

Paper

De Eurípides a Kakogiannis: *Las troyanas*.

Mujeres en contexto bélico

Gruber, Mónica Viviana Fanny

monica.gruber@fadu.uba.ar

Universidad de Buenos Aires / Facultad de Arquitectura, Diseño y
Urbanismo / Imagen y Sonido / PIDAV / Ciudad Autónoma de
Buenos Aires, Argentina.

Palabras clave

Imágenes, Mito, Teatro, Cine, Transposición.

Resumen

La desilusión, producto de las conflagraciones bélicas y los hechos ignominiosos –la Shoah, Hiroshima y Nagasaki, entre otros– que sacudieron el siglo XX pusieron de manifiesto el fracaso del *logos* como forma de pensamiento rectora. En consecuencia, en los ámbitos intelectuales y artísticos, el *mythos*, hasta entonces desdeñado, se abrió camino como forma alternativa para comprender la realidad.

En los últimos años, ante el exponencial avance tecnológico –la expansión de Internet, la multiplicación de pantallas, etc.– los canales de cable y las plataformas abrevan en el caudal mítico para ofrecer un menú variado de contenidos audiovisuales. En tal sentido, al volver la vista a la antigüedad clásica aparecen figuras que trascienden su tiempo cobrando una vigencia inusitada para abordar problemas del presente, tal el caso de *Las troyanas* de Eurípides. Esta pieza trágica se ha convertido en emblema de las voces silenciadas de los vencidos y del sufrimiento de las mujeres y niños en contextos bélicos. El cine ha revisitado la tragedia euripídea, llevando a cabo

operaciones de trasvase y apropiación, así como aquellas que dan cuenta de la vigencia del mito y su proyección en el imaginario contemporáneo.

Nos proponemos analizar un abordaje clásico: *Las troyanas* (1971), de Mihalís Kakogiannis, a los efectos de reflexionar acerca de los aspectos técnico-semánticos que hicieron posible dicha transposición. Entendemos como tal una lectura crítica del texto original capaz de producir nuevos significados y el abanico de soluciones hallados en la operación de trasvase. En el marco de las observaciones anteriores reflexionaremos acerca de la construcción de la imagen femenina en el *film*. El presente trabajo forma parte del Proyecto de investigación Avanzado "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte III)" PIA HYC 24-002

Introducción

La desilusión, producto de las conflagraciones bélicas y los hechos ignominiosos –la Shoah, Hiroshima y Nagasaki, entre otros– que sacudieron el siglo XX pusieron de manifiesto el fracaso del *logos* como forma de pensamiento rectora. En consecuencia, ante el estrepitoso fracaso de las formas de pensamiento, en los ámbitos intelectuales y artísticos, el *mythos*, hasta entonces desdénado por considerársele un mero sucedáneo de la fantasía, se abrió camino como forma alternativa para comprender la realidad. El mito fue abordado entonces desde diversas teorías: psicoanalítica, sociológica, antropológica, estructuralismo y funcionalismo, entre otras. Cada una de estas corrientes de pensamiento tomaba su objeto de estudio de forma aislada, en tal sentido, la exégesis propuesta por Gilbert Durand iluminaría el camino con aportes originales y concebiría la noción de *imaginaire* no para aludir a algo fantástico o imaginario sino para referirse a “un conjunto de dinamismos organizadores de la psiquis humana, en sus producciones individuales y colectivas” (Thomas, 1997: 11). El hombre vio durante siglos en la dicotomía *mythos* y *logos* -lo afectivo y lo racional- elementos contradictorios y excluyentes, abordando de este modo su investigación. Sin embargo, la teoría del *imaginaire* los concibe a partir de la complementariedad. Tal como nos recuerda Bauzá¹:

Bachelard formula la idea -retomada hoy por Claude Lévi-Stauss- de que el hombre es un ser anfíbio, en tanto que deambula entre dos mundos -el de la inteligencia y el de los afectos- y es por ello que, en aras de alcanzar una visión integral del ser humano, entiende este pensador que ambos mundos deben -necesariamente- ser tenidos en consideración. (2006: 6)

¹ Introdutor de la teoría de *l'Imaginaire* en la Argentina, el Dr. Bauzá, dirige en la actualidad el Centro de Estudios del Imaginario en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

Dicha teoría interpreta, además, que son necesarios los aportes transdisciplinarios para vislumbrar todas las aristas inherentes al estudio del individuo. Abordar las relaciones de éste con las imágenes ha sido una de las preocupaciones de la mencionada exégesis, así, desde el campo filosófico Wunenburger señala:

Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes, en su variedad participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos consciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. Es por ellas que podemos habitar un mundo y dar sentido a nuestra vida. (2005: 13)

En este mismo orden de ideas: "Las imágenes, por lo demás, no se acumulan de manera pasiva y anárquica en la psiquis de los seres humanos, sino que forman verdaderas cuencas semánticas que condicionan pensamiento y, por lo tanto, nos enseñan a ver y sentir el mundo". (Bauzá, 2005: 10)

