plena noche. Entre tinieblas el héroe se ve forzado a tomar una grave decisión y el coro espera expectante y ansioso. Pero además descubrimos otro símbolo que será recurrente en nuestra película: el detalle del rico tapiz que representa el baño de sangre de Agamenón²⁴. Cuando vemos en la pantalla por primera vez a Egisto, el amante de Clitemnestra y asesino de Agamenón, bajándose de su caballo, resalta un manto rojo que acabará siendo el lecho traidor donde Electra y Pílates consumarán el fuego de una violenta pasión, y ese mismo manto reaparecerá en otras escenas siempre como testimonio de la maldad del ser humano, de tanta sangre inocente derramada por el afán de dominar y poseer. En *Coéforos*, por su parte, Clitemnestra confiesa que ha tenido un sueño que preanuncia la llegada de su hijo y su propio fin, lo cual coincide exactamente con el comienzo de nuestra película. Electra dialoga con sus sirvientas y se producirá una impresionante escena de *anagnórisis* entre los dos hermanos, que es en nuestro film una de las secuencias más logradas y que nos remite indirectamente a esa misma escena rodada años atrás por Cacoyannis en su *Electra*, aunque aquí sin la presencia del pastor y del campesino que Eurípides había incorporado a su texto. Una vez que los asesinatos de Egisto y de Clitemnestra se han producido, el coro exultante cantará el triunfo de la justicia. Con la venganza de la muerte del rey Agamenón la luz brilla otra vez en la ciudad de Micenas. Finalmente, en *Euménides* las Erinias persiguen y atormentan a Orestes como vemos repetidamente que se refleja en la segunda parte del film, y se añade otro detalle muy importante, que es la aparición del espectro de su madre. También Vassilis, con la ayuda de una música sicodélica e inquietante compuesta por

²² Cf. ALSINA CLOTA (1990, 211).

²³ Cf. ALSINA CLOTA (1990, 213).

²⁴ Cf. ALSINA CLOTA (1990, 218).

Mimis Plessas, va a hacer retornar, en la mente del desquiciado Orestes, los fantasmas de su madre, ataviada con mortajas, de su amante Egisto a caballo y de Electra y Pílates haciendo el amor sobre una roca. Sin embargo en la pantalla no aparecen ni Atenea ni Apolo interviniendo en los destinos de los hombres, tan solo vestigios de cruentos rituales primitivos de fertilidad en los que se nos muestra la imagen de un misterioso minotauro escogiendo al joven destinado al sacrificio. El final también está completamente trastocado. Esquilo nos contaba que, después de la votación en el Areópago, Orestes quedaba libre de su culpa, pero en la nueva versión cinematográfica no hay lugar para un desenlace feliz. El nuevo héroe termina él mismo asesinado por su fiel amigo Pílates, a quien Electra se ha encargado ya de engatusar y convencer para que asuma con ella el poder de la ciudad.

Si hablamos de adaptaciones cinematográficas de textos literarios previos debemos tener presente, en primer lugar, que en ambos medios predomina el aspecto



visual, de forma que la elección adecuada del vestuario y los decorados, así como los movimientos y gestos de los actores cobran un papel primordial en la representación. Pero, además, tenemos el sonido, compuesto no solamente por el texto dialogado sino por la música de fondo y los ruidos que influyen decisivamente en la percepción del público. En el caso concreto del cine, la fotografía es el elemento indispensable con que el director cuenta para trasladar las metáforas a imágenes,

eligiendo la opción del blanco y negro o bien del color, seleccionando los encuadres precisos y realizando con la cámara los movimientos necesarios para que el mensaje del film llegue al espectador²⁵.

²⁵ Cf. STATHI (2015, 323).