En los últimos años, ante el exponencial avance tecnológico –la expansión de Internet, la multiplicación de pantallas, etc.– los canales de cable y las plataformas de *streaming* abrevan en el caudal mítico para ofrecer a sus abonados un menú variado de contenidos audiovisuales. En tal sentido, al volver la vista a la antigüedad clásica aparecen figuras heroicas que trascienden su tiempo cobrando una vigencia inusitada para abordar problemas del presente, tal el caso de *Las troyanas* de Eurípides. Esta pieza trágica se ha convertido en emblema de las voces silenciadas de los vencidos y del sufrimiento de las mujeres y niños en contextos bélicos. El cine ha revisitado la tragedia euripídea, llevando a cabo operaciones de trasvase y apropiación, así como aquellas que dan cuenta de la vigencia del mito y su proyección en el imaginario contemporáneo.

Nos proponemos analizar un abordaje clásico: *Las troyanas* (1971), de Mihalis Kakogiannis, a los efectos de reflexionar acerca de los aspectos técnico-semánticos que hicieron posible dicha transposición. Entendemos como tal una lectura crítica del texto original capaz de producir nuevos significados y el abanico de soluciones hallados en la operación de trasvase. En el marco de las observaciones anteriores reflexionaremos acerca de la construcción de la imagen femenina en el *film*. El presente trabajo forma del Proyecto de investigación Avanzado "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte III)" PIA HYC 24-002.

La *Ilíada* y la *Odisea* son las obras literarias más antiguas del mundo occidental. Compuestas y transmitidas en un período de oralidad primaria (Ong, 1993) permanecieron en la memoria de los rapsodas durante casi cinco siglos. Debemos a Pisístrato y sus descendientes la labor de fijarlas por escrito -modo en el que han llegado a nuestros días-. Ambas composiciones se hallan relacionadas a la Guerra de Troya: la primera de ellas, centrada en el último año de la contienda, toma como tema la cólera de Aquiles; la segunda, describe el regreso de Ulises desde Troya a Ítaca. Los enfrentamientos bélicos inflamaron unos siglos más tarde la pluma de los trágicos, pero de todos ellos, las referencias a la conflagración greco-troyana ha ocupado un lugar

privilegiado -por lo menos en las tragedias que han llegado hasta nuestros días-.

Un autor controversial

Eurípides (484 a.C. – 406 a. C.) era el menor de los tres grandes trágicos. Al parecer no tuvo una vida feliz. A diferencia de Sófocles y Esquilo no participó en política; el clima hostil del que fue blanco en Atenas lo hizo aceptar la invitación del rey Arquelaos I. Exiliado fijó en Macedonia (Pella) residencia, donde transcurrieron los últimos años de su vida.

El sentimiento patriótico que experimentaron de primera mano Esquilo y sus contemporáneos con las victorias de Maratón y Salamina, eran un lejano recuerdo en la época de Eurípides. Y, si bien no vivió las Guerras Médicas, la Guerra del Peloponeso dejó profundas huellas en su alma ya que se trató, como señala Romilly, de “una guerra entre griegos que habría de resultar larga y devastadora, antes de certificar, después de veintisiete años de luchas estériles, la ruina del imperio ateniense” (2011: 113).

Sus obras reflejan grandes cambios ya que: “Desarrolló la acción, forzó los efectos, liberó la música, multiplicó los personajes, bajó a los héroes de su pedestal, jugó con mil variaciones, algunas de las cuales rozan el melodrama” (Romilly, 2011: 114)

En la poesía de Eurípides se reflejan los cambios de su tiempo ya que utiliza el mito como medio para comentar su presente. El respeto a los mitos en sus obras iniciales recibió una fría recepción, ya que resultaban ya poco creíbles para el público del momento. No obstante, las modificaciones que introdujo posteriormente en los relatos mitológicos resultaron perturbadoras e incomprensibles, al menos inicialmente, pero luego terminaron siendo aceptadas. (Jaeger, 1993: 312) Cabe señalar que, fiel a sus ideales no dudó en reflejar en sus obras su ideología política. Sentía un profundo rechazo por Esparta y odiaba la guerra, lo cual se ve reflejado en sus obras, así como una profunda crítica al imperialismo ateniense, lo que le ganó no pocos enemigos.

Luego de derrotar al Imperio Persa en las Guerras Médicas (499 a.C. – 449 a.C.), los atenienses junto a las *poleis* jónicas se unieron creando la Liga Delico-ática para prevenir posibles ataques persas. El funcionamiento durante los primeros años fue normal; las ciudades de la liga no podrían enfrentarse entre sí, tenían igualdad de votos y se auxiliarían por vía marítima en caso de ser necesaria la defensa. A partir del 454 a. C. Atenas empezó a imponer su hegemonía en el plano político, jurídico y económico. Esparta había conformado con anterioridad a las Guerras Médicas la Liga del Peloponeso, agrupando a las ciudades de la península y exigiéndoles ayuda en caso de peligro. La Guerra del Peloponeso enfrenta ambas ligas a partir del año 431 a. C. momento en el cual Corcira, aliada de Esparta, es sometida por Corintio estallando una rebelión que contó con la ayuda de los atenienses.

En 416 a. C. Atenas realiza una expedición a la isla de Melos que, pese a ser colonia espartana, manifestó su neutralidad, hecho que Atenas se negó a aceptar por considerarlo símbolo de debilidad. Las negociaciones de los embajadores fracasaron². Los atenienses asesinaron a todos los hombres y esclavizaron a las mujeres y niños. Tiempo después quinientos atenienses repoblaron la isla (Quezada Rodríguez, 2009).

Cuando en 415 a. C. Eurípides estrena *Las troyanas* realiza un acto osado: coloca el punto de vista en el campo troyano dando voz a los vencidos, las mujeres y niños oprimidos por el ejército conquistador. La obra fue abucheada por el público y obtuvo el tercer puesto. Sin lugar a duda el autor ponía en tela de juicio el accionar imperialista de la *polis*.

Del mito a la tragedia

El mito es un relato oral que data de tiempos inmemoriales, transmitido de generación en generación. Los ancianos solían recitarlos a los más jóvenes en determinados momentos del año, en sitios sagrados o a la luz de los fogones. Tal como señala Bauzá se trata de “una palabra polisémica, de naturaleza lábil, proteica, de difícil aprehensión y cuyo significado varía de modo sustancial según a qué cultura esté referido” (2005: 19). Debido a su carácter *sui generis* los mitos son productos de una larga elaboración que agrega, suprime y troquea su contenido, fosilizándolos en el preciso momento en que son fijados por escrito.

El hombre desde la noche de los tiempos ha querido explicar todo lo que lo rodea: la creación del mundo, el paso del tiempo, la sucesión del día, la noche o las estaciones, entre tantos otros temas. Todas las culturas han sido creadoras de mitos, no obstante, la mitología griega suele tomarse como modélica por tratarse de un registro tres veces milenario, debido a la profusión de relatos y por haber sido fijados por escrito en las más antiguas fuentes literarias de occidente.

Durante mucho tiempo *Ilíada* y *Odisea* fueron consideradas obras pertenecientes al ámbito de la fantasía: una guerra que se desarrollaba como producto del resultado de un concurso de belleza, en el cual tres diosas -a la sazón Hera, Atenea y Afrodita- se disputaban cuál de ellas era la más hermosa; mil naves que partieron rumbo a Troya para rescatar a Helena, la mujer más hermosa del mundo; el asedio de la ciudadela por espacio de diez años y la participación de los dioses ayudando a los humanos. Cabe mencionar que dicha contienda, además del enfrentamiento entre griegos y troyanos, con la pérdida indiscutible de vidas en ambos bandos, se desarrolló en el arco temporal comprendido entre el sacrificio de dos jóvenes vírgenes: Ifigenia -la hija de Agamenón y Clitemnestra- sacrificada en honor a Artemis, antes del inicio de la contienda, para propiciar los vientos que habían de llevar a la

² Los hechos acaecidos se conocen a partir del “Diálogo de Melos” narrado en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides.

escuadra aquea a Ilión y, al caer la ciudad, Polixena -hija de Príamo y Hécuba-, sacrificada en la tumba de Aquiles. Aun cuando contamos con estas referencias, Álvarez nos recuerda que: “El sacrificio humano no se encuentra históricamente comprobado en la Grecia antigua, pero sí aparece como motivo en los mitos y en la literatura” (2017: 24).

Mito e historia aparecen muchas veces profundamente imbricados. Bauzá puntualiza que a partir de los descubrimientos arqueológicos de Heinrich Schliemann -el hallazgo del solar de Troya y luego Micenas-:

No sólo quedaba comprobado el trasfondo histórico de los acontecimientos históricos descritos en las epopeyas homéricas, sino que (...) sin saberlo, puso al descubierto la cultura micénica con lo que retrotraía en varias centurias nuestro conocimiento sobre el poblamiento y la cultura europea (1997: 98).

El tema de la Guerra de Troya había sido abordado por Eurípides en *Andrómaca* (427 a. C.) y *Hécuba* (424 a. C.), no obstante, en *Las troyanas* adquiere un matiz colectivo ya que se halla centrada en el sufrimiento de las mujeres y los niños, víctimas inocentes de la conflagración. Se trata quizás de uno de los más bellos alegatos antibelicistas de la literatura universal. *Las troyanas* es la tercera y única pieza conservada de la trilogía de Eurípides, conformada por *Alejandro* y *Palamedes*. Cabe señalar que se trata de la única trilogía centrada en un mismo tema del autor, de la cual tenemos conocimiento. El drama de sátiros *Sísifo*, que completaba la tetralogía, también se ha perdido. Con respecto a la fecha del estreno, esta resulta controversial, pero es probable que date del año 415 a.C.

La presencia de Hécuba en escena a lo largo de toda la tragedia le confiere unidad. Se inicia con un prólogo dialogado entre Atenea y Poseidón, quienes están ubicados sobre la tienda ante la cual yace postrada en el suelo la antigua reina de Troya. El dios del mar ha venido a despedirse de la ciudad y lo sorprende Palas quien, furiosa por los saqueos a los altares cometidos por el ejército aqueo ha decidido, con la ayuda de Zeus, castigar a los impíos. Para ello, le pide ayuda además al dios marino, que acepta de buen grado hacerles penoso el regreso. “Los espectadores conocían por los *Nostoi* cómo se cumpliría el castigo: la muerte de Áyax, los errabundeos de Ulises, el asesinato de Agamenón y la larga serie de crímenes que le siguieron” (Melero Bellido, 1990: 101).

El coro de mujeres troyanas junto a Hécuba aguarda las noticias acerca del sorteo en el que se decidirá quiénes serán sus nuevos amos. De boca de Taltibio, el mensajero griego, van recibiendo las penosas decisiones de los vencedores: quiénes les han tocado en suerte, así como el destino de sus hijas Polixena, Casandra y de su nieto Astianacte.

Menelao llega a buscar a Helena para llevarla a Esparta donde será sentenciada por adulterio. Este resulta uno de los momentos emblemáticos de la obra. Hécuba trata de advertirle al rey que no se deje seducir por la hija de Zeus, que no la mire pero que escuche lo que tiene que decir en su defensa. Helena responsabiliza por sus actos en primer lugar a Hécuba por ser la madre de Alejandro; luego a Príamo, por no haber matado al niño tal como le había

indicado el oráculo; a continuación a Menelao, por haberla dejado sola en Esparta con el troyano; y por último, a Afrodita y Cipris a quienes responsabiliza de su amor. En un largo *agón* Hécuba intenta refutar el alegato, pero solo consigue que Menelao embarque a la mujer en otra nave. No obstante, los espectadores sabían por la *Odisea* de Homero que la pena capital no fue llevada adelante, ya que en el canto IV del poema épico, Telémaco arriba al palacio de Menelao y es recibido por éste y Helena.

Polixena ha sido sacrificada en la tumba de Aquiles y yace sin entierro. Sin embargo, Andrómaca le relata a Hécuba que ella la ha cubierto con su manto y ha dicho una oración fúnebre por ella. Casandra es trasladada por los soldados que, bajo la supervisión de Taltibio, deben escoltarla a la nave de Agamenón. Andrómaca ha sido destinada a Neoptólemo, el hijo de Aquiles. Bástenos recordar que Héctor, su esposo, descendió al Hades al enfrentarse al rey de los mirmidones. Los sufrimientos de la viuda no terminan allí ya que, antes de partir, debe despedirse de su hijito Astianacte porque los griegos decidieron que debía ser arrojado desde los altos muros de la ciudadela para que en el futuro no pudiese alzarse como vengador de Troya. Y, Hécuba ha sido destinada como esclava de Ulises, lo cual genera un ataque de ira en la ex reina de Troya.

Las troyanas de la tragedia a la pantalla cinematográfica

Mihalis Kakogiannis (1922-2011) fue un actor, director teatral y cinematográfico greco-chipriota. Cursó estudios de Derecho en Londres, donde produjo documentales para la BBC en el marco de la II Guerra Mundial. Estudió teatro y trabajó brevemente como actor. Cambió entonces su nombre, por influencia inglesa, a Michael Cacoyannis. De regreso a su país natal filma *Kyriakatiko xypnima* (1954), su ópera prima. En 1962 produce y dirige el film *Electra*³, basado en la tragedia homónima de Sófocles. Protagonizado por Irene Papas y Guannis Fuertes, con música de Mikis Theodorakis.

La proyección internacional de Cacoyannis llegaría con *Zorba el griego* (*Alexis Zorba*, 1964)⁴, basada en la novela de Nikos Kazantzakis, protagonizada por Anthony Quinn, Alan Bates e Irene Papas.

En los '60 Cacoyannis dirige en el teatro *Las troyanas* de Eurípides, presentándola en 1963 en el Festival de Teatro de Dos Mundos de Spoleto, Perugia (Italia). Simultáneamente la traslada al "Circle in the Square de nueva York, durando en cartel hasta 1965, mientras paralelamente se estaban viviendo las terribles consecuencias de la Guerra de Vietnam" (Valverde García, 2020: 14). En 1965 pone en escena la pieza en el Teatro Nacional Francés de París, con traducción de Jean Paul Sartre y, ante el éxito obtenido queda en cartel hasta el año siguiente. Cacoyannis acunaba el sueño de llevarla a Atenas, pero el Golpe de los Coroneles frustró sus planes. Se

³ Premiado como la Mejor Adaptación Cinematográfica en el Festival de Cannes en la edición 1962 recibió además múltiples galardones y nominaciones.

⁴ Nominada en siete categorías en la 37° Ceremonia de la Academy Awards, ganó tres de ellos.

instauraba en Grecia una férrea dictadura (1967-1974) que incluyó persecución y asesinato de comunistas, pacifistas y cualquier tipo opositores al régimen. Algunos de los abusos cometidos fueron denunciados a través de las pantallas cinematográficas, tal el caso de Costa Gavras con su película *Z* (1966). Cabe destacar que una de las medidas tomadas por los Coroneles: “fue prohibir, entre otras muchas cosas, la lectura de las tragedias de Eurípides por su evidente contenido político” (2020: 15).

Cacoyannis al igual que otros representantes de la cultura helénica, como Melina Mercuri e Irene Papas, entre otros, así como el compositor Mikos Theodorakis -permaneció en prisión dos años y, al ser liberado- abandonaron su país natal.

Cacoyannis tomó entonces la decisión de filmar *Las troyanas*, pero antes de emprender su propia traducción de la tragedia euripídea tomó contacto con las futuras protagonistas. Su amiga Katherine Hepburn aceptó inmediatamente encarnar a Hécuba, aunque lo que cobraría estaba por debajo del que solía ser su salario. Irene Papas (Helena), Geneviève Bujold (Casandra) y Vanessa Redgrave (Andrómaca) se sumaron también al proyecto. Allí se lanzó a la escritura del guion “teniendo en mente cada uno de estos monstruos sagrados de la interpretación” (Valverde García, 2020: 15). Se incorporarían luego Brian Blessed (Taltibio) y Patrick Magee (Menelao).

La locación elegida para el rodaje fue Atienza, en la provincia de Guadalajara (España), donde se halla emplazado el Castillo de Atienza, antigua fortaleza musulmana construida entre los siglos XI y XII. Para lograr una ambientación acorde se oscurecieron los muros para emular la destrucción producto del incendio.

Es curioso pensar que el rodaje de este alegato contra un poder imperialista y de corte explícitamente antibelicista se filmase en la España franquista. Sin embargo, en ese momento no se estrenó ni en la Península Ibérica ni en Grecia, como es de suponer. Los pobladores de Atienza recién pudieron verse en pantalla en 1991 cuando la película se emitió por televisión.

Un equipo multicultural llevó adelante la producción con integrantes de Reino Unido, Estados Unidos y Grecia, a los que se sumaron especialistas y figurantes españoles. Mujeres, niños y hombres de Atienza se incorporaron como integrantes del coro, figurantes y soldados, completando el *staff* de unas dos mil personas. El rodaje se inició en septiembre de 1970 extendiéndose por el período de ocho semanas; Cacoyannis terminó el montaje en un estudio londinense.

Siguiendo la propuesta metodológica de Wolf para analizar una trasposición⁵ es necesario realizar una tarea de desmontaje para poder determinar las elecciones, “el proceso de trabajo y las implicancias materiales de las transformaciones” (...) para “demarcar el espacio o enfoque de trabajo, de los

⁵ Utilizamos esta terminología que Sergio Wolf considera como la más pertinente “porque designa la idea de traslado, pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (2001:16).

interrogantes específicos de la transposición como forma de reflexionar.” (2001:27). Nuestra tarea consiste en tratar de interpretar los interrogantes a los cuales se enfrentó el director, ese espacio de negociación, para poder reflexionar acerca de dichas elecciones. Al abordar estas operaciones entre diversos materiales significantes Traversa puntualiza que “la transposición, como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de *isomorfización*, de ‘equivalencias directas’, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias.” (1993: 49)

En esta misma dirección Grüner considera que: “La transposición es, en este sentido, potencialmente, una *interpretación crítica* de -de nuevo una interpretación hermenéutica sobre- los textos que creíamos ‘de origen’ a los que ya no podíamos arrancarles otro sentido que el ‘original’” (2001: 117).

En los primeros minutos de cada *film*, tal como señala Jacques Aumont, se presenta la intriga de predestinación, es decir, las claves para que el espectador pueda develar la intriga. Inmediatamente se ofrece la frase hermenéutica, la cual “consiste en una secuencia de etapas de relevo que nos conducen desde la puesta a punto del enigma hasta su resolución a través de falsas pistas, trampas, *suspenses*, revelaciones, vueltas y omisiones” (1995: 126).

La tragedia griega se caracterizaba por la alternancia de partes episódicas y partes corales. El espectador griego conocía de antemano el mito, por tal motivo, el prólogo de éstas, a cargo de un personaje, suministraba *in media res* información acerca de qué elementos del mito había considerado el poeta. En este caso, el prólogo de la tragedia de Eurípides en el cual Atenea y Poseidón pergeñan el plan para castigar a los aqueos ha sido eliminado.

Un Gran Plano General⁶ abre la escena; es de noche. Al crepitar de las llamas avanza una muchedumbre que desciende las escalinatas de piedra; se trata de las prisioneras, ataviadas de negro y custodiadas por portadores de antorchas que iluminan el camino. Un sonido monocorde se va intensificando para crear un clima de expectación. Finalmente, un grupo de soldados irrumpe en escena para arrebatarnos a las madres sus hijos. Violencia, gritos, forcejeos y llantos acentúan el dolor de los vencidos. Desorden y caos. Los cautivos son conducidos a los carros. Cacoyannis trabaja con alternancia de diversos planos generales, pero aprovecha también el montaje interno al cuadro que le ofrece el emplazamiento para crear varios niveles en los cuales se desplazan los figurantes, perfectamente coreografiados. Valverde García puntualiza que el director: “profundo admirador de las películas del director ruso” Sergei Eisenstein “se fija en su estilo para representar en la gran pantalla las tragedias de Eurípides y en muchos casos sus planos parecen dejar resonar ecos de los cuadros de El Greco” (2020:15). Indudablemente el trabajo a nivel espacial y coreográfico es tributario del gran cineasta ruso.

Unos acordes musicales resuenan, el GPG con soldados y prisioneras se congela; predomina la tonalidad amarilla, lo que asociamos con el fuego.

⁶ Desde ahora GPG.

Además, semánticamente la angulación picada utilizada, al achatar la imagen, refuerza subliminalmente la idea de indefensión. Una voz masculina en *off* señala: “Diez años, diez veces se recogió la simiente antes de caer Troya, de perecer bajo los griegos”. La imagen vuelve a ponerse en movimiento, nuevamente los GPG y Planos Generales⁷ muestran el avance de los carros, forcejeos, mujeres que caen al suelo, escuchamos gritos. Nuevamente se repiten los acordes anteriormente mencionados, la imagen vuelve a congelarse, la voz en *off* señala: “Donde había hogares hay desierto y cae sangre de los templos sagrados” todo cobra movimiento y el narrador puntualiza: “Mientras, los griegos se apropian del tesoro troyano. Oro, montones de oro, armaduras, ropajes... Arrancados a los muertos”, se suceden diversos PG que toman no solo el desplazamiento de las cautivas sino también los carros que transportan armaduras y objetos de oro. En este momento la imagen vuelve a detenerse, se tiñe de amarillo en consonancia quizás con el carro que aparece en cuadro que está cargado de oro, al tiempo que escuchamos: “Troya era muy rica, Durante años, los griegos miraban al este y temían la amenaza bárbara. Cuando Helena de Esparta huyó con Paris dejando a Menelao”. En ese momento el movimiento retorna y el narrador afirma: “Estaban listos”. Un PG muestra cómo se cruzan carros en distintas direcciones, la cámara se acerca a uno de ellos, del costado asoman brazos inertes, la imagen se congela tiñéndose de color amarillo al tiempo que el narrador con un tono más intimista señala: “Oh, insensatos que recogen los despojos de la ciudad, también ellos morirán”. Un PG muestra el descenso de una columna de niños escoltados por soldados, conmueve la imagen por el silencio con que se desplazan, solo se escucha el llanto débil de un pequeño, por corte volvemos a la marcha de las mujeres, al tiempo que oímos los acordes musicales y el hombre afirma: “el lamento de su gente retumba como el trueno. Muchas mujeres cautivas lloran. Sus amos se las han sorteado. Unas irán a Arcadia; otras, a Tesalia. Otras, con los hijos de Teseo, señores de Atenas.” Un carro se detiene, un grupo de mujeres asciende por la colina, la imagen congela con los acordes musicales: “Estas son las que han sido escogidas para los grandes capitanes. Entre ellas una prisionera de excepción”, todo vuelve al tiempo real, las mujeres se desplazan, la cámara panea lateralmente hasta tomar un carro que traslada a una mujer cubierta con un velo, va vestida de blanco, se escuchan gritos de mujeres y la voz en *off* señala: “La espartana Helena”, los gritos se intensifican acompañados de redobles de percusión, el repudio es innegable. Al pasar el carro, la tensión decrece. Nos parece sintomática la forma elegida por parte del director para abrir el *film* ya que, al modo del prólogo en la tragedia griega, pone en antecedentes a los espectadores acerca de lo sucedido, habida cuenta de que quizás no todos han leído la pieza homónima. Estos primeros minutos, tal como señalamos, nos suministran una síntesis de todos los temas a desarrollar; el destino de las cautivas, la violencia a la que fueron sometidas las mujeres y niños, la separación de madres e hijos, el repudio a Helena -la causante de la guerra-, y el incendio de la ciudadela.

⁷ De aquí en más PG.

Del mismo modo que en la creación del poeta ático, Hécuba se encuentra tirada en el suelo, poco a poco se va incorporando, dando cuenta de la espera y lo que está sucediendo. La sorpresa de la exreina y el coro de mujeres ante la llegada del mensajero es captada en sus rostros. Al respecto, el actor británico Brian Blessed quien encarnó a Taltibio, explicó en una entrevista que el director lo había hecho ensayar de forma aislada para evitar que se entablase una relación de proximidad entre el grupo de mujeres y él, ya que: “Cacoyannis quería que cuando Blessed bajase solemnemente de su caballo, la cámara reflejase la impresión que esto causaba en rostro de las mujeres” (Valverde García, 2016: 5).

Taltibio ha llegado con los soldados para llevarse a Casandra. La joven se halla en una cueva, luego de una carrera cuesta arriba y ante la afirmación de Hécuba que su hija está loca, observamos los primeros planos de la joven blandiendo una antorcha. En el interior de la cueva la sacerdotisa corre de un lado al otro, manifestando que se va a casar. Bujold presenta una mirada de desvarío que demuestra una vez más el acierto del director para seleccionarla. En realidad, la toma fue rodada trece veces, ninguna de ellas convencía al cineasta, agotada y sacada de quicio dio lo mejor de sí la catorceava vez y así quedó entronizada. Al respecto, el uso de la cámara en mano para filmar sus desplazamientos en la gruta y la persecución de que es blanco construye una escena en la que se palpa la angustia que desea transmitir. Finalmente, los soldados toman a la prisionera y la conducen al carro, antes de partir vaticina el futuro de Agamenón y se quita a continuación sus atributos de sacerdotisa de Apolo. El carro parte, ella se recuesta de espaldas y deja colgar su cabeza, se introduce entonces un travelling de 180° -que simula la mirada subjetiva de Casandra- parecería condensar semánticamente los sentimientos de la joven: su mundo está al revés.

Cacoyannis nos muestra a Andrómaca que se acerca a un cuerpo caído entre la maleza del cementerio. Agachada junto a él corre el largo cabello de la mujer y la reconoce, acto seguido la cubre con su manto y sube al carro. Andrómaca llega en el carro con su hijo Astianacte y las armas de Héctor. Al descender le revela a Hécuba que Polixena ha muerto. El encuentro entre suegra y nuera plantea un contrapunto interesante ya que, la joven y bella mujer hace visible su dolor. No obstante, ambas parecen competir acerca de cuál de las dos ha sufrido más.⁸ Hécuba lo ha perdido todo: el reino, su esposo, sus hijos y nietos. Los primeros planos y primerísimos primeros planos captan la desolación de ambas, la cámara se detiene acompañando sus silencios y miradas.

La llegada de Taltibio trae un nuevo dolor: debe llevarse a Astianacte ya que, como señala: “No tendrá dueño”, los griegos han decidido que debe morir arrojado desde los altos muros de la ciudadela. Taltibio demuestra vergüenza al principio por tener que transmitir la noticia. Cuando finalmente revela esto, Andrómaca pasmada comienza a emitir un sonido que se transforma en un grito desgarrador. Intenta infructuosamente huir y cae al suelo junto a

⁸ Tendremos que esperar varios siglos más tarde para hallar un caso similar, nos referimos al llanto de las mujeres en la Escena II del Acto II de *Ricardo III* de William Shakespeare.

Antianacte, el mensajero arrodillado, asoma sobre ella. A partir de aquí se ha optado aquí por mostrarlos en primer plano, en plano y contraplano, no obstante, el hombre ha quedado encima de ella al detenerla, lo cual lo ubica en un plano de superioridad. Él le advierte que no llore ni haga nada que enfurezca al ejército ya que, de lo contrario, el niño no tendrá sepultura. Un plano descendente toma en 1°P a la madre. Indudablemente acepta ese consejo. Andrómaca se para, el niño se aferra a sus ropas, un plano picado nos muestra desde la subjetiva de ella al pequeño, observándola. La madre lamenta la suerte de su hijo: un barrido de cámara brusco, con sentido descendente refuerza el momento en que ella imagina la caída.

Una hora después de iniciado el *film* es el momento de la aparición de Helena en escena. Vemos un Plano Detalle⁹ de los ojos de una mujer observando detrás de unas tablas en una precaria construcción de madera. Hace calor. Los soldados beben agua mientras las mujeres reclaman que tienen sed. Uno de ellos vierte agua en una palangana metálica, con disimulo mueve la palangana al interior de la caseta, las mujeres gritan. En el interior vemos que la mujer se agacha para higienizarse, las tablas ocultan parte de su cuerpo desnudo. Las mujeres del coro apedrean la caseta y un soldado sale a pedir ayuda para que no la maten. Se trata de un recurso narrativo introducido por el director que a nivel visual funciona para establecer, una vez más, la capacidad de Helena para manipular a los hombres y, en contrapartida, resaltar el rechazo femenino: las mujeres tienen sed debido al extremo calor y la privación de líquidos a las que son sometidas mientras que Helena desperdicia el agua para lavar su cuerpo.

La llegada de Menelao plantea otro momento interesante. El contenido lo hemos descripto con anterioridad al referirnos a la tragedia. Sin embargo, nos parece acertado destacar la indumentaria que se ha optado para ataviar a la reina espartana: una túnica blanca muy amplia, con detalles dorados y con un pronunciado escote en la espalda que deja a la vista la piel desnuda desde el cuello a la cintura. Cacoyannis muestra el PD de la espalda de Helena en varias ocasiones. Esto crea un fuerte contrapunto visual con el resto de las mujeres ataviadas mayoritariamente con mantos y peplos gastados de tonalidades color tierra o negro. Por otra parte, el diálogo que mantiene con Menelao comienza a distancia y, poco a poco, se va acercando a él para terminar su alegato susurrándole con el rostro casi pegado al suyo o bien apoyando su cabeza en el cuello del hombre. Por las expresiones del rostro del soberano nos damos cuenta que, una vez más, ella lo ha manipulado. Todo esto se halla reforzado a partir de 1°P y PPP que muestran lo señalado. Cabe destacar que, al subir posteriormente al navío, la cámara registra a Helena más cercana a la cámara y elevada en su emplazamiento con respecto a Menelao (ubicado en segundo plano), esto refuerza subliminalmente que, una vez más, ella ha triunfado.

Una mención especial merece la escena en que Andrómaca recibe el cuerpo del pequeño Astianacte y se procede a su entierro. Los 1°P y PPP mientras Hécuba despidе a su nieto captan quizás los parlamentos más conmovedores

⁹ Desde aquí PD.

pronunciados por la actriz estadounidense. La cámara registra su profundo dolor acompañando su alegato, sus desplazamientos y sus silencios.

Palabras finales

La transposición sigue de cerca el contenido de la tragedia de Eurípides. El guion respeta los diálogos, éstos se han priorizado para los personajes por encima de las participaciones corales, en tal sentido, éstas últimas se hallan simplificadas dejando solo las nodales, sin restarles por ello participación.

Hécuba, Andrómaca, Casandra y Helena son personajes fuertes encarnados por grandes actrices. Si en la pieza griega lo eran, Cacoyannis se ha valido del lenguaje audiovisual para resaltar esto. Los primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalles de sus rostros sirven para poner de manifiesto sus estados de ánimo creando una indudable conexión emotiva con el espectador.

El director ha realizado un abordaje clásico de *Las troyanas*, introduciendo modificaciones temporales al adelantar o retrasar acciones y diálogos, pero ha sabido dinamizar el contenido a la hora de realizar el trasvase. Con gran habilidad se ha valido de algunos agregados -el abucheo inicial hacia Helena, la escena del baño, etc.- así como del uso de los recursos audiovisuales para crear climas adecuados para escenas que así lo requerían -el uso de la cámara en mano para los desplazamientos y la persecución de Casandra, la subjetiva invertida de la sacerdotisa de Apolo, Andrómaca imaginando la caída de Astianacte, entre otras-.

En la época homérica la muerte de los hombres en la guerra incrementaba su *areté*, vale decir, los troyanos murieron -muchos de ellos como héroes- mientras las cautivas llevaron la peor parte: viudas, separadas de sus hijos, perdieron su posición en la sociedad y se convirtieron en esclavas. Simone Weil puntualiza: “En la *Ilíada* los hombres no se dividen en vencidos, esclavos, suplicantes por un lado y en vencedores, jefes por el otro; no se encuentra en ella un solo hombre que en algún momento no se vea obligado a inclinarse ante la fuerza” (1961: 20). *Las troyanas* restituye la voz a las víctimas de la guerra, a los silenciados: mujeres y niños que son víctimas inocentes de la fuerza opresora. Indudablemente el texto de Eurípides le posibilitaba a Cacoyannis, como en su momento al autor ático, hablar del tiempo presente. Desde Eurípides a nuestros días la pieza no ha perdido vigencia dando cuenta de esta afirmación las múltiples puestas en escena que se han realizado en diversos países del mundo. Es que la universalidad de su mensaje nos llega desde el pasado como un eco que se hace presente en cada conflagración bélica y que ansía acabar con el silencio de las víctimas. Su clamor se hace pues audible.

Bibliografía

- Álvarez, N. (2017). El mito de Ifigenia en Áulide: la violencia del sacrificio ritual de las *Parthenoi*. *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XLI: 23-38.
- Aumont, J., Berlaga, A., Marie, M., Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.
- (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *El imaginario en el mundo clásico: VI Jornada / Hugo Bauzá; coordinado por Hugo Bauzá*. Bs. As.: Academia Nacional de Ciencias de Bs. As.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Bs. As.: Norma.
- Jaeger, W. (1993). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ong, W. (1993). *Oralidad y escritura- Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quesada Rodríguez, C. (2009). Los horrores de la guerra: La expedición de Melos y la tragedia "Las Troyanas". *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*. Estudios Clásicos. Recuperado el 07/07/2024 de: [Núm. 01 | Revista Historias del Orbis Terrarum \(wordpress.com\)](#)
- Romilly, J. de. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Thomas, J. (2006). "Gilbert Durand y el mito-análisis" en Bauzá, H. F. (2006). *El imaginario en el mundo clásico: VI Jornada / Hugo Bauzá; coordinado por Hugo Bauzá*. Bs. As.: Academia Nacional de Ciencias de Bs. As.
- Traversa, O. (1994). Carmen, la de las transposiciones. En *La piel de la obra*, No1. Bs. As.: FFyL - UBA.
- Valverde García, A. (2020). *Aniversario rodaje Troyanas en Atienza*. Atienza: Ayuntamiento de Atienza.
- (2016). Confesiones de Taltibio: Las Troyanas de Michael Cacoyannis tras las cámaras. Cuando Atienza se convirtió en Troya (II). *Atienza de los juglares. Revista de actualidad, Histórico-Literaria-Digital*. 8 (80): 5-10.

Wolf, S. (2001). Cine / Literatura. Ritos de pasaje. Bs. As.: Paidós.

Wunenburger, J. J. (2005) *La vida de las imágenes*. Bs. As.: Universidad Nacional de San Martín.