En Grecia el pionero en este tipo de traducción inter-semiótica fue el director Yorgos Tsavelas que presentó una correcta versión fílmica de la tragedia de Sófocles *Antígona* (1961). Al año siguiente Michael Cacoyannis recibiría en el Festival de Cannes un galardón precisamente por su trabajo de adaptación de la *Electra* de Eurípides y en 1963 Nikos Kúnduros asombrará al público con *Mikrés Afrodites*, en la que plantea un acercamiento naturalista a la novela de Longo *Dafnis y Cloe*. Vassilis Fotópulos, que, como ya se ha dicho, había trabajado de cerca con el maestro Cacoyannis en la dirección artística de *Zorba el griego*, pudo fijarse en la habilidad del director chipriota para traducir a imágenes los textos clásicos, dando énfasis al sentido del mito y subrayando su valor intemporal, para lo que reducía notablemente las intervenciones del coro trágico y ampliaba los efectos de imagen²⁶. Sin embargo, creemos que influyó más en su concepción del mito antiguo el estilo peculiar con el que Pier Paolo Pasolini abordó en 1967 el *Edipo rey* de Sófocles y en 1969 la *Medea* de Eurípides²⁷. Éste, manteniéndose fiel al espíritu de los textos trágicos griegos, incorpora elementos innovadores y actuales que logran crear un universo ideológico y cultural propio²⁸. Vassilis, siguiendo sus pasos, nos presentará una civilización micénica atípica y atemporal de torres medievales con un paisaje árido de fondo quemado por el sol. En esta sociedad primitiva, casi bárbara, las escenas de sacrificios humanos y la música folklórica tribal cobrarán gran importancia²⁹.

4. Mecanismos de deconstrucción fílmica del mito

Lo primero que llama la atención al hojear el guión cinematográfico de *Orestes* es que, a modo de prólogo, se reproducen en griego e inglés unos versos escritos en 1968 por Lynaios, pseudónimo del poeta Zeodosis Azanasiadis³⁰. Junto a una preciosa fotografía en blanco y negro del actor Hiram Keller, leemos «y otra vez morirán hermosos jóvenes». No cabe duda de que la elección de este texto como encabezamiento de la obra de Vassilis tiene una evidente connotación política y cultural, si tenemos en cuenta que este poeta se había declarado abiertamente en contra de la dictadura de los coroneles en Grecia. Pero, además, nos da la clave para entender la película. Aleteando

²⁶ Cf. STATHI (2015, 326).

²⁷ Cf. KYRIAKOS (2016, 205).

²⁸ El propio Pasolini se interesó por la *Orestía* de Esquilo y la tradujo para una representación que hizo Vittorio Gassman en Siracusa. Para más detalles sobre la relación del etnólogo, poeta y director italiano con la Antigua Grecia, cf. BONANNO (1993) y FUSILLO (1996).

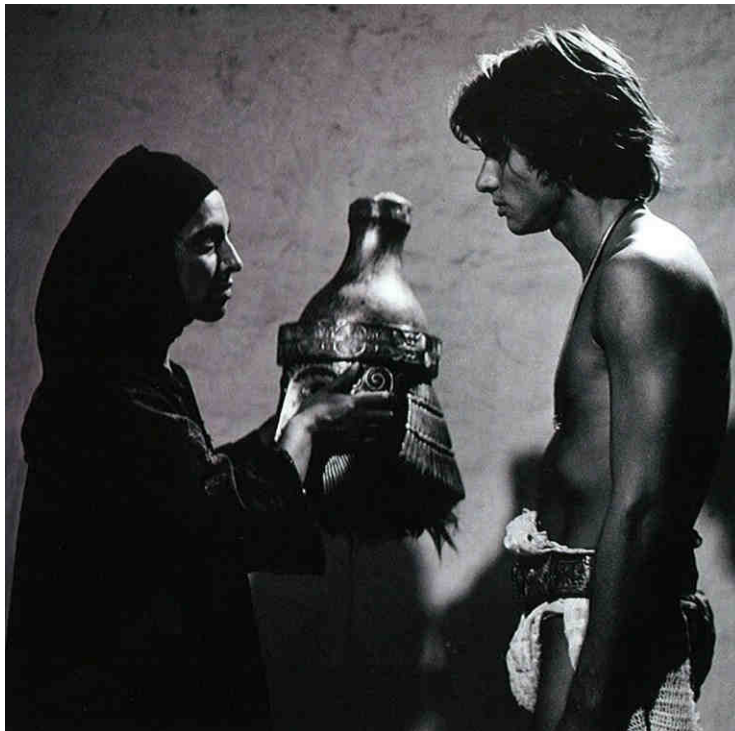
²⁹ Cf. STATHI (2015, 329).

³⁰ Este poeta griego afincado en los Estados Unidos, había nacido el año 1936 y fallecido prematuramente en 1973 a causa de un cáncer. En los años 60 del s. XX se hizo muy popular por un famoso programa radiofónico, sus letras de canciones y sus traducciones de poetas norteamericanos al griego moderno. Los versos a los que aquí nos referimos, que aparecen en el guión sin título, pertenecen a su poema más amplio “Crescendo” recogido en la antología *Canciones en tiempo de silencio* (1969, Nueva York).

sobre los personajes, desde el principio hasta el último fotograma, hallaremos la penosa sombra de la muerte.

La película comienza *in medias res* sin advertir al público de qué acontecimientos han sucedido previamente ni aclarar si los hechos que se van a narrar son reales o ficticios³¹. Tras un plano congelado del protagonista, sobre el que se imprime el título del film, descubrimos, mediante planos filmados en contrapicado, la imagen de una mujer vieja y demacrada que se mueve con dificultad, cojeando, entre las ruinas de una ciudad antigua. Se trata de la esperpéntica reina Clitemnestra que visita la tenebrosa tumba de Atreo y que, en un breve monólogo, lamenta la muerte de su marido, el rey Agamenón, y la aparición en sueños de su hijo Orestes, que amenaza con volver del exilio para tomar venganza del asesinato. A continuación la acción se traslada al templo de la diosa madre, donde la propia reina sacrificará a uno de los jóvenes de Micenas que previamente han sido purificados y sometidos a una frenética danza en presencia de un sacerdote ataviado como el famoso minotauro cretense. El mensaje está claro: sin derramamiento de sangre inocente el pueblo no se verá libre de los males que lo asaltan.

La aparición de un misterioso mensajero trayéndole la falsa noticia de la muerte de su hijo consigue aliviar temporalmente a la reina,



pero muy pronto descubrimos que los dos jóvenes que le acompañan portando una urna con las cenizas del cadáver son en realidad Orestes y su amigo Pílates. Electra llora desconsolada en la sala del trono, con velas encendidas en torno a los restos de su hermano cuando, de repente, se presenta éste y le revela su identidad, fundiéndose ambos en un largo y emotivo abrazo. Orestes, después de ponerse

la máscara del rey y la medalla del dios Sol, asume su misión y da muerte tanto a Egisto, el amante de su madre, como a la propia Clitemnestra.

³¹ Recordemos que en otras películas griegas, como sucedía en *Antígona* o *Electra*, los primeros minutos servían para poner en situación a los espectadores.

Una vez que la venganza se ha realizado, Electra cambia completamente de semblante y, asemejándose cada vez más a su madre, no dejará de echar en cara a su hermano que no haga un uso correcto de su poder como nuevo rey. Ella, escandalizada por las palabras de su hermano, que predica la paz y el amor, no concibe un reinado en el que se abandonen las guerras y los sacrificios humanos³². Por este motivo decide conquistar a Pílates y unirse a él para acabar con los sueños utópicos de Orestes. Mientras ellos conspiran, el héroe trata de acercarse a su pueblo pero no recibe ni la más mínima manifestación de apoyo. Las Erinias van minando su débil mente hasta el punto de empezar a ver visiones de sus propios asesinatos. Estas divinidades de la oscuridad siguen hiriendo al protagonista, que no puede hacer frente a la violencia de los remordimientos. Hacia el final del largometraje, el encuentro casual con un anciano entre las estrechas y laberínticas calles de la ciudad, le obliga a plantar cara a la crueldad más absoluta ya que se entera de que se han vuelto a preparar sacrificios humanos para agraciarse el favor de los dioses. Orestes corre fuera de sí para intentar frenar el crimen pero no logra su propósito y termina llevando, desconsolado, el cuerpo del joven sacrificado al templo del dios Apolo. Nuestro héroe, sumido en el dolor y la desesperación más absolutos, golpeado por convulsiones y espasmos terribles, grita con todas sus fuerzas que la única salvación posible es el Amor, pero se encuentra solo y se siente impotente. Todo a su alrededor se vuelve en su contra. En un último intento de restaurar el orden moral coge una antorcha para purificar el palacio y allí le esperan sus seres más queridos que, sin pensárselo dos veces, le dan muerte, repitiéndose la misma escena de los asesinatos anteriores. La película termina también de forma inconclusa, con un “y...” impreso sobre el fotograma congelado de Electra, idéntica a su madre, delante de la pira funeraria de su hermano y con Pílates a su lado coronado como rey.

Sobre esta trama, que se estructura siguiendo una composición en anillo que entrelaza las escenas de los asesinatos y de los sacrificios rituales, Vassilis presenta ante el público una nueva interpretación del mito antiguo y de los textos de los tragediógrafos a la luz de la contracultura que surge como materialización del movimiento *underground* en los años 60 del s. XX³³. De este modo, también él recupera una cultura primitiva que se resiste a una localización temporal concreta dentro de la cronología histórica de Grecia, con decorados esquemáticos, detalles de *atrezzo* simbólicos y un vestuario minimalista de tintes oníricos, obra de su hermano Dionysis. El nuevo Orestes, reescrito en clave hippy, es la imagen del rechazo ante el desbocado capitalismo occidental, la violación de los derechos humanos y todo tipo de gobiernos autoritarios y tiránicos. Sin embargo, este joven neoasceta no logrará superar con éxito la alienación propia de los existencialistas ni liberarse del pesimismo imperante en la época de la guerra fría. Su amistad con Pílates, una virtud gratis según la concepción

³² Cf. KYRIAKOS (2016, 206), donde el autor resalta la poderosa contraposición entre un Orestes impasible y su hermana Electra, masculinizada, que representa la fuerza y la vitalidad.

³³ Cf. RACIONERO (1987, 8-10), ROSZAK 2005.

aristotélica, se va a ver frustrada por la acción perversa de su hermana y los males que acechan a la humanidad crecerán como la espuma sin que nadie pueda ponerles freno, como vemos en las fotografías en blanco y negro que Vassilis inserta en el montaje final del film, que muestran ante los ojos del espectador las atrocidades y sufrimientos más terribles del s. XX, como la bomba nuclear, los niños desnutridos o el holocausto judío³⁴.

La genialidad de Dionysis Fotópulos, pintor y escenógrafo al igual que su hermano Vassilis, ha regalado al cine la recreación de los más bellos y creíbles decorados relacionados con la Antigua Grecia, desde las épocas más remotas hasta el esplendor del imperio bizantino. Criado, como su hermano, prácticamente entre pinceles, su primer contacto con el arte griego tiene lugar a través de la iconografía religiosa bizantina y de los abundantes restos arqueológicos de los alrededores de Kalamata, su tierra natal. Su debut oficial para el cine había sido su trabajo en los decorados y vestuario del *König Ödipus* que Oswald Döpke filmó en 1967 para la televisión alemana, pero en realidad llevaba muchos años colaborando con su hermano Vassilis en los sets de varias de sus películas³⁵. El resultado de su primer trabajo en solitario había deslumbrado a la crítica y al público por su alta creatividad y gran naturalismo. Dionysis consigue con cada uno de los detalles de sus diseños recomponer los retazos de una Grecia mítica y a la vez auténtica, completamente alejada de la imagen transmitida por los decorados recargados del *peplum* italiano o de las grandes superproducciones históricas de Hollywood al estilo de Cecil B. DeMille³⁶. *Orestes* se concibe visualmente bajo la influencia artística directa de su hermano, quien, como se ha dicho, dejó plasmado con claridad en el guión de John Vlihos qué detalles debía captar la cámara (encuadres, angulación), cómo deberían ser los sets de rodaje (sala del trono, cocina, cueva) y el aspecto externo de cada uno de los actores. La base estética del film es un juego de contrastes continuo entre los blancos intensos, las diferentes tonalidades del negro y los destellos del metal. La película se rueda en los interiores de las casas de Baziá, con espacios moldeados manteniendo el blanco más absoluto o los grises naturales de las piedras y los protagonistas portan trajes que traspasan los siglos, de forma que el espectador no logra distinguir si son modernos o antiguos. El paisaje árido, las líneas de las torres y los espacios rocosos no dan lugar a la ternura. Cada detalle en las nuevas formas arquitectónicas, cada utensilio y objeto fotografiado se selecciona con mucho cuidado porque todo posee una carga simbólica importante³⁷. De hecho se trabajó duro desde el principio para que los escenarios se adecuaran a los bocetos diseñados por Vassilis. Así, es tarea del espectador descodificar el mensaje que encierra el film. A modo de ejemplo, una secuencia que nos resulta especialmente

³⁴ Cf. VALVERDE GARCÍA (2017, 393).

³⁵ Cf. FOTOPOULOS (2009, 11).

³⁶ Cf. VALVERDE GARCÍA (2012, 263).

³⁷ Cf. VALVERDE GARCÍA (2015).

poderosa es aquella, citada más arriba, en la que Electra y Píldes se acuestan sobre el manto rojo mientras Orestes deambula por las calles de la ciudad ante los ojos atentos e inexpresivos del coro de mujeres enlutadas y de sus hijos desnudos³⁸.

5. *A modo de conclusión*

Podemos considerar *Orestes* una película inacabada en el sentido de que no se corresponde completamente con la voluntad de su director. Es muy lamentable que por falta de dinero Vassilis no lograra terminar su película como él inicialmente la había concebido³⁹. Además de su innegable valor estético y de su narración lineal, plantea al espectador asuntos y problemas universales y diacrónicos, por lo que, transcurridos casi cincuenta años, mantiene todavía su frescura original. Fotópulos, en el momento álgido de su fama internacional, decide dejar a un lado sus proyectos de escenografía y dar el salto a la dirección cinematográfica ofreciendo al público una obra que aúna sus dotes artísticas con la denuncia más descarnada de los crímenes de su tiempo. Aunque el golpe militar de los coroneles en Atenas se produce durante su estancia en Estados Unidos, no duda en ponerse manos a la obra y trabajar sin descanso en el guión de su película con la que podrá sumarse a todos aquellos que se oponían de formas diversas al régimen dictatorial. Bajo la apariencia de una simple adaptación de un texto clásico, como podrían ser las tragedias de Esquilo o de Eurípides, Vassilis va perfilando al detalle cada uno de los caracteres y traduciendo a imágenes su mensaje pacifista y antimilitarista. Luego, burlando la censura y de forma muy valiente, se traslada a Grecia con su equipo para materializar su sueño encomendando los papeles protagonistas a amigos de su entorno que, en algunos casos, no tenían experiencia previa en la interpretación delante de las cámaras. Tras la imagen de un atractivo Orestes, que al principio transmite bondad, inocencia y sosiego, creemos ver a tantos jóvenes que por las calles se manifestaban entonces abiertamente a favor de la paz y del amor. Incluso en el combate final que sostiene el héroe, en el culmen de sus sufrimientos, resuena en nosotros el eco de Jesucristo debatiéndose en el monte de los olivos entre salvar su vida, renunciando a sus principios, o no resistirse a la maldad de los que le persiguen. El final abierto escogido por el director podría interpretarse como que quizás el sacrificio del héroe no haya resultado vano y que pueda dar su fruto algún día. A lo mejor el director ha querido dejar en las manos de su público la responsabilidad de dar una respuesta definitiva a este insondable misterio del mal en el mundo.

³⁸ Cf. VALVERDE GARCÍA (2017, 394).

³⁹ Cf. VALVERDE GARCÍA (2015). De hecho, encontramos varias escenas del guión cinematográfico e incluso fotogramas sueltos que luego no se han incluido en el montaje final de la cinta.

Orestis 1969

Grecia 90'; dirección: Vassilis Fotópulos; guión: John Vlihos, Vassilis Fotópulos; producción: Mijalis Lambrinós (Orestis Film); fotografía: Dimitris Papakonstantís; montaje: Aristidis Karydis-Fuchs; sonido: Yannis Smyrneos; música: Mimis Plessas; dirección artística: Dionysis Fotópulos; asistentes de dirección: Néstoras Pavelas, Andonis Mijaleas; *cameraman*: Yorgos Samiotis, Nikos Paidsanos; *script-girl*: Matina Brusta; intérpretes: Flery Dadonaki (Clitemnestra / Electra), Hiram Keller (Orestes), David Elan Peterson (Pílates), Jristos Dsorbás (Egisto), Petros Joidás (sirviente).



59. INTERIOR, PALACE DINING ROOM - DAY

Orestes enters and crosses to the wooden throne wearily. He sits, slumped as Electra enters. She studies him with disbelief. He averts his eyes as she moves toward him, bewildered at what he has done.

ELECTRA:

What mad dreams possess you now, my King? You hand out all our stores without a single thought. Do you not know, an empty castle is as worthless as an empty ship? He still does not respond and, seeing him so wan and wasted, she feels sudden sympathy for him and moves up to him.

ELECTRA:

(with soft, feminine solicitude)



INTERIOR THRONE ROOM - NIGHT

FULL on Orestes standing by the burning candles at the foot of the mask. The candlelight casts periodic glints across the mask of Agamemnon to

ON MASK

ON AEGISTHUS. He stands before Orestes, confronting him

...fully set. Pylades, with sword drawn still,



INTERIOR PALACE DINING HALL - NIGHT

CLITEMNESTRA moves in to a FULL SHOT of a long, rough-hewn wooden table at the center of the dining hall, the room whitewashed and plain in appearance. At the head of the table, seated on a tall wooden throne, Clytemnestra is seen in black. The Priest sits close by in a chair. Remaining unobtrusively in the distance to the left are the Priest's two companions. By the door, the men in black keep up a constant, low chanting as the Priest recounts

referencias bibliográficas

ALSINA CLOTA 1990

J. Alsina Clota, *Esquilo. Tragedias completas*, Madrid.

BARCO 1976

R. Barco, *La historia a través del cine*, Madrid.

BIERL 2005

A. Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, Roma.

BONANNO 1993

M.G. Bonanno, *Pasolini e L'Oresteia: dal teatro di parola al cinema di poesia*, «Dioniso» LXIII 135-54.

BRUNETTA 2011

G.P. Brunetta, *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna.

CARLÀ 2008

F. Carlà, *Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and Neoclassicism*, en I. Berti – M. Garcia Morcillo (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, 89-116.

CONDELLO 2010

F. Condello, *Elettra. Storia di un mito*, Roma.

DUMONT 2013

H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris.

FOTOPOULOS 2007

D. Fotopoulos, *Vassilis Fotopoulos*, Athens.

FOTOPOULOS 2009

D. Fotopoulos, *Dionysis Fotopoulos. Cinema*, Athens.

FUSILLO 1996

M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: Mito e Cinema*, Firenze.

GARCÍA GUAL – CALVO MARTÍNEZ 1996

C. García Gual – J.L. Calvo Martínez, *Eurípides. Tragedias: Electra, Orestes, Ifigenia en Áulide, Ifigenia entre los tauros*, Madrid.

KARALIS 2016

V. Karalis, *Realism in Greek Cinema. From the post-war period to the present*, London.

KYRIAKOS 2013

K. Kyriakos, *Ancient Greek Myth and Drama in Greek Cinema (1930-2012): An Overall Approach*, «LOGEION A Journal of Ancient Theatre» III 191-232.

KYRIAKOS 2016

K. Kyriakos, *Politics and Desire: The Queer History of the Greek Cinema (1924-2016)*, Athens.

MACKINNON 1986

K. MacKinnon, *Greek Tragedy into Film*, London-Sidney.

MEDDA 2004

E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide Africana*, en E. Fabbro, *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, 109-26.

PUCCI 2016

G. Pucci, *Se una Luna Rossa rischiarò la reggia degli Atridi*, «DeM» VII 225-29.

RACIONERO 1987

L. Racionero, *Filosofía del Underground*, Barcelona.

ROSZAK 2005

T. Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona.

SCHUSTER 1979

M. Schuster, *The Contemporary Greek Cinema*, Metuchen.

STATHI 2015

I. Stathi, *Inter-semiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama*, en P.P. Trifonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*, Netherlands, 321-37.

VALVERDE GARCÍA 2009

A. Valverde García, *1969, Graecia capta... victorem cepit*, «Metakinema» IV 62-71. <http://www.metakinema.es/metakineman4s4a1.html>.

VALVERDE GARCÍA 2010

A. Valverde García, *Lisístrata (1972) de Yorgos Dservulakos, una denuncia política con humor, sexo y budsuki*, «Estudios Neogriegos» XIII 195-207.

VALVERDE GARCÍA 2012

A. Valverde García, *Grecia Antigua en el cine griego*, «Thamyris» n.s. III 251-71.

VALVERDE GARCÍA 2015

A. Valverde García, *Entrevista a Dionysis Fotópulos*, «Metakinema» XVI http://www.metakinema.es/metakineman16s6a1_Dionysis_Fotopulos_Moral_Arevalo_Valverde_Garcia.html.

VALVERDE GARCÍA 2017

A. Valverde García, *Visual Poetry on Screen: Sets and Costumes for Ancient Greek Tragedy*, in A.J. Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, New York, 385-402.

VAN DYCK 1998

K. Van Dyck, *Cassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, Ithaca-New York-London.

VAN STEEN 2001

G.A.H. Van Steen, *Playing by the Censors' Rules? Classical Drama Revived under the Greek Junta (1967-1974)*, «Journal of Hellenic Diaspora» XXVII 1/2 133-94.

VAN STEEN 2002

G.A.H. Van Steen, *Rolling out the Red Carpet: Power Play in Modern Greek versions of the myth of Orestes from the 1960s and 1970s*, «International Journal of the Classical Tradition» IX/1 51-95.

VAN STEEN 2015

G.A.H. Van Steen, *Stage of emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford.