



universidad
de león

Facultad de Filosofía y Letras

MÁSTER EN CULTURA Y PENSAMIENTO EUROPEO Y SU PROYECCIÓN

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

El mitema de la venganza en el cine: el mito de La Orestía

The mytheme of revenge in films: the myth of The Oresteia

Ana María López Saludes

León, junio 2013



universidad
de león

Facultad de Filosofía y Letras

MÁSTER EN CULTURA Y PENSAMIENTO EUROPEO Y SU PROYECCIÓN

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

El mitema de la venganza en el cine: el mito de La Orestía

The mytheme of revenge in films: the myth of The Oresteia

V.B

Dr. Jesús-M^a Nieto Ibáñez

Ana María López Saludes

León, junio 2013

AGRADECIMIENTOS

A Amor López Jimeno y a Alejandro Valverde García, porque sin conocerme de nada, me han facilitado información sobre artículos, libros y enlaces de interés para el trabajo. Alejandro además ha sido una pieza clave en la visión global del proyecto, y su dedicación y esfuerzo enormes.

A mis compañeras de máster Andrea Patricia Durán Cingerli y Esperanza de los Reyes Aguilar por escucharme, aconsejarme y brindarme también su ayuda.

Por último a Erika Loreti, traductora en alguna de las películas y a las demás personas que me han escuchado y apoyado, sobre todo a mi madre.

ÍNDICE

CAPÍTULO I.- INTRODUCCIÓN	6
1.1.- Objeto de estudio.....	9
1.2.- Metodología y referentes.....	10
1.3.- Estado de la cuestión.....	12
CAPÍTULO II.- LA ORESTÍA: MITO Y TRAGEDIA	17
2.1.- Definición de mito y términos afines.....	17
2.2.- La Orestía.....	31
2.2.1.- Antecedentes.....	31
2.2.1.1.- Tántalo.....	31
2.2.1.2.- Pélope e Hipodamía.....	33
2.2.1.3.- Los hijos de Pélope: Atreo, Tiestes y Piteo.....	36
2.2.1.4.- Atreo y Tiestes.....	38
2.2.1.5.- Los Atridas.....	41
2.2.2.- Mito y mitema.....	44
2.2.2.1.- Mito.....	44
2.2.2.2.- Mitema.....	50
2.3.- La tragedia.....	52
2.3.1.- La Orestía y sus distintas representaciones trágicas.....	55
2.3.1.1.- De la Épica a la Lírica: Homero, Hesíodo, Estesícoro y Píndaro.....	56
2.3.1.2.- Los trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides.....	60
2.3.1.2.1.- Personajes.....	61
2.3.1.2.2.- El sueño que atormenta a Clitemnestra.....	73
2.3.1.2.3.- Reencuentro y reconocimiento entre los hermanos.....	74
2.3.1.2.4.- Plan y realización de la venganza.....	75
2.3.1.2.5.- Acto de venganza y escenario del mismo.....	77
2.3.1.2.6.- Actitud de los protagonistas frente al acto que han cometido.....	78
2.3.1.2.7.- Matricidio y oráculo.....	79
2.3.1.2.8.- Castigo.....	80
2.3.1.2.9.- Areópago y Atenea.....	82
2.3.1.2.10.- Lo divino, lo religioso y la justicia.....	82
2.3.1.3.- Eurípides. <i>Orestes</i>	83
2.3.1.4.- Otras fuentes mitográficas.....	86
2.3.1.5.- Séneca. <i>Agamenón</i>	87
CAPÍTULO III.- EL SÉPTIMO ARTE Y LA VENGANZA	91
3.1.- Orígenes del Séptimo arte.....	91
3.2.- Los géneros cinematográficos.....	94
3.3.- Cómo analizar un film.....	100
3.4.- La venganza desde la Antigüedad.....	105
3.5.- El tema de la venganza en el cine.....	114
CAPÍTULO IV.- EL CINE Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA EN EL AULA....	119
4.1.- Educación en valores: educación para la no violencia.....	128
4.2.- El complejo de Electra y la psicología evolutiva del niño.....	132

CAPÍTULO V.- PELÍCULAS.....	135
5.1.- Versión actualización de los antecedentes: Los Atridas	137
5.2.- Versión mítica.....	144
5.3.- Versión moderna del mito	149
5.4.- Versión mitema en la familia.....	176
5.5.- Versión mitema amplio: la venganza	196
CONCLUSIONES	224
FUENTES DOCUMENTALES.....	229
ÍNDICE DE FIGURAS	239

CAPÍTULO I.- INTRODUCCIÓN

La pervivencia de los mitos en el devenir histórico y en las diversas artes pone de manifiesto la relevancia de continuar profundizando en una de las expresiones más interesantes de la cultura occidental. Es así que el tema elegido para este trabajo, -que guarda una estrecha relación con la asignatura “De la mitología griega a los mitemas universales” del máster Cultura y Pensamiento Europeo y su Proyección-, pretende indagar en el valor del mitema como elemento constitutivo de los aspectos sociales y culturales de los grupos humanos.

La razón que ha motivado la elección de este proyecto es doble. Por una parte, para aportar algo más de luz sobre la incidencia de los mitos dentro del Séptimo Arte. La escasez de estudios al respecto hace por un lado difícil encontrar material suficiente para apoyarse en la investigación, pero por otro lado, deja abierto un abanico de posibilidades en la contribución a la materia. Y por otra parte, por una motivación personal, al ser el mundo de los mitos clásicos un tema que siempre nos ha resultado fascinante.

Una selección de películas, que compondrán el corpus metodológico, permitirá identificar en ellas el mitema en el cine. Los distintos films mostrarán en su argumento, sino es el mismo, una estrecha relación con el mitema de *La Orestía*, más concretamente, de la venganza dentro de la familia.

Esta cuestión será tratada en el presente volumen de acuerdo con el orden que se especifica a continuación. El trabajo consta de cinco capítulos y las conclusiones, alguno de los cuales conlleva subdivisiones. Se propondrá un recorrido por los principales puntos sin ahondar en particularidades que profundicen en demasía, ya que

se trata de temas amplios, sobre los que hay infinidad de trabajos y no son el objeto de estudio de este proyecto realmente.

El primer apartado del trabajo se dedica a la introducción, al objeto de estudio del presente proyecto, a la metodología y las fuentes utilizadas para llevarlo a cabo y al estudio de caso.

El capítulo II denominado *La Orestía: mito y tragedia*, que está formado por tres partes. La primera parte, *Definición de mito y términos afines*, en la que se ha intentado identificar lo que se entiende por mito y sus palabras vinculadas. La segunda, *La Orestía* constituida por *antecedentes y mito y mitema*. En el primero se ha hecho un recorrido por las generaciones de esta familia, que como se comentará, están marcadas por mentiras, tramas, asesinatos, venganzas y una serie de acciones que hacen comprensible entender el contexto de odio en el que está enmarcado el mito. En el segundo -no resulta sencillo como en otros mitos- se narra el mito de *La Orestía*, aunque se ha vuelto imposible describirlo de una única forma, pues no solo un autor trágico lo ha escrito, sino que han sido tres los que lo han llevado a escena, manteniendo unas características comunes, pero también proponiendo ciertas diferencias. Por lo tanto no nos hemos limitado a escribir la obra, sino a hacer una comprensión general del mito. Como mitema -el tercero-, no hay mucho que decir, por los insuficientes estudios al respecto, pero se entenderá mucho mejor en la ejemplificación de películas. La tercera y última sección de este capítulo se llama *La tragedia* y habla de manera muy general sobre la misma, por miedo a extendernos demasiado dada la amplitud del tema. Incluido en esta parte nos encontramos con otra sección llamada, *La Orestía y sus distintas representaciones trágicas*. Complementa el capítulo en el que se ha descrito el mito. En este se hace una comparativa de *La Orestía* dentro de sus distintas versiones, dejando ver las similitudes y diferencias entre las obras. También se incluye las diferentes

interpretaciones que se hicieron del mismo antes de llegar a los trágicos, pues las primeras noticias que tenemos sobre él datan de los poemas homéricos, para pasar después a hablar de las versiones posteriores que ofrecieron algunos autores, hasta Séneca, que también lo llevó a escena.

El tercer capítulo es *el Séptimo Arte y la venganza* y se divide en cinco partes. En una primera *Orígenes del Séptimo Arte* se habla como su nombre indica de los comienzos de este arte tan importante en la sociedad, para pasar en *Los géneros cinematográficos*, a describir los distintos tipos de géneros que existen. No menos importante resulta el tercer punto *Cómo analizar un film*, una cuestión importante a la hora de incidir en el análisis de una película. En cuarto lugar, *La venganza desde la antigüedad*, en el que se hace un rápido y breve recorrido por este tema desde los orígenes de la humanidad, para hablar en *El tema de la venganza en el cine*, de ésta dentro de la industria cinematográfica.

La cuarta parte del trabajo *El cine y su aplicación didáctica en el aula*, ha sido añadido principalmente por dos razones; primero, por tener una gran vinculación con nuestra formación académica (Magisterio) y segundo, por la riqueza didáctica que el cine otorga a la enseñanza (aunque por desgracia no se le da la importancia ni el protagonismo que se merece). Dividido en dos puntos, el primero de ellos, *La educación en valores: educación para la no violencia*, muestra la utilización del tema dentro de los temas transversales de la educación. El último punto, *El complejo de Electra y la psicología evolutiva del niño*, habla como este mito ha influido en otros aspectos importantes de la vida como la psicología de las personas.

La quinta sección *Películas*, se dedica a los ejemplos cinematográficos donde se aprecia el mito, un recorrido por 26 películas analizadas desde una visión que se aproxima a su relación con *La Orestía*.

En la sexta y última parte *Conclusiones*, se exponen las ideas a las que se ha llegado con el presente estudio.

En otro orden de cosas, conviene hacer ciertas precisiones de forma, en las que hemos optado por no abreviar los nombres de las obras para que los lectores puedan -sin tener conocimientos previos- comprender a qué obras nos referimos.

Siguiendo el esquema en el que se divide el estudio, se propone obtener una serie de objetivos que serán determinados en el apartado contiguo.

1.1.- Objeto de estudio

Esta investigación tendrá como propósito general, establecer una relación entre el mito de *La Orestía* y su pervivencia hasta la actualidad en un arte tan importante como el cine, donde apreciamos los restos de la mitología clásica a través de este argumento universal que es la venganza.

Para alcanzar este objetivo partimos de otros más específicos:

- a) Tener una visión global de los conceptos que son importantes en el análisis de los argumentos cinematográficos que se han escogido. Dichas nociones sirven de introducción o puesta en conocimiento sobre el tema que estamos trabajando, sin embargo no se ha realizado un análisis exhaustivo de las mismas -la mitología, la tragedia, el cine o la educación- por la extensión que supone cada uno, aunque sí se les ha brindado la importancia que se merecen.
- b) Adquirir, partiendo del origen clásico del mito de *La Orestía*, un saber más amplio sobre su argumento y su trama, además del mitema que se extrae del mismo: la venganza dentro del contexto familiar, para pasar posteriormente a examinar los detalles de este mito dentro de la variedad cinematográfica que se

ha seleccionado.

- c) Encontrar a través de las películas analizadas los rasgos comunes entre estas y el mito de *La Orestía*.

En suma, se pretende que sin ser especialistas del tema tratado se pueda disfrutar de su contenido y comprenderlo a través de la aproximación que se hace de todos los conceptos que hemos creído que son imprescindibles.

1.2.- Metodología y referentes

Se ha realizado una amplia labor de consulta de todas las fuentes que se han tornado imprescindibles o útiles para la elaboración del trabajo.

Las dos metodologías que se utilizan son, por una parte la teoría del *constructivismo* a la que está vinculado el *aprendizaje significativo*, ya que se parte de unos conocimientos previos adquiridos durante la formación académica anterior - diplomatura y máster-, logrando así afianzar y ampliar los conceptos. Por otro lado, la teoría del *descubrimiento*, por el trabajo de consulta bibliográfica e informática que se ha realizado.¹

Estas dos teorías se encuentran dentro del marco de la psicología educativa, que es una rama de la psicología dedicada al estudio del aprendizaje y la enseñanza de las personas dentro de los contextos educativos. Estudia la forma en la que los estudiantes aprenden y se desarrollan, así como los procesos de aprendizaje y los métodos para optimizar el mismo.

La teoría del *constructivismo* aparece a finales de los años 60 y principios de los

¹ Sobre estas teorías encontramos mucha información en los libros de psicología educativa, donde se explica detalladamente en qué consiste cada una de ellas. Un ejemplo es AUSUBEL, D.P., *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*, México, Trillas, 1982.

70 del pasado siglo y está fuertemente ligada a la consecución del *aprendizaje significativo*. El alumno no se limita a ser un mero oyente recibiendo los conocimientos de manera pasiva, sino que es él mismo quien construye estos relacionando la nueva información con las experiencias y los conocimientos previos que posee. Las figuras clave de esta teoría son Jean Piaget y Lev Vygostky, mientras que el aprendizaje significativo fue enunciado por David P. Ausubel. Jean Piaget sostiene que el saber se construye como resultado de la interacción de la persona y el ambiente a nivel individual, mientras que Lev Vygostky cree que este aprendizaje se adquiere a través de un proceso de interiorización por parte del individuo al que accede por medio de una interacción con el medio social, dicho de otra manera, que el medio social permite una reconstrucción interna de los conocimientos.

La teoría del *aprendizaje por descubrimiento* enunciada por Jerome Bruner, apuesta porque el contenido principal de lo que va a ser aprendido sea descubierto por el propio alumno. De manera que va a descubrir los conceptos y sus relaciones reordenándolas en su esquema cognitivo, siguiendo para ello, una labor en el desarrollo de las destrezas de investigación, a través de un descubrimiento guiado.

A la metodología utilizada hay que añadirle la distinta bibliografía que ha sido empleada para la realización de este proyecto -como se ha mencionado al principio, ha sido una vasta labor-, siendo mucha y variada. Por un lado todas aquellas fuentes antiguas esenciales a la hora de conocer no solo las distintas versiones del mito que nos ocupa, sino también sobre la mitología, los mitos y otras cuestiones. Por otro lado, fuentes documentales -libros de diversos autores-, que han estado relacionadas con los temas que se han analizado, así como una serie de trabajos académicos -tesis doctorales, artículos o capítulos de revistas y recursos electrónicos-, y especialmente aquellas páginas web relacionadas sobre todo con las películas. Todo ello ha servido como

material de apoyo y guía de elaboración de este trabajo.

Una vez concluida la redacción del proyecto, se comenzó con la tarea de analizar las películas. En primer lugar se realizó una búsqueda completa -en toda la red consultando trabajos e intercambiando opiniones con otras personas y compañeros-, con el fin de identificar una lista de films que fuesen el propósito del análisis. Identificados los que iban a ser manejados en el estudio, se encontraron varias dificultades. Una primera limitante fue la inaccesibilidad para conseguir algunas películas muy interesantes -*Orestis* (1969) de Vassilis Fotopoulos, *Electra in Epidaurus* (1938) de A. Meletopoulos e *Ilekra* (1962) de Ted Zarpas. Estas dos últimas son una representación filmada en directo, y tanto ellas como la primera, sólo están disponibles en versión original en la filmoteca de Atenas-. La segunda dificultad, el idioma, puesto que algunos de los títulos solo estaban disponibles en versión original, sin posibilidad de subtítulos en castellano, y eso supuso una mayor dedicación en su estudio.

Se recabó toda la información necesaria sobre cada uno de los films antes de su proyección, principalmente para eleborar la ficha técnica y añadir imágenes sobre todas ellas. Finalmente se redactó el análisis tras la visualización.

1.3.- Estado de la cuestión

Lamentablemente sobre el objeto de estudio de este trabajo, *el mitema de la venganza: el mito de La Orestía* -dentro del cine como argumento cinematográfico-, no existen muchas fuentes ni estudios al respecto.

La única fuente de la que disponemos que tenga relación con nuestro mitema es el libro realizado por Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal: los argumentos*

*universales en el cine.*² Este libro rastrea los motivos argumentales que se repiten en el cine desde su invención, mostrando su relación original con los relatos anteriores. Las películas se enmarcan en una continuidad narrativa a través de obras que son producto de un legado anterior y que son capaces de generar un legado nuevo. Recoge el libro los veintiún argumentos que se han venido repitiendo continuamente desde las epopeyas griegas, entre ellos el nuestro, denominado el capítulo: *La venganza, La Orestíada*, que recoge en sus páginas -de la 89 a la 103- este mitema dentro del cine.

A pesar de que el tema de *La Orestía* ha ofrecido un impecable sistema dramático para explicar los argumentos de la venganza, rara vez ha sido adaptado al cine, lo que conlleva la inexistencia de investigaciones al respecto aunque sea un tema tan rico y que ha estado sometido a continuas reelaboraciones desde sus orígenes hasta la actualidad.

Su influencia es notoria en todas las artes, no sólo en la literatura, el teatro o el arte, también en la música entre otras. Algunos ejemplos son los siguientes:³

- Tratamientos musicales sobre *La Orestía* completa o parte de ella como la ópera de Sergéi Tenéyev titulada *La Oresteya*, en español *La Orestíada*, formada de tres partes, que fue estrenada en 1895 en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. *La Elektra* de Richard Strauss, ópera de un acto con música, estrenada en 1909, en el Königliches Opernhaus de Dresde o *Il furore di Oreste*, ópera en un acto de Flavio Testi que se basa en *Las Coéforas*, entre otros.
- En el teatro y en la literatura como la obra *The Family Reunion* del poeta T.S Eliot, basada en *Las Euménides*, *Las moscas*, obra de Jean-Paul Sartre o *A Electra le sienta bien el luto*, de Eugene O'Neill, basadas en *La Orestía*. *Good Breeding*, de Robert O'Hara interpretada por primera vez en la Universidad de

² BALLÓ, J., PÉREZ, X., *La semilla inmortal: los argumentos universales del cine*, Barcelona, Anagrama, 2010.

³ La información está sacada de Wikipedia y contrastada en otras fuentes de internet.

San Diego, en EEUU, adaptación de *La Orestía*. En la serie de novelas de Dune, de Frank Herbert dónde la casa de Atreo sigue existiendo en un futuro lejano o *The Sandman*, de Neil Gaiman, donde aparecen las Erinias al final de la serie.

Existen al contrario de lo que sucede con el mitema de *La Orestía* en el cine, una mayor variedad de trabajos sobre la “mitología en el cine”. A modo de ejemplo basta citar el realizado por Elena Galán Fajardo, *La influencia de la mitología en los argumentos cinematográfico*.⁴ Otros estudios sobre “los argumentos cinematográficos basados en arquetipos,”⁵ patrones argumentales que se repiten y que se han desarrollado en la mitología, la tradición oral y escrita y en las películas y series de televisión. Tenemos como ejemplo *La Semilla Inmortal*, citado anteriormente, de Jordi Balló y Xavier Pérez y los dos cursos ofrecidos por la universidad autónoma de Barcelona, *Mitos y cine: representaciones del inconsciente colectivo*⁶ y *Arquetipos en el Cine: estudio de Arquetipos a través de los personajes cinematográficos*,⁷ que brindaron una oportunidad para aquellos guionistas, realizadores e interesados en las estructuras dramáticas en el cine.

Sobre la “venganza en el cine” es Jesús Marchamalo García en su libro, *La venganza. El placer de la justicia salvaje*,⁸ el que nos muestra que los desarrollos argumentales donde se retrata el tema de la venganza siguen ciertas líneas argumentales que se han venido repitiendo en los distintos argumentos. Sumamos los presentados

⁴ GALAN FAJARDO, E., *La influencia de la mitología en los argumentos cinematográficos*, s/p, disponible en red: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9474/1/galan_influencia_PNRL_2003.pdf, consultado el 07/01/2013.

⁵ Fue Carl Gustav Jung el primero en hablar de los arquetipos dentro de la psicología. Hablaremos de ellos más adelante como imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.

⁶ Abc guionistas, disponible en red: <http://www.abcgionistas.com/noticias/convocatorias/mitos-y-arquetipos-en-el-cine-curso-para-guionistas-en-la-universidad-autonoma-de-barcelona.html>, consultado el 05/04/2013.

⁷ Ayuda eficaz, disponible en red: <http://www.ayudaeficaz.es/curso-sobre-arquetipos-en-el-cine-estudio-de-arquetipos-a-traves-de-personajes-cinematograficos-barcelona-abril-junio-2013/>, consultado el 05/04/2013.

⁸ MARCHAMALO GARCÍA, J., *La venganza. El placer de la justicia salvaje*, Madrid, Espasa hoy, 1995.

sobre “la violencia en el cine” con autores como Delio de Martino, *La representación de la violencia trágica en el cine*,⁹ y Olga Barrios, *Realidad y representación de la violencia*.¹⁰

La mayor diversidad de trabajos se dedican a la “aplicación didáctica del cine en el aula”, por citar alguno *El cine en la didáctica de las ciencias sociales*¹¹ de Marcos Ruíz Saescun, *El cine español en la clase de ELE*¹² de Carmen Rojas Gordillo, *El valor social del cine en la infancia*¹³ de M^a Carmen Pereira Domínguez, *Cine e historia en el aula*¹⁴ de Javier Fernández Sebastián, *El uso del cine como recurso didáctico. Una experiencia de educación mediática desde el instituto de tecnologías educativas*¹⁵ de Daniel Aparicio González o *El cine como medio de enseñanza*¹⁶ de D. Amel. Cabe añadir también los estudios de Fernando Lillo Redonet y Rafael de España sobre “el cine de tema griego y romano en el aula”,¹⁷ y en estrecha relación con nuestro mito

⁹ DE MARTINO, D., “La representación de la violencia trágica en el cine”, en *Legitimación e institucionalización política de la violencia. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, DE MARTINO, F., MORENILLA, C., ED.), Bari, Levante, 2009, pp. 375-386.

¹⁰ BARRIOS, O., *Realidad y representación de la violencia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

¹¹ RUÍZ SUESCUN, M., *El cine en la didáctica de las Ciencias Sociales*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2010-11, disponible en red: http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000126.pdf, consultado el 04/11/2012.

¹² ROJAS GORDILLO, C., *El cine español en la clase ELE, una propuesta didáctica*, 2003, disponible en red: <http://www.ub.edu/filhis/culturele/rojas.html>, consultado el 03/11/2012.

¹³ PEREIRA DOMÍNGUEZ, M^a. C.: “El valor social del cine en la infancia”, en RAPOSO RIVAS, M. (coord.), *Op. Cit.* pp. 17-38, disponible en red: <http://webs.uvigo.es/consumoetico/textos/social.pdf>, consultado el 04/11/2012.

¹⁴ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., *Cine e historia en el aula*, Madrid, Akal, 1994.

¹⁵ APARICIO GONZÁLEZ, D., *El uso del cine como recurso didáctico. Una experiencia de educación mediática desde el instituto de tecnologías educativas*, disponible en red: <http://www.educacionmediatica.es/comunicaciones/Eje%202/Daniel%20Aparicio.pdf>, consultado el 03/11/12.

¹⁶ AMEL, D., “El cine como medio de enseñanza”, *Revue Faculté des Lettres*, 17 (2011), pp. 45-58, disponible en red: <http://ojs.univ-tlemcen.dz/index.php/RLSHS/article/view/65/pdf>, consultado el 03/11/2012.

¹⁷ LILLO REDONET, F., *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, y *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997. DE ESPAÑA, R., *El Peplum: la Antigüedad en el cine*, Barcelona, Ediciones Glénant, 1997, y *La pantalla épica*, Madrid, T&B Editores, 2009. Tomado de VALVERDE GARCÍA, A., “A Electra le sienta bien el cine: un acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula”, *Capsa*, 2 (2001), pp. 81-96, disponible en red: <http://filelinesgalicia.blogspot.com.es/2009/09/electra-le-sienta-bien-el-cine.html>, consultado el 17/04/2013.

*Catarsis contra violencia en Electra (M. Cacoyannis, 1962)*¹⁸ de Alejandro Valverde García, en concordancia también con la aplicación del cine para la educación en valores y resolución de conflictos, dentro de los temas transversales del Currículo de Educación Primaria: educación para la paz.

Sin alejarnos de la línea de la educación, el mito de Electra ha servido también a la psicología evolutiva del niño. Muestra de ello es el complejo del mismo nombre - “Complejo de Electra”-, desarrollado por Carl Gustav Jung como la contrapartida femenina del “Complejo de Edipo” enunciado por Sigmund Freud y que ha servido como argumento de muchos artículos, libros y trabajos.

Todas las investigaciones relacionadas con otros conceptos trabajados -como el mito y sus términos afines, la tragedia o la educación en general- no se incluyen en este apartado, para no extendernos demasiado. Sin embargo los conceptos básicos manejados en estos estudios si han servido para fundamentar el análisis de las películas.

Nos situamos entonces ante un tema aún no suficientemente explorado. A pesar de esto los estudios relacionados ofrecen un amplio repertorio material y son útiles para tener una visión global y un acercamiento sobre el tema escogido. Asimismo permiten la elaboración de nuevas investigaciones como el presente trabajo.

¹⁸ VALVERDE GARCÍA, A., “Catarsis contra violencia en Electra (M. Cacoyannis, 1962)”, *Metakinema*, 2 (2008), pp. 30-9, disponible en red: <http://www.metakinema.es/metakineman2s4a1.html>, consultado el 17/04/2013.

CAPÍTULO II.- LA ORESTÍA: MITO Y TRAGEDIA

2.1.- Definición de mito y términos afines

Es difícil aceptar una definición única para la palabra mito. Esto se debe a que es un término polisémico que a lo largo de su historia se ha cargado de connotaciones valorativas empleándose para algo más amplio e impreciso de lo que era en un principio.

La Real Academia de la Lengua entiende el mito con dos acepciones. La primera de ellas es como una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad”, mientras que la segunda como una “historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal”.¹⁹

Carlos García Gual considera que no sirve de mucho acudir al Diccionario de la Real Academia para definir la palabra “mito”, pues la definición que propone se queda anticuada.²⁰ Además añade que se podría exagerar y decir que las definiciones del mito son casi tantas como las perspectivas metódicas sobre él, e incluso que ni los estudiosos griegos ni las mitologías históricas se ponen de acuerdo en sus definiciones sobre el mismo.²¹ Sin embargo nos ofrece una definición propia: “Narración o relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios (en

¹⁹ Real Academia Española, disponible en red: <http://lema.rae.es/drae/?val=mito>, consultado el 16/04/2013.

²⁰ GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2006, p.16.

²¹ *Íbidem*, pp. 17-18.

el mundo griego, dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano.”²²

G. S. Kirk en cambio, nos dice lo siguiente en su libro *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*: “No hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos (...) difieren enormemente en su morfología y su función social.”²³

Hay quien define el mito como historia de los dioses, relacionando así la mitología con la religión, una vinculación importante pero a la vez compleja. En Grecia los mitos son en muchos casos literatura religiosa y están en conexión con las creencias y ritos locales, considerándose los poetas como los educadores sociales del pueblo. En esta línea entiende Salustio los mitos divinos pues han hecho uso de ellos tanto los poetas, los filósofos y los mismos dioses en sus oráculos.²⁴

Existen otros tipos de narraciones que se suelen confundir a menudo con el mito, tales como los cuentos, las fábulas o las leyendas. De hecho hay definiciones sobre el mito que lo interpretan como fábula, cuento, leyenda o ficción alegórica.

En esta trayectoria de confusión del término hay que señalar que Aristóteles en su *Poética* empleaba la palabra en dos sentidos, como relato tradicional y como argumento dramático. Lo define como configuración de hechos que el autor debe conservar, por lo que los mitos, los relatos heredados o recogidos, son la base de todo drama. El mito según Aristóteles es “el principio y el alma de la tragedia”.²⁵

Continuando con la ambigüedad del término cabe decir que, para ambas definiciones -mito y fábula- los latinos utilizaban una misma palabra: *fabula*. Esta

²² GARCÍA GUAL, C., “Mitología y literatura en el mundo griego”, *Amaltea* 0 (2008), p. 2, disponible en red: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/Amaltea0.pdf>, consultado el 16/04/2013; GARCÍA GUAL, C., *Op. Cit.*, p. 22.

²³ PASTOR CRUZ, J. A., *Corrientes interpretativas de los mitos*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, s/p., Tesis, disponible en red en: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-1.htm>, consultado el 16/04/2013; GARCÍA GUAL, C., *Op. Cit.*, p.18.

²⁴ SALUSTIO, *Sobre los dioses y el mundo*, Madrid, Gredos, 2008, p. 282.

²⁵ ROCHA AGUILAR, S., “El mito griego”, *A parte rei*, 55 (2008), p. 3, disponible en la red: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguilar55.pdf>, consultado el 16/04/2013; ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 81.

confusión persistió a lo largo de la tradición medieval y renacentista hasta el siglo XVIII donde la palabra mito volvería a distinguirse de la ficción poética.²⁶

Encontramos la equivalencia o sinonimia que Antonio Ruiz de Elvira atribuye a la palabra “mito” y “leyenda”: “Leyenda es todo relato de sucesos que son inciertos e improbables, pero sobre los cuales existe una tradición que los presenta como realmente acaecidos.”²⁷ Sin embargo dentro de este “mito o leyenda” existen tres especies o subtipos en los que es difícil establecer sus fronteras.²⁸

- a) Mito en sentido estricto: es el relato acerca de dioses o de fenómenos de la naturaleza más o menos divinizados.
- b) Leyenda en sentido estricto: es el relato acerca de héroes y heroínas o personajes similares, caracterizados siempre como seres humanos -aunque con mucha frecuencia de origen divino y más o menos divinizados al terminar su vida terráquea- de notable relieve individual dentro de la colectividad a que pertenecen y claramente encuadrados en una familia y en una época determinadas, con nombres propios que distinguen a cada uno de esos elementos individuales y colectivos.
- c) Cuento popular: es el relato acerca de personajes humanos indeterminados en cuanto a familia, época y colectividad, carentes a veces hasta de nombre individual, si bien también de notable relieve por sus hazañas o cualidades.

En cuanto a los elementos que tienen que tener los mitos o las leyendas, son tres los que los constituyen:²⁹

- a) Incertidumbre: se da en aquellas partes en las que no sabremos ni ahora ni nunca si fueron verdaderas o falsas, aunque algunas son imposibles.

²⁶ GARCÍA GUAL, C., *Op. Cit.*, p. 20.

²⁷ RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, p. 7.

²⁸ RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. Cit.*, p. 12.

²⁹ *Íbidem.*, p. 8.

- b) Pretensión de veracidad: todos los mitos pretenden ser ciertos en su totalidad.
- c) Tradicionales: todos los mitos pretenden ser tradicionales y han sido narrados por muchas personas y vueltos a narrar por otras.

Remontándonos a la época en la que la palabra comenzó a utilizarse, etimológicamente la palabra mito viene del término griego *mythos* que en la Grecia Antigua significaba simplemente “relato o cuento” o “lo que se ha dicho”, refiriéndose a una amplia gama de sentidos, ya sea una expresión, una historia o el argumento de una obra. Éste valor de *mythos* se modificó en función de las transformaciones que afectaron al vocabulario del “decir” y de la “palabra” en el transcurso de una evolución histórica que terminó con Platón, fijándose su sentido de una vez por todas. Fue éste el primero que utilizó la palabra *mythos* con el sentido que hoy día le atribuimos.³⁰

Para Platón el mito nunca se refiere a una experiencia actual sino que alude siempre a un recuerdo conservado en la memoria por una colectividad en su totalidad, que lo ha transmitido oralmente de generación en generación durante un largo periodo de tiempo.³¹

En un principio los mitos eran objeto sólo de una transmisión oral, hasta que entre los siglos VIII y IV a. C. en Grecia intervino la escritura permitiendo la distinción entre la fabricación, emisión y recepción del mismo mensaje.³² De esta forma el mito fue reelaborado en forma literaria, con lo que extendió sus versiones y variantes.

Es importante indicar que el *mythos* estaba en oposición al *logos*, sin embargo en sus orígenes o, al menos hasta donde tenemos noción de su uso (en Homero ya aparece el verbo *mythologeouein*, en el sentido de “relatar”, en *Odisea*, XII, 450), la voz *mythos* no entraba en oposición directa con *logos* sino que en algunos casos la complementaba.

³⁰ BRISSON, L., *Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito?*, Madrid, Abada, 2005, p. 7.

³¹ *Ibidem*, p. 27.

³² *Ibidem*, p. 55.

Es durante la llamada “Ilustración griega” de los siglos V y IV a. C. cuando comienza a gestarse la oposición entre ambos términos. Ello acontece en virtud de que la razón o, mejor dicho, el denominado “discurso razonado” o “discurso argumentativo demostrativo” (que es el sentido que paulatinamente cobrará *logos*) surgirá como resultado de la crítica especulativa frente a las creencias religiosas de la época y a los relatos que las sustentaban, esto es, los *mythoi*.³³

En este aspecto Platón creó una oposición irreconciliable entre un discurso tradicional, que transmite oralmente a un gran número de individuos un sistema de valores y de representaciones que vienen del pasado, y un discurso nuevo, indisociable de la revolución mental que irrumpió en Grecia Clásica en el siglo VIII. a. C., el cual introduce un nuevo tipo de estructura que originó aquello que más adelante se conocería con los nombres de historia y filosofía.³⁴

Hans-Georg Gadamer expresa que “en el pensamiento griego encontramos, pues, la relación entre *mito* y *logos* no sólo en los extremos de la oposición ilustrada, sino precisamente también en el reconocimiento de un emparejamiento y de una correspondencia, la que existe entre el pensamiento que tiene que rendir cuentas y la leyenda transmitida sin discusión”.³⁵

Existía por tanto en un principio una hermandad entre *mythos* y *logos* que se rompió definitivamente en un momento determinado y supuso la oposición entre ambos términos.

Podemos decir de manera general que los griegos se sirven de los mitos para intentar explicar el lugar del hombre en el universo, la naturaleza de la sociedad, la

³³ PASTOR CRUZ, J.A., *Op. Cit.*, s/p, disponible en red: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-2.htm>, consultado el 16/04/2013. Cabe señalar que a pesar de ser la misma tesis y carecer de numeración sus páginas, cada parte del estudio se encuentra en una dirección de red numerada de forma distinta, de ahí que se incluya la dirección cada vez que se cita. Véase la anterior del mismo autor.

³⁴ DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 1998, p. 75. Sobre Platón y los mitos son muy interesantes los libros, BRISSON, L., *Op. Cit.*, y DROZ, G., *Los mitos platónicos*, Barcelona, Labor, 1992.

³⁵ GADAMER, H. G., *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 27.

relación del individuo y el mundo que percibe y el significado de los acontecimientos naturales.

Los personajes que aparecen en los mitos son seres extraordinarios, fundamentalmente seres divinos que pueden ser dioses o figuras que están emparentadas con ellos, como es el caso de los héroes griegos.

En lo que respecta a los distintos tipos de mitos que existen, uno de los primeros intentos de clasificar la mitología se lo debemos a Salustio en su tratado *Sobre los Dioses y el Mundo*:³⁶

- a) Los mitos teológicos son usados por los filósofos. Consideran la esencia misma de los dioses, sin servirse de cuerpo alguno.
- b) Los mitos físicos, utilizados por los poetas, intentan explicar la forma de operar de los dioses. Describen las actividades de los dioses relativas al mundo.
- c) Los mitos psíquicos, también usados por los poetas, pretenden explicar las operaciones del alma.
- d) Los mitos materiales son los propios de los seglares y pretenden comprender la naturaleza de los dioses y del mundo.
- e) Los mitos mixtos son los utilizados por los practicantes o maestros de ritos de iniciación.

Existe una taxonomía de los mitos que puede sernos útil de modo orientativo y que aparece recogida por prácticamente todos los diccionarios y manuales que tratan el tema mitológico:³⁷

- a) Teogónicos: relatan el origen e historia de los dioses.
- b) Cosmogónicos: ofrecen una explicación acerca del origen y la formación del

³⁶ SALUSTIO, *Op. Cit.*, pp. 284-286.

³⁷ PASTOR CRUZ, J.A., *Op. Cit.*, s/p, disponible en red: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-5.htm>, consultado el 16/04/2013.

mundo.

- c) Escatológicos: tratan de la vida ultraterrena después de la muerte.
- d) Etiológicos: narran el origen de la tribu, de la estructura social y territorial o de la magia, esto es, exponen las causas que crearon una institución social, un ritual, una costumbre o un objeto particular.

Añadimos a esta clasificación las siguientes clases de mitos:³⁸

- e) Antropogénicos: normalmente vinculados a los mitos cosmogónicos. Narran la aparición del ser humano, quien puede ser creado a partir de cualquier materia, viva o inerte.
- f) Morales: explican la existencia del bien y del mal.
- g) Funcionales: cuentan cómo se fundaron las ciudades por voluntad de los dioses.

Otra clasificación la hace Samadhi Rocha Aguilar y es la siguiente:³⁹

- a) La relación de la raza humana con los dioses.
 - b) La consecuencia de estas relaciones y uniones son la segunda categoría principal de sujetos míticos, es decir, los héroes.
 - c) El modo en el que se manifiestan las relaciones entre el hombre y los dioses y que se refieren a la protección y el amor o, por el contrario, a las persecuciones y venganzas que les conjuran a los hombres.
 - d) Las tensiones en el seno de la familia que ocurren entre hijos y padres, entre hermanos, o bien entre marido y mujer, los cuales llevan a una situación extrema mediante el incesto y el reemplazo, como una forma del conflicto de lealtades entre un hijo y una madre, que se traduce en traiciones, venganzas y mentiras.
- Aquí encuadraríamos nuestro mito, que sigue perfectamente esta línea.

Podemos concluir entonces que hay temas que son esencialmente míticos, bien

³⁸ Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mito>, consultado el 16/04/2013.

³⁹ ROCHA AGUILAR, S., *Op. Cit.*, p. 4.

aquellos que se refieren al comienzo de las cosas -como la cosmogonía y la teogonía-, bien los que se refieren al final de todo -al más allá de la muerte y del tiempo terrestre, esto es, la escatología-. Pero además existen otros mitos, que explican la causa de muchos usos y costumbres que son de interés colectivo. Sobre la temática concreta de los mitos ha escrito extensamente G. S. Kirk en el libro citado anteriormente.⁴⁰

La interpretación de los mitos se ha ido enriqueciendo desde los antiguos griegos, que mostraron un creciente interés por el análisis de la tradición mítica, surgiendo así corrientes interpretativas entre las que destacan, la *alegorista* (mito cargado de símbolos y analogías que debían interpretarse para encontrar la verdad a la que se refieren) y la *historicista* (mito que trata acerca de hechos y situaciones que habían sucedido en el pasado, ofreciendo la clave de interpretación de los relatos míticos), como parte de las corrientes interpretativas antiguas, continuando por la *escuela de mitología comparada*, con Friedrich Max Müller, la *escuela antropológica inglesa*, con miembros distinguidos como Edward Burnett Tylor, Andrew Lang y James George Frazer y la *escuela histórica filosófica alemana*, en la que podemos destacar, entre otros, a Otto Gruppe, Carl Robert y Martin P. Nilsson, que marcan los comienzos de una ciencia de los mitos, hasta llegar a los estudios contemporáneos de antropología, que dedicarán sus esfuerzos a tratar de ver qué podemos saber de las sociedades y de los hombres a través del estudio de los mitos. Éstas últimas corrientes son el *simbolismo*, entre cuyos principales representantes podemos citar a Sigmund Freud, Carl Gustav Jung o Gilbert Durand, que ven en el mito una forma de pensar y explicar el mundo a través de un lenguaje simbólico, el *funcionalismo*, cuyo arquetipo de aproximación al estudio del mito fue realizado por B. Malinowski, quien estudia el mito en el contexto social y cultural en el que se produce, haciendo hincapié en la función social que esa mitología desempeña en la vida

⁴⁰ KIRK, G. S., *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1985, pp. 195 y ss.

comunitaria, y el *estructuralismo*, cuyo representante más eximio es Claude Lévi-Strauss, que aborda el análisis del mito en sí y por sí mismo. Por otro lado, como representantes de la *escuela sociológica francesa* tenemos a Marcel Mauss, Marcel Granet y Louis Gernet. Existe una última corriente denominada *hermenéutica estructuralista actual* (escuela mitológica francesa) cuyos máximos representantes son Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet y Marcel Detienne. Estos autores tienen en cuenta el contexto histórico-cultural de la época a la que pertenecen y en la que se difunden los mitos de una sociedad concreta. Sus trabajos han trazado por el momento, las líneas maestras de la interpretación de los mitos.⁴¹

Jean-Pierre Vernant, en su libro *Mito y sociedad en la Grecia Antigua* realiza un recorrido por estas corrientes hasta llegar a la suya.⁴² También lo hace Lluís Duch en *Mito, interpretación y cultura*, entre otros autores, por citar algún ejemplo.⁴³

Las palabras afines a mito, como mitología y mitografía (aunque existen otras como mítico o mitológico, pero no se va a hacer hincapié en ellas), corren la misma suerte que la primera por la diversidad de sus definiciones.

El término “mitología” (*mythologia*) está compuesto de dos palabras, *mythos*, “narración, cuento, relato” y *logos*, “discurso, habla”. Esta palabra posee una doble acepción admitida, por un lado como “el conjunto de relatos míticos de un pueblo” y por otro lado como “el estudio de esos mitos, o ciencia de la explicación de esos mitos”. En este sentido la define Carlos García Gual como colección de mitos y explicación de los mismos.

Otras definiciones realizadas en diccionarios son “conjunto de mitos o historias que narran las acciones de los dioses y los héroes de la Antigüedad y que pertenecen a la

⁴¹ PASTOR CRUZ, J. A., *Op. Cit.*, s/p, disponible en red: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm>, consultado el 16/04/2013.

⁴² VERNANT, J.P., *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1994, pp. 190 y ss.

⁴³ DUCH, L., *Op. Cit.*, pp. 235 y ss.

historia, la cultura y la religión de un pueblo⁴⁴ o conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana” y “estudio de los mitos”.⁴⁵

Antonio Ruiz de Elvira la define como “el conjunto de leyendas o mitos griegos y romanos que, según testimonios fehacientes que poseemos, tuvieron vigencia como tales leyendas en cualquier momento del ámbito temporal que va desde los orígenes hasta el año 600 d. C.”⁴⁶

Muchos estudios se han elaborado sobre la mitología, al igual que sobre el mito, manteniendo ambos una estrecha relación, pues se llevan a cabo en muchas ocasiones por los mismos autores y encuadrados en las mismas corrientes interpretativas.

El inicio del uso de la palabra *mythologia* tiene su origen en Platón, que fue el primero que dio al término el significado más parecido al que tenemos hoy día. Para él no significaba más que “contar historias”⁴⁷, aunque, como se ha comentado anteriormente, ya en la *Odisea* se atestigua el verbo *mythologeouein*. Hesíodo antes que Platón expuso de manera sistemática y ordenada la mitología de los helenos en su poema *Teogonía*, siendo un repertorio de mitos anterior a su recopilación por escrito. Apolodoro en su *Biblioteca*, fue quien extrajo y resumió los mitos, convirtiéndose en una valiosísima fuente mitológica. Esta recopilación y ordenación de mitos formarían parte de la primera acepción del término (conjunto de relatos míticos), mientras que a la segunda (estudio de los mitos) pertenecerían tanto la oposición del *mythos* y el *logos* como las interpretaciones hermenéuticas antes citadas.

Podemos afirmar por tanto que la mitología es aquella ciencia que se encarga del estudio e interpretación del mito y además el conjunto de relatos míticos de un

⁴⁴ *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox* (17ª ed., vol. 1) España: Larousse.

⁴⁵ Real Academia Española, disponible en red: <http://lema.rae.es/drae/?val=mito>, consultado el 16/04/2013.

⁴⁶ RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. Cit.*, p. 7. Recordemos que este autor atribuye a las palabras “mito” y “leyenda” el mismo uso.

⁴⁷ KIRK, G.S., *Op. Cit.*, p. 21.

determinado pueblo. Para ello utilizará como apoyo diversas fuentes auxiliares como la iconografía y las representaciones pictóricas y escultóricas.

Otra de las voces derivadas de “mito” es “mitografía”. Esta palabra está estrechamente conectada con “mitología” en cuanto a las cuestiones interpretativas. Etimológicamente proviene de *mythos* (relato) y *graphein* (describir) y hace referencia a las compilaciones escritas de los mitos que recogieron los autores denominados “mitógrafos”, tales como Apolodoro o Higino, entre otros.⁴⁸

Antonio Ruiz de Elvira dice que la mitografía “es el conjunto de obras griegas y latinas (incluyendo textos griegos y latinos de toda índole), desde los orígenes hasta el siglo XII d. C. inclusive, que tratan de la mitología clásica, ya sea en forma sistemática, ya en alusiones o en utilizaciones de cualquier clase o extensión”. Además otra acepción que hace del término coincide en esencia con la palabra mitología, aunque su ámbito temporal queda restringido a los siglos XIX y XX, y sería “la investigación científica de las leyendas o conjunto de los estudios modernos sobre ellas”.⁴⁹

A estas dos acepciones apuntan algunas otras definiciones actuales como las siguientes:

“Ciencia que trata del origen y explicación de los mitos.”⁵⁰ “La mitografía es el estudio de mitos y leyendas antiguas que conforman las mitologías; podría decirse que un mitógrafo es un coleccionista de mitos”.⁵¹ O bien, “la mitografía consiste en el estudio y recopilación de mitos y leyendas antiguas que conforman las distintas tradiciones mitológicas. Los mitógrafos realizan recopilaciones de los mitos antiguos y les dan distintas

⁴⁸ PASTOR CRUZ, J. A., *Op. Cit.*, s/p, disponible en red: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-1.htm>, consultado el 16/04/2013.

⁴⁹ RUIZ DE ELVIRA, A., *Op. Cit.*, p. 7.

⁵⁰ Real Academia Española, disponible en red: <http://lema.rae.es/drae/?val=mito>, consultado el 16/04/2013.

⁵¹ Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mitograf%C3%ADa>, consultado el 16/04/2013.

interpretaciones, convirtiéndose en estudiosos y coleccionistas de mitos.⁵²

Es preciso insistir en la diferenciación que se hace entre los mitógrafos y los mitólogos. La intención de los mitógrafos es la de coleccionar mitos, es decir, no tienen la intención de analizarlos y, de hecho, no los estudian en vivo sino que los complementan sobre el papel. Los mitólogos en cambio los interpretan y analizan.⁵³ En este sentido se pronuncia Lévi-Strauss diciendo que la diferencia entre mitólogos y mitógrafos radica en que, para los primeros, el conjunto de mitos a estudiar posee ya un rumbo interpretativo propio que el investigador sigue; los segundos, en cambio, imponen ellos mismos la dirección de un relato, comandando la relación de significados.⁵⁴

Se define la mitografía, por una parte, como el conjunto de obras mitológicas y la recopilación de las mismas, y, por otra parte, como el estudio e investigación de los mismos.

Otro término que tiene gran peso en el presente trabajo es el de “mitema”.

Partiendo de las tesis enunciadas por Claude Lévi-Strauss⁵⁵ en la década de los años 50 del pasado siglo sobre el mitema, vamos a perfilar su definición concreta.

Debemos establecer, para dar cuenta de los caracteres específicos del pensamiento mítico, que el mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá de él. Ferdinand de Saussure estableció dos niveles en el lenguaje y demostró, al distinguir entre la *lengua* y el *habla*, que el lenguaje ofrecía dos aspectos complementarios, uno estructural que

⁵² Diccionario literario: *Papel en blanco*, disponible en red: <http://www.papelenblanco.com>, consultado el 16/04/2013.

⁵³ PASTOR CRUZ, J. A., *Op. Cit.*, s/n, disponible en red: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-1.htm>, consultado el 16/04/2013.

⁵⁴ LÉVI- STRAUSS, C., *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1995, p. 48, nota 14.

⁵⁵ LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 232 y ss.

pertenece al dominio de un tiempo reversible (*lengua*) y otro estadístico que pertenece a un tiempo irreversible (*habla*).⁵⁶

El mito también puede definirse como un sistema combinatorio de dos niveles, uno histórico o irreversible (se refiere siempre a hechos pasados) y otro ahistórico o permanente (refiriéndose a acontecimientos que atañen simultáneamente al pasado, al presente y al futuro). Esta doble estructura explica que el mito pertenezca de forma simultánea al dominio del habla -y que se pueda analizar como tal- y al de la lengua en la cual se formula.⁵⁷

Para Claude Lévi-Strauss el mito presenta también un tercer nivel, lingüístico como los otros dos enunciados por Saussure, pero distinto de ambos. De igual modo que por encima del habla se encuentra el nivel de las unidades constitutivas de la lengua (fonema, morfemas, semantemas), el mito, entidad lingüística, está constituido por unidades superiores y más complejas aún o mitemas, que se encuentran en el nivel tercero o de la frase. No se trata de frases sueltas sino de una naturaleza relacional, pero no son solo relaciones sino “paquetes de relaciones” que por razón de su estructura adquieren una función significante.⁵⁸

Hay pues dos niveles de lectura en el mito, un nivel narrativo manifiesto y un nivel más profundo que el análisis puede alcanzar localizando entre los “elementos” constitutivos del relato (frases cortas que condensan en una relación simple las secuencias esenciales de la narración, “mitemas”) relaciones de oposición y de homología que son independientes del orden narrativo, es decir, de su posición y de su función en la cadena lineal del relato. Para hacer que aparezca esta estructura permanente que forma el basamento del texto, se distribuyen las frases-relación o mitemas a lo largo de dos ejes, uno horizontal que sigue el mismo orden del relato y

⁵⁶ LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología... Op. Cit.*, pp. 232 y ss.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

otro vertical que reagrupa en columnas todos los mitemas que pueden clasificarse en un mismo paquete por sus afinidades temáticas.⁵⁹ Claude Lévi-Strauss siguiendo este procedimiento dispuso en cuatro columnas el conjunto de mitemas que se hallan en el mito de Edipo.

Fue éste último quien más contribuyó a la noción de mitema como estructura sintáctica-semántica o unidad mínima de significado mítico, insertada en el discurso de un sintagma, de una oración, de un relato oral o de todo texto literario.

Otros autores también hablaron sobre ello, como el ruso Vladímir Propp, que estimaba que la unidad de estudio no era el mitema sino el cuento individual. Su conclusión se basó en el análisis de los cuentos populares en los que encontró una serie de puntos recurrentes que creaban una estructura constante en todas las narraciones. Roman Jakobson discutió la teoría de Lévi-Strauss y consideró el mitema como un concepto que no tiene significado en sí mismo, sino que éste aparece mediante el análisis sociológico.⁶⁰

Los mitemas están incluidos dentro de las alegorías míticas y es posible observar la presencia de rasgos comunes o mitemas universales en la forma en la que los hombres han relatado motivos fundamentales de su existencia como la creación del mundo y de la vida o los fenómenos meteorológicos. Éstos influyen en la vida sociocultural del ser humano y representan valores universales y categorías que reflejan -haciendo referencia constante a la identidad del ser humano- sus acciones grupales e individuales.

La importancia de definir convenientemente este concepto en el presente trabajo se debe a que nuestro principal objetivo es el de estudiar el mitema de la venganza, dentro del mito de *La Orestía*, a través del Séptimo Arte.

⁵⁹ VERNANT, J. P., *Op. Cit.*, p. 209.

⁶⁰ Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mitema>, consultado el 16/04/2013.

2.2.- La Orestía

De manera muy breve podemos entender *La Orestía* como el mito que trata el asesinato de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra y su amante, Egisto, y los acontecimientos que trajo consigo este acto. Se trata del final de la maldición sobre la casa de Atreo.

2.2.1.- Antecedentes

Resulta importante hacer una aproximación a los antecedentes familiares de Orestes y Electra, ya que las generaciones de esta familia han estado marcadas por una larga cadena de crímenes de toda naturaleza, tales como culpas, maldiciones, excesos cometidos y lucha por el poder: “¡Ah, ah! Sí! ¡A una casa que odian los dioses, testigo de inúmeros crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas, a una casa que es matadero de hombres y a un solar empapado de sangre!”⁶¹

La maldición familiar la inaugura Tántalo, el iniciador de la dinastía.

2.2.1.1.- Tántalo

El origen de Tántalo es motivo de discusión. Algunos consideran que su madre era Pluto y su padre Zeus.⁶² Otros que su padre fue Tmolos, marido de Onfale, reina de Lidia, que dejó el trono a esta tras morir.⁶³ Sin embargo, algunos le llaman rey de Argos o de Corinto.⁶⁴

⁶¹ ESQUILO, *Agamenón*, 1090-4.

⁶² HIGINIO, *Fábulas*, CXXIV.

⁶³ APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*, II, 6, 3.

⁶⁴ GRAVES, R., *Los mitos griegos II*, Madrid, Alianza, 2001, p. 29.

Fue padre de Pélope, Niobe y Broteas junto con Dione.⁶⁵ Robert Graves dice en su libro *Los mitos griegos* que su esposa pudo ser Eurianasa, hija del dios fluvial Pactolo, o bien Euritemiste, hija del dios fluvial Janto; o Clitia, hija de Anfidamante.⁶⁶

Tántalo era invitado por Zeus a los banquetes de los dioses, en los que no faltaba néctar y ambrosía, y además le confiaba sus designios. Pero esta confianza se vio traicionada por el propio Tántalo, que decidió revelar los secretos a sus amigos mortales y compartir con éstos néctar y ambrosía que había robado.⁶⁷ No sólo cometió este pecado. Para probar la omnisciencia de los dioses les invitó a un festín en el monte Sípilo, en el que añadió las carnes cocidas de su hijo Pélope, al que primero descuartizó. Los dioses se dieron cuenta enseguida de lo que tenían delante de sus ojos y apartaron la comida horrorizados, excepto Deméter, que comió la carne de la paletilla izquierda al encontrarse trastornada por la pérdida de su hija Perséfone.⁶⁸

A parte de los dos anteriores pecados, fue acusado de robo con perjurio. Pandáreo, hijo de Mérope, robó el mastín de oro que Hefesto le hizo a Rea para que custodiase a Zeus cuando era un infante. Se lo entregó a Tántalo hasta que pasase la alarma inicial, y cuando le pidió que lo devolviese, éste negó saber nada de ningún mastín de oro. Hermes, enviado por Zeus, investigó el asunto y, después de recuperar el perro, Zeus aplastó con un risco a Tántalo. Otras versiones dicen que fue Tántalo el que robó el mastín y Pandáreo el que lo guardó y fingió no saber nada cuando se le preguntó. Pandáreo también recibió su castigo ya que Zeus lo transformó en roca.⁶⁹

Tántalo recibió varios castigos por sus faltas cometidas, pagó con la muerte a

⁶⁵ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIII y IX, 2, PAUSANIAS, *III*, 22,4, EURÍPIDES, *Orestes*, 11.

⁶⁶ GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 29.

⁶⁷ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXII, 2, PÍNDARO, *Olímpicas*, I, 60-63, APOLODORO, *Epítome*, II, 1, EURÍPIDES, *Orestes*, 9-10.

⁶⁸ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIII, FERNÁNDEZ GALIANO, M., en *Alejandra* de Licofrón, Madrid, Gredos, 1987, pp. 79, 150, OVIDIO, *Metamorfosis*, VI, 406-411, PÍNDARO, *Olímpicas* I, 46-51, APOLODORO, *Epítome*, II, 3,

⁶⁹ PAUSANIAS, X, 30,2, SÓFOCLES, *Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1983, p. 291. GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 31.

manos de Zeus y fue condenado a estar en los infiernos de pie en un lago, hambriento y sediento, con el agua hasta la cintura o hasta la mandíbula, según otras fuentes. Cuando quiere beber agua esta se retira.⁷⁰ También cuelgan sobre su cabeza unos árboles con frutos, y cuando quiere tomarlos, las ramas retroceden movidas por el viento.⁷¹ Además una roca pende sobre su cabeza, amenazando con aplastarle el cráneo.⁷²

Por voluntad de los Dioses, Zeus resucitó a Pélope después de castigar a Tántalo. Se le ensamblaron los miembros tal y como habían estado, salvo la paletilla que se comió Deméter, que fue sustituida por una de marfil:⁷³

“Este hombre en el momento de nacer fue del mismo color que el derecho y también de carne y hueso; cuentan que después los miembros, troceados por las manos de su padre, los unieron los dioses y, encontrados los demás, faltó el que tiene su lugar entre la garganta y la parte alta del brazo; en sustitución de la parte que no aparecía le fue colocado el marfil y, una vez hecho esto, Pélope quedó entero.”⁷⁴

Cuando recobró la vida resultó ser más hermoso aún, enamorando a Poseidón y convirtiéndose en su amante.⁷⁵

2.2.1.2.- Pélope e Hipodamía

La mujer con la que se casó Pélope fue Hipodamía, hija de Enómao, (hijo de Ares y Harpina o Astérope, hija de Atlante, rey de Pisa⁷⁶) y de Evárete, hija de Acrisio.⁷⁷

⁷⁰ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXII, 2, OVIDIO, *Metamorfosis*, IV, 459-60, HOMERO, *Odisea*, XI, 582-592.

⁷¹ *Íbidem*.

⁷² HIGINIO, *Fábulas*, LXXXII, 3, PÍNDARO, *Olímpicas*, I, 55-59, PAUSANIAS, X, 31, 12, EURÍPIDES, *Orestes*, 6

⁷³ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIII, OVIDIO, *Metamorfosis*, VI, 406-11, FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 79, 155.

⁷⁴ OVIDIO, *Metamorfosis*, VI, 406-11.

⁷⁵ APOLODORO, *Epítome*, II, 3.

⁷⁶ PAUSANIAS, V, 10, 6 y VI, 21, 8, HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 1, En APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, 10, 1 aparece no como la madre de Enómao, sino como su esposa. En SÓFOCLES, *Fragmentos*, *Op. Cit.*, p. 239 también aparece como su esposa.

⁷⁷ APOLODORO, *Epítome*, II, 4, HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 1, PÍNDARO, *Olímpicas*, I, 69-70.

Enómao no dejaba que Hipodamía se casase con nadie. Existen varias interpretaciones al respecto, una dice que no lo hacía porque estaba enamorado de ella y la otra porque un oráculo había predicho que moriría a manos de su yerno.⁷⁸ No se sabe a ciencia cierta cuál de las dos es la verdadera o si lo son ambas, pero el caso es que éste desafiaba a los pretendientes de su hija a una carrera de carros obligándolos a ir hasta el Istmo de Corinto, dándoles ventaja mientras él hacía sacrificios a Poseidón. Si ganaban se casaban con Hipodamía y, si resultaban derrotados -porque Enómao les había dado caza- perdían la vida a manos de su lanza o, según otras versiones, a flechazos. Muchos habían perecido ya y sus cráneos fueron colgados por él en su palacio.⁷⁹ El último que se enfrentó a Enómao fue Pélope, quien, para tener derecho a casarse con Hipodamía, debía salir vencedor compitiendo contra éste, que disponía de los caballos más veloces como regalo de su padre Ares.⁸⁰

En la carrera contra Pélope intervino Hipodamía, que se había enamorado de Pélope, y Mírtilo, hijo de Hermes y Teobule, el auriga de Enómao, que le ayudaba en las carreras contra los pretendientes de Hipodamía porque estaba enamorado de ella.⁸¹ En este caso Mírtilo dio su ayuda a Pélope, según unas versiones, a petición de la propia Hipodamía que al ver a Pélope se enamoró de él,⁸² o, según otras, a petición del propio Pélope que le juró que a cambio de su ayuda le dejaría acostarse una sola noche con Hipodamía⁸³ o que le daría la mitad de su reino.⁸⁴ Fue así como cambió piezas de las ruedas del carro de Enómao provocando la caída y muerte de éste, aunque algunas

⁷⁸ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 1, APOLODORO, *Epítome* II, 4.

⁷⁹ APOLODORO, *Epítome*, II, 5, PAUSANIAS, VI, 21, 9 y VIII, 10-11, HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 2-3. FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 79 y 155, PÍNDARO, *Olímpicas*, I, 75-80, SÓFOCLES, *Fragmentos*, *Op. Cit.*, p. 239.

⁸⁰ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 2-3, APOLODORO, *Epítome*, II, 5, SÓFOCLES, *Fragmentos*, *Op. Cit.*, p. 239.

⁸¹ APOLODORO, *Epítome* II, 7, FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 80, 160, HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV 4 y CCXXIV 5, PAUSANIAS, VIII, 14, 10-11.

⁸² FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 80, 160.

⁸³ PAUSANIAS, VIII, 14, 11.

⁸⁴ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 4.

interpretaciones dicen que murió a manos de Pélope.⁸⁵ Éste último contaba además con un carro alado cuyos ejes no se mojaban al caminar por el mar, como regalo de Poseidón, su amante desde que los dioses le devolvieron a la vida tras ser descuartizado y cocido por su padre Tántalo.⁸⁶



Fig. 1.- HIPODAMÍA CONDUCTIDA POR UNA MUJER, PÉLOPE, ALTAR DE ZEUS, ENÓMAO, MÍR TILO, EROS Y AFRODITA

Ánfora de Ruvo (Italia) conservada en el Museo Británico (F331), 360-330 a. C.

British Museum, Londres, Gran Bretaña.⁸⁷

La imagen muestra la escena en la que Enómao se dispone a hacer el sacrificio en el altar de Zeus. Lo hacía mientras concedía una engañosa ventaja a los pretendientes que partían en la carrera a la que los había desafiado. Puede apreciarse la cabeza de un pretendiente, pues se dice que colgaba las de los cortejadores vencidos en su propia casa. Aparece también Hipodamía conducida por una mujer y, a la derecha, Mírtilo, Eros y Afrodita.⁸⁸

Pélope resultó vencedor, pero se negó a cumplir la promesa que le había hecho a

⁸⁵ FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 80 y 160, HIGINIO, *Fábulas* LXXXIV, 4. APOLODORO, *Epítome* II, 7,

⁸⁶ PÍNDARO, *Olímpicas*, I, 75-80, APOLODORO, *Epítome*, II, 3-4, PAUSANIAS, V, 17, 7, FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 80, 160.

⁸⁷ PÉREZ MIRANDA, I., *Mito y género en la Grecia antigua. Tantálidas, Labdácidas y Dardánidas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, p. 105, Tesis, disponible en red: <http://es.youscribe.com/catalogue/recursos-pedagogicos/conocimientos/ciencias-humanas-y-sociales/mito-y-genero-en-la-grecia-antigua-tantalidas-labdacidasy-1792691>, consultado el 18/01/2013.

⁸⁸ PAUSANIAS, V, 14, 6, APOLODORO, *Epítome*, II, 5.

Mírtilo y lo precipitó al mar, tomando este el nombre de mar Mírtoo.⁸⁹ Otras interpretaciones cuentan que Mírtilo intentó forzar a Hipodamía mientras iba con ésta y con Pélope en un carro en el viaje de vuelta. Mientras Pélope iba a buscar agua, se dio cuenta de la intención de Mírtilo y le tiró al mar. Éste antes de ahogarse lanzó una maldición contra Pélope y toda su familia.⁹⁰

Pélope llegó al Océano para ser purificado por Hefesto por la muerte de Mírtilo, y regresó a Pisa en Élide, donde heredó el reino de Enómao.⁹¹

La maldición que lanzó Mírtilo se unió a dos más formuladas por Pélope relacionadas con su hijo Crisipo, una de ellas contra Layo, su raptor, y otra contra sus hijos Atreo y Tiestes por el asesinato de Crisipo, como veremos en el siguiente epígrafe.

2.2.1.3.- Los hijos de Pélope: Atreo, Tiestes y Piteo

Los hijos más renombrados de Pélope fueron Piteo, Atreo y Tiestes, aunque existen otros, según las fuentes, por ejemplo Píndaro menciona seis hijos.⁹² Pélope tendrá junto con otra mujer, Axíoque, un hijo, Crisipo. Su papel tiene importancia porque su raptó y asesinato provocan sendas maldiciones que traerán la ruina a los linajes Pelópida y Labdácida ya mencionados. Layo, hijo del rey tebano Lábdaco,⁹³ expulsado de Tebas, fue al Peloponeso donde le hospedó Pélope. Allí se enamoró de la belleza de Crisipo⁹⁴ a quien estaba instruyendo como auriga, por lo que lo raptó y se lo llevó de vuelta a su tierra una vez anulada la condena del destierro, traicionando así la

⁸⁹ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXIV, 5, PAUSANIAS, *VIII*, 14, 11.

⁹⁰ FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Op. Cit.*, pp. 80, 160, APOLODORO, *Epítome*, II, 8.

⁹¹ APOLODORO, *Epítome*, II, 9, GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 44.

⁹² APOLODORO, *Epítome*, II, 10, ORTEGA, A., comentarios a *Olímpicas* de Píndaro, Madrid, Gredos, 2002, I, 89, p. 78. HIGINIO, *Fábulas*, LXXXVII y LXXXVIII.

⁹³ HIGINIO, *Fábulas*, LXVI, LXXVI y LXXXV, APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, V, 5.

⁹⁴ HIGINIO, *Fábulas*, CCLXXI, 2.

confianza depositada en él por su anfitrión.⁹⁵



Fig. 2.- LAYO RAPTANDO A CRISIPO

Cerámica. 320 a. C. Crátera ática de figuras rojas

J. Paul Getty Museum, Malibu (California),

EE.UU.⁹⁶

Tenemos aquí varias versiones. Según una Crisipo se suicida por la vergüenza⁹⁷. Otros dicen que Atreo y Tiestes lo mataron a instancias de su madre Hipodamía, que al ser acusada por Pélope se quitó la vida⁹⁸ y estos tuvieron que exiliarse. Otra interpretación nos cuenta que la propia Hipodamía para impedir que Pélope designase a Crisipo su sucesor, saltándose a sus propios

hijos, trató de convencerlos para que lo mataran, y al negarse estos, fue ella misma al lecho donde yacían Layo y Crisipo, y clavó la espada en este último matándolo, aunque antes de expirar la acusó. Layo fue acusado como culpable y encarcelado por Atreo y Tiestes. Entretanto Pélope había lanzado una maldición contra el linaje de Layo, siendo este el origen de la maldición de los Labdácidas y avanzaba hacia Tebas para rescatar a Crisipo, iniciando una guerra. Pero, al saber que ya había sido encarcelado, en un acto de nobleza le perdonó.⁹⁹

De los tres hijos más renombrados de Pélope sólo Piteo disfrutó de la clase de buena fortuna de la que su padre estaría orgulloso. Su gobierno sobre la ciudad peloponense de Trecén era famoso por su justicia y sabiduría.¹⁰⁰

⁹⁵ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, V, 5.

⁹⁶ PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, p. 108.

⁹⁷ GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 52.

⁹⁸ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXV y CCXLIII. 3.

⁹⁹ GRAVES, R., *Op. Cit.*, pp. 52-3, EURÍPIDES, *Orestes*, 995-996.

¹⁰⁰ BUXTON, R., *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, Oberon, 2004, p. 150.

2.2.1.4.- Atreo y Tiestes

Electrión, rey de Micenas, entregó el trono a su hija Alcmena, y ésta a su marido Anfitríon. El padre de Euristeo, el enemigo más implacable de Heracles, Esténelo, después de desterrar a Anfitríon se apoderó del trono de Micenas, y mandó a buscar a Atreo y a Tiestes instalándolos y entregándoles Midea. Tras el fallecimiento de Euristeo y Esténelo, un oráculo ordenaría a los micenos que eligiesen por rey a un descendiente de Pélope. Siguiendo al oráculo se hizo llamar a Atreo y a Tiestes, iniciándose entonces la funesta rivalidad entre los dos hermanos.¹⁰¹

Veamos cómo se desarrolló la rivalidad entre ambos. Atreo había prometido a Artemis sacrificar lo mejor de sus rebaños, pero cuando apareció un cordero de oro en su ganado (se dice que fue la propia diosa quien lo puso ahí para ponerlo a prueba), la engañó ocultando el animal y sacrificó uno corriente en su lugar. Aérope la esposa de Atreo, que estaba enamorada de Tiestes y mantenía una relación adúltera con él, le reveló el secreto del cordero y Tiestes lo robó. Éste persuadió a Atreo de que el reino de Micenas debía ser para el hermano que poseyese un cordero de oro y así, con esta trampa, fue él quien accedió al trono. Según una variante del episodio del cordero era Hermes, padre de Mírtilo, quien había enviado al fabuloso animal para provocar acritud entre los descendientes de Pélope.¹⁰²

Entonces intervino Zeus que estaba a favor de Atreo, y mandó a Hermes para que le dijese que propusiese un contrapacto a Tiestes. La idea era que Atreo fuese rey si el sol invertía temporalmente su curso y se ponía por el este, lo cual sucedió por influencia de Zeus. Esto provocó que Atreo subiese al trono y desterrase a Tiestes¹⁰³.

Cuando Atreo se enteró de que Tiestes había estado con su esposa, a Aérope la

¹⁰¹ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, II, IV, 6 y *Epítome*, II, 11, EURÍPIDES, *Orestes*, 12.

¹⁰² APOLODORO, *Epítome*, II, 10-12. BUXTON, R., *Op. Cit.*, p. 150. EURÍPIDES, *Orestes*, 812-5 y 995 y ss, *Electra*, 720-5.

¹⁰³ APOLODORO, *Epítome*, II, 12-13. BUXTON, R., *Op. Cit.*, pp. 150-1. HIGINIO, *Fábulas*, CCLVIII, EURÍPIDES, *Orestes*, 1000 y ss, EURÍPIDES, *Electra*, 726-732, SÉNECA, *Tiestes*, 776 y ss.

arrojó al mar. El destierro de su hermano no satisfacía sus ansias de venganza, por lo que le hizo volver con la excusa de congraciarse con él.¹⁰⁴ Tras invitar a Tiestes a una comida que sellaría una reconciliación fraternal, le sirvió los cuerpos despedazados y cocidos de sus hijos. Los niños los había tenido de la Ninfa Návade: Aglao, Calileonte y Orcomeno, o, según la versión de Higino, Tántalo y Plístenes. Este último, según unas versiones, es hijo de Tiestes y de Aérope y, según otras, de Atreo y de Cléola, su esposa muerta antes que Aérope.¹⁰⁵

Conviene conocer el origen de Aérope para entender el porqué de su infidelidad. Era hija de Catreo y nieta de Míno. Catreo, que según un oráculo sería asesinado por uno de sus hijos, había dado a sus hijas Aérope y Climene a Nauplio para que las vendiese en país extranjero. Nauplio desposaría a Climene, con la que engendrará a Eax y a Palámedes, y entregaría a Plístenes/Atreo a Aérope.¹⁰⁶ Según otra tradición Catreo había entregado a Nauplio a Aérope para que la arrojase al mar debido a que esta había tenido relaciones con un esclavo. Muestra ya desde su origen un carácter doblemente transgresor por haberse unido a un hombre por iniciativa propia, perdiendo su virginidad antes del matrimonio, y porque este hombre era un esclavo, algo difícil de concebir para una princesa. La joven se libraría temporal pero no definitivamente de su destino. En ambas versiones, Aérope se habría unido a Atreo contra su voluntad, siendo entregada o vendida por Nauplio, por lo que no sentía ninguna lealtad hacia su esposo.¹⁰⁷ Aérope tuvo junto a Atreo tres hijos: Agamenón, Menelao y Anaxibia.¹⁰⁸

¹⁰⁴ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXVIII,1, BUXTON, R., *Op. Cit.*, p. 151. GRAVES, R., *Op. Cit.*, pp. 56-7.

¹⁰⁵ APOLODORO, *Epítome*, II, 13, HIGINIO, *Fábulas* LXXXVIII,1, CCXLIV, 4, y CCLVIII, BUXTON, R., *Op. Cit.*, p. 151. GRAVES, R., *Op. Cit.*, pp. 56-7. PAUSANIAS, II, 18, 1, EURÍPIDES, *Orestes*, 1010 y ss. ESQUILO, *Agamenón*, 1220-5 y 1590-1600. SÉNECA, *Tiestes*, 779. Plístenes y Atreo se confunden en las distintas tradiciones siendo en ocasiones uno el hijo del otro; así, en Higino, *Fábulas*, LXXXVI, Atreo matará a su hijo Plístenes pensando que era el hijo de su hermano. Según Tzetzes, Hesíodo y Esquilo habrían considerado a Agamenón, Menelao y Anaxibia hijos de Plístenes, hijo de Atreo y Aérope. Plístenes murió joven y encargó el cuidado de sus hijos a su padre Atreo, que los educó.

¹⁰⁶ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, II.

¹⁰⁷ PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, pp. 118-9.

¹⁰⁸ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXVII, 8, XCV, 1 y XCVII, 1, PAUSANIAS, II, 29, 4.

Continuando con la historia entre ambos hermanos, Tiestes, sediento de venganza por el terrible suceso del banquete de sus propios hijos, consultó el oráculo y halló como respuesta que la manera de vengarse de Atreo era engendrar un hijo uniéndose con su hija Pelopia.¹⁰⁹ “Entonces Tiestes se puso a buscar por todos los medios la manera de vengarse de Atreo y consultó al oráculo sobre ello, obteniendo la respuesta de que podría vengarse si engendraba un hijo uniéndose a su hija.”¹¹⁰

A esta la violó en el palacio del rey Tesproto donde estaba como sacerdotisa. Sucedió una noche en un estanque, cuando ella lavaba una mancha de sangre que le había caído en la túnica mientras hacía sacrificios a Atenea. Esta no le reconoció pues llevaba la cabeza tapada, pero logró quitarle su espada. Fruto de esa violación engendró a Egisto y fue dada en matrimonio a Atreo, quien se había enamorado de ella al llegar a la corte de Tesproto, pidiéndosela en matrimonio al pensar que se trataba de su hija, cosa que Tesproto concedió para no levantar sospechas. Pelopia dio a luz a Egisto y lo abandonó sabiendo que había nacido fruto de un abuso, pero Atreo lo mandó buscar y lo cuidó como su propio hijo. Atreo envió a sus hijos, Agamenón y Menelao, a buscar a Tiestes. Cuando estos lo encontraron, lo apresaron y lo metieron en la cárcel. A su hijo adoptivo Egisto le ordenó matar a Tiestes pero, en el momento en que este iba a hacerlo usando la misma espada que su madre Pelopia había arrebatado a su agresor la noche de la violación, éste reconoció su espada y le reveló a Egisto su verdadera identidad. Entonces Egisto llevó a su madre a presencia de Tiestes y esta confirmó este hecho, dándose cuenta del incesto y quitándose la vida con la espada. Tiestes le contó toda la verdad y le pidió que matase a Atreo con la misma espada con la que su madre se había quitado la vida. Este se la llevó a Atreo, que se puso gozoso pensando que Tiestes había

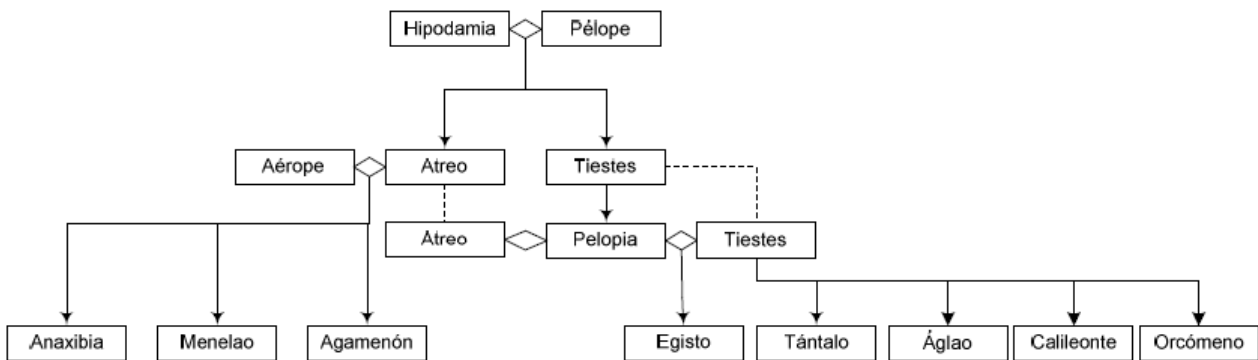
¹⁰⁹ APOLODORO, *Epítome*, II, 14, HIGINIO, *Fábulas*, LXXXVII.

¹¹⁰ APOLODORO, *Epítome*, II, 14.

muerto, y entonces Egisto lo mató, restableciendo así a Tiestes en el trono.¹¹¹

La larga enemistad entre los dos llevó a desvirtuar las relaciones familiares y sembró las semillas de posteriores rupturas violentas en las dos generaciones siguientes.

2.2.1.5.- Los Atridas



Agamenón y Menelao huyeron de Micenas con la ayuda de su nodriza tras la muerte de Atreo. Se refugiaron en la corte de Tindáreo, rey de Esparta, quien les ayudó a recuperar el trono de Micenas. Tras tomar juramento a Tiestes, lo relegaron a vivir en Citeria. Entonces Agamenón y Menelao se casaron con las hijas de Tindáreo. Agamenón tomó por esposa a Clitemnestra, después de asesinar a su marido Tántalo y a su hijo recién nacido, mientras que Menelao se casó con Helena.¹¹²

Tántalo, el primer esposo de Clitemnestra, era hijo de Tiestes.¹¹³ La unión de Agamenón con Clitemnestra se inició con un crimen y en contra de la voluntad de ella, a causa de la muerte de su esposo y de su hijo:¹¹⁴ “(...) me tomaste y te casaste conmigo por la fuerza tras de matar a Tántalo, mi marido anterior, y dar muerte a mi niño contra

¹¹¹ HIGINIO, *Fábulas*, LXXXVIII, 3-11, APOLODORO, *Epítome*, II, 14, GRAVES. R., *Op. Cit.*, pp. 58-61. SÓFOCLES, *Fragmentos*, *Op. Cit.*, p. 116.

¹¹² APOLODORO, *Epítome*, II, 15-6, PAUSANIAS, II, 18, 2, EURÍPIDES, *Orestes*, 19-21.

¹¹³ PAUSANIAS, II, 18, 2 y 22, 3, APOLODORO, *Epítome*, II, 15-16.

¹¹⁴ EURÍPIDES, *Ifigenia en Aúlida*, 1148-1154, PAUSANIAS, II, 18, 2.

el suelo estrellándole y habiéndole arrancado con violencia de mis pechos.”¹¹⁵

El origen de Clitemnestra y Helena es el siguiente. Clitemnestra era hija de Tindáreo, hijo de Ébalo y de Gorgófone, la hija de Perseo¹¹⁶, y de Leda, hermana de Helena y de los Dioscuros, Pólux y Cástor.¹¹⁷ Zeus, enamorado de Leda, la poseyó metamorfoseado en cisne a orillas del río Eurotas la misma noche que esta yació con su marido Tindáreo. De esa unión nacieron Pólux y Helena, por parte de Zeus, y Cástor y Clitemnestra, por la de Tindáreo.¹¹⁸ Otra versión cuenta que Helena es en realidad hija de Némesis, diosa de la venganza, que fue violada por Zeus en forma de cisne. De este abuso puso un huevo que fue cuidado por Leda, tras encontrarlo unos pastores y entregárselo a esta. De este modo Leda crió a Helena como si fuese su propia hija.¹¹⁹

Agamenón y Clitemnestra tuvieron cuatro hijos, Orestes, Electra, Ifigenia y Crisótemis,¹²⁰ mientras que Menelao y Helena tuvieron una única hija, Hermione.¹²¹

Cabe mencionar que Anaxibia, la hermana de Agamenón y Menelao, se casó con Estrofió, hijo de Criso, rey de Crisa en Fócide, y tuvo como hijo a Pílates, que, como veremos más adelante, tendrá gran importancia como aliado de su primo Orestes.¹²²

Cuando Paris, hijo de Príamo, el rey de Troya,¹²³ rapta a Helena, Menelao furioso convoca a los reyes aqueos, entre ellos Agamenón, Odiseo y Aquiles, para ir a recuperar a Helena y vengarse de Paris. Esto provoca la guerra de Troya y que Agamenón y Menelao estén diez años ausentes de su patria.¹²⁴ El rapto fue voluntad de Zeus según

¹¹⁵ EURÍPIDES, *Ifigenia en Aúlida*, 1148-1154.

¹¹⁶ HIGINIO, *Fábulas*, LXXVIII, 1, APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, I, IX, 5.

¹¹⁷ HIGINIO, *Fábulas*, LXXVII, LXXVIII, 1 y CXVII, 1.

¹¹⁸ HIGINIO, *Fábulas*, LXXVII, 1, APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, X, 7.

¹¹⁹ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, X, 7, PAUSANIAS, I, 33, 7.

¹²⁰ APOLODORO, *Epítome*, II, 16, EURÍPIDES, *Orestes*, 20-25.

¹²¹ PAUSANIAS, I, 33, 8 y II, 18, 6, HIGINIO, *Fábulas*, CXXII, 4.

¹²² PAUSANIAS, II, 29, 4, HIGINIO, *Fábulas*, CXIX, 1 y CCLVII, 1, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, 915-921.

¹²³ HIGINIO, *Fábulas*, XCII, PAUSANIAS, I, 13, 9.

¹²⁴ PAUSANIAS, III, 12, 6, APOLODORO, *Epítome*, III, 1 y 6, ESQUILO, *Agamenón*, 40-45, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, 10-5.

dicen unos, para que su hija se hiciera célebre enfrentando a Europa y Asia.¹²⁵ Pero sin duda la diosa responsable del mismo fue Afrodita, que favorecía de este modo a Paris por entregarle la manzana de la Discordia, frente a Atenea y Hera como la más hermosa de las diosas.¹²⁶ Sucedió en las bodas de Tetis y Peleo. Paris fue elegido por Zeus para que actuara de árbitro entre las tres deidades y escogiese cuál merecía tener la manzana de oro con las letras “para la más hermosa” que Eris, la divinidad de la Discordia, había arrojado en medio de la fiesta como venganza, ya que se sentía molesta por no haber sido invitada.¹²⁷ Afrodita, Atenea y Hera intentaron sobornar a Paris. Hera le ofreció el poder imperial, Atenea la victoria en la batalla, y la última, Afrodita, el amor de la mujer más hermosa del mundo. Paris se decidió por Afrodita, que hizo nacer el amor de este por Helena, la esposa del rey de Esparta, Menelao, a la que terminó raptando, llevándosela a Troya.¹²⁸ La elección de Paris causó también que Hera y Atenea, molestas por no ser escogidas, se pusieran de parte de los aqueos en la posterior guerra.

Egisto no fue a la expedición y prefirió permanecer en Argos para buscar la forma de vengarse de la Casa de Atreo. Empezó a seducir poco a poco a Clitemnestra, que al principio se negaba, pero que terminó accediendo. Éste llevó al aedo que Agamenón había puesto a su esposa para protegerla a una isla desierta y, junto a ella, preparó un plan para vengarse de Agamenón cuando este regresase de la guerra. Mientras tanto ambos compartían cama y casa.¹²⁹

Hasta aquí la aproximación a los antecedentes familiares de nuestros protagonistas. Como hemos podido apreciar, la cadena de asesinatos y venganzas se suceden desde el origen de la familia, pero no se detiene aquí.

¹²⁵ APOLODORO, *Epítome*, III, 1.

¹²⁶ PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, p. 129.

¹²⁷ APOLODORO, *Epítome*, III, 1-4, HIGINIO, *Fábulas*, XCII.

¹²⁸ *Íbidem*.

¹²⁹ HOMERO, *Odisea*, III, 263-273.

2.2.2.- Mito y mitema

2.2.2.1.- Mito

Existen varias versiones de este mito en algunos de sus aspectos. En un apartado posterior, que titulamos “La Orestía y sus distintas representaciones trágicas”, se hablará y profundizará, como su nombre indica, en las diferentes interpretaciones trágicas que se llevaron a cabo del mismo.

Hemos visto los antecedentes familiares de nuestros protagonistas, que tienen gran importancia para entender mejor cuáles son los motivos en esta sucesión de asesinatos, venganzas y tramas.

La Orestía comienza con el final de la guerra de Troya y el regreso de Agamenón a Micenas tras diez años fuera de su hogar.

Durante la ausencia de Agamenón, Egisto y Clitemnestra tuvieron tiempo suficiente para planear su venganza con premeditación, así que cuando este llegó por fin a Micenas su futuro ya estaba más que escrito. Temiendo que Agamenón regresase por sorpresa, Clitemnestra escribió a su marido pidiéndole que encendiera un faro en el monte Ida cuando cayese Troya. Dispuso ella entonces una serie de fogatas que transmitirían la señal hasta Argólide y puso además un vigía en el techo del palacio de Micenas (según la versión Homérica es Egisto quien ordena al vigía estar al acecho¹³⁰), de modo que, cuando este vio el resplandor de la luz luminosa llamó a Clitemnestra y Egisto apostó a uno de sus hombres en una atalaya cerca del mar para que le avisase del desembarco de Agamenón a cambio de oro.¹³¹

Cuándo Agamenón por fin desembarcó, no lo hizo solo sino que se trajo consigo a

¹³⁰ HOMERO, *Odisea*, IV, 525-7

¹³¹ GRAVES. R., *Op. Cit.*, pp. 67-8, ESQUILO, *Agamenón*, 1 y ss.

Cassandra, hija de Príamo, como botín de guerra.¹³² Egisto seleccionó a veinte hombres para que realizaran una emboscada dentro del palacio, mandó preparar un banquete y, montado en su carro, fue a dar la bienvenida a su primo:¹³³

“(…) pisó alegre su tierra patria: tocaba y besaba la tierra y le caían muchas ardientes lágrimas cuando contemplaba con júbilo la su tierra. Pero lo vio desde una atalaya el vigilante que había puesto allí el tramposo Egisto (le habría ofrecido una recompensa de dos talentos de oro). Vigilaba éste desde hacía un año, para que no le pasara inadvertido si llegaba y recordara su impetuosa fuerza. Y marchó a palacio para dar la noticia al pastor de su pueblo. Y enseguida Egisto tramó una engañosa trampa; eligiendo los veinte mejores hombres de entre el pueblo, los puso en emboscada y luego mandó preparar un banquete en otra parte, y marchó a llamar a Agamenón, pastor de su pueblo, con caballos y carros meditando obras malignas.”¹³⁴

Clitemnestra por su parte recibió a su marido fingiendo felicidad. Le preparó un baño caliente y cuando Agamenón terminó de lavarse y sacó el primer pie de la bañera, se le acercó y arrojó sobre él una red como para peces que le impedía moverse.¹³⁵ En otras fuentes dicen que le ofreció una túnica sin mangas ni cuello y que, mientras este se la ponía, fue asesinado.¹³⁶ Agamenón pereció a manos de Egisto, que le hirió dos veces con una espada de doble filo.¹³⁷ Según otras interpretaciones fue Clitemnestra quien le mató, en algunas versiones asestándole varios golpes mortales o con un hacha de doble filo.¹³⁸ En otras no se especifica quién de ellos lo asesinó, sino que fueron ambos los

¹³² PAUSANIAS, *III*, 26, 5, HIGINIO, *Fábulas*, XCIII y CXVII, 1, APOLODORO, *Epítome*, VI, 23.

¹³³ HOMERO, *Odisea*, IV, 530-534.

¹³⁴ HOMERO, *Odisea*, IV, 520 y ss.

¹³⁵ ESQUILO, *Agamenón*, 1379 y ss, y *Las Euménides*, 631-40, EURÍPIDES, *Electra*, 150 y ss, EURÍPIDES, *Orestes*, 24-5.

¹³⁶ APOLODORO, *Epítome*, VI, 23.

¹³⁷ PAUSANIAS, *II*, 16, 6, EURÍPIDES, *Electra*, 157-65 y *Orestes*, 26, HOMERO, *Odisea*, III, 193 y ss, y 303-5, IV, 534-535 y I, 35-7.

¹³⁸ PÍNDARO, *Píticas*, XI, 15 y ss, ESQUILO, *Agamenón*, 1519-21, 1550-5, 1634-6 y *Euménides*, 631-40, EURÍPIDES, *Orestes*, 26, HOMERO, *Odisea*, 199- 202, SÉNECA, *Agamenón*, 890-901.

que asestaron el golpe:¹³⁹ “Ignorante de todo llevólo con él y matóle tras sentarlo al festín, como a buey amarrado al pesebre.”¹⁴⁰

Agamenón cayó hacia atrás en la bañera de plata y Clitemnestra le cortó la cabeza con un hacha. A continuación corrió afuera para matar a Casandra, quien se había quedado fuera de la casa sumida en un trance profético en el que gritaba entre otras cosas que la casa exhalaba muerte que chorreaba sangre y que la maldición de Tiestes pendía sobre el comedor.¹⁴¹ Clitemnestra la degüella con la misma arma, sin esperar a que su marido cerrase tan siquiera los ojos,¹⁴² y se dice que fue Egisto, quien hizo rodar su cabeza, matando también a dos gemelos que tenía con Agamenón.¹⁴³

En palacio se libraba mientras una batalla entre la guardia de Agamenón y los partidarios de Egisto. Egisto fue el vencedor y subió así al trono de Micenas.¹⁴⁴

Las motivaciones que Clitemnestra tenía para vengarse de Agamenón son las siguientes:

- a) Como ya se indicó antes, su matrimonio se llevó a cabo en contra de su voluntad.
- b) El sacrificio de Ifigenia.¹⁴⁵ Cuando Agamenón, Menelao y los demás caudillos se dirigían a Troya, un tiempo desfavorable provocado por Artemis los mantenía retenidos en Áulide.¹⁴⁶ Esta fue la manera de vengarse de Artemis, ya que Agamenón había matado una cierva en una cacería y había hablado en un tono

¹³⁹ HIGINIO, *Fábulas*, CXVII, 1, APOLODORO, *Epítome*, VI, 23-24.

¹⁴⁰ HOMERO, *Odisea*, IV, 534-5 y XI, 410-1.

¹⁴¹ ESQUILO, *Agamenón*, 1220-1391.

¹⁴² HOMERO, *Odisea*, XI, 420-6, PAUSANIAS, *II*, 16, 6-7, APOLODORO, *Epítome* VI, 23-24, PÍNDARO, *Píticas*, XI, 15 y ss, ESQUILO, *Agamenón*, 1379 y ss, SÓFOCLES, *Electra*, 99.

¹⁴³ PAUSANIAS, *II*, 16, 6 y 7.

¹⁴⁴ APOLODORO, *Epítome* VI, 23-24, HOMERO, *Odisea*, XI, 410-20.

¹⁴⁵ ESQUILO, *Agamenón*, 1521-30, EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide*, 1164 y ss.

¹⁴⁶ APOLODORO, *Epítome* III, 21, HIGINIO, *Fábulas*, XCVIII, 1, aunque aquí Higinio habla de un temporal (tempestad) y *Fábulas*, CCLXI, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros* 15-6 e *Ifigenia en Áulide*, 9-15, 88.

bastante soberbio contra la diosa.¹⁴⁷ Además ésta tampoco olvidó que Atreo no le había sacrificado el cordero de oro.¹⁴⁸ El adivino Calcante informó que para aplacar a Artemis era necesario que Agamenón sacrificase a su hija Ifigenia. Este accedió a ello y mandó a Ulises junto a otro a buscarla donde su madre, con el pretexto de entregarla en matrimonio a Aquiles. Situó Agamenón a su hija en el altar para sacrificarla pero Artemis se la arrebató y la hizo sacerdotisa en su templo, sacrificándose en su lugar una cierva.¹⁴⁹

- c) Los celos por el hecho de que Agamenón hubiese tomado como concubina a Casandra.¹⁵⁰

No podemos olvidar, puesto que también influye en las desgracias de esta familia, la maldición que Mírtilo lanzó contra los descendientes de Pélope.¹⁵¹ La venganza de Nauplio, que en desagravio por el asesinato de su hijo Palamedes recorrería Grecia junto con otro hijo, Eax, tramando que las mujeres de los helenos cometiesen adulterio y la venganza de Afrodita hacia Tindáreo por haberse olvidado de hacerle sacrificios, convirtiendo a sus hijas en infieles esposas.¹⁵²

Después del asesinato de Agamenón, Orestes fue criado por sus abuelos Tindáreo y Leda, y siendo un niño acompañó a Clitemnestra e Ifigenia a Áulide, aunque algunos dicen que Clitemnestra lo envió a Fócide poco antes del regreso de Agamenón.¹⁵³ Otras fuentes cuentan que poco después del asesinato, Orestes, que entonces tenía diez años de edad, fue salvado por su nodriza Arsíone, quien puso en el aposento de Orestes a su

¹⁴⁷ APOLODORO, *Epítome*, III, 21, HIGINIO, *Fábulas*, XCVIII, 1 y CCLXI.

¹⁴⁸ APOLODORO, *Epítome*, II, 10, EURÍPIDES, *Orestes*, 812-5 y 995 y ss.

¹⁴⁹ APOLODORO, *Epítome*, III, 21-2, HIGINIO, *Fábulas*, XCVIII, 2 y CCLXI, OVIDIO, *Metamorfosis*, XIII, 180-6, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, 25 y ss.

¹⁵⁰ HIGINIO, *Fábulas*, CXVII, 1.

¹⁵¹ PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, p. 132, PAUSANIAS, II, 18, 2.

¹⁵² PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, p. 132, HIGINIO, *Fábulas*, CXVII, 1, APOLODORO, *Epítome* VI, 8-9, HOMERO, *Ilíada*, V, 330-415.

¹⁵³ GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 72, EURÍPIDES, *Orestes*, 462-5 e *Ifigenia en Aúlida*, 622, ESQUILO, *Agamenón*, 877 y ss.

propio hijo, permitiendo que Egisto lo matase en lugar de este.¹⁵⁴ Otra versión mantiene que fue su hermana Electra quien lo sacó de la ciudad y lo llevó a Crisa a la casa de Estroffio,¹⁵⁵ que estaba casado con la hermana de Agamenón, Anaxibia,¹⁵⁶ donde se crió e hizo amistad con Pílates, su primo,¹⁵⁷ y en otra leemos que Electra le salvó con la ayuda del viejo tutor de su padre o que lo hizo solo éste.¹⁵⁸

Mientras tanto, Egisto reinó durante siete años en Micenas ocupando el trono de Agamenón, paseando en su carro y llevando el cetro con el que el Atrida conducía a los griegos.¹⁵⁹ Éste siempre tuvo temor a la venganza que Orestes pudiera emprender contra él, llegando a ofrecer una recompensa a quien lo matase.¹⁶⁰ Incluso temía que Electra tuviese un hijo que pudiese hacerlo, así que no aceptó a ninguno de sus pretendientes para que se casara con ella, antes la habría matado para evitar que tuviese un hijo bastardo con algún hombre de palacio, de no ser porque Clitemnestra se lo prohibió. En esta versión (la de Eurípides) la obliga a casarse con un labrador y vive en su casa, mientras que en las otras dos (Sófocles y Esquilo) permanece en palacio relegada a una situación servil.¹⁶¹

Orestes regresó ya adulto y con la ayuda de su amigo Pílates y de su hermana Electra asesinó a Egisto y a su madre, vengándose así del asesinato de su padre.¹⁶²

¹⁵⁴ PÍNDARO, *Píticas*, XI, 17, GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁵⁵ HIGINIO, *Fábulas*, CXVII.2, APOLODORO, *Epítome*, VI, 24, PÍNDARO, *Píticas*, XI, 35, GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁵⁶ HIGINIO, *Fábulas*, CXVII.2, PAUSANIAS, *II*, 29-4, GRAVES, R., *Op. Cit.*, p.72.

¹⁵⁷ HIGINIO, *Fábulas*, CCLVII, 1, APOLODORO, *Epítome* VI, 24-5, PAUSANIAS, *II*, 29-4, GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁵⁸ EURÍPIDES, *Electra*, 14 y ss, SÓFOCLES, *Electra*, 11 y ss, GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁵⁹ PAUSANIAS, *IX*, 40, 11, HOMERO, *Ilíada*, II, 100-8 y *Odisea*, III, 305-6, EURÍPIDES, *Electra*, 320 y ss, SOFOCLES, *Electra*, 267 y ss y 651.

¹⁶⁰ EURÍPIDES, *Electra*, 617.

¹⁶¹ EURÍPIDES, *Electra*, 19 y ss y 253 y ss, ESQUILO, *Las Coéforas*, 135, SÓFOCLES, *Electra*, 260-6.

¹⁶² HIGINIO, *Fábulas*, CXIX, 1 y 4 APOLODORO, *Epítome*, VI, 25, PÍNDARO, *Píticas*, XI, 35 y ss.

La venganza trajo a Orestes graves problemas, ya que fue poseído por la locura y perseguido por las Erinias al ser acusado de matricida.¹⁶³

Acudió a Atenas tras ser purificado por Apolo de su crimen, donde fue juzgado en el Areópago, unos dicen que acusado por las Erinias, otros que por Tindáreo y otros por Erígone, hija de Egisto y Clitemnestra.¹⁶⁴



Fig. 3.- ORESTES PERSEGUIDO POR LAS FURIAS

W.A. Bouguereau, 1862. Museo Chrysler de Norfolk, EEUU.¹⁶⁵

En el juicio la mitad de los jueces se pronunciaron a favor de Orestes y la mitad en contra. Sería Atenea quien, apoyando el argumento de Apolo, emitió el voto decisivo a favor de Orestes, pues prevalecía el lazo que une a padre y a hijo sobre la consanguinidad de la madre. La luz de Apolo prevalece sobre las oscuras Erinias, que son finalmente aplacadas por Atenea y denominadas Euménides.¹⁶⁶ Así Orestes queda absuelto y esto implica el fin de la maldición que reinaba sobre la familia.

Eurípides alargó las aventuras de Orestes en su obra *Ifigenia entre los Tauros*, en la que éste acudirá junto a Pílates a Táuride en busca de la estatua de Artemis, con la que según la Pitia se curaría completamente de la locura.¹⁶⁷

¹⁶³ PAUSANIAS, VIII, 34,1, APOLODORO, *Epítome*, VI, 25, HIGINIO, *Fábulas*, CXIX. 3.

¹⁶⁴ APOLODORO, *Epítome*, VI, 25, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, 940 y ss, ESQUILO, *Orestes*, 268-270 y *Las Euménides*, 574 y ss, HIGINIO, *Fábulas*, CXIX, 3, dice que lo acusa Tindáreo. Según PAUSANIAS, VIII, 34, 4, Tindáreo no fue el acusador, porque ya no vivía, fue su sobrino Perilao, hijo de Icaro. En HIGINIO, *Fábulas*, CXXII, 3, Erígone es hija de Egisto y Clitemnestra, junto con Aletes. Existen dos versiones sobre ella, en una se ahorca cuando Orestes es absuelto por el Areópago y en la otra estuvo a punto de morir a manos del propio Orestes, pero en el último momento fue salvada por Artemis (SÓFOCLES, *Fragmentos*, *Op. Cit.*, p. 110). Aletes en cambio murió a manos de Orestes (SÓFOCLES, *Fragmentos*, *Op. Cit.*, p. 57).

¹⁶⁵ Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Orestes>, consultado el 16/04/2013.

¹⁶⁶ APOLODORO, *Epítome*, VI, 25, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, 961 y ss, 1470 y *Electra*, 1264-7, ESQUILO, *Las Euménides*, 574 y ss y 734 y ss, PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, p. 136.

¹⁶⁷ APOLODORO, *Epítome*, VI, 26, PÉREZ MIRANDA, I., *Op. Cit.*, p. 137, EURÍPIDES, *Ifigenia entre*

Orestes casó a su hermana Electra con Pílates y él mismo tomó como esposa a Hermione, la hija de Menelao y Helena, o según otras fuentes con Erígone, la hija de Egisto y Clitemnestra.¹⁶⁸

Reinó en Argos y a la muerte de Menelao, también en Esparta, pues, como nieto de Tindáreo, tenía preferencia antes que Nicóstrato y Megamentes, los hijos que Menelao había tenido con una esclava.¹⁶⁹ Murió en Oresteio de Arcadia a causa de la mordedura de una serpiente.¹⁷⁰

2.2.2.2.- Mitema

Sobre el significado de la palabra “mitema” ya se hizo alusión anteriormente. Sin embargo es conveniente añadir que en relación al mitema de *La Orestía* en el cine, que es el objeto de estudio de este trabajo, no se dispone de mucho material, no solo en lo que respecta a películas, sino también en lo que atañe a trabajos realizados sobre ello.

La única fuente que se ocupa del mitema de *La Orestía* en el Séptimo Arte es *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, de Jordi Balló y Xavier Pérez, mencionado anteriormente. El libro recoge una serie de argumentos que se han venido repitiendo a lo largo de la historia del cine, entre ellos nuestro mito que se encuentra entre las páginas 89 y 103. Estas muestran un recorrido por aquellas películas que tienen una estrecha relación con el mito de *La Orestía*, ya sea por compartir puntos en común con este o con el mitema de la venganza.

Para relacionar este mitema con un argumento cinematográfico tiene que darse una característica principal, que el mitema de la venganza se desarrolle dentro del

los Tauros,

¹⁶⁸ APOLODORO, *Epítome*, VI, 28, HIGINIO, *Fábulas*, CXXII, 4, PAUSANIAS, II, 16, 7, añade además que Pílates tuvo dos hijos de Electra: Medonte y Estrofo, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, 915-921, *Electra*, 1249 y *Orestes*, 1658.

¹⁶⁹ EURÍPIDES, *Orestes*, 1660, PAUSANIAS, II, 5-6.

¹⁷⁰ APOLODORO, *Epítome*, VI, 28.

ámbito familiar, como ocurre en *La Orestía*. Balló y Pérez dicen que “en el argumento de *La Orestíada*, la venganza adquiere una dimensión especial por las características singulares de la situación en que se halla inmerso el personaje central: la ley de sangre, que le manda vengar la muerte de su padre, entra en conflicto con la piedad filial, que le obliga a respetar a la madre asesina”¹⁷¹ y que le lleva a un conflicto extremo entre ambos.

De hecho, siguiendo esta doble moral, es posible considerar que el motivo principal por el que el drama rara vez haya sido adaptado es por el carácter matricida de Orestes, pues no está socialmente aceptado que un hijo mate a su madre, por muchos motivos que pueda tener o por las cosas horribles que esta haya podido llevar a cabo.

Al contrario ocurre con el mitema de la venganza en general, que está muy extendido dentro del Séptimo Arte, y además de ser utilizado como fuente de inspiración en una gran variedad de películas, cuyos motivos inspiradores de la venganza son diversos, ha propiciado la proliferación de muchos trabajos al respecto. Sobre ello se hablará en un punto posterior denominado “El tema de la venganza en el cine”.

¹⁷¹ BALLÓ, J., PÉREZ, X., *Op. Cit.*, p. 92.

2.3.- La tragedia

Al hablar sobre el origen de la tragedia nos encontramos con un problema y es que no se sabe a ciencia cierta cómo surgió. Muchas son las opiniones sobre el tema, siendo la más extendida la que afirma que el drama tuvo su origen en el ditirambo. En sus inicios éste era un himno ritual cantado en honor a Dioniso, en los festivales celebrados entre los meses de marzo y abril. En el ritual se hacía una ofrenda pública, generalmente un macho cabrío que se consagraba al dios. El propio nombre de la tragedia (*tragodía*) tiene mucha relación con este ritual ya que significa “canto del macho cabrío” y deriva del griego "tragos", que significa “macho cabrío”, y de "oda", que significa “canto”.¹⁷² Aristóteles en su *Poética* nos menciona dos orígenes de la tragedia, uno el ditirambo ya mencionado y un segundo, el “satiricón”. Por la noticia tardía confirmada por Juan el Diácono en su *Comentario a Hermógenes*, comprobamos que Arión representó el primer drama trágico dando al ditirambo una forma artística lírico-coral. Así, hizo que los sátiros fueran los que representaran los ditirambos artísticamente más elaborados. En este punto podemos ver la unión del ditirambo y del satiricón en el origen histórico del género dramático, admitiendo la doble afirmación de la *Poética* sobre los dos orígenes.¹⁷³

Sabemos que las representaciones teatrales formaban parte de las celebraciones religiosas que se hacían en los festivales en honor a Dioniso, en especial en primavera, pero con el tiempo comenzaron también a representarse otras obras dramáticas en otras épocas del año, como en las Leneas, festivales de invierno también dedicados a Dioniso, ya no solo como cantos del coro, sino como versos recitados. Lo que en un principio solo se trataba de una ceremonia mimética, evolucionó con el paso del tiempo,

¹⁷² Educastur, disponible en red: web.educastur.princast.es/ies/elpires/ARCHIVOS/.../griego/.../C_2.doc, consultado el 16/04/2013.

¹⁷³ LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1983, p. 252.

enriqueciéndose su puesta en escena y produciéndose una serie de cambios en el movimiento hasta que alcanzó su forma natural.

En lo que respecta al término “trágico”, aporta hoy día una serie de connotaciones que aluden a acontecimientos fatídicos con desenlace triste.

Aristóteles en el libro VI de su *Poética* define la tragedia como “la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados.”¹⁷⁴

Estos efectos de compasión y horror son capaces de provocar que el alma se eleve y se purifique de sus pasiones. Este proceso, se denomina “catarsis”, término que utilizó por primera vez Aristóteles ligado a la definición de tragedia y que consiste en la purificación interior que logra el espectador al ver proyectadas sus propias pasiones en los personajes de la obra, sin llegar a experimentarlas él mismo.¹⁷⁵

En cuanto a los argumentos en los que se basan las tragedias, es significativo, tanto para el mito como para la tragedia, el hecho de que, por influencia del culto a los héroes, la leyenda heroica se convirtiera en su contenido, de forma que después de su período épico y lírico-coral, el mito entró en su fase trágica.¹⁷⁶ La tragedia heredó de esta manera, de la lírica coral y de la poesía épica, la tradición de mantener como tema predominante los mitos de la edad heroica, de modo que los argumentos de la misma estaban relacionados con los mitos. La provisión de los mitos de los que los dramaturgos se servían era muy extensa, además de que las variantes locales sobre un

¹⁷⁴ DE P. SAMARANCH, F., Introducción a ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 22 y 77.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 41-2.

¹⁷⁶ LESKY, A., *Historia... Op. Cit.*, p. 254.

mismo mito eran numerosas y ninguna versión sobre éste tenía la condición de verdad revelada, de manera que cada poeta, con plena libertad, modificaba, interpretaba o reinventaba el mito.¹⁷⁷

Un claro ejemplo de esta libertad que se tomaban los autores la tenemos en nuestro mito, base argumental para *Las Coéforas* de Esquilo, *La Electra* de Sófocles y de Eurípides y el *Orestes* de este último. Todas ellas tratan del regreso a casa de Orestes y de la venganza que toma sobre su madre y el amante de ésta por haber asesinado a su padre, ayudado por su hermana, pero en cada una de ellas podemos apreciar no solo las similitudes sino también las diferencias que las hacen obras únicas. Es este un síntoma de la gran libertad con la que estos autores adaptaban el mito antiguo.

Los poetas trágicos utilizaron, entre otros, dos conceptos religiosos eficazmente: la maldición y la herencia familiar de la maldición. El primero de ellos es una constante en la cultura griega, pero el segundo pertenece a un período en el que el pensamiento griego giraba en torno a la relación entre la religión y la moralidad. En esta línea existía la creencia de que los dioses eran los causantes de los graves infortunios que un hombre perverso sufría, pero dejó paso a otra según la cual el castigo divino no tenía que recaer necesariamente sobre el hombre perverso, sino que podía alcanzar a sus hijos o a los descendientes de estos, si bien, más adelante esta idea decreció en detrimento de otra en la que el alma del individuo recibe en el más allá su premio o su castigo según haya sido su conducta en la tierra. La tragedia, sin embargo, no contiene referencia alguna al juicio del alma tras la muerte, de ahí que muchos mitos griegos describan ultrajes y derramamiento de sangre en sucesivas generaciones de la misma familia.¹⁷⁸ Dentro del mito de *La Orestía* el concepto de “la herencia familiar de la maldición” es más que evidente, como pudimos comprobar haciendo un recorrido por los antecedentes

¹⁷⁷ AA.VV., *Literatura en la Grecia Antigua. Panorama del 700 a. C. al 500 a. C.*, Madrid, Taurus, 1986, p. 65

¹⁷⁸ AA.VV., *Op. Cit.*, pp. 81-2.

familiares de estas generaciones.

Para finalizar este breve recorrido por la tragedia, cabe mencionar -sin entrar en los detalles de su vida, estilo y obra- a los tres grandes autores trágicos de la literatura:¹⁷⁹ Esquilo, Sófocles y Eurípides, extraordinariamente relevantes para nuestro propósito porque es el único caso que conocemos en el que los tres tragediógrafos hayan escrito sobre el mismo mito y en el que sus respectivas obras se hayan conservado enteras hasta nuestros días.

Ellos supieron plasmar en su creación, influidos por los sucesos de su época, las emociones, las pasiones y las angustias de los hombres de su tiempo. Por este motivo, sus obras han sido motivo de comentarios y estudios a lo largo de los años, además de ser un referente único no sólo para el teatro de los siglos venideros, sino también para la literatura y el cine.

2.3.1.- La Orestía y sus distintas representaciones trágicas

El mito ha sufrido reelaboraciones desde que apareciese por primera vez reflejado en la obra homérica de *La Odisea* hasta la representación trágica de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero su historia no finaliza ahí, sino que continúa hasta nuestro siglo, haciéndose constantes recreaciones del mismo y apareciendo bajo distintas perspectivas.

Veamos a continuación cómo ya en la literatura grecolatina el mito que tratamos comenzó a transformarse.

¹⁷⁹ Es relevante mencionar que el primer poeta trágico del que tenemos constancia es Tespis. Éste presentó por primera vez en la 61 Olimpiada una tragedia en las Grandes Dionisias, en un concurso instituido por Pisístrato, por lo que atestigua el mármol de Paros y la *Suda*. LESKY, A., *Historia... Op. Cit.*, p. 256 y LESKY, A., *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973, p. 62.

2.3.1.1.- De la Épica a la Lírica: Homero, Hesíodo, Estesícoro y

Píndaro

Desde Homero hasta los trágicos se añaden a nuestro mito matizaciones y visiones novedosas, mitemas hasta el momento ausentes o variaciones de ciertos motivos que lo conforman.

Las primeras versiones sobre el mito que han llegado hasta nosotros son las recogidas en la obra homérica. En *La Ilíada* encontramos algunos datos sobre Agamenón, aunque son pocos ya que la obra se centra más bien en la cólera de Aquiles.

En el canto I Agamenón dice que prefiere a Criseida antes que a su legítima esposa, porque no la considera inferior a esta en nada.¹⁸⁰

Aparecen en el canto IX nombrados sus hijos. Allí leemos que su hijo menor, Orestes, se quedó en casa con sus tres hijas, Crisótemis, Laódice e Ifianasa,¹⁸¹ de forma que podemos apreciar que poseen nombres diferentes a los que los trágicos nos transmiten.

Por su parte, en *La Odisea* encontramos muchas referencias sobre nuestro mito.

En el canto I Zeus habla de Egisto. Éste desobedeciendo a los dioses es acusado por Zeus de seducir a la mujer del Atrida, casarse con ella y matar a este cuando volvía a su casa. A pesar de que Zeus le envió a Hermes para disuadirle de sus intenciones, hizo caso omiso y, como resultado, Orestes regresó y le quitó la vida.¹⁸² Atribuye Homero por tanto la responsabilidad de la muerte de Agamenón a Egisto.

En el canto III, en el relato que hace Néstor a Telémaco, se menciona como ejemplo a Orestes, que vengó a su padre castigando a su asesino, para que tome

¹⁸⁰ HOMERO, *Ilíada*, I, 113 y ss.

¹⁸¹ *Íbidem*, IX, 142 y ss y 284 y ss.

¹⁸² HOMERO, *Odisea*, I, 28 y ss.

iniciativa Telémaco y venga al suyo.¹⁸³ En el mismo canto Néstor cita a Egisto, al que atribuye la muerte de Agamenón. Clitemnestra al principio se resistió a ser seducida por Egisto, pero concluyó haciéndolo.¹⁸⁴ Egisto reinó en Micenas durante siete años y esclavizó durante ese tiempo a su pueblo, pero al octavo Orestes regresó y le dio muerte en venganza por la muerte del Atrida, ofreciendo al pueblo el funeral de su madre y de Egisto.¹⁸⁵ No se menciona aquí que Clitemnestra muera a manos de su hijo, pero podemos suponerlo, al ofrecer conjuntamente ambos funerales.

En este mismo canto Atenea dice que es mejor esperar un tiempo a llegar a casa y morir del modo en que Agamenón lo hizo por engaño de Egisto y su esposa.¹⁸⁶

Encontramos en el canto IV la narración de Prometeo a Menelao en el que le cuenta el regreso de Agamenón a su casa. Egisto fue avisado del regreso de Agamenón por un vigía que había colocado durante un año para observar su regreso. Relata cómo engañó a Agamenón para asesinarlo. Le invitó a un banquete en el que le mató a él y a sus hombres, muriendo en la lucha los partidarios de Egisto también. Clitemnestra no es nombrada en ningún momento.¹⁸⁷

Queremos citar también aquí las palabras que Menelao pronuncia también en este canto: “otro hombre mataba a mi hermano por sorpresa, a traición, entregado por pérfida esposa.”¹⁸⁸

La última referencia sobre el destino de Agamenón a su vuelta a casa es el narrado en el canto XI por el propio Agamenón a Odiseo. Aquí aparece Clitemnestra por primera vez implicada, pues mata a Casandra y participa en la muerte del Atrida, negándose a cerrar los ojos y la boca de éste tras su muerte, y es acusada por Agamenón

¹⁸³ HOMERO, *Odisea*, III, 195 y ss.

¹⁸⁴ *Íbidem*, III, 260-70.

¹⁸⁵ *Íbidem*, III, 302-12.

¹⁸⁶ *Íbidem*, III, 230-35.

¹⁸⁷ *Íbidem*, IV, 515 y ss.

¹⁸⁸ *Íbidem*, IV, 92-3.

de planear su asesinato antes de regresar.¹⁸⁹ Culpable la presenta también Agamenón en el canto XXIV, volviendo a relatar su muerte.¹⁹⁰

De Hesiodo, tanto Esquilo como Eurípides, y ocasionalmente Sófocles, tomaron algunos temas para sus tragedias, y siguieron de cerca algunos pasajes concretos.¹⁹¹

Según P. Mazón la visión que se obtiene de Clitemnestra no se modifica. Se muestra como la mujer que se venga de su marido por el asesinato de su hija, debido a una versión dórica que habla precisamente de la venganza de ésta por la hija muerta. Aunque este fragmento muestra el sacrificio de Artemis en el que sirvió de víctima Ifigenia y los acontecimientos posteriores, narrados de manera independientes, existe otra fuente aquea en la que cometería el asesinato por una seducción banal.¹⁹²

Estesícoro de Himera ofrece una nueva interpretación de *La Orestía* en su *Oresteia*, obra compuesta de dos libros, de los cuales solo se conservan unos pocos fragmentos.

Se introducen algunas novedades dentro del mito. En primer lugar se incluye el sueño de Clitemnestra:¹⁹³ “le pareció que llegaba ante ella una serpiente de forma humana en su cabeza y de ella se le apareció el rey Plisténida”.¹⁹⁴

Aparecen también el reconocimiento de Orestes por Electra gracias a un rizo de cabello, la presencia de la nodriza de Orestes, llamada Laodamía, el tema de Ifigenia llevada a Áulide con engaños y la identificación de esta con la diosa Hécate, la aparición de las Erinias y el arco que Apolo entrega a Orestes para defenderse de

¹⁸⁹ HOMERO, *Odisea*, XI, 404-40.

¹⁹⁰ *Ibidem*, XXIV, 192-202.

¹⁹¹ PÉREZ JIMÉNEZ, A., Introducción a HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2000, p. 35.

¹⁹² Citado por FERNÁNDEZ CANOSA, J.A., “La Orestíada: un problema de poder y generación”, *Polis*, 2 (1980), p. 12, tomado de *Eschyle. Orestie*, París, 1925, p. X, disponible en red: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5491/La%20Orestíada.%20Un%20Problema%20de%20Poder%20y%20Generaci%C3%B3n.pdf?sequence=1>, consultado el 08/09/2012.

¹⁹³ ALSINA, J., *De Homero a Elitis*, Barcelona, PPU, 1989, p. 109.

¹⁹⁴ RODRIGUEZ ADRADOS, F., *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 2001, p. 187

ellas.¹⁹⁵ Otro detalle que caracterizaría al poema de Estesícoro sería la ubicación del mito en Esparta.¹⁹⁶

José Alsina nos dice además que en el fragmento 17 D se explica la tendencia adúltera de las hijas de Tindáreo, aunque este fragmento es tema de discusión, pues no se sabe exactamente si pertenece a la *Orestía* o a la *Helena*. Dice así: “Porque Tindáreo sacrificando un día a los númenes todos, de Cipris se olvidó, de amables dones. Y ella, con las hijas de Tindáreo irritada, las convirtió en mujeres de dos bodas, y hasta de tres, y a sus maridos infieles.”¹⁹⁷

La obra de Píndaro es en algunos aspectos la que deja ver más cercanía con la versión de Esquilo.

La acción la sitúa en Amiclas.¹⁹⁸ La nodriza llamada Arsinoe es la que aleja a Orestes para ponerlo a salvo¹⁹⁹ y aparece éste en la Fócide en casa de Estroffio, que habita al pie de Parnaso.²⁰⁰ Hace responsable de la muerte de Agamenón y de Casandra a Clitemnestra,²⁰¹ y Orestes regresa para matar a su madre y a Egisto.²⁰² Además insinúa como justificaciones para el asesinato de Agamenón el sacrificio de Ifigenia y la pasión que condujo a Clitemnestra a la infidelidad.²⁰³

En definitiva vemos cómo van cambiando algunos aspectos desde Homero, donde

¹⁹⁵ RODRIGUEZ ADRADOS, F., *Op. Cit.*, pp.184-5, afirma que la *Oresteia* de Estesícoro sirvió de modelo a la trilogía esquiléa y que es posible que tres metopas de Selinunte se hayan inspirado en ella. En una de las metopas Clitemnestra levantando un hacha es retenida por otra mujer; en la segunda un hombre mata a otro, pudiéndose interpretar la imagen como el asesinato de Egisto a manos de Orestes; y en otra una serpiente, posible Erinis, aprisiona a un hombre. Añade F.R. Adrados que la muerte de Clitemnestra por Orestes que se encuentra en la placa de bronce de Olimpia del siglo VI a. C puede venir de allí. ALSINA, J., *Op. Cit.*, p. 109 nos habla además del sueño de Clitemnestra, de la aparición de las Erinias y de la presencia de Ifigenia.

¹⁹⁶ La *Oresteia* era de ambientación espartana. El proemio se refería a la fiesta de la golondrina, a la llegada de la primavera: “cuando en la estación de la primavera canta la golondrina...”. “(...) estas canciones populares de las Gracias de bellos cabellos hay que cantarlas muellemente, creando una melodía fría, al comenzar la primavera (...)”. RODRIGUEZ ADRADOS, F., *Op. Cit.*, pp.139, 146 y 186.

¹⁹⁷ ALSINA, J., *Op. Cit.*, p. 109.

¹⁹⁸ PÍNDARO, *Píticas*, XI, 30-2.

¹⁹⁹ *Íbidem*, 18.

²⁰⁰ *Íbidem*, 34-6.

²⁰¹ *Íbidem*, 19-21

²⁰² *Íbidem*, 35-6.

²⁰³ *Íbidem*, 22-6.

Egisto es el que mata a Agamenón quedando Clitemnestra relegada al papel de mujer seducida que está de acuerdo con el acto de su amante. Aún no hay rastro del oráculo de Apolo, tampoco se menciona el sacrificio de Ifigenia y el matricidio tampoco aparece. En Estesícoro apreciamos algunos rasgos que tomarán los trágicos, como el sueño que atormenta a Clitemnestra, la persecución de Orestes por las Erinias, el sacrificio de Ifigenia, la nodriza que pone a Orestes a salvo o el reconocimiento de éste a través de un mechón de pelo. Clitemnestra muere a manos de su hijo junto a Egisto, pero sigue sin mencionarse el oráculo. El sacrificio de Ifigenia es una de las justificaciones que tiene la adúltera para ejecutar a Agamenón. A partir de este momento la actuación del matricida se irá convirtiendo en un problema moral hasta llegar a los trágicos, y, dentro de éstos, en primer lugar a Esquilo, en el que cobra sentido la justicia moral y religiosa.

2.3.1.2.- Los trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides

Sus versiones han sido comentadas, conocidas y objeto de estudio a lo largo de los siglos hasta nosotros.

La obra de Sófocles *Electra*, representada probablemente entre el 418 a. C. y el 410 a. C., coincide con la segunda de la trilogía esquiléa, *Las Coéforas*, representada en el año 458 a. C. La acción comienza tras la muerte de Agamenón, con el regreso de Orestes, y termina una vez cumplido el matricidio. *Las Coéforas* comienza ante la tumba de Agamenón, donde Pílates y Orestes se encuentran haciendo libaciones por el Atrida muerto, y finaliza con Orestes acosado por las Erinias tras haber cometido el asesinato de su madre. La *Electra* de Eurípides se suele datar entre el 417 y 413 a. C. y parte de un momento posterior a la muerte de Agamenón, recogiendo el retorno de Orestes y la venganza de los hermanos. Tenemos finalmente las otras dos obras que componen *La Orestía: Agamenón*, que narra el regreso a casa del rey después de la

guerra de Troya para encontrar la muerte a manos de su mujer y de su primo Egisto, amante de ésta, y *Euménides*, última parte de la trilogía en la que Orestes es perseguido por las Erinias y juzgado por el tribunal del Areópago.

Veamos a través de una pequeña comparación las diferencias y similitudes entre las tres tragedias, para pasar después a hablar sobre *Orestes* de Eurípides.

2.3.1.2.1.- Personajes

Esquilo representa a los personajes de manera más heroica, mientras que en Eurípides aparecen de forma más humanizada y realista, hasta llegar a Sófocles, donde se aprecia una falta total de grandeza épica, mostrando una condición normal.

Orestes

Hasta *Las Coéforas* de Esquilo no aparece en escena. Aquí se nos presenta a un Orestes que regresa como vengador,²⁰⁴ pero no por iniciativa propia, sino por mandato directo y expreso de un dios, Apolo, que le impone el matricidio.²⁰⁵ En Sófocles vuelve también para cometer el matricidio, se mantiene activo y cuenta además con la ayuda del ayo de su padre que no solo infunde ánimo a los hermanos, sino que también les ayuda en el engaño.²⁰⁶ Eurípides en cambio ofrece una falta de decisión por parte de Orestes, puesto que no es capaz de actuar por sí mismo y es el anciano, tras reconocerle, el que determina la acción.²⁰⁷

Observamos que tanto en *Las Coéforas* como en la *Electra* de Eurípides la determinación de Orestes para llevar a cabo la tan ansiada venganza se ve enturbiada

²⁰⁴ ESQUILO, *Las Coéforas*, 19.

²⁰⁵ *Íbidem*, 555-60.

²⁰⁶ SÓFOCLES, *Electra*, 15-25.

²⁰⁷ EURÍPIDES, *Electra*, 620 y ss.

por la moralidad, pues duda cuando llega el momento de matar a su madre. En *Las Coéforas* es Pílates quien no le permite echarse atrás aludiendo al oráculo y a la fidelidad de sus juramentos,²⁰⁸ y en la *Electra* de Eurípides, su hermana es quien le alienta para llevar a cabo la venganza.²⁰⁹ Sólo en la *Electra* de Sófocles aparece un Orestes implacable, indiferente a las súplicas de su madre, a quien ejecuta sin el menor asomo de duda.²¹⁰ En oposición a Esquilo y a Sófocles, que muestran un Orestes más confiado de sí mismo, Eurípides nos acerca a un Orestes miedoso que prefiere esconderse hasta que alguien pase y le informe sobre el paradero de su hermana²¹¹ y que incluso, cuando ya ha reconocido a esta, no le dice quién es hasta que le descubre el anciano, que había sido tutor de su padre.²¹² Además, mata a Egisto por la espalda mientras están haciendo un sacrificio²¹³ y se muestra cobarde e incluso arrepentido por el acto que va a cometer, atacándole el juicio de la moral a la hora de matar a Clitemnestra, como se ha dicho antes, dudando de que Apolo haya dado la orden de que haga justicia ejecutando el matricidio.²¹⁴

Electra

Sófocles hace de la figura de Electra el tema central de su obra resaltando su sufrimiento, a la vez que muestra un odio desmesurado hacia su madre y crecen sus deseos de venganza hacia ella.

Luis Gil afirma que el objetivo de la obra sofoclea "no es propiamente el de llevar

²⁰⁸ ESQUILO, *Las Coéforas*, 898-905.

²⁰⁹ EURÍPIDES, *Electra*, 966 y ss.

²¹⁰ IRIARTE NÚÑEZ, A., "El vengador: un legado teatral de la antigüedad", en *IV Jornadas Filológicas: aproximaciones interdisciplinarias a la antigüedad griega y latina*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2010, p. 165, disponible en red: http://www.humanas.unal.edu.co/home/files/1013/5428/8393/Wernher_Enero_2010_4-para_imprenta.pdf, consultado el 18/01/2013.

²¹¹ EURÍPIDES, *Electra*, 103-5.

²¹² *Íbidem*, 220 y ss y 563-80.

²¹³ *Íbidem*, 835-42.

²¹⁴ *Íbidem*, 971 y 985-90.

a escena ni la venganza ni el matricidio, sino la historia de Electra, tanto en sus sufrimientos durante largos años de resistencia pasiva frente a Egisto y Clitemnestra como en su pena, gozo y exultación, a su regreso y en el momento de realizar la matanza. El tema del castigo de Orestes por las Erinias resulta hasta cierto punto superfluo"²¹⁵

Eurípides en su *Electra* la asigna también parte del interés como figura central, en cambio no podemos decir lo mismo de Esquilo, para quien el tema principal es el matricidio y en el que tiene más importancia la figura de Clitemnestra o la de Orestes. Su presencia en escena, al igual que la de Orestes, no se da hasta *Las Coéforas*.

Una Electra mucho más fuerte que su hermano nos deja ver la *Electra* de Eurípides, y actúa tanto o más que él en todo el asunto de la venganza, llegando a impulsarlo e infundiéndole valor cuando a este le atacan las dudas al perpetuar la muerte de su madre,²¹⁶ pero una vez llevado a cabo el asesinato se muestra arrepentida. Orestes ha sido quien ha clavado la espada en el pecho de Clitemnestra, pero es ella la que lo ha animado a hacerlo, por lo que muestra un doble sentimiento de odio y afecto.²¹⁷

En Esquilo sin embargo su papel es pasivo y nada tiene que ver con la Electra decidida que deja ver Eurípides. Y en la *Electra* de Sófocles aparece en un primer momento como la vengadora, al comunicársele la muerte de Orestes, para pasar después a ser la autora virtual de la venganza: "Hiere una segunda vez, si tienes fuerza...".²¹⁸ Una vez que descubre que es todo parte de un plan y que Orestes está vivo, se dispone a matar a su madre.

Electra en Esquilo y Sófocles se encuentra en el palacio en condición de esclava,

²¹⁵ Citado por DE PACO SERRANO, D., en *La Saga de los Atridas en el teatro español contemporáneo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 93, Tesis, tomado de GIL. L- Introducción a Sófocles. *Antígona, Edipo Rey, Electra*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 203.

²¹⁶ EURÍPIDES, *Electra*, 966- 70.

²¹⁷ *Íbidem*, 1220 y ss.

²¹⁸ SÓFOCLES, *Electra*, 15.

suspirando por la presencia salvadora de su hermano Orestes.²¹⁹ En su *Electra*, Eurípides presenta como novedad que ésta ha sido unida en matrimonio a un campesino, que no pretende de ella nada más que su compañía por tratarse de un hombre de origen humilde. La razón de esta unión se debe al temor que Egisto tenía de que los hijos varones de Electra tomasen venganza. De esta manera, al ser hijos de baja estirpe no serían válidos vengadores de Agamenón.²²⁰

Clitemnestra

En la obra esquílea aparece como una figura magnífica, que es capaz de engañar a su esposo fingiendo amor por él²²¹ y después interviniendo a favor de Egisto ante el coro de ancianos.²²² Es la principal protagonista de toda la acción. En Sófocles carece de la grandeza que le brindó Esquilo al mostrar dependencia de Egisto y dejarnos ver que es él quien lleva el mando de la casa y necesita de su ayuda para actuar.²²³ “Algunos críticos, como Bowra estiman que la presentación de Clitemnestra en esta obra responde al intento de Sófocles de hacerla totalmente culpable, mientras que otros creen que Sófocles ha dotado a Clitemnestra de una humanidad de la que carecía en Esquilo y que podría deberse a un influjo de la concepción de las heroínas euripídeas.”²²⁴ Argumenta al igual que en Esquilo su actitud con las mismas razones, a excepción de Casandra, a la que no hace mención.²²⁵ Y Eurípides nos la presenta más humanizada, pues acude a la llamada de su hija para que haga ofrendas por un parto ficticio que finge tener Electra²²⁶ y, cuando llega al enfrentamiento final con su hija, admite los actos cometidos y explica

²¹⁹ ESQUILO, *Las Coéforas*, 135, SÓFOCLES, *Electra*, 260-6.

²²⁰ EURÍPIDES, *Electra*, 20 y ss.

²²¹ ESQUILO, *Agamenón*, 600 y ss, 855 y ss.

²²² *Ibidem*, 1650 y ss.

²²³ SÓFOCLES, *Electra*, 515 y ss.

²²⁴ Citado por DE PACO SERRANO, D., *Op. Cit.*, p. 151, tomado de BOWRA, C. M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford, University Press, 1944, pp. 216 y ss. La segunda opinión la recoge, entre otros autores, ALSINA, J., *Op. Cit.*, p. 119.

²²⁵ SÓFOCLES, *Electra*, 520 y ss, ESQUILO, *Agamenón*, 1431-50.

²²⁶ EURÍPIDES, *Electra*, 650 y ss.

las razones que la llevaron a cometer el asesinato de su esposo.²²⁷ Aquí sí menciona, como Esquilo, a Casandra como parte de sus justificaciones.²²⁸

En el *Agamenón* de Esquilo no enseña ningún arrepentimiento ante el crimen que ha cometido ni siente remordimientos,²²⁹ en cambio en *Las Coéforas* a pesar de pertenecer a la misma trilogía, es atormentada por sueños,²³⁰ que la diferencian un poco de la Clitemnestra de *Agamenón*. En Sófocles también es perturbada por sueños,²³¹ pero más por temor al regreso y a la venganza de Orestes que por lo que ha hecho, pues dice que no se siente afligida por los actos realizados.²³² En la *Electra* de Eurípides -como ya se ha indicado- admite sus actos y explica las razones que la impulsaron a cometer el crimen, de manera que intenta justificarse a nuestro modo de ver porque se siente culpable.

En *Las Coéforas* de Esquilo existe un intercambio de palabras entre madre e hijo, antes de que éste la mate. En esa escena ruega por su vida al hombre al que engendró enseñándole el pecho que lo alimentó:²³³ “¡Detente, hijo mío! Respeta, niño mío, este pecho en el que, apoyado, te adormecías durante el tiempo que tú mamaste mi leche nutricia.”²³⁴

En *La Electra* de Sófocles no hallamos ningún diálogo entre madre e hijo y en la de Eurípides la única conversación que esta mantiene es con su hija, aunque existe una afinidad con Esquilo, pues esta suplica por su vida y también muestra el pecho a su hijo. El dato lo sabemos porque después del matricidio el mismo Orestes nos lo narra.²³⁵

²²⁷ EURÍPIDES, *Electra*, 1010-50.

²²⁸ *Íbidem*.

²²⁹ ESQUILO, *Agamenón*, 1431-50.

²³⁰ ESQUILO, *Las Coéforas*, 31 y ss.

²³¹ SÓFOCLES, *Electra*, 415-20.

²³² *Íbidem*, 549-51.

²³³ ESQUILO, *Las Coéforas*, 893 y ss.

²³⁴ *Íbidem*, 896-7.

²³⁵ EURÍPIDES, *Electra*, 1205- 20.

Egisto

Su figura tiene una participación mínima en la tragedia, manteniéndose su persona ausente la mayor parte del tiempo.

El Egisto que exhibe Sófocles tiene un papel de mayor envergadura que en Esquilo, pues -como dijimos poco antes- Clitemnestra se muestra más dependiente de él.²³⁶ Además, él ha sido coautor del crimen.²³⁷ En la obra esquiléa se le expone como un hombre cobarde que lo único que ha hecho, además de no haber ido a la guerra de Troya para seducir y planear la venganza contra el Atrida, es mantenerse como mero acompañante del asesinato de Agamenón y esperar a reinar en Argos.²³⁸

Eurípides en la *Electra* lo presenta como un hombre dependiente de su mujer: “es él de la mujer, que no ella de su esposo.”²³⁹ Su actuación es además bárbara: “el ilustre, como ahora lo llaman, pisotea la tumba y apedrea el monumento roqueño de mi padre. Y todavía se atreve a proferir este insulto contra nosotros: ¿Dónde está tu hijo Orestes? ¿No está aquí presente para proteger debidamente tu sepultura? Estos ultrajes recibe Orestes por estar ausente.”²⁴⁰

También atisbamos rasgos de cobardía en el hecho de que entrega a Electra en matrimonio al labrador con la intención de que no tenga descendencia lo suficientemente noble para que venga a su abuelo.²⁴¹

Su personaje en la *Electra* de Eurípides es secundario y su figura escénicamente está ausente. Incluso su muerte se representa fuera de la misma, de forma que el espectador se entera de cómo ha sucedido por las declaraciones que uno de los siervos

²³⁶ SÓFOCLES, *Electra*, 515 y ss.

²³⁷ *Íbidem*, 203-6.

²³⁸ ESQUILO, *Agamenón*, 1634-43.

²³⁹ EURÍPIDES, *Electra*, 930-1.

²⁴⁰ *Íbidem*, 325-331.

²⁴¹ *Íbidem*, 35-45 y 266-9.

de Orestes le hace a Electra.²⁴²

Este personaje sí aparece en escena en la tragedia de Sófocles y en la de Esquilo. En este último su muerte se produce entre bastidores y son sus gritos los que anuncian el final, antes de que un esclavo grite alertando a Clitemnestra de que ha muerto.²⁴³ Y lo mismo ocurre en Sófocles, solo que aquí se da por hecho que muere, pues Orestes le conduce al interior de palacio para matarlo donde su padre pereció.²⁴⁴ Termina la obra así:

“ORESTES.- Tú eres el que debes marchar delante.

EGISTO. -¿Para que no huya de ti?

ORESTES. - Para que no mueras de forma que te complazca. Tengo que cuidarme de que te sea amargo. Sería preciso que esta justicia fuese inmediata para el que quisiera transgredir las leyes: la muerte. Así el malvado no abundaría tanto.

CORO. - ¡Oh linaje de Atreo! ¡Cuánto has padecido hasta llegar a duras penas a la libertad conseguida con el actual esfuerzo!”²⁴⁵

Agamenón

Hay que señalar que, a pesar de que su figura no aparezca en escena, es un personaje importante en todas las tragedias que estamos tratando, pues sus actos desencadenaron una serie de catástrofes que han hecho que se juzgue tanto su actuación como su muerte.

En el *Agamenón* de Esquilo se le presenta de manera grandiosa, por su llegada en carro e incluso por elementos simbólicos como es la alfombra púrpura que su esposa le tiende para que entre en palacio, sin sospechar este que realmente se dirige hacia su

²⁴² EURÍPIDES, *Electra* 760 y ss.

²⁴³ ESQUILO, *Las Coéforas*, 866-80.

²⁴⁴ SÓFOCLES, *Electra*, 1490-1500.

²⁴⁵ *Íbidem*, 1500 y ss.

muerte.²⁴⁶

Tras su asesinato no vuelve a aparecer en el resto de la trilogía, sino que únicamente se intuye su presencia a través de las menciones que el resto de personajes hacen de él. Según Diana de Paco, está presente en el resto de la trilogía: “en *Coéforas* como la fuerza de ultratumba que infunde valor a Orestes y Electra para llevar a cabo su venganza, en *Euménides* como el ausente victorioso. Al haber vencido Orestes en el juicio, su absolución ha supuesto en parte la justificación del Atrida, cuya figura perderá grandeza en los trágicos que suceden a Esquilo”.²⁴⁷

Tanto en la obra de Sófocles como en la de Eurípides la acción comienza tras la muerte de Agamenón, por ese motivo su figura únicamente se aprecia a través de las palabras del resto de los personajes.

Las menciones hacia su persona se sucederán en cada una de las tragedias y su importancia dentro de la familia será de vital relevancia.

Coro y corifeo

Las tres tragedias incluyen un coro y corifeo que tienen gran importancia en el transcurso de la obra interactuando con los protagonistas y narrándonos sucesos pasados de interés para la trama. En la tragedia esquiléa está formado de la siguiente manera: en *Agamenón* se compone por ancianos argivos, que no pudieron acompañar a Agamenón en su lucha contra Troya por tener demasiada edad;²⁴⁸ en *Las Coéforas* el coro lo constituyen las prisioneras troyanas, a la sazón esclavas, que acompañan a Electra a hacer las libaciones; y, finalmente, en *Las Euménides* por las Erinias de las que se hablará un poco más adelante en “otros personajes”.²⁴⁹ En Sófocles el coro está

²⁴⁶ ESQUILO, *Agamenón*, 905-14.

²⁴⁷ DE PACO SERRANO, D., *Op. Cit.*, p. 165.

²⁴⁸ ESQUILO, *Agamenón*, 72-80.

²⁴⁹ Personajes en ESQUILO, *Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides*.

integrado por las mujeres de Micenas, y en la *Electra* de Eurípides por féminas argólicas.²⁵⁰

Crisótemis

La hermana de los vengadores no aparece en ninguna de las obras trágicas de Eurípides y Esquilo. Únicamente la presenta Sófocles en su *Electra* como punto de oposición a Electra, pues a diferencia de ésta se muestra sumisa ante la situación que están viviendo²⁵¹ e incluso intenta hacer desistir a su hermana de su actitud²⁵² y de sus intenciones de venganza,²⁵³ aunque en cierta manera sirve de impulso a Electra para que reaccione.

Pílates

Advertimos a este personaje en las tres obras (la *Electra* de Sófocles y Eurípides y *Las Coéforas* de Esquilo) como un amigo fiel e incondicional de Orestes.²⁵⁴ Los dos son en la tradición clásica el símbolo de máxima amistad. Solamente en una de las tres tragedias rompe el silencio y habla por primera y última vez (*Las Coéforas*), mientras que en las otras dos se presenta como un personaje mudo. Su actuación se produce en un momento clave de la obra y adquiere gran importancia, pues es quien, en un ataque de flaqueza por parte de Orestes, le infunde ánimos para que sea capaz de matar a su madre aludiendo al oráculo y a los juramentos a los que debe fidelidad, como ya se mencionó anteriormente.²⁵⁵

²⁵⁰ Personajes en SÓFOCLES, *Electra* y EURÍPIDES, *Electra*.

²⁵¹ SÓFOCLES, *Electra*, 330-41.

²⁵² *Íbidem*, 390 y ss.

²⁵³ *Íbidem*, 994-1015.

²⁵⁴ EURÍPIDES, *Orestes*, 725-9

²⁵⁵ ESQUILO, *Las Coéforas*, 898-905.

Anciano/ Pedagogo/ Nodriza

Tanto Eurípides como Sófocles sustituyen a la nodriza que aparece en Esquilo por un anciano o pedagogo. Eurípides en su *Electra* introduce al anciano que crió a Agamenón y que ocultó a Orestes siendo niño evitando que fuese asesinado por Egisto. Este juega un papel importante, pues es él quien reconoce a Orestes por la cicatriz de éste tiene en la frente, provocada por una caída cuando trataba de alcanzar un ciervo con su hermana.²⁵⁶ En *Electra* Sófocles presenta, en cambio, a un pedagogo que llega al palacio con la noticia del fallecimiento de Orestes en las competiciones píticas, enrollado a los carros.²⁵⁷ Este anciano ha sido enviado por Orestes como parte del plan de venganza que se trae entre manos y es quien, siendo niños, lo puso a salvo en el país de los Fócios.²⁵⁸

Otros personajes

Los personajes que se van a mencionar intervienen de manera única en cada una de las tragedias, por lo que las repasaremos una a una.

En *Agamenón* encontramos en primer lugar al **vigía**, personaje con quien empieza la tragedia y que no vuelve a aparecer en toda la obra. No es más que el hombre que Clitemnestra dispuso en la azotea del palacio para que estuviese atento a toda señal luminosa que trajera noticias de la vuelta de Agamenón, pues -como se indicó antes- Clitemnestra temía que su esposo llegase por sorpresa. Por ese motivo había pedido a su marido por escrito que encendiese un faro en el monte Ida cuando cayese Troya, y dispuso una serie de fogatas que transmitirían la señal hasta la Argólida. La misión del

²⁵⁶ EURÍPIDES, *Electra*, 555-580.

²⁵⁷ SÓFOCLES, *Electra*, 67 y ss.

²⁵⁸ *Íbidem*, 10 y ss y 1345 y ss.

vigía era por tanto atisbar la luz que anunciaría el regreso del Atrida.²⁵⁹

La puesta en escena del **heraldo** es mayor que la del vigía. Regresa igual que su rey tras diez años de ausencia y anuncia, para seguridad de la esposa adúltera, la victoria y el inminente regreso de Agamenón, lo que hace que ella se apresure a recibir a su marido, iniciando así el plan de venganza que ha ido tramando.²⁶⁰ Aparece también un **mensajero** que cuenta al coro que fueron sorprendidos por una tormenta de regreso a casa.²⁶¹

Como último personaje está **Casandra**, cuyo papel es de gran importancia ya que, como profetisa de Apolo, vislumbra la trágica muerte de Agamenón y la suya propia y la relata ante un coro que no la entiende:²⁶² “¡Ay, ay de mí, desgraciada! ¡Infausto destino! ¡Anuncio que colma la copa de mi propio infortunio! ¿Para qué me trajiste aquí? -¡desgraciada de mí!-, sino a acompañar a otro en la muerte? ¿A qué, si no?”²⁶³

En *Las Coéforas* se deja ver el **portero** que pregunta a Orestes de dónde es y viene, cuando este viene para dar la noticia a Clitemnestra de su propia muerte.²⁶⁴ Y un **esclavo** que es quien pone en voz de alarma a Clitemnestra en el momento en que Egisto ha caído víctima de Orestes.²⁶⁵

En *Las Euménides* se exhibe en primer lugar la **Pitia** que es la sacerdotisa de Delfos encargada de revelar los Oráculos de Apolo.²⁶⁶ “Según ha interpretado Ana Iriarte la intervención de la Pitia no es superflua sino que tiene una función determinada en la estructura de la trilogía y en su significado. Esquilo se sirve del modelo oracular para realizar la transición entre el universo humano en el que se ha desarrollado

²⁵⁹ GRAVES, R., *Op. Cit.*, pp. 67-8, ESQUILO, *Agamenón*, 1 y ss.

²⁶⁰ ESQUILO, *Agamenón*, 490 y ss.

²⁶¹ *Ibidem*, 636-80.

²⁶² *Ibidem*, 1070-1330.

²⁶³ *Ibidem*, 1134-40.

²⁶⁴ ESQUILO, *Las Coéforas*, 657-9.

²⁶⁵ *Ibidem*, 875 y ss.

²⁶⁶ ESQUILO, *Las Euménides*, 1 y ss.

Coéforas y el divino en el que tendrá lugar *Euménides*”.²⁶⁷

A continuación, tras el prólogo, se manifiesta **Apolo**, apoyando a Orestes en todo momento. Será este quien le advierta sobre la persecución de las Erinias, quien lo purifique y el que le recomiende llegar hasta la ciudad de Palas para que sea juzgado, participando incluso como defensor suyo en el juicio.²⁶⁸ Desde la oscuridad se muestra **la sombra de Clitemnestra** que azuza a las Erinias para que despierten y atormenten a Orestes.²⁶⁹ **El coro de Erinias** defenderán un discurso justo a favor de la venganza por la madre muerta. Ven a Apolo como el culpable por el crimen que ha cometido Orestes,²⁷⁰ a pesar de que este era consciente de lo que hacía, pero no pueden castigarle, por lo que lanzan terribles amenazas contra el hijo del Atrida.²⁷¹ Y más adelante se convertirán en las Euménides, de las que se hablará más adelante como parte del castigo que recibió Orestes por la muerte de su madre.

Hace su aparición también **Atenea**²⁷² que decide instituir un tribunal, el del Areópago, para que se realice el juicio que dictaminará la culpabilidad o inocencia de Orestes, pues no es capaz de juzgarlo ella misma:

“Si alguien piensa que este asunto es demasiado grave para que lo juzgue un mortal, tampoco a mí me autoriza la ley divina a resolver en un juicio por homicidio cometido bajo el influjo de cólera intensa. Y, sobre todo, cuando tú has venido bien preparado -como suplicante que ya tuvo purificación y sin peligro de daño para mí templo- y estas, igualmente, están revestidas de una dignidad no desdeñable y, si no ganan en el asunto, inmediatamente de haber caído a tierra desde el interior de su pecho, se irá extendiendo su veneno, insoportable, eterna peste. Esto es así: ambas cosas -que se queden o echarlas de aquí-

²⁶⁷ Citado por DE PACO SERRANO, D., *Op. Cit.*, p. 81, tomado de IRIARTE, A., *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 97-9.

²⁶⁸ ESQUILO, *Las Euménides*, 575- 82.

²⁶⁹ *Íbidem*, 94-140.

²⁷⁰ *Íbidem*, 200 y 465-70.

²⁷¹ *Íbidem*, 270-5.

²⁷² *Íbidem*, 397.

constituyen calamidades contra las que no tengo soluciones yo.”²⁷³

Otorgará además el voto que absolverá a Orestes dejando ver su predilección por este, pues ella no tuvo madre que la alumbrase.²⁷⁴ Esto provoca que las Erinias, lamentándose por la libertad de Orestes, prometan vengarse de la ciudad.²⁷⁵ Pero Atenea logra finalmente persuadirlas y con amenazas consigue aplacarlas, consintiendo estas en convertirse en Euménides.²⁷⁶

En *La Electra* de Eurípides es un **mensajero** quien narra toda la historia desde el engaño que Orestes lleva a cabo hasta la ejecución de Egisto.²⁷⁷ Aparece también el **labrador** esposo de Electra, a quien había sido entregada por Egisto, como indicamos antes. Se nos presenta como un hombre honrado que no ha tocado nunca a Electra. En la última escena aparecen también los **Dioscuros**, hermanos de Clitemnestra y de Helena, para comunicar a Orestes qué es lo que le espera una vez que ha cometido el matricidio.²⁷⁸

Existen algunos personajes mudos, además de Pílates -mencionado antes-, pero carece de interés hablar de ellos.

2.3.1.2.2.- El sueño que atormenta a Clitemnestra

En *Las Coéforas* de Esquilo y también en la *Electra* de Sófocles “Clitemnestra está aterrorizada por malos sueños, por la inminencia del regreso de Orestes”.²⁷⁹ En el primer trágico ha tenido una pesadilla y por ese motivo, y para librarse de desgracias,

²⁷³ ESQUILO, *Las Euménides*, 470-82.

²⁷⁴ *Íbidem*, 735-41.

²⁷⁵ *Íbidem*, 720 y 778 y ss.

²⁷⁶ *Íbidem*, 885 y ss.

²⁷⁷ EURÍPIDES, *Electra*, 775-860.

²⁷⁸ *Íbidem*, 1235 y ss.

²⁷⁹ IRIARTE NÚÑEZ, A., *Op. Cit.*, p. 165.

envía a Electra a la tumba del asesinado Agamenón con ofrendas de expiación.²⁸⁰ El sueño consiste en lo siguiente: Clitemnestra creía parir una serpiente que envolvía y alimentaba como a un hijo, y esta se volvía contra ella causándole una herida en el pecho cuando la sustentaba.²⁸¹

En Sófocles su sueño adquiere esta forma: Clitemnestra ve a Agamenón que clava su cetro en el suelo y de éste crece un árbol que da sombra a toda la tierra de Micenas.²⁸² En este caso, diferenciándose de la obra esquiléa, no manda a Electra para hacer las libaciones, sino a su hija Crisótemis a la que Electra convence para que en lugar de su madre, haga las libaciones por ella y por el destino de la casa.²⁸³

A diferencia de las obras anteriores ningún sueño atormenta a Clitemnestra en *La Electra* de Eurípides.

2.3.1.2.3.- Reencuentro y reconocimiento entre los hermanos

En *Las Coéforas* de Esquilo Electra advierte el rizo que Orestes, en señal de duelo, ha dejado sobre la tumba de su padre. Sucede antes de que ella llegase con el coro de mujeres para hacer las libaciones de expiación que Clitemnestra le había mandado hacer después de tener la pesadilla. Dice que es comparable a sus propios cabellos.²⁸⁴ Encuentra además unas huellas en la tierra similares a las suyas.²⁸⁵ Como una prueba más de que es Orestes el que se encuentra frente a ella, cuando este decide salir junto a Pílates de su escondite y darse a conocer, le muestra a Electra un bordado que ella misma le tejió siendo niños y lo reconoce.²⁸⁶

²⁸⁰ ESQUILO, *Las Coéforas*, 31 y ss.

²⁸¹ *Íbidem*, 520-35.

²⁸² SÓFOCLES, *Electra*, 415-20.

²⁸³ *Íbidem*, 425 y ss.

²⁸⁴ ESQUILO, *Las Coéforas*, 166 y ss.

²⁸⁵ *Íbidem*, 205-10.

²⁸⁶ *Íbidem*, 230-2.

En la *Electra* de Eurípides Orestes finge ser un extranjero que trae palabras de su hermano.²⁸⁷ No se da a conocer a Electra en ningún momento hasta que lo reconoce el viejo ayo de su padre, el que lo ocultó salvándole de una muerte segura a manos de Egisto.²⁸⁸ El anciano descubre la identidad del hijo de Agamenón por una cicatriz que tiene en la frente que se hizo cuando siendo niño perseguía a un ciervo con su hermana, (ya citado anteriormente).²⁸⁹

Es Crisótemis en la obra sofoclea la que haya un bucle de pelo que Orestes ha dejado en la tumba de su padre, cuando, por mandato de Clitemnestra, acude allí para hacer libaciones, y deduce así de manera razonable que no puede ser más que de Orestes.²⁹⁰ Más adelante, cuando Orestes y Pílates van a palacio con la urna en la que supuestamente están los restos del hijo de Agamenón, se da a conocer a su hermana Electra, y como prueba de ello exhibe el anillo de Agamenón que lleva en el dedo, de manera que Electra sabe que está diciendo la verdad y lo reconoce.²⁹¹

2.3.1.2.4.- Plan y realización de la venganza

En Esquilo Orestes se presenta delante de su madre fingiendo ser un mensajero que trae, de parte de Estroffio el foceo, la noticia de la muerte de su hijo.²⁹²

“Extranjero, puesto que de todas maneras caminas a Argos, recuerda y di a sus padres con toda exactitud que Orestes ha muerto. No lo olvides en modo alguno. Tanto si prevalece en su familia la opinión de llevárselo, como si piensan que se le entierren donde habitaba, quedando allí por siempre jamás como huésped, trae sus órdenes, cuando regreses, pues, hasta ahora, las paredes de una urna de bronce han ocultado las cenizas de un

²⁸⁷ EURÍPIDES, *Electra*, 228.

²⁸⁸ *Íbidem*, 555-60.

²⁸⁹ *Íbidem*, 573-5.

²⁹⁰ *Íbidem*, 892 y ss.

²⁹¹ SÓFOCLES, *Electra*, 1222 y ss.

²⁹² ESQUILO, *Las Coéforas*, 674-80.

varón que ha sido llorado como se debía.”²⁹³

Ésta acoge a Orestes y a Pílates en su casa sin saber su verdadera identidad y manda a buscar a Egisto para darle la buena noticia y para que venga a escucharla con más claridad. La mensajera es la vieja nodriza de Orestes, que le transmite el mensaje omitiendo que tiene que venir acompañado con sus lanceros.²⁹⁴ Egisto regresa y cae en el palacio víctima de la espada de Orestes.²⁹⁵ Clitemnestra, que acaba de saber por boca de un esclavo que Egisto ha muerto a manos de Orestes,²⁹⁶ se encuentra cara a cara con su hijo, seguido de Pílates y se hunden en una lucha verbal en la que ella intenta disuadirlo de su intención, pero no lo consigue, muriendo a manos de su vástago.²⁹⁷

En la *Electra* de Sófocles los acontecimientos se dan de esta manera. El pedagogo amigo suyo finge ser un extranjero de Focea que viene de parte de Fanoteo para anunciar que ha muerto Orestes debido a un fatal accidente al rodar desde el carro en marcha durante los juegos píticos.²⁹⁸ Después de engañarles con esa historia, Orestes y Pílates se presentarán con la urna donde supuestamente están los restos del hijo de Agamenón.²⁹⁹ En ese momento Clitemnestra se encuentra sola en la casa. Ni Egisto ni ninguno de los servidores están dentro,³⁰⁰ por lo que ellos aprovechan para entrar en palacio y darle muerte.³⁰¹ Llega a continuación Egisto que pregunta por los extranjeros que anuncian que Orestes ha perdido la vida y, una vez que entra en palacio, se encuentra con Orestes y Pílates, dándole muerte el hijo de Atrida en el mismo sitio donde había perecido su padre.³⁰²

²⁹³ ESQUILO, *Las Coéforas*, 680-88.

²⁹⁴ *Íbidem*, 735-7 y 765 y ss.

²⁹⁵ *Íbidem*, 839-41 y 869 y ss.

²⁹⁶ *Íbidem*, 885-91.

²⁹⁷ *Íbidem*, 891 y ss.

²⁹⁸ SÓFOCLES, *Electra*, 45-60 y 665 y ss.

²⁹⁹ *Íbidem*, 50-60.

³⁰⁰ *Íbidem*, 1365 y ss.

³⁰¹ *Íbidem*, 1404 y ss.

³⁰² *Íbidem*, 1440 y ss.

En ambas obras podemos comprobar similitudes: en las dos Orestes finge ser un extranjero que trae la noticia de su propia muerte, y en una y otra sus restos se encuentran en una urna. En Eurípides también simula ser un extranjero, pero no notifica ninguna muerte, ya que su plan es otro. En este caso se hace pasar por extranjero tesalio que está de paso, camino a Olimpia. Egisto, que se encuentra preparando en el campo una fiesta para las ninfas, les invita a éste y a Pílates al banquete que va a ofrecer. Cuando se disponen a matar en sacrificio a un toro, Egisto pide a Orestes que lo degüelle, pues los tesalios eran famosos por descuartizar bien los toros y debía ser creíble el engaño. Mientras Egisto examina y separa las vísceras del animal, una vez descuartizado, el hijo de Agamenón le da un golpe en las vértebras.³⁰³ El anciano entretanto va en busca de Clitemnestra, que se encuentra en Argos, con la excusa de que Electra ha dado a luz hace diez días a un varón y ruega que su madre la acompañe.³⁰⁴ Cuando esta se presenta ante su hija, mantienen ambas una conversación fuera de la casa y, en el momento en que por fin hace entrar a su madre al interior de la cabaña, muere a manos de Orestes.³⁰⁵

En las tres obras el engaño es la base para poder realizar el crimen, puesto que - como se ha recalcado- en todas Orestes finge ser un extranjero y en dos de ellas se inventa su propia muerte.

2.3.1.2.5.- Acto de venganza y escenario del mismo

En las tragedias de Eurípides y Esquilo muere primero Egisto, sin embargo Sófocles añade una novedad invirtiendo el orden de la matanza. De esta forma es Clitemnestra la que muere antes y Egisto después.

³⁰³ EURÍPIDES, *Electra*, 775-860.

³⁰⁴ *Íbidem*, 650-60.

³⁰⁵ *Íbidem*, 995 y ss.

Por otro lado se plantea un problema topográfico respecto a los lugares donde se encuentra el palacio de los Atridas. Esquilo supone la muerte de los asesinos en Argos, en el palacio,³⁰⁶ Sófocles en cambio en Micenas.³⁰⁷ En Eurípides el mensajero cuenta que Egisto ha recibido la muerte en su corte argiva,³⁰⁸ mientras Clitemnestra es asesinada en la vivienda de Electra, donde vive con su esposo, el labrador, lejos de la ciudad en algún lugar de las montañas de la Argólida.³⁰⁹

Las variaciones en la trama mediante la cual Orestes consigue matar a Egisto y a Clitemnestra son interesantes solamente como prueba de que los dramaturgos no estaban atados por la tradición, sino que hicieron una nueva versión de un mito antiguo.³¹⁰

2.3.1.2.6.- Actitud de los protagonistas frente al acto que han cometido

En la tragedia de Esquilo no se deja ver ninguna señal de arrepentimiento. Orestes siente dicha después de matar a su madre y ve justa su muerte, aunque admite las graves consecuencias de haberlo hecho. Esta felicidad le durará poco, pues las Erinias vienen a atormentarlo.³¹¹ En cuanto a Electra no se hace alusión alguna a si siente o no aflicción por sus actos.

En Sófocles tampoco demuestran pesar. Orestes se muestra implacable ante las súplicas de su madre y la mata sin ningún atisbo de duda. Electra, por su parte, lo azuza

³⁰⁶ESQUILO, *Las Coéforas*, 675-80, FERNÁNDEZ GALIANO, M., Introducción a *Electra*, EURÍPIDES, *Tragedias Troyanas*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 361.

³⁰⁷SÓFOCLES, *Electra*, 5-10, FERNÁNDEZ GALIANO, M., Introducción a *Electra*. *Op. Cit.*, 361.

³⁰⁸EURÍPIDES, *Electra*. 1- 10, 641. FERNÁNDEZ GALIANO, M., Introducción a *Electra*. *Op. Cit.*, 361.

³⁰⁹FERNÁNDEZ GALIANO, M., Introducción a *Electra*. *Op. Cit.*, 361.

³¹⁰GRAVES, R., *Op. Cit.*, p. 82.

³¹¹ESQUILO, *Las Coéforas*, 1020 y ss.

para que la hiera dos veces si es posible, como ya se dijo.³¹²

Orestes se exhibe arrepentido en la *Electra* de Eurípides tras cometer el asesinato,³¹³ aunque incluso ya antes, al ver venir a su madre, se lamenta de lo que va a hacer y duda si llevarlo a cabo o no. En esta ocasión será Electra la que le infunda valor para lo que tiene que hacer.³¹⁴ Electra, por su parte, al ver el cuerpo muerto de su madre, afirma que sus sentimientos se regían por la contradicción ante quien era a la vez amada y odiada por sus hijos.³¹⁵ Muestra así un gran remordimiento ante el crimen perpetrado.

2.3.1.2.7.- Matricidio y oráculo

El tema del matricidio es para Eurípides y Sófocles el único tema de la obra, mientras que en Esquilo es una parte más en la concepción global de la trilogía, necesario para restablecer la justicia por la muerte de Agamenón. Esquilo critica el matricidio al igual que Eurípides, sin embargo en Sófocles no supone un problema moral y se ve como el único medio para salvar la casa de los Atridas.

El matricidio en Sófocles no es ordenado por el oráculo de Apolo, como ocurre en el caso de los otros dos trágicos, y hace que el acto aparezca como natural: “Cuando yo llegué al oráculo pítico para conocer de qué modo vengaría a mi padre de sus enemigos, me responde Febo lo que al punto conocerás: que yo mismo, desprovisto de escudo y de ejército, con astucias, tramara las muertes justicieras por mi mano.”³¹⁶

En la tragedia de Eurípides, a pesar de que es el oráculo quien envía a Orestes para vengarse de los asesinos de su padre, cuando llega el momento este duda de que

³¹² SÓFOCLES, *Electra*, 1415.

³¹³ EURÍPIDES, *Electra*, 1175 y ss.

³¹⁴ *Íbidem*, 966 y ss.

³¹⁵ *Íbidem*, 1230-1.

³¹⁶ SÓFOCLES, *Electra*, 34-9.

haya sido Apolo el que haya dado la orden e incluso los Dioscuros lo critican:³¹⁷
“porque un divino oráculo me envía a dar recíproca muerte a los asesinos de Agamenón.”³¹⁸

Además, la decisión del crimen se apoya en la acción del ser humano que tiene que cargar con las consecuencias de sus actos.³¹⁹

En Esquilo juega un gran papel el oráculo, ya que además de haber decretado la orden tendrá que hacer frente a las desgracias que le caerán encima si no toma venganza por la muerte de su padre.³²⁰

“No me traicionará el muy poderoso oráculo de Loxias, pues me estuvo ordenando afrontar hasta el fin este riesgo. Mucho alzó la voz y me gritó las desgracias que helarían mi ardiente corazón, si no voy contra los que mataron a mi padre de la misma manera que ellos lo hicieron, y me estuvo diciendo que los matara en compensación.”³²¹

2.3.1.2.8.- Castigo

El castigo que Orestes recibe por el crimen cometido está ausente en Sófocles. Las Erinias no aparecen como parte de la pena que se le adjudica, pero se las menciona a lo largo de la obra en varias ocasiones.³²²

En Eurípides son los Dioscuros los que le anuncian lo que va a suceder y lo que ha de hacer. Tendrá que salir fuera de Argos y será perseguido por las Erinias, pero será liberado de ellas en Atenas abrazándose a la imagen de Palas. Allí se presentará ante el tribunal, que lo juzgará por su crimen y lo salvará de morir ajusticiado al ser el número de votos igual. Dará entonces su nombre a una ciudad que está en Arcadia, en la que

³¹⁷ EURÍPIDES, *Electra*, 970 y ss. 1243-9.

³¹⁸ *Ibidem*, 86-90.

³¹⁹ DE PACO SERRANO, D., *Op. Cit.*, p. 195.

³²⁰ ESQUILO, *Las Coéforas*, 270 y ss, 555-60, 900-5 y 1028-1035, *Las Euménides*, 575-81 y 621-26.

³²¹ ESQUILO, *Las Coéforas*, 270-5.

³²² SÓFOCLES, *Electra*, 112, 276,491 y 1080.

habitará. Finalmente deberá enterrar los cuerpos de Egisto y Clitemnestra y Electra será entregada a Pílates como esposa.³²³

En *Las Euménides* Esquilo libera de culpas a Orestes. Apolo le dice que será perseguido por las Erinias y que deberá ir a Atenas, bajo la protección de la estatua de la diosa de la fortaleza.³²⁴ Una vez está con la estatua, llega el turno del Areópago, “(...) Atenea sustituye la antigua ley del talión por un tribunal cívico y delega en jueces humanos la evaluación de las culpas y sus atenuantes y la decisión del castigo o el perdón del criminal. Así, la cadena de venganzas va hacia un desenlace jurídico, cívico y suple en forma definitiva el acto personal de la venganza por un juicio institucional”.³²⁵ En ese juicio el propio Apolo lucha contra las Erinias a favor de Orestes.³²⁶ El tribunal procede al sufragio y Atenea, la hija sin madre de Zeus, da el suyo a Orestes. Se consigue así la igualdad de votos, como ocurre en la *Electra* de Eurípides, que, como ella misma había anunciado, equivale a la absolución.³²⁷ Llena de gratitud brotan las palabras de Orestes, quien jura eterna fidelidad a la ciudad donde halló la salvación.³²⁸ Los espíritus vengadores que han sido derrotados están llenos de cólera y profieren amenazas, pero Atenea logra persuadirlas y terminan convirtiéndose en las Euménides, que son espíritus benignos y saben bendecir. Tendrán estas su santuario en Atenas.³²⁹

³²³ EURÍPIDES, *Electra*, 1239 y ss.

³²⁴ ESQUILO, *Las Euménides*, 70-84.

³²⁵ IRIARTE NÚÑEZ, A., *Op. Cit.*, p. 165.

³²⁶ ESQUILO, *Las Euménides*, 576-82.

³²⁷ *Íbidem*, 734-55.

³²⁸ *Íbidem*, 755-78.

³²⁹ *Íbidem*, 779 y ss.

2.3.1.2.9.- Areópago y Atenea

El Areópago y Atenea salvan en Esquilo y Eurípides a Orestes, en cambio no aparecen en Sófocles.

La creación del juicio de Atenea, la configuración del tribunal del Areópago y el enfrentamiento explícito entre las Erinias y los dioses del Olimpo forman parte de la originalidad de la obra esquiléa.³³⁰ Este trágico nos muestra los límites de la administración de la justicia de los hombres, pues lo que salva a Orestes y rompe la cadena de la culpa y la expiación es tan solo la clemencia divina.

2.3.1.2.10.- Lo divino, lo religioso y la justicia

En Esquilo el designio de los poderes religiosos es el hilo conductor y la acción gira en torno a la justicia en relación con el sentido moral y religioso.³³¹ Se plantea además un conflicto teológico entre dos divinidades: por un lado Apolo, que es quien exige a Orestes el matricidio, y por otro las Erinias, que pretenden que sea castigado por el crimen que ha cometido. “Como se ha podido observar, el papel de las Erinias en la *Orestía* es múltiple. En la primera parte de la trilogía aparecen como defensoras de la justicia en general. Más tarde las encontramos como castigadoras de los delitos de sangre con la misión de acabar con quien ha matado a un miembro de la familia. Será en la última parte de *Coéforas* y en *Euménides* cuando las adormecidas Erinias despierten por última vez en escena para vengar la muerte de Clitemnestra”³³².

En Sófocles el conflicto entre lo divino y la justicia no tiene tanta importancia como el héroe en sí. El conflicto entre las dos esferas de derecho divino y la inseparable unión entre la justicia y Zeus que presentaba la trilogía esquiléa queda a un lado para

³³⁰ DE PACO SERRANO, D., *Op. Cit.*, p. 55.

³³¹ *Ibidem*, p. 52.

³³² *Ibidem*, pp. 82-83.

realzar la figura del héroe que busca a una divinidad que rige el universo.³³³

En Eurípides, por su parte, el significado que adquiere la presencia de la divinidad se encuentra lejos del que tuviera en la obra de Esquilo. Lo divino está presente pero se hace una crítica al oráculo de Apolo, tanto por parte de Orestes,³³⁴ como la de los Dioscuros,³³⁵ poniendo así de manifiesto la duda sobre la justicia y los actos de los dioses. En estos dos últimos trágicos, por lo tanto, la cuestión se reduce a un asunto humano mucho más realista. Eurípides es un mero portador de la idea divina que se acerca más a Esquilo, pues plantea como éste un problema moral. Sófocles en cambio solo aporta la idea religiosa.

En las obras de Esquilo y Eurípides se trata de una justicia moralizadora que gira en torno a la idea del cumplimiento de una orden que supera lo humano. En cambio la justicia en Sófocles es la que hace actuar a Electra, que la asume como propia, aunque los dioses aparecen de fondo, estando presentes pero sin intervenir a favor de los héroes.

2.3.1.3.- Eurípides. *Orestes*

La obra está datada en el año 408 a. C. Comienza con Orestes tras el asesinato de su madre. Se encuentra enfermo a causa del acoso y del tormento de las Erinias, mientras su hermana Electra le cuida con esmero y cariño.³³⁶ El final de la obra está marcado por la intervención de Apolo, que como ocurría con los Dioscuros en la *Electra* del mismo autor, le profetiza que deberá exiliarse de su tierra y acudir a Atenas, donde las tres Euménides lo juzgarán y de donde saldrá absuelto. Así reinará en Argos y tomará como esposa a Hermione, mientras que Electra se casará con Pílates.³³⁷

³³³ DE PACO SERRANO, D., *Op. Cit.*, p. 229.

³³⁴ EURÍPIDES, *Electra*, 971 y 1190-1195.

³³⁵ *Ibidem*, 1245.

³³⁶ *Ibidem*, 34 y ss.

³³⁷ EURÍPIDES, *Orestes*, 1111 y 1625 y ss.

Innova Eurípides con la intervención en la pieza de algunos personajes que están ausentes en las obras que hemos visto anteriormente: Helena llega junto a Menelao y será objeto de asesinato por parte de Orestes,³³⁸ si bien será salvada finalmente por Apolo;³³⁹ Hermione aparece en primer lugar siendo rehén de Orestes, siguiendo el plan ideado por su hermana Electra, como vía de salvación tras la muerte de Helena,³⁴⁰ y termina haciéndola su esposa por mandato de Apolo;³⁴¹ un siervo frigio aparece también en escena escapando del palacio e informando de lo que está sucediendo en el interior cuando Orestes y Píldes se disponen a matar a Helena, antes de su propia muerte.³⁴²

Otros dos personajes que tampoco aparecen en las otras tragedias, van a tener, en nuestra opinión, gran importancia en el desenlace de la obra. Por una parte encontramos a Menelao, el hermano del muerto, de quien Orestes espera tener apoyo. Este, por miedo a Tindáreo, que le amenaza con perder el reino de Esparta,³⁴³ y por sus intereses como rey, hará caso omiso a sus obligaciones como tío, por lo que Orestes se sentirá traicionado.³⁴⁴ Por otro lado aparece Tindáreo, el abuelo de Orestes y padre de Clitemnestra, que reprocha a su nieto el crimen que ha cometido diciéndole que, a pesar de ser culpable, su hija no merecía la muerte a manos de su propio hijo, sino un juicio justo. Sin hacer caso a las explicaciones que Orestes le brinda, se muestra inflexible y dispuesto a intervenir para favorecer la condena de muerte de sus dos nietos y además atemoriza a Menelao para que no intervenga ni ayude a su sobrino.³⁴⁵

Otros personajes ya conocidos por las otras tragedias, y en los que no nos detendremos, son el coro de muchachas argivas, el mensajero que informa del fracaso

³³⁸ EURÍPIDES, *Orestes*, 1111 y ss.

³³⁹ *Íbidem*, 1625-37.

³⁴⁰ *Íbidem*, 1175 y ss.

³⁴¹ *Íbidem*, 1654-5.

³⁴² *Íbidem*, 1370 y ss.

³⁴³ *Íbidem*, 624-6.

³⁴⁴ *Íbidem*, 717-725.

³⁴⁵ *Íbidem*, 470-625.

de Orestes ante la asamblea³⁴⁶ y Apolo, con una intervención en escena menor que la de *Las Euménides*. Aparecen en último lugar algunos personajes mudos, así como Pílates que, a diferencia de las otras obras, interviene en escena y no aparece sólo como un personaje mudo. En este caso regresa al enterarse de la penosa situación en la que se encuentra su amigo, después de que su padre, Estrofo, le haya expulsado de casa por haberle ayudado en el matricidio.³⁴⁷ Pílates convence a Orestes para que vaya ante los ciudadanos de Argos y les haga ver que su crimen fue un acto de justicia, demostrando su gran fidelidad hasta en los peores momentos.³⁴⁸

Los personajes de esta tragedia son menos heroicos que en otros dramas y, salvo Pílates, todos son inferiores a su condición.³⁴⁹

Crisótemis, que sólo aparece en la *Electra* de Sófocles, es mencionada aquí por *Electra*.³⁵⁰

El aspecto divino está ausente en esta pieza, dando menos protagonismo a las Erinias, que atormentan a Orestes al principio de la obra pero cuya figura se va desdibujando a lo largo de esta. Sin embargo sí aparece el oráculo como culpable por el mandato del matricidio y se pone en duda, al igual que en la *Electra* del mismo autor, que haya sido justo su mandato.³⁵¹

A diferencia de *Las Euménides* de Esquilo, en la que Orestes acude ante el tribunal del Areópago para ser juzgado, aquí el matricida acude ante la asamblea del pueblo de Argos formado por ciudadanos.³⁵² Solamente al final de la obra, con la intervención de Apolo, se le dirá que acuda a Atenas para ser juzgado. Allí será absuelto

³⁴⁶ EURÍPIDES, *Orestes*, 866 y ss.

³⁴⁷ *Íbidem*, 763-6.

³⁴⁸ *Íbidem*, 1085 y ss.

³⁴⁹ *Íbidem*, 1403 y ss.

³⁵⁰ *Íbidem*, 23.

³⁵¹ *Íbidem*, 28-30, 160-5, 276, 284 y ss, 327 y ss, 591 y ss, y 954 y ss.

³⁵² *Íbidem*, *Orestes*, 847 y ss.

definitivamente.³⁵³

2.3.1.4.- Otras fuentes mitográficas

Existen otras fuentes mitográficas de nuestro relato posteriores a los trágicos que hicieron alusiones, directas o indirectas, a algunos aspectos del mito. Se trata de meras repeticiones, muchas de ellas muy influenciadas por la tragedia, pues partimos de la base de que tenían como ejemplo obras de los trágicos escritas hasta la fecha. Otras versiones son escolios de distinta procedencia a los distintos autores griegos y latinos, que muchas veces no sólo completan los manuales mitográficos sino que a veces son la única fuente de datos míticos sobre algunos hechos.

Algunos autores de estas fuentes mitográficas son:

- a) Licofrón en su obra *Alejandra* (otro nombre de Casandra, la hija de Príamo), que es una larga premonición de las desgracias reservadas a Troya, hace alusiones a nuestro mito.
- b) Apolodoro, cuya *Biblioteca Mitológica* es una de las principales fuentes de la mitología griega. Algunos estudiosos piensan que la obra no sería de él sino una recopilación del siglo I ó II d. C.
- c) Higino, a quien se atribuyen dos obras de temática mitológica, *Fábulas*, constituida por 277 relatos cortos de mitología, y otra sobre catasterismos, *Astronomía poética*. De estos dos títulos nos interesa fundamentalmente el primero, puesto que es, junto a la *Biblioteca* de Apolodoro, uno de los mejores manuales mitográficos que existen, abarcando la mitología grecolatina en su conjunto.³⁵⁴

³⁵³ EURÍPIDES, *Orestes*, 1646-3.

³⁵⁴ RUIZ DE ELVIRA, A, *Op. Cit.*, p. 28.

- d) Ovidio en su obra *Metamorfosis* recoge gran parte de la mitología grecorromana y ha sido una de las fuentes fundamentales que ha permitido el conocimiento de ésta.
- e) Pausanias en su *Descripción de Grecia* aporta detalladas descripciones para conocer los monumentos, el paisaje, los cultos de la Antigua Grecia y algunas leyendas asociadas a estos lugares.

Sobre estos autores no nos detendremos aquí más. Baste decir que en los epígrafes “Antecedentes” y “Mito y mitema” del presente trabajo se han utilizado como fuentes para narrar nuestro mito, haciendo alusión precisa en las notas a pie de página a los pasajes concretos de sus obras relacionados con nuestro tema.

2.3.1.5.- Séneca. Agamenón

A Séneca, autor anterior a Pausanias, se ha decidido dedicarle un epígrafe a parte porque escribió dos obras teatrales completas que abordan, desde su particular perspectiva, el mito de *La Orestía: Agamenón y Tiestes*.

De la tragedia *Tiestes* no vamos a realizar un análisis exhaustivo. Solamente comentaremos dos cuestiones. La primera, que no se conserva ninguna tragedia griega que pueda considerarse fuente de esta obra, aunque existe noticia de un *Tiestes* de Sófocles y otro de Eurípides,³⁵⁵ y la segunda, que el argumento de esta pieza se centra en la vuelta de Tiestes a Micenas, tras fingir Atreo una reconciliación con él, y la puesta en práctica del plan de venganza que Atreo le tiene preparado. Matará, destrozará y preparará la carne de los hijos de Tiestes y se los servirá en un banquete.

Agamenón comienza con Tiestes que ha venido desde los infiernos y se aparece

³⁵⁵ LUQUE MORENO, J., Introducción a *Tiestes*, SÉNECA, *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 2001, p. 192. Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tiestes>, consultado el 17/04/2013.

ante su hijo para animarlo a consumir la venganza prometida por el oráculo.³⁵⁶ En los autores trágicos griegos, Orestes no podía evitar la vendetta porque lo había decretado el oráculo divino. Aquí también es un oráculo el que incita a Egisto, aunque no se puede comparar el oráculo que impulsa a Orestes, el de Apolo, con el de Tiestes. Además - como se ha dicho antes- es el padre de Egisto quien le empuja de manera principal a hacerlo.

Aparecen en esta pieza algunas escenas inéditas que no habíamos visto hasta ahora. Para empezar, Clitemnestra y la nodriza contraponen sus opiniones.³⁵⁷ Continuamos con la aparición de Egisto que se presenta en escena junto con Clitemnestra antes del retorno de Agamenón, algo exclusivo que no recogen las otras obras trágicas.³⁵⁸

En esta obra Casandra también profetiza, como en el *Agamenón* de Esquilo, su propia muerte y la de éste,³⁵⁹ con la diferencia de que en el trágico griego, ella regresa junto con Agamenón al mismo tiempo, mientras que en esta tragedia de Séneca vuelve antes con un grupo de muchachas vencidas.³⁶⁰ Por otro lado, vaticina que las furias vendrán en un futuro a por Egisto y a por Clitemnestra al finalizar la obra, a la vez que se encamina hacia el interior del palacio para enfrentarse con su propia muerte.³⁶¹

Igual que en Esquilo, un mensajero informa del regreso de Agamenón.³⁶²

Otra innovación que la diferencia de la obra esquílea es que aquí Agamenón a su regreso no establece ningún diálogo con su esposa sino con Casandra.³⁶³ En cuanto al asesinato en sí, se hablará también del banquete como se hizo en Sófocles. Será

³⁵⁶ SÉNECA, *Agamenón*, 1-56. Ya se comentó en “Antecedentes” que un oráculo le dijo a Tiestes que cobraría venganza de Atreo si concebía un hijo con su propia hija (*Agamenón*, 28-34).

³⁵⁷ SÉNECA, *Agamenón*, 108-225.

³⁵⁸ *Íbidem*, 226-309.

³⁵⁹ *Íbidem*, 867-909.

³⁶⁰ *Íbidem*, 659-81.

³⁶¹ *Íbidem*, 1013.

³⁶² *Íbidem*, 392-588.

³⁶³ *Íbidem*, 782-807.

Clitemnestra quien le inste a cambiarse de ropa, como ocurre en la pieza esquílea. Finalmente, los amantes le matarán, siendo Egisto el que le clave primero la espada, para terminar Clitemnestra degollándole con el hacha de doble filo.

Otro hecho insólito en la pieza senequiana es la aparición de Orestes niño en el momento en que su hermana le pone a salvo de las manos de Egisto, entregándoselo a Estroffio. Igual ocurre en la *Electra* de Sófocles, donde es su hermana quien le pone a salvo junto a su primo Pílates.³⁶⁴

Otra diferencia entre esta obra y las anteriores es que se produce un intercambio de diálogo entre Electra y su madre justo después de la muerte de Agamenón, no años después, como en las obras anteriormente analizadas. Además en él también intervienen Egisto y Casandra antes de morir. Asimismo, Egisto amenaza y mete a Electra en la cárcel, dato que hasta entonces ningún autor había reflejado.³⁶⁵

No aparece por ningún lado la justificación por parte de Clitemnestra del asesinato de su marido por su hija muerta, sino que se debe solo a la relación que mantiene con Egisto, aunque sí hace alusión a su hija sin nombrarla,³⁶⁶ recordando su muerte³⁶⁷ y enlazándola con el recuerdo de las amantes de su marido en su ausencia en Troya, Criseida y Casandra:³⁶⁸ “Para Tiestes el asesinato de Agamenón significa su venganza sobre Atreo. Clitemnestra venga en esa muerte la de Ifigenia a la vez que satisface su vanidad sexual.”³⁶⁹

La obra gira en torno a la muerte de Agamenón y el resto de personajes actúa en torno a este tema, a pesar de que éste recita muy pocos versos en escena.

Merece la pena comentar aquí que el personaje de Clitemnestra se muestra en esta

³⁶⁴ SÉNECA, *Agamenón*, 910-52.

³⁶⁵ *Íbidem*, 953-1012.

³⁶⁶ *Íbidem*, 157 y ss.

³⁶⁷ *Íbidem*, 165 y ss.

³⁶⁸ *Íbidem*,. 175 y ss.

³⁶⁹ LUQUE MORENO, J., Introducción a *Agamenón*, *Op. Cit.*, p. 138.

pieza, más que en ningún trágico, con falta de entereza y con gran debilidad, pues tiene una lucha de sentimientos ante la inminente llegada de su esposo y necesita más que nunca el apoyo de su amante. Este profundo dilema queda patente en el intercambio de opiniones que mantiene con la nodriza, debatiéndose entre la razón y los sentimientos.³⁷⁰

El *Agamenón* de Séneca es la última de las tragedias romanas que retoma el argumento de la trilogía esquiléa, aunque su dependencia de ésta ha sido muy debatida.³⁷¹

Con todo esto que hemos visto podemos decir que el mito de la *Orestía* ha sufrido con el transcurrir del tiempo toda una serie de modificaciones que han ido acentuando los rasgos que en él era posible observar desde la obra homérica y que continúa hasta nuestros días.

³⁷⁰ SÉNECA, *Agamenón*, 108 y ss.

³⁷¹ LUQUE MORENO, J., Introducción a *Agamenón*. *Op. Cit.*, p. 120.

CAPÍTULO III.- EL SÉPTIMO ARTE Y LA VENGANZA

3.1.- Orígenes del Séptimo arte

La invención del cine se atribuye a distintas personas y ha sido tema de gran polémica durante años. Para los norteamericanos fue Thomas Alva Edison su inventor, para otros los hermanos Lumière, pues con el estreno de su primera película se realizó la primera exhibición pública y de pago. Pero antes de estos se habían producido una serie de avances que resultaron decisivos para la invención de la “gran pantalla”.

Ya en los siglos XVI y XVII, antes de la aparición de la fotografía, se logró proyectar imágenes gracias a las conocidas cámaras oscuras³⁷² y a las linternas mágicas. El origen de la fotografía se encuentra aquí.³⁷³

En el siglo XVIII Joseph Nicéphore Niépce captó imágenes difusas, consiguiendo fijar químicamente las imágenes reflejadas en el interior de una cámara oscura. Son las primeras fotografías de la historia a las que él denominó *heliógrafos*.³⁷⁴ Niépce se asoció poco antes de morir con Louis J. M. Daguerre, quien perfeccionó la invención del anterior heredando la gloria del invento al que denominó *daguerrotipo*.³⁷⁵ Éste permitía fijar en placas de cobre y plata imágenes de manera clara y permanente.³⁷⁶ Se

³⁷² Fue Leonardo Da Vinci el que realizó el diseño de la cámara oscura.

³⁷³ AA. VV., *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos. Actores y directores. Diccionario de términos. 100 grandes películas*, Barcelona, Larousse, 2002, p. 12.

³⁷⁴ TALENS, J., y ZUNZUNEGUI, S., (coords.), *Historia general del cine. Orígenes del cine. Volumen I*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 46.

³⁷⁵ GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2006, p. 15.

³⁷⁶ TALENS, J., y ZUNZUNEGUI, S., (coords.), *Op.cit.*, p. 46.

empezaron a raíz de aquí a fabricar otro tipo de objetos con la intención de crear la ilusión óptica de ver imágenes en movimiento, inventando cilindros, discos y ruedas con dibujos dentro, que girando a toda velocidad parecían tener vida. Algunos de sus nombres son: *thaumatropio*, *fenakistoscopio*, *estroboscopio* o *zootropo*.³⁷⁷

El impulso definitivo para la invención del cine lo dieron Eadweard Muybridge y Émile Reynaud. El primero creó un sistema con el que fotografió primero el galope de un caballo y más adelante otros animales y atletas. También inventó el *zoopraxiscopio*, un aparato en que se dibujaban fotografías en una placa circular transparente colocadas en el interior de un dispositivo, que al hacerlas girar permitía apreciar estas ilustraciones en movimiento.³⁷⁸ El segundo ingenió un aparato que también simulaba dibujos en movimiento y que terminó siendo denominado, al perfeccionarlo con los años, *praxinoscopio-teatro*, y que permitía contemplar imágenes diminutas superpuestas sobre un pequeño escenario. Además ofreció un espectáculo teatral en vivo (teatro óptico) para el cual tuvo que dibujar las imágenes en una banda y proyectarlas sobre una pantalla, al mismo tiempo que otro proyector sobreimpresionaba el escenario. Se le consideró el padre del cine de animación por su estreno *Pantomimes Lumineuses*.³⁷⁹

Volviendo a Edison, al que ya se ha aludido anteriormente, hay que nombrar a William Kennedy Laurie Dickson, que trabajaba en los laboratorios de este, quien diseñó el primer estudio de cine del mundo. Este permitió patentar a Edison el *kinetofonógrafo*, una cámara de cine para filmar películas, y también apareció gracias a él el *kinetoscopio*, un aparato de uso individual que permitía proyectar los films. Más tarde se separó de Edison y registró, después de dos años, tras la solicitud, su cámara y

³⁷⁷ TALENS, J., y ZUNZUNEGUI, S., (coords.), *Op.cit.*, pp. 44-5.

³⁷⁸ *Íbidem*, pp. 46-8.

³⁷⁹ GUBERN, R., *Op.cit.*, p.18, AA. VV., *El cine... Op.cit.*, pp. 12-3.

su proyector, el *kinetógrafo* y el *kinetoscopio*.³⁸⁰

En 1894 se inauguró el primer salón del *kinetoscopio* y tuvo tanto éxito que el aparato se vendió en grandes cantidades en EEUU y parte de Europa.³⁸¹

Edison patentó los inventos en América pero pasó por alto hacerlo en Europa y fueron los europeos los que se adelantaron en la invención de un sistema de proyección que permitía exhibiciones colectivas, en particular los hermanos Lumière (Auguste y Louis), que analizaron estos aparatos con el fin de mejorarlos. Así patentaron en 1895 su propia cámara y un proyector, el cinematógrafo, que permitió realizar proyecciones públicas sobre la pantalla.³⁸² La primera película con argumento la estrenaron ellos ese mismo año y fue el *Jardinero regado*.³⁸³

De lo que no cabe duda es que los hermanos Lumière fueron los pioneros en el nuevo arte y, a partir del éxito de su invento, muchos otros empresarios desarrollaron nuevos sistemas de producción, generándose una gran demanda de películas.

El cine carecía aún de un lenguaje propio. Los films eran muy simples pues no sabían filmar de otra forma y eran más bien postales en movimiento, pero, con el transcurrir de los años, el Séptimo Arte fue evolucionando. Merece la pena destacar dos nuevos elementos que revolucionaron la industria cinematográfica: primero el sonido, que provocó un gran revuelo, pues la transición del cine mudo al sonoro no fue nada fácil y, más adelante el color, que se fue imponiendo en la elaboración de las películas.

Unas veces de manera casual y otras intencionadamente, la “gran pantalla” fue evolucionando a través de sucesivas investigaciones. Se desarrollaron nuevos avances tecnológicos, el lenguaje de la industria cinematográfica se fue perfeccionando, se

³⁸⁰ TALENS, J., y ZUNZUNEGUI, S., (coords.), *Op.cit.*, p.50, AAVV. *El cine... Op.cit.*, p.13.

³⁸¹ AA.VV. *El cine... Op.cit.*, p.13.

³⁸² GUBERN, R., *Op. cit.*, p. 19.

³⁸³ AA.VV, *El cine... Op.cit.*, p. 13.

crearon los géneros cinematográficos y surgieron nuevos movimientos al ir evolucionando paralelamente con la sociedad, que también iba cambiando. En definitiva, se fue convirtiendo paso a paso en lo que es hoy en día.

3.2.- Los géneros cinematográficos

La mayoría de los grandes géneros clásicos del cine fueron instaurados por los grandes estudios de Hollywood y ya existían en la época del cine mudo. Estos fueron implantados con más fuerza a partir de la aparición del cine sonoro y han sobrevivido en su mayoría hasta nuestros días, aunque sufriendo diversas modificaciones.

Es importante mencionar que la industria cinematográfica europea evolucionó de distinta manera que la norteamericana debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, que dio paso a una época de creación artística en la que se buscaba romper con los moldes clásicos. Fueron los días de las vanguardias (impresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo) y de las escuelas (el *free cinema* inglés y americano, la Edad de Oro del cine francés, entre otros) que dejaron su huella en el Séptimo Arte.

Antes de esbozar a grandes rasgos cuáles son los grandes géneros cinematográficos es sustancial tener en cuenta qué entendemos por género dentro del cine. A este respecto existe una gran variedad de definiciones.

El origen del concepto *género* está en la cultura clásica, dentro de la literatura.³⁸⁴

Nos encontramos así con los géneros literarios griegos, épica, lírica y drama (formado

³⁸⁴ El concepto de género que el cine ha heredado, además de tener su origen en la literatura griega, toma este de otras artes como la pintura, en la que tenemos distintos tipos de género, como el retrato, el bodegón o el desnudo, o la música, en la que encontramos la ópera, el jazz o la clásica.

por la comedia y la tragedia) y, posteriormente la prosa.³⁸⁵ Además, la teoría del género comienza con autores clásicos como Aristóteles en su *Poética* o, tres siglos más tarde que este, con Horacio en su *Arte Poética*. Aristóteles propone que los poemas con cualidades esenciales similares producirán efectos similares en el público. Y al subrayar las características internas de la poesía en vez de los tipos de experiencia que alimentaba la poesía, convirtió la teoría de los géneros en una cadena incesante de análisis textuales excluyendo la teorización de su retórica. Horacio por su parte, afirma que cada género debe entenderse como una entidad distinta, con sus propias reglas literarias y con los procedimientos prescritos.³⁸⁶

La tesis de Aristóteles se tomó como base de tratados posteriores sobre teorías de los géneros, de manera que estos siguieron evolucionando con otras como la Neoclásica y las de los siglos XIX y XX hasta nuestros días.

El género dentro del cine es el tema general de una película y sirve para etiquetar los contenidos de esta y clasificarla siguiendo unos criterios comunes.

Según Román Gubern “el género es una categoría temática, un modelo cultural rígido basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género”.³⁸⁷

En la página de recursos del Ministerio de Educación se da la siguiente definición de género: “El género sirve para etiquetar los contenidos de un filme, caracterizando los temas y componentes narrativos que relacionan dicha película con otras encuadrables en un mismo conjunto. En suma, se trata de categorías temáticas, codificadas a lo largo de

³⁸⁵ Muy interesantes resultan las páginas sobre los géneros cinematográficos de CANO ALONSO, P. L., “Géneros cinematográficos y mundo antiguo”, en *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, (DUPLÁ ANSUATEGUI, A., ED.), País Vasco, Universidad del País Vasco, 2011, pp. 59 y ss.

³⁸⁶ ALTMAN R., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 19-20.

³⁸⁷ Citado por ROMAGUERA I RAMIÓ, J., *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, De la Torre, 1991, p. 44.

los años e inteligibles por parte de los espectadores”.³⁸⁸ Nos encontramos entonces con comentarios de este tipo: es una película de vaqueros, de guerra, de dibujos, de risa, un drama, una comedia, una histórica, un musical o un documental.

Para Rick Altman el género no es un término descriptivo cualquiera sino un concepto completo de múltiples significados, identificados de la siguiente forma:³⁸⁹

- a) Como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- b) Como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- c) Como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- d) Como contrato o posición del espectador que toda película de género exige a su público.

El género es fundamental para la distribución y promoción comercial de las películas. Cuando el espectador se acerca al cine a ver una película ya ha escogido la programación audiovisual que le resulta más atractiva, ya sea cine de animación, histórico, terrorífico, de ciencia-ficción o fantástico.

Pasemos ahora a la clasificación del cine. Hay que decir en primer lugar que no existe una sola, sino que éste es objeto de puntos de vista y criterios muy diversos. Se ha clasificado desde multitud de facetas a lo largo de su historia provocando gran número de análisis y trabajos al respecto. Por citar algunos ejemplos de esta clasificación, tenemos los criterios de la duración, el sonido, el formato, los ámbitos o públicos, las técnicas, las marcas productoras, los temas específicos, el género y subgénero o los movimientos y escuelas.

³⁸⁸ Recursos del Ministerio de Educación, s/p, disponible en red: recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/, consultado el 12/04/2013.

³⁸⁹ ALTMAN R., *Op. cit.*, p. 35.

Como ejemplos de clasificaciones realizadas por distintos autores queremos mencionar las siguientes:

Tenemos la que hace Joaquín Romaguera i Ramió dividiendo esta en géneros específicos y géneros híbridos, entendidos estos últimos como globales que abarcan o sirven a otros. Dentro de los específicos incluye el documental, el *western*, el policíaco, el musical, la comedia, el de terror o fantástico y la ciencia-ficción. En los géneros híbridos destacarían el histórico, el literario, el de aventuras, el dramático, el filosófico, el colorista y catastrofista y el erótico.³⁹⁰

Vicent Pinel en su libro *Los géneros cinematográficos* hace distintas clasificaciones, por género, movimiento, tratamiento, estilo, categoría y escuela. La que hace sobre los géneros es muy amplia, distinguiendo más de treinta. Por citar solo algunos de ellos, tenemos las películas sobre el arte, las de acción, de *amateur*, de artes marciales, de aventuras, de danza, de espionaje, de capa y espada, de catástrofe, de ciencia-ficción, la comedia, la comedia musical, la película criminal, biográfica, burlesca, el dibujo animado, el drama, experimental, fantástica, de gánsteres, de guerra, el *gore*, histórica, de horror, de humor, el melodrama, la película militante, musical, negra, paródica, política, social, publicitaria, *peplum*, *road movie*, de persecución, la película de tesis, la película-trucaje o el *western*.³⁹¹

Otros en cambio, como Luciana Della Foernare, los clasifican en cuatro géneros fundamentales, el de aventuras, el cómico, el dramático y el documental, cada uno de los cuales se subdivide en distintos subgéneros. Veamos el caso del cine de aventuras, que incluye, entre otros, el espionaje, el *western*, el bélico o el catastrófico.³⁹²

³⁹⁰ ROMAGUERA I RAMIÓ, J., *Op. Cit.*, pp. 48-64.

³⁹¹ PINEL, V., *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Robinbook, 2009.

³⁹² ROMAGUERA I RAMIÓ, J., *Op. Cit.*, p. 44.

La clasificación que proponemos se basa en una organización en géneros y se exponen los que se considera que son los grandes del cine, pero hay que añadir que no existe un consenso en cuanto a dicha clasificación y cada autor tiene su propia opinión de cuáles son los principales géneros y subgéneros en los que estos se pueden dividir. Esta es la posible clasificación:³⁹³

- La comedia: el primer antecedente del cine cómico fue *El regador regado* de los hermanos Lumière. Tenemos películas como *El hombre mosca*, *El maquinista de la General*, *La máscara* y *El botones*.

- Cine bélico: *El nacimiento de una nación*, *Adiós a las armas*, *Más allá del valor*, *Desaparecido en combate*, *La delgada línea roja*, *Pearl Harbor*, *Tras la línea enemiga*.

- Cine de aventuras: *El Pirata Negro*, *Las minas del Rey Salomón*, *La isla misteriosa*, *Jasón y los Argonautas*, *El hombre de la máscara de hierro*, *La Momia*, *Tom Raider*, *El Señor de los Anillos*.

- Los dibujos animados: las bases del cine de animación las puso Émile Reynaud con *Pantomimas luminosas*, que presentó en el teatro óptico. Algunas películas son: *Fantasmagorie*, *Popeye el marino*, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Fantasia*, *Tin Tin en el templo del sol*, *El Rey león*, *Toy Story*, *Ice Age*, *Madagascar*.

- El documental: las imágenes documentales ya habían surgido con la invención del cine, incluso los primeros trabajos de los hermanos Lumière eran de corte documental. Tenemos *El hombre de la cámara cinematográfica*, *Hombres de Arán*, *Cuando éramos reyes* o *Los niños de Rusia*.

- El drama: está presente en la mayoría de las películas, considerado por muchos el padre de los géneros. Serían películas como *La regla del juego*, *Lo que el viento se llevó*, *El séptimo cielo* y *El color púrpura*.

³⁹³ Las películas citadas de ejemplo en cada uno de los géneros se han tomado de, PINEL, V., *Op. Cit.*, y AA. VV., *El cine... Op. Cit.*

- El cine épico: está a caballo entre el cine histórico, las historias bíblicas y las películas de aventuras. Engloba todas aquellas producciones que presentan los grandes hechos y personajes de la Antigüedad. Existe también desde los orígenes del cine mudo. Algunas películas son *Quo Vadis?*, *Los diez mandamientos*, *El Arca de Noé*, *La historia más grande jamás contada*, *Furia de Titanes*, *Braveheart*, *Troya*, *Gladiator* y *El reino de los cielos*.

- El cine erótico: *Tierra de pasión*, *La condesa descalza*, *La tentación vive arriba*, *El último tango en París*, *Atracción fatal*, *Instinto básico*.

- El cine fantástico: algunos críticos incluyen en él el cine de terror y el de ciencia-ficción, pero no es lo más habitual. Tenemos películas como *El estudiante de Praga*, *La carreta fantasma*, *King Kong*, *El retrato de Dorian Grey*, *Los inmortales*, *La historia interminable*, *Willow*, *La leyenda de Sleepy Hollow* o *Amelie*.

- El *thriller*: engloba los films que en otros tiempos simplemente llamábamos de suspense o intriga. Son películas como *La ventana indiscreta*, *La noche del cazador*, *El cabo del miedo*, *Tiburón*, *La tapadera*, *Speed* y *Sospechosos habituales*.

- El cine musical: la primera película fue *El cantor de jazz*. Otras películas: *El desfile del amor*, *Pobre niña rica*, *Escuela de sirenas*, *Siete novias para siete hermanos*, *Fiebre del sábado noche*, *Grease*, *Fama*, *Sonrisas y lágrimas*, *Moulin Rouge*.

- Cine policíaco: *El vengador*, *La ley del hampa*, *Perdición*, *El cartero siempre llama dos veces*, *El silencio de los corderos*, *El diablo vestido de azul*, *Seven*.

- El cine de terror: *El golem*, *El vampiro de Düsseldorf*, *El resplandor*, *Un hombre lobo americano en Londres*, *Pesadilla en Elm Street*, *The Faculty*, *El sexto sentido*, *Los otros*.

- El *western*: el primero de la historia fue *Asalto y robo de un tren*. Otras películas son: *La caravana de Oregón*, *La diligencia*, *El forastero*, *El Dorado*, *La muerte tenía un precio*, *El bueno, el feo y el malo*, *Dos hombres y un destino* y *Sin perdón*.

La mayoría de estos géneros cinematográficos tienen sus comienzos en los mismos orígenes del cine y otros sientan su base en el cine mudo. El musical, por ejemplo, nació con la llegada del sonido y el policíaco ganó protagonismo con el paso del tiempo.

Algunas películas no solo pertenecen a un único género sino que pueden hacerlo a varios, como es el caso de *El Señor de los Anillos*, por citar algún ejemplo, que pertenece al género fantástico y también al de aventuras. Esto entraña una dificultad cuando hay que clasificar los géneros cinematográficos y supone un problema a la hora de ponerse de acuerdo en la existencia de un consenso entre los mismos.

Para finalizar hay que decir que la proliferación de trabajos y críticas del cine ha aumentado considerablemente desde la década de los años 70 del pasado siglo, pero la teoría cinematográfica es más antigua y comienza ya en el cine mudo.

3.3.- Cómo analizar un film

El film fue evolucionando de manera que, además de surgir un nuevo arte, nació en torno a él toda una cultura, siendo objeto de numerosos ensayos que lo tomaron como punto de partida.

Urban Gad escribió en 1918 un libro sobre la temática del film³⁹⁴ y Béla Balázs otro en 1924 con el título de *El hombre invisible o la cultura cinematográfica*.³⁹⁵ El nuevo arte estaba aún comenzando y se trataba más bien de conclusiones sacadas para

³⁹⁴ BALÁZS, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 22.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 8.

el futuro.

Hacer un análisis de un film puede enfocarse de maneras muy distintas. En primer lugar tenemos que tener en cuenta cuál es el objetivo de nuestro estudio. No es lo mismo realizar un análisis sobre el lenguaje cinematográfico del film que hacerlo sobre el argumento o sobre los valores de la película que, por ejemplo, puede llevarse a cabo dentro del aula para trabajarlos con adolescentes o niños. En este sentido:

“Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico) y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución”.³⁹⁶

En muchos casos no se trata de criticar una película. Hay que distinguir entre lo que es una *crítica* y un *análisis* cinematográfico. La primera se pregunta por el valor de una película, aplicando un criterio estético o ideológico, produce juicios de valor y su método empleado es la síntesis. En cambio el segundo, se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película, empleando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de la misma. Su método de análisis se basa en la fragmentación de su objeto con el fin de examinar sus elementos específicos y como contexto de validación tiene el de fragmentación y los métodos de interpretación.³⁹⁷

Son muchos los análisis propuestos por los distintos autores a lo largo de la historia. Autores como Nazareno Taddei, Romón Carmona, Jacques Aumont y

³⁹⁶ Citado por GÓMEZ TARÍN, F. J., y MARZAL FELICI, J., *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*, Castellón, Universidad Jaume I, s/p, tomado de AUMONT, J. et MARIE, M., *L'analyse des films*, Nathan, París, 1988, disponible en red: <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>, consultado el 03/11/2012.

³⁹⁷ ZAVALA. L., *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2005, p. 2, disponible en red: <http://es.scribd.com/doc/7394169/Zavala-Lauro-Elementos-Del-Discurso-Cinematografico>, consultado el 05/02/2013.

Michele Marie, David Bordwell y Kristin Thompson o Francesco Casetti y Federico Di Chio, entre otros, han propuesto diversos estudios en los que no se va a incidir por la extensión que ello supondría.

Antes de realizar cualquier investigación, sobre todo si se va a tratar de un análisis del lenguaje cinematográfico, que es mucho más técnico, el analista tiene que tener unos conocimientos previos en conceptos como la composición audiovisual, la interpretación de texto y la expresión. Éste debe distinguir lo objetivo de lo subjetivo y orientar el análisis, puesto que tiene ya una idea hecha cuando se enfrenta al tema que va a estudiar.

En esta dirección del análisis cinematográfico y del film, ningún libro se ha revelado tan completo y clarificador como el de Francesco Casetti y Federico Di Chio *Cómo analizar un film*,³⁹⁸ en el que se explica de manera sencilla el análisis de una película.

Casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre tendrá que darse en el examen fílmico una doble tarea, la de descomponer el film en sus elementos constituyentes (desconstruir = describir) y la de establecer relaciones entre estos elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar).³⁹⁹

Ese mismo planteamiento lo podemos apreciar en *Cómo analizar un film*,⁴⁰⁰ donde se explica muy bien cuáles son los aspectos fundamentales dentro del análisis. Se debe descomponer el film para más tarde componerlo de nuevo, teniendo un conocimiento más amplio sobre este. La tarea consiste, por lo tanto, en identificar la estructura interna que compone la película. Veamos esto un poco.⁴⁰¹

³⁹⁸ CASETTI, F., y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.

³⁹⁹ GÓMEZ TARÍN, F. J. y MARZAL FELICI, J., *Op. Cit.*, s/p.

⁴⁰⁰ CASETTI, F., y DI CHIO, F., *Op. Cit.*, pp. 33 y ss.

⁴⁰¹ *Íbidem*.

Necesitamos identificar todo cuanto aparece en la pantalla (reconocer) y relacionar en un conjunto más amplio todo lo que aparece en esta (comprender). El análisis debe ser objetivo y se recorren los elementos de forma detallada y completa (describir), debiendo ser subjetivo para interpretar el sentido del texto.

Nos encontramos en primer lugar con la descomposición que tiene dos momentos:

- a) La descomposición lineal o segmentación, subdivide el texto en segmentos cada vez más breves, tales como episodios, secuencias, encuadres e imágenes.
- b) La descomposición del espesor o estratificación, consiste en quebrar la “compactidad” del film y en examinar los distintos estratos que lo componen.

Y en segundo lugar la recomposición, con sus cuatro fases:

- a) La enumeración, en la que se tienen en cuenta todos los elementos identificados en la descomposición. Es el momento de la elaboración del catálogo sistemático de las presencias del film.
- b) El ordenamiento, donde se pone en evidencia el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film.
- c) El reagrupamiento, en el que se empieza a diferenciar el núcleo central del film.
- d) La modelización o representación-modelo, capaz de sintetizar el fenómeno investigado y de explicarlo convenientemente.

Hay que tener en cuenta que no todos los exámenes fílmicos llevan a cabo este recorrido, ya que en algunos casos algunas fases se ponen entre paréntesis o están englobadas en fases vecinas.

No nos vamos a detener más en este aspecto. Simplemente se ha tratado de

mencionar un poco qué es necesario en cualquier análisis sobre el lenguaje cinematográfico, sin necesidad de adentrarnos en el tema con más profundidad. Pero dentro de este tema podríamos detenernos a explicar los distintos tipos de planos que existen, los movimientos de la cámara o incluso hablar sobre el montaje.

Un posible ejemplo sobre el análisis de una película puede ser el que se detalla a continuación, teniendo en cuenta siempre cuál es el objetivo que perseguimos con el estudio y sin olvidar que son muchas las perspectivas y los modelos desde los que se puede abordar el mismo:

- a) Ficha técnica: en la que conste el título de la película, el país, año y duración de la misma, el director, productor, guionista, actores principales y género.
- b) Estructura: donde se pongan las ideas principales, la idea principal que se quiere transmitir o el uso de elementos técnicos para reforzar las ideas más importantes.
- c) Aspectos educativos: los elementos didácticos, el lenguaje que utiliza, etc.
- d) Aspectos sociológicos: roles sociales, valores que predominan, etc.
- e) Aspectos estéticos: decorados, ambientación, vestuario y banda sonora.
- f) Aspectos técnicos: sería el análisis que se ha explicado antes.

Preferimos no descartar ninguna de las posibilidades en cuanto a los distintos tipos de análisis que existen. En nuestro caso la labor que se va a realizar no es sobre el lenguaje cinematográfico sino una comparación de los puntos comunes y las diferencias que hay entre la película escogida y el mito que nos atañe, si bien hemos creído conveniente tener cierta idea general sobre los pasos que hay que seguir para realizar el análisis de un film.

3.4.- La venganza desde la Antigüedad

La Real Academia Española conceptualiza la *venganza* como “satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos”.⁴⁰²

Está presente en toda la historia de la Humanidad desde las sociedades más antiguas y es una de las primeras manifestaciones del Derecho Penal, que por aquel entonces no existía como tal. Veamos a grandes rasgos su presencia hasta el siglo XVIII, en el que el Derecho Penal dejó de caracterizarse por su crueldad y pasó a adaptarse a la realidad social y política de la época. Para hacernos una idea sobre este tema han resultado sumamente interesantes el trabajo realizado por Jorge Marchicado *Historia del Derecho Penal a través de las escuelas penales y sus representantes* y el de Alejandro Navas Corona *Breviario histórico del Derecho Penal* (de donde hemos recopilado la información), en los que podemos apreciar la evolución del Derecho a lo largo de la historia y en los que se incluyen, por supuesto, las primeras manifestaciones del mismo, entre las cuales hallamos la *venganza*.⁴⁰³

En las sociedades más primitivas la aplicación de la venganza se veía como un castigo más apropiado que en la actualidad. El objetivo vengador consistía en desquitarse, en compartir la desgracia con terceras personas aunque no tuviesen nada que ver o fueran inocentes.

Hubo un leve progreso en cuanto a la forma de venganza anterior. Se contemplaba un tipo de *venganza privada o de sangre*, llevada a cabo por los familiares de la víctima,

⁴⁰² Real Academia Española, disponible en red: <http://lema.rae.es/drae/?val=venganza>, consultado el 13/11/2013.

⁴⁰³ MACHICADO, J., *Historia del Derecho Penal a través de las escuelas penales y sus representantes*, La Paz, CED, 2009, disponible en red: www.oocities.org/penaluno/ep.pdf, consultado el 13/11/2012; NAVAS CORONA, A., *Breviario histórico del Derecho Penal*, Bucaramanga, Sistema & computadores Ltda., 1998, disponible en red en <http://www.siceditorial.com/ArchivosObras/obraspdf/TA01072332005.pdf>, consultado el 13/11/2012.

en la que eran el culpable directo o sus familiares los que respondían ante el daño ocasionado. Se daba en sociedades donde no existía una autoridad judicial que interviniese. Pero los castigos además de crueles eran en muchas ocasiones desmesurados y excesivos para el tipo de acto que se había cometido.

Se hallaba también otro tipo de venganza, *la expulsión de la paz*, que consistía en desterrar a un individuo del propio clan por no cumplir las reglas sociales de la tribu.

A continuación, como signo de un grado más elevado en la escala de la justicia, se empieza a aplicar la *Ley del Talión*. El término “talión” deriva de la palabra latina *talis* o *tale*, cuyo significado es “idéntico” o “semejante”. Dicha ley busca una pena idéntica a la que se ha cometido, siendo su expresión más conocida el “ojo por ojo y diente por diente”.

Esta ley fue regulada por primera vez en el *Código de Hammurabi*⁴⁰⁴ y supuso una de las primeras limitaciones al sistema de justicia anterior, la venganza privada o de sangre, estableciendo además la aplicación de sanciones por parte de un organismo estatal específico como consecuencia del fortalecimiento de los poderes públicos: “Si un señor ha reventado el ojo de (otro) señor, se le reventará su ojo. Si un señor ha roto el hueso de (otro) señor, se le romperá el hueso”.⁴⁰⁵

Otra clase de vendetta es la *divina*. Esta tenía la potestad de la defensa de los intereses colectivos lesionados por el delito. Se ejercita en nombre de Dios por los sacerdotes que juzgan en su nombre, siendo el fin de la pena la expiación. Se dio en sociedades teocráticas como las de Babilonia, Israel, Egipto y China, entre otras.

⁴⁰⁴ El código de Hammurabi. Es un conjunto de leyes que el rey de Babilonia Hammurabi (1792-1750 y últimamente 1730-1688 a. C) mandó escribir, para tener recogidas las leyes de su territorio, con el propósito de complacer a los dioses, aunque realmente su objetivo fue tener una legislación unificada. Tuvo gran importancia y durante casi catorce siglos rigió jurídicamente la vida, hasta el punto de que se reflejó en muchos de los postulados de la *Ley de las XII Tablas*, en época romana, y solo el Código de Justiniano, del siglo VI d. C, excedió la extensión de éste. LARA PEINADO, F., Introducción al *Código de Hammurabi*, Madrid, Editora nacional, 1982, pp. 19-20.

⁴⁰⁵ CÓDIGO DE HAMMURABI . *Op. Cit.*, 196-7.

En Grecia apareció el tipo de *venganza pública*. En ella era el estado el que aplicaba las penas al autor del delito, pues la infracción se consideraba un atentado contra la sociedad y, por tanto, la venganza era el castigo legal, cuyo fin era la intimidación. Este tipo de vendetta tuvo dos etapas, una legendaria en la que el Derecho Penal era aún religioso y otra histórica en la que pasó a ser laico.

Tenemos tres tipos de Derecho Penal que se van sucediendo: el romano, el germánico y el canónico. En el romano la pena evoluciona desde la venganza privada, pasando por el Talión, la composición y el poder del *pater familias*,⁴⁰⁶ hasta llegar a la venganza pública. Aparece la Ley de las XXII tablas, que delega el derecho de castigar al poder público. Se convierten los Tribunales imperiales en los órganos de justicia penal y aparece el *Corpus Iuris Civile*⁴⁰⁷ de gran influencia en el derecho punitivo de los siglos próximos. El germánico, por su parte, era privado. En él el *pater familias* era juez y sacerdote, y se contemplaba la venganza de sangre, la composición y la expulsión de la paz. Finalmente, el canónico era público, exigía la igualdad ante la ley y dulcificaba las penas, pero no todo eran ventajas, tenía algunos inconvenientes.

De la fusión de los tres en la Edad Media surgió el Derecho Penal europeo, en el que predomina el romano, pues todos los estudiosos y tribunales consultaban el *Corpus Iuris Civile* de Justiniano.

Por último, antes de llegar al siglo XVIII, cabe indicar la *Recepción*, que era la aceptación del Derecho Romano por los pueblos bárbaros, los *glosadores*, *postglosadores* y *prácticos*. Los primeros comentaban el *Corpus Iuris Civile* de

⁴⁰⁶ Tenía plena capacidad jurídica para obrar según su voluntad y poder de vida o muerte sobre su esposa, sus hijos y sus esclavos.

⁴⁰⁷ Cuerpo del Derecho Civil o Código de Justiniano, es la compilación legislativa llevada a cabo por el emperador de Bizancio Justiniano I (527-565) y la más importante recopilación del derecho romano de la historia.

Justiniano a través de la Glosa,⁴⁰⁸ los segundos ampliaron esta investigación incluyendo también las costumbres y los terceros sistematizaron estos estudios emitiendo reglas de carácter general.

Cabe aludir también a otra forma de venganza que se llevó a cabo durante mucho tiempo, *la venganza de honor*. Ya se habla de ella en *Las Partidas*⁴⁰⁹ en el siglo XIII y alcanza su cenit en el teatro del Siglo de Oro. Es una venganza que se lleva a cabo para recuperar el honor que se ha puesto en entredicho. Es de carácter épico y sigue unas normas, entre las que destaca su discreción y secretismo.

Podemos finalizar esta pequeña reseña sobre los tipos de vendettas diciendo que la forma de venganza privada fue desapareciendo a favor de la pena pública, pero a pesar de su judicialización esta no desapareció totalmente, sino que siguió presente en muchas culturas y sociedades hasta nuestros días. De hecho, la filosofía del “ojo por ojo, diente por diente”, se ha enunciado de diferentes formas en distintas civilizaciones, tanto en las más antiguas como en las contemporáneas.

Es importante mostrar algunos ejemplos donde está presente la venganza desde la Antigüedad hasta nuestros días aproximadamente:

La diosa Némesis es descrita en los diccionarios de mitología como la diosa de la venganza, castigadora y vengadora. Es hija de Zeus y de la Necesidad, o según otras versiones, de Océano y de Nix, la noche. Originalmente le correspondía el reparto de la alegría y del dolor entre los hombres. “Personifica el resentimiento sentido (por los dioses o por los hombres) ante cualquiera que viole el orden natural de las cosas mediante el quebrantamiento de la ley moral o mediante el exceso de alguna cualidad,

⁴⁰⁸ Consistía en analizar un texto hasta llegar a hacer una interpretación general de éste, explicando el significado de sus palabras o fragmentos.

⁴⁰⁹ Obra normativa considerada uno de los legados más importantes de Castilla a la historia del Derecho. Fue redactada durante el reinado de Alfonso X con el objetivo de conseguir cierta uniformidad jurídica en el Reino. Wikipedia, disponible en red: http://es.wikipedia.org/wiki/Siete_Partidas, consultado el 13/11/2012.

como la riqueza, la felicidad o el orgullo”.⁴¹⁰ Se cuenta que recurrió a numerosas transformaciones para evitar que Zeus, que se había enamorado de ella, la tomase. A pesar de ello Zeus la hizo suya y de esta unión nació Helena, la que sería la causa de la guerra de Troya.⁴¹¹

Otras fuentes cuentan que Helena (ya se mencionó anteriormente su origen) es hija de Leda, a la que tomó Zeus cuando estaba convertida en cisne para evitar que la hiciese suya. Los mitos de Némesis y Leda se mezclan. Algunos autores cuentan que Némesis después de unirse en forma de cisne a Zeus en Ramunte, acude a Esparta donde pone un huevo que confía a Leda y de él nace Helena, o bien que el huevo que pone Némesis es arrojado por Hermes bajo las piernas de Leda.⁴¹²

La literatura y el culto no se olvidan de la diosa Hera, presentándola como vengativa y celosa por las constantes infidelidades de Zeus, su marido. A menudo perseguía a las amantes y descendientes de este, pero también tomaba venganza contra los mortales. Un caso notable es el de Paris. El origen de la guerra de Troya se encuentra en este suceso que ocurrió en lo que conocemos como el *Juicio de Paris* (también aludido antes).

La vendetta ocupa un lugar destacado en los poemas de Homero. En la tercera parte de *la Odisea*, en los cantos XIII-XIV, se narra la venganza que Odiseo llevará a cabo: “La diosa Palas Atenea esparció en torno suyo una nube, la hija de Zeus, para hacerlo irreconocible y contarle todo, no fuera que su esposa, ciudadanos y amigos le reconocieran antes de que los pretendientes pagaran todos sus excesos”.⁴¹³

Exactamente en el canto XXII Odiseo toma venganza de los pretendientes que han

⁴¹⁰ MARCH, J., *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 316.

⁴¹¹ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, II, 10, 7, HIGINIO *Fábulas*, LXXVII, PAUSANIAS, I, 33, 7.

⁴¹² APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, III, X, 7, PAUSANIAS, I, 33,7., MARCH, J., *Op. Cit.*, p. 316.

⁴¹³ HOMERO, *Odisea*, XIII, 190.

consumido los bienes de su familia mientras intentan desposar a su mujer: “Perros, no esperabais que volviera del pueblo troyano cuando devastabais mi casa, forzabais a las esclavas y, estando yo vivo, tratabais de seducir a mi esposa sin temer a los dioses que habitan el ancho cielo ni venganza alguna de los hombres. Ahora pende sobre vosotros todos el extremo de la muerte”.⁴¹⁴

En *la Ilíada* podemos apreciar el deseo de ajuste en varios hechos. Comienza esta con la vendetta de Apolo que envía la peste a los griegos por haber robado a Criseida, hija de su sacerdote. Éste suplicó a Apolo a través de sus oraciones que vengase el rapto de su hija: “Si alguna vez adorné tu gracioso templo o quemé en tu honor pingües muslos de toros o de cabras, cúmpleme este voto: ¡Paguen los dánaos mis lágrimas con tus flechas!”.⁴¹⁵

La guerra se desató entre los griegos y los troyanos por la sed de venganza que los primeros sentían contra Paris por haberse fugado con Helena.

Aquiles vengará la muerte de su amigo Patroclo a manos de Héctor: “(...) pues mi ánimo no me incita a vivir, ni a permanecer entre los hombres, si Héctor no pierde la vida, atravesado por mi lanza y recibe de este modo la condigna pena por la muerte de Patroclo Menetíada”.⁴¹⁶

En la *Orestía* de Esquilo las Erinias, las divinidades arcaicas de la venganza, atormentan a Orestes por el asesinato de su madre y del amante de esta. Se transforman en las Euménides, diosas protectoras y benefactoras de la ciudad, porque Palas Atenea interviene y Orestes no es castigado sino perdonado.

⁴¹⁴ HOMERO, *Odisea*, XXII, 40.

⁴¹⁵ HOMERO, *Ilíada*, I, 37-46.

⁴¹⁶ *Íbidem*, XVIII, 90-3.

Aristóteles también menciona la vendetta en su *Retórica*:

“Y también es más noble la venganza de los enemigos y el no reconciliarse; porque es justo pagar con la misma moneda y lo justo es noble, y es de valientes no dejarse vencer”.⁴¹⁷ “Por causa de la ira y la cólera se realizan las venganzas. Se diferencian la venganza y el castigo; porque el castigo tiene por objeto el que lo sufre; la venganza tiene por objeto el que la toma, por compensarse”.⁴¹⁸

Agualmente en la *Biblia* leemos que la *Ley del Tali3n* ya se conocía en el pueblo de Israel. Muestra de ello son las siguientes líneas:

“Pero si hay otros da3os, entonces pagarás vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, golpe por golpe”.⁴¹⁹ “Asimismo el hombre que hiera de muerte a cualquier persona ciertamente morirá. Y el que hiera a alg3n animal ha de restituirlo, animal por animal. Y el que cause lesi3n a su pr3jimo, seg3n hizo, así le sea hecho: rotura por rotura, ojo por ojo, diente por diente; seg3n la lesi3n que le haya hecho a otro, tal se le hará a él. El que hiera alg3n animal ha de restituirlo, mas el que hiera de muerte a un hombre morirá”.⁴²⁰ “Y tu ojo no tendrá compasi3n: vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie”.⁴²¹

En la línea de la venganza divina dedica Santo Tomás de Aquino, en la cuesti3n 108 de su *Suma Teol3gica* un puesto importante a la vendetta: “Quien ejerce la venganza sobre los malos seg3n su jurisdicci3n no usurpa lo que es de Dios, sino que

⁴¹⁷ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 9, disponible en red: <http://historiantigua.cl/wp-content/uploads/2011/08/Aristoteles-Retorica.pdf>, consultado el 12/03/2013.

⁴¹⁸ *Íbidem*, I, 10.

⁴¹⁹SANTA BIBLIA. *Éxodo*, 21: 23-25, disponible en red: <http://www.lds.org/scriptures/ot/ex/21?lang=spa>, consultado el 12/04/13.

⁴²⁰ *Íbidem*, *Levítico*, 24: 17-21, disponible en red: <http://www.lds.org/scriptures/ot/lev/24?lang=spa>, consultado el 12/04/13.

⁴²¹ *Íbidem*, *Deuteronomio*, 19:21, disponible en red: <http://www.lds.org/scriptures/ot/deut/19?lang=spa>, consultado el 12/04/13.

usa del poder que Dios le ha dado.”⁴²²

Nicolás Maquiavelo⁴²³ en su obra *El Príncipe* también habla de ella: “A los hombres hay que conquistarlos o eliminarlos, porque si se vengan de las ofensas leves, de las graves no pueden; así que la ofensa que se haga al hombre debe ser tal, que le resulte imposible vengarse.”⁴²⁴

Son numerosos los que han escrito y hablado acerca de ella, como podemos apreciar. Desde filósofos hasta escritores, pasando por directores de cine, políticos o poetas, siendo fuente de inspiración en todas las artes. He aquí algunos ejemplos más:

“La venganza es siempre un placer de los espíritus estrechos, enfermos y encogidos” (Juvenal). “La venganza es una especie de justicia salvaje” (Francis Bacon). “En la venganza, como en el amor, la mujer es más bárbara que el hombre” (Friedrich Nietzsche). “La venganza más cruel es el desprecio de toda venganza posible” (Johann Wolfgang Goethe). “No es posible tomar venganza de una villanía sino cometiendo otra” (Petrus Borel D´ Hauterive). “La venganza es una herencia de las almas débiles, nunca se cobija en los corazones fuertes” (Theodor Körner). “Antes de iniciar un viaje de venganza, es mejor que cabes dos tumbas” (Confucio).⁴²⁵

Entre otras obras cuyo hilo central es la vendetta cabe destacar *El castigo sin venganza*, escrito por Lope de Vega en 1631, *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), de Calderón de la Barca y, más cerca de nuestros días en 1918, *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca.

Para concluir, queremos señalar que en la actualidad se hacen estudios sobre la venganza, observándola desde distintos puntos de vista, tanto a favor de ella,

⁴²² AQUINO, T., *Suma Teológica*, II-IIae, 108, disponible en red: <http://hcg.com.ar/sumat/c/c108.html>, consultado el 13/04/2013.

⁴²³ Considerado el primer político moderno y una figura importante en el Renacimiento italiano.

⁴²⁴ MAQUIAVELO, N., *El Príncipe*. Edición electrónica, disponible en red: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Maquiavelo/El%20pr%EDncipe.pdf>, consultado el 13/04/2013.

⁴²⁵ AA. VV., *Diccionario de citas*, Madrid, Espasa, vol. 22, pp. 635-636.

justificándola, como criticándola. Para Javier Sádaba, existen varios tipos de vendettas en el presente:

- La venganza cotidiana, poco agresiva y llevada a cabo a través del rumor, los chismes y los comentarios, no es una venganza muy feroz.
- La venganza tradicional la encontramos en sociedades primitivas o actitudes primitivas nuestras en las que no medie ningún tipo de reflexión entre el supuesto mal y la reacción.
- La venganza institucional, negada por la institución y superada por el Derecho.
- La venganza reflexiva, que se planea cuidadosamente a lo largo del tiempo y en la que encontramos un grado de intelectualización notable. El tiempo le permite saber a uno lo que más le duele al otro.⁴²⁶

A través de este breve recorrido hemos podido observar cómo la venganza está presente en todas las civilizaciones y a lo largo de toda la historia de la Humanidad. Esta ha sido muy importante, como en el caso del Derecho Penal, y ha servido como motivo de inspiración en todas las artes. En literatura hemos podido ver el caso de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Pedro Muñoz Seca, por poner algunos ejemplos, y en el cine se abordará en el punto siguiente.

⁴²⁶ MARCHAMALO GARCÍA, J., *Op. Cit.*, p. 45.

3.5.- El tema de la venganza en el cine

A lo largo de la historia tenemos ejemplos de *arquetipos*⁴²⁷ y patrones argumentales que se repiten. Estos se han ido desarrollando en la mitología, en la tradición oral y escrita y en las películas y series de televisión como describen Jordi Balló y Xavier Pérez, en su obra *La semilla inmortal*. Estos autores analizan los argumentos eternos y universales del cine, que son las adaptaciones de los mitos y tradiciones en sus distintas épocas (los mitos más representativos han ido transformándose a lo largo del tiempo, influenciados por el contexto social). Son historias reales o ficticias que han perdurado a lo largo de la historia del hombre y que mantienen el fondo del tema original.

Son muchos los documentos y trabajos de investigación que se han llevado a cabo sobre la influencia de la mitología en todas las artes. Basta con adentrarse en cualquiera de las corrientes sobre el mito y la mitología que hemos mencionado en el apartado dedicado a estos conceptos. Elena Galán Fajardo en particular, hace un interesante estudio sobre *La influencia de la mitología en los argumentos cinematográficos*: “La literatura se ha alimentado en gran parte de los mitos. En la actualidad, el cine ha retomado algunas de las historias de la literatura y los grandes relatos de aventuras tienen mucho de ese carácter mitológico de las historias que han llegado hasta nosotros.”⁴²⁸

Algunos ejemplos de los argumentos universales del cine son el viaje de regreso al

⁴²⁷ Fue Carl Gustav Jung el primero en hablar de arquetipos en el ámbito de la psicología. Estos arquetipos son símbolos de naturaleza universal que se relacionan con una serie de experiencias comunes en distintos pueblos y culturas en todas las épocas, dentro del inconsciente colectivo (lenguaje común que tienen los seres humanos de todos los tiempos y partes del mundo, formado por símbolos primitivos que expresan un contenido de la *psique* que se encuentra más allá de la razón). Nos encontramos así arquetipos como el de la madre, el niño, el amante, el guerrero, la muerte o la vejez. Para profundizar sobre el tema es imprescindible el libro JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1981.

⁴²⁸ GALAN FAJARDO, E., *Op. Cit.*, s/p.

hogar (*La Odisea de Homero, París, Texas*), la mujer adúltera (*Madame Bobary, Infiel*), la cólera, la guerra, la muerte (*Troya, Apocalipsis now*), la búsqueda de tesoros (*Jasón y los argonautas, La isla del tesoro*) o el descenso a los infiernos (*Orfeo*).

En esta línea de los arquetipos en el cine, la Universidad Autónoma de Barcelona presentó un curso llamado *Mitos y cine: representaciones del inconsciente colectivo*,⁴²⁹ cuyo objetivo era brindar una retrospectiva de los mitos arquetípicos que el cine incorporó en la creación de los guiones del cine. Y más actual, en la misma dirección, otro curso denominado *Arquetipos en el Cine: estudio de Arquetipos a través de los personajes cinematográficos*.⁴³⁰ Estos trabajos resultan interesantes desde nuestro punto de vista para introducirse en este fascinante mundo que son los mitos y su pervivencia e influencia hasta la actualidad.

Los desarrollos argumentales donde se retrata el tema de la venganza son distintos aunque, según Jesús Marchamalo García,⁴³¹ esta sigue ciertas líneas argumentales que se han venido repitiendo en distintos argumentos. Algunas de ellas son:

- a) La mujer malvada, que consigue arrastrar a su ingenuo enamorado por el camino de la perdición: *El cartero siempre llama dos veces* o *Vínculos de sangre*.
- b) Películas de *gansters*, donde los motivos inspiradores de la venganza pueden ser la ambición de poder, el código de silencio y la traición (*Al rojo vivo, Círculo de fuego*) o las luchas entre bandas y clanes, vendettas que provocan una serie de asesinatos en cadena (*El Padrino, Muerte entre las flores*).
- c) Errores judiciales: el hombre que es acusado siendo inocente y planifica durante años su venganza, o que escapa para encontrar al verdadero culpable:

⁴²⁹ Abc guionistas. *Op. Cit.*

⁴³⁰ Ayuda eficaz. *Op. Cit.*

⁴³¹ MARCHAMALO GARCÍA, J., *Op. Cit.*, pp. 116 y ss.

La venganza de Bardem o El visitante nocturno.

- d) El desamor, la infidelidad, los celos o los abusos sexuales, son otra fuente inagotable de venganzas: *La venganza del Ángel* o *La visita del rencor*.
- e) En films de terror, tenemos la venganza que llevan a cabo espectros, zombies y vampiros que se vengan de aquellos que los mortificaron en vida: *El cuervo* o *Historia macabra*.

Es inevitable al leer estas líneas que nos vengan a la memoria gran cantidad de películas que hemos visto a lo largo de nuestra vida y cuyo desarrollo argumental es alguno de los citados anteriormente.

El arquetipo de *La Orestía*, entre otros, ha estado sujeto a continuas reelaboraciones que han provocado la recreación del mismo en múltiples ocasiones, como se ha podido comprobar en el apartado *La Orestía y sus distintas representaciones trágicas*. Ha sido protagonista no solo de autores griegos y latinos sino también de algunas refundiciones humanistas y nuevas creaciones en los siglos XVIII y XIX y, finalmente, ha aparecido bajo distintas perspectivas en los siglos XX y XXI. La venganza forma parte importante en este arquetipo también, pero es Orestes el arquetipo de la venganza por excelencia. Es uno de los grandes argumentos universales con un lugar dentro de la industria cinematográfica que está siempre en constante reinvención, y ha sido fuente inspiradora de un importante número de películas desde el nacimiento del cine, aunque no se centren en el mitema en sí.

Justo también es hablar de la violencia ya que está ligada a la venganza. Muchos actos que se llevan a cabo para alcanzar el objetivo de la vendetta son violentos. Jesús Marchamalo García opina que “cada crimen vengado es la semilla del siguiente, en una espiral a la que es imposible poner fin. La venganza se desvela incapaz de acabar con la

violencia cuando es la propia venganza la que la genera.”⁴³²

La violencia es tan antigua como la venganza y ya se representaba en el teatro griego. Esta no aparecía en escena sino que era narrada por alguno de los personajes que intervenían en la obra. En cambio en el cine estos actos agresivos exigen una representación visual a través de las imágenes sin la utilización de palabras.

La forma de representarla tiene diversas técnicas y formas que se repiten en innumerables films. Delio de Martino nos cuenta que la representación de la violencia trágica puede reconocerse a lo largo de la historia del cine en diferentes formas: la violencia hacia menores (*Ifigenia*, Michael Cacoyannis 1977; *Helena de Troya*, John Kent Harrison 2003), hacia adultos (*Electra* de Michael Cacoyannis 1962) y hacia uno mismo (*Edipo, el hijo de la fortuna*, de Pier Paolo Pasolini 1967).⁴³³ En relación con nuestro mito dice que “Las imágenes más violentas, en las que Clitemnestra y Egisto enredan a Agamenón y juntos le matan, se alternan con los primeros planos de una Electra visiblemente angustiada. De esta manera el director evita mostrar los fotogramas más sangrientos, sustituyéndolos por el rostro lleno de horror de Electra, con lo que obtiene un efecto más impactante que la simple visión de la muerte. Destaca también la imagen de la mano sangrienta del rey, la misma mano ya encuadrada al principio del film tendida hacia Clitemnestra.”⁴³⁴ Es el anterior un ejemplo de cómo algunos directores representan la violencia a través de las imágenes.

Las películas violentas siempre han existido a lo largo de la historia del cine y podemos apreciarla en películas bélicas, de terror o policíacas, pero durante algún tiempo era una *violencia de expresión contenida*⁴³⁵ en la que las imágenes o expresiones verbales no eran soportables para el espectador o resultaban repugnantes a la

⁴³² MARCHAMALO GARCÍA, J., *Op. Cit.*, p. 31.

⁴³³ DE MARTINO, D., *Op. Cit.*, pp. 377 y ss.

⁴³⁴ *Íbidem*.

⁴³⁵ BARRIOS, O., *Op. Cit.*, p. 212.

sensibilidad media y, conforme pasó el tiempo, surgieron nuevos cineastas que trataron de renovar los géneros, mostrándose una violencia más dura, cruel, con mayor sadismo y placer.

Para terminar, contar un caso muy curioso en el que podemos apreciar la sed de venganza. Lo cita Martín W. Duyzings en su libro *Mafia: poder y secretos de la mano negra*.

Una mujer siciliana y sus dos hijos de cuatro y seis años presenciaron el asesinato de su esposo y padre de estos. Fue citada a declarar pero se negó a contestar a cualquier pregunta relacionada con el asesinato. El oficial encargado del interrogatorio la acusó de estar obstaculizando la labor de la justicia, encubriendo a los asesinos, y esta replicó: “Mi esposo me ha dejado estos dos hijos. Ellos responden por su honor y el mío. Cuando sean mayores ajustarán la cuenta y si para entonces los asesinos han muerto, deberán pagar sus hijos y entonces ni cien carabinieri podrán impedirlo.”⁴³⁶

Recuerda exactamente a uno de los tipos de venganza: la venganza privada o de sangre en la que los familiares de la víctima llevan a cabo la vendetta respondiendo el culpable directo o los familiares de este ante los daños ocasionados. A pesar de ser una de las primeras formas de represalia que se conocen y que mucho tiempo dista de su comienzo y de este relato, podemos valorar que aún está vigente en la actualidad y que despierta un sentimiento tan fuerte que esta persona está dispuesta a esperar los años que hagan falta para que se lleve a término.

⁴³⁶ Citado por MARCHAMALO, J., *Op. Cit.*, pp. 173-4, tomado de W. DUYZING, M., *La mafia. Poder y secretos de la mano negra*, Barcelona, Argos, 1967, s/p.

CAPÍTULO IV.- EL CINE Y SU APLICACIÓN

DIDÁCTICA EN EL AULA

No se puede pasar por alto el importante valor del contenido didáctico que tiene el cine dentro del aula, por lo que queremos dejar constancia en este proyecto.

Para hablar sobre la aplicación didáctica del Séptimo Arte en la clase, antes es imprescindible abordar el tema de la didáctica, pues es primordial hacer alusión a ella por su trascendencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo no es posible extenderse mucho ya que es un tema muy amplio que podría ocupar un trabajo entero.

La didáctica -del griego *didaskhein* “enseñar, instruir, explicar”- es una disciplina pedagógica cuyo objeto es el proceso de enseñanza y de aprendizaje. Busca los métodos y técnicas que mejoran la enseñanza definiendo los pasos para lograr que los conocimientos se adquieran de una forma más eficaz por parte de los educandos.

Una definición de la misma es “una disciplina caracterizada por su finalidad formativa y la aportación de modelos, enfoques y valores intelectuales más adecuados para organizar las decisiones educativas y hacer avanzar el pensamiento, base de la instrucción y el desarrollo reflexivo del saber cultural y artístico.”⁴³⁷

En toda planificación, a la hora llevar a cabo un proceso didáctico, es imprescindible realizar una programación de aula, que tiene que ser coherente, contextualizada, útil, realista, flexible, diversa y que surja de la cooperación del profesorado de manera compartida. Dentro de esta existen cuatro cuestiones claves:

⁴³⁷ MEDINA REVILLA, A., y SALVADOR MATA, F., (coords.), *Didáctica General*, Madrid, Pearson Educación, 2009, p. 5.

- a) ¿Para qué enseñar? Los objetivos.
- b) ¿Qué enseñar? Los contenidos y las competencias básicas.
- c) ¿Cómo enseñar? La metodología: actividades y recursos.
- d) ¿Qué, cuándo y cómo evaluar? La evaluación.

El punto central de este proceso didáctico es el “cómo” enseñar y aprender, siempre dependiendo de los objetivos y contenidos que pretendemos conseguir.

Los métodos (“cómo enseñar y aprender”) que se van a seguir tienen que tener una adecuación al fin que se persigue, al alumno, pues hay que tener en cuenta su desarrollo cognitivo en relación a los contenidos que se pretenden desarrollar, sus experiencias y conocimientos previos, el perfil de desarrollo medio que tiene el grupo, así como los esquemas de conocimiento (modos de actuación, presentación, ideas), sin olvidar el promover aprendizajes significativos. Es importante que exista también una adecuación al contenido y al contexto en el que se desarrolla la acción del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Cabe citar aquí las estrategias, ya que son las que hacen reales los objetivos y los contenidos. Se refieren al profesor, al alumno, al contenido y al contexto.

No todos los autores coinciden a la hora de conceptualizar la expresión *medios educativos o de enseñanza*, a veces llamados medios didácticos o medios instructivos. Y ocurre exactamente lo mismo con el término *recursos*.

Una posible definición sería “cualquier recurso que el profesor prevea emplear en el diseño o desarrollo del currículum -por su parte o la de los alumnos- para aproximar o facilitar los contenidos, mediar en las experiencias de aprendizaje, provocar encuentros o situaciones, desarrollar habilidades cognitivas, apoyar sus estrategias metodológicas o

facilitar o enriquecer la evaluación.⁴³⁸

Existen pues varios tipos de medios y recursos en el proceso didáctico. La clasificación es esta:

- a) Recursos o medios reales, aquellos que sirven de experiencia directa al alumno, como plantas, animales u objetos de uso cotidiano.
- b) Recursos o medios escolares, que son los propios del centro, como laboratorio, biblioteca, gimnasio o pizarras.
- c) Recursos o medios simbólicos, que son aquellos que aproximan la realidad al alumno a través de símbolos e imágenes, pudiendo ser materiales impresos o medios tecnológicos (icónicos: retroproyector, diapositivas; sonoros: radio, discos, magnetófonos; audiovisuales: diaporama, cine, vídeo, televisión; e interactivos: informática, robótica, multimedia).

Los que más nos interesan en este trabajo son estos últimos (los medios tecnológicos), pues serán los medios audiovisuales e interactivos los que utilizaremos para introducir el cine en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Entra aquí el papel de las TIC (tecnologías de la información y de la comunicación) en el proceso educativo, dado que en la actualidad han cobrado gran importancia como recurso didáctico dentro de este, puesto que los procesos de formación deben adaptarse a las necesidades de la sociedad de hoy.

Hace unos años sólo era posible utilizar el vídeo en los centros, pero en el presente los recursos son mucho más abundantes y ricos. Además de los informáticos, contamos también, aportando gran utilidad a la educación, con la *pizarra digital interactiva* que permite proyectar la imagen de la pantalla del ordenador sobre una

⁴³⁸ MEDINA REVILLA, A., y SALVADOR MATA, F., (coords.), *Op. Cit.*, p. 186.

superficie (a través de un video-proyector) y controlarla a través del ordenador. Se realiza la interacción o a través del ordenador o directamente desde la pantalla con un puntero. Existen también otras que permiten la interacción a través de los dedos sobre la pantalla. Su uso promueve una mayor participación por parte del alumnado y resulta ser más motivadora que los antiguos sistemas de enseñanza que se basaban solo en la transmisión oral por parte del profesor, ayudándose como mucho de la pizarra común, que ha quedado desfasada ante los nuevos avances tecnológicos.

Nos encontramos ante unos sistemas tradicionales de enseñanza que están en desventaja ante los medios mencionados, por su capacidad formativa y educadora.

La consideración de que los medios audiovisuales son un importante recurso educativo se debe a que la mayor parte de la información que reciben las personas se realiza a través del sentido de la vista y el oído. Vivimos en una cultura particularmente visual en la que la imagen es la principal fuente de conocimiento.

El papel de la imagen en la sociedad resulta fundamental y no podríamos entender nuestro pasado sin la ayuda de las imágenes, su análisis y su interpretación. La aparición de estas se remonta a la Prehistoria en las pinturas que se encuentran en las cuevas, en las que se representan grandes figuras de animales y escenas de caza.

Se ha escrito mucho acerca de ella siendo un autor importante en este campo Peter Burke con su libro *Visto y no visto* en el que analiza el uso de la imagen como documento histórico:

“Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz, huelgas, revoluciones, concilios de la Iglesia, asesinatos, coronaciones, entradas de gobernantes o embajadores en

ciudades, ejecuciones y otros castigos públicos, etc.”⁴³⁹

Más estudios sobre la misma se desarrollan desde el enfoque psicoanalítico. Ejemplo de ello son los estudios de Freud en su *Interpretación de los sueños* (1899) o su ensayo sobre Leonardo da Vinci.

La imagen en el aula por tanto resulta motivadora a la vez que sensibiliza y estimula el interés de los estudiantes hacia el tema que se está tratando y facilita la labor del profesor al complementar sus explicaciones verbales con ésta.

El cine es el primer medio audiovisual que se conoce. El valor del mundo cinematográfico ha tenido desde su primera reproducción de los hermanos Lumière en 1885 una magnitud tan grande a nivel popular que ha marcado y modificado la cultura del ocio del S.XX en todos los sentidos.⁴⁴⁰

Nos gustaría resaltar una definición que se ofreció en la celebración del I Congreso Democrático del Cine Español en 1978, para potenciar la industria cinematográfica en la nueva democracia española: “El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural (...)”.⁴⁴¹

El Séptimo Arte ha sido y es en la actualidad un sistema que transmite ideologías, valores y normas, cuyo uso se ha intensificado con la aparición de la televisión y, en los últimos años, del vídeo, DVD e Internet (este último se ha convertido en un gran medio a través del cual acceder al cine de manera rápida, cómoda y económica). Pero, a pesar

⁴³⁹ BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 177.

⁴⁴⁰ RUÍZ SUESCUN, M., *Op. Cit.*, p. 32.

⁴⁴¹ Citado por ROJAS GORDILLO, C., *Op. Cit.*, s/p, tomado de LLINÁS, F., *Cuatro años de cine español (1983-1986)*, Madrid, Imagic, 1993, s/p, disponible en red: <http://www.ub.edu/filhis/culturele/rojas.html>, consultado el 03/11/2012.

de su importante valor, ha existido un factor principal para que no se haya aplicado su uso en la educación y es que, hasta prácticamente los años 80 del s. XX, el desarrollo tecnológico no lo hacía posible. No obstante, a partir de entonces, con la aparición del vídeo doméstico y de aparatos de proyección asequibles para las escuelas, el cine comenzó a utilizarse en el aula, si bien no siempre de forma correcta, relegado muchas veces a una simple actividad de entretenimiento y de ocio fuera del campo académico. Además su aplicación didáctica en el aula no cuenta con la aprobación de todo el equipo docente pues algunos convienen en que su carácter lúdico es un inconveniente (más adelante se hablará de la falta de tiempo para llevarlo a cabo, que es otra de las trabas que presenta). Sobre este aspecto podemos encontrar una gran cantidad de documentación bibliográfica y el ejemplo de un estudio que financió la Universidad y la Diputación de Ourense en el curso 2007-08 consistente en una investigación sobre el uso del cine en diecisiete centros escolares diferentes:⁴⁴² “La argumentación de los profesores de Ourense entrevistados para la utilización del cine en sus aulas se basa en la posibilidad de trabajar contenidos educativos; en que este soporte traslada actitudes y valores; tiene un marcado carácter lúdico por el entretenimiento que produce; también porque sirve para llenar huecos ocasionales; y también por su gran poder informativo.”⁴⁴³

Es una herramienta para aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir y aprender a ser: los cuatro pilares de la enseñanza. Su uso profundiza en temas y materias, ayuda al pensamiento y despierta el sentido crítico y la capacidad de observación e intervención en la vida diaria. Por eso la escuela debe promover el acercamiento al Séptimo Arte. No solo formar con el cine, sino sobre el cine y las actitudes críticas y reflexivas que son necesarias para neutralizar las influencias

⁴⁴² PEREIRA DOMÍNGUEZ, M^a. C., *Op. Cit.* p. 13.

⁴⁴³ *Íbidem.*

negativas que este pueda tener.

En esta dirección Javier Fernández Sebastián señala que:

“El cine debe ocupar en los centros docentes el lugar que le corresponde como hecho cultural de primera magnitud, tratando de hacer que desaparezca el carácter que se le ha dado de mero entretenimiento y resaltando sus valores educativos y culturales (...). Debe formarse al profesorado capaz de impartir esta enseñanza (...) Debe dotarse a los centros docentes de los medios y condiciones necesarios para que puedan llevarse a cabo estas enseñanzas.”⁴⁴⁴

El Instituto de Tecnologías Educativas (ITE) del Ministerio de Educación de España lleva casi una década impartiendo el curso a distancia “*El cine como recurso didáctico*” en el que cientos de profesores y profesoras se han especializado en el uso del cine en las aulas. Otras comunidades autónomas han implementado cursos similares.⁴⁴⁵

Retomando el tema de los inconvenientes que este presenta, el mayor de todos a la hora de ponerlo en práctica es la falta de tiempo. Esta desventaja hace que muchos maestros y profesores opten por ignorar su utilización en las clases. Pero no es necesario que se visione una película completa sino que cabe la posibilidad de ver sólo parte de ella, incluso fragmentos aislados. En este sentido cabe citar algunas de las posibilidades didácticas que existen:

- a) El visionado y estudio de películas completas o de fragmentos (si no es posible el visionado completo o se prefieren escenas concretas). Se hará en función de los contenidos que se deseen transmitir. Se tendrá además en cuenta el tiempo, las características particulares del medio y el nivel de los

⁴⁴⁴ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., *Op. Cit.*, p. 5.

⁴⁴⁵ APARICIO GONZÁLEZ, D., *Op. Cit.*, s/p.

alumnos.

- b) Su utilización dentro del aula o la posibilidad de facilitar el material para que los alumnos lo hagan en casa.
- c) Individual o grupal, pues permite compatibilizar ambos modelos.

No es suficiente con poner una película o un fragmento de esta. Antes hace falta realizar una tarea de previsualización y de postvisualización para establecer los contenidos que queremos trabajar, contextualizarla, adaptarla al nivel de los alumnos y confeccionar una programación de actividades que queremos abordar en relación con la misma (estas pueden introducir el tema o concluirlo). Para ello el profesorado necesita dedicar tiempo antes del visionado de la misma para preparar, seleccionar, organizar y adaptar las actividades a su grupo.

Son muchos los tipos de actividades que podemos ofrecer para complementar el visionado de un film, pero se seguirá el siguiente esquema: antes del visionado, visionando la película y posterior al visionado.

Según José Aménos Pons antes de trabajar con las películas como explotación didáctica en la sala es preferiblemente reflexionar sobre algunos criterios que dependen de diversos agentes:

“1. El nivel de comprensión de los alumnos: hay que tener en cuenta las características del grupo: sus niveles, su cultura de procedencia, el grado de tolerancia puede ser muy variable (sexo, religión, política), sus edades, sus intereses, sus experiencias de aprendizaje, sus capacidades, necesidades y gustos, sus opiniones, etc.

2. Disponer de material adecuado: organizar una buena videoteca con fichas técnicas o artísticas (existencia de una bibliografía).

3. Selección del material: seleccionar fragmentos de películas, prever actividades

suficientemente motivadoras, adaptar las tareas al nivel de los alumnos, suministrar información sobre los films para facilitar la comprensión de los alumnos, etc.”⁴⁴⁶

Es imprescindible mencionar la aplicación didáctica del cine de romanos y griegos en el aula, por tener una estrecha relación con nuestro trabajo. Sobre ello además de investigaciones y artículos sobre el tema (hay una permanente proliferación de películas cuyo argumento asienta las bases en la mitología, como por ejemplo: *Troya* (2004), *Furia de Titanes* (2010), *Ágora* (2009) o *Gladiator* (2000), entre otras), existen libros que se pueden consultar y que se han vuelto esenciales, como es el caso de los dos publicados por Fernando Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica* (1994) y *El cine de tema griego y su aplicación didáctica* (1997), y los publicados por Rafael De España, *El Peplum: la Antigüedad en el cine* (1998) y *La pantalla épica* (2009), todos ellos consultados.⁴⁴⁷

Para concluir el punto queremos indicar que en el *currículo* de Educación Primaria,⁴⁴⁸ a pesar de no haber ninguna asignatura que aborde el cine de manera única, éste participa de los contenidos del currículo. Se convierte en un bien muy propio para la impartición de algunas materias como la Educación Plástica y Visual, la Música o la Lengua y la Literatura. Además, en el Tercer Ciclo de Primaria se empieza a tratar la comprensión del lenguaje audiovisual por parte de los alumnos en el área de Conocimiento del Medio, Educación Artística y Lengua Castellana y Literatura, bloques en los que se desprende la educación sobre los medios audiovisuales, las tecnologías y los sistemas de comunicación. Por ejemplo, en el área de Educación Artística el alumno

⁴⁴⁶ Citado por AMEL, D., en “El cine como medio de enseñanza”, *Revue Faculté des Lettres*, 17 (2011), pp. 55-6, tomado de AMENOS PONS, J., disponible en red: <http://ojs.univ-tlemcen.dz/index.php/RLSHS/article/view/65/pdf>, consultado el 03/11/2012.

⁴⁴⁷ VALVERDE GARCÍA, A., “A Electra... *Op. Cit.*”, pp. 81-96, REDONET, F., *El cine de romanos...*, *Op. Cit.*, y *El cine de tema griego...Op. Cit.*, DE ESPAÑA, R., *El Peplum...Op. Cit.*, y *La pantalla... Op. Cit.*..

⁴⁴⁸ ORDEN ECI/2211/2007, de 12 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación Primaria., disponible en red: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/07/20/pdfs/A31487-31566.pdf>, consultado el 13/03/2013

se inicia en el estudio de la imagen o en Lengua se estudian los sistemas de comunicación verbal y no verbal.

Uno de los objetivos de la Educación Primaria es “Iniciarse en la utilización, para el aprendizaje, de las tecnologías de la información y la comunicación desarrollando un espíritu crítico ante los mensajes que reciben y elaboran.”⁴⁴⁹ Y dentro de las competencias básicas que deben adquirir los alumnos nos encontramos *el tratamiento de la información y la competencia digital*.⁴⁵⁰

Por todo lo expuesto en este punto se hace necesaria la educación en el cine y por el cine como medio de enseñanza general y desde los primeros niveles educativos.

4.1.- Educación en valores: educación para la no violencia

La Educación en Valores es una respuesta curricular concreta con una fuerte carga valorativa, que respondiendo a la acción educativa que demanda hoy día la sociedad, pretenden que los alumnos y alumnas adquieran respeto a las cuestiones de mayor relevancia en nuestro mundo, además de lograr actitudes y comportamientos basados en valores racionales y asumidos libremente:

“Se trata de contenidos educativos valiosos, que responden a un proyecto válido de la sociedad y de educación, y que, por consiguiente, están plenamente justificados dentro del marco social en el que ha de desarrollarse toda la educación” (son en consecuencia) “aspectos de especial relevancia para el desarrollo

⁴⁴⁹ ORDEN ECI/2211/2007, de 12 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación Primaria., p. 31488, disponible en red: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/07/20/pdfs/A31487-31566.pdf> , consultado el 13/03/2013.

⁴⁵⁰ *Íbidem*, p. 31499.

de la sociedad en relación con el consumo, la igualdad, la paz, el medio ambiente, la salud, el ocio, etc.⁴⁵¹

Bajo el concepto de Educación en Valores el *Currículum* recoge ocho temas que impregnan toda la práctica educativa desde la Educación Infantil hasta el Bachillerato. Son los siguientes: educación moral y cívica, educación para la paz, educación para la igualdad de oportunidades entre ambos sexos, educación para la salud, educación sexual, educación ambiental, educación del consumidor y educación vial.

Su incorporación en la educación se debe a que responden a determinados problemas de gran relevancia social, política, humana y didáctica, y necesitan ser abordados desde una perspectiva moral.

Tienen un carácter transversal pues aparecen asociados a todas las áreas curriculares y responden al “para qué” de la educación y señalan intenciones al estar recogidos como contenidos actitudinales dentro del currículo.

“Los temas transversales contribuyen de manera especial a la educación en valores morales y cívicos, entendida ésta como una educación al servicio de la formación de personas capaces de construir racional y autónomamente su propio sistema de valores y, a partir de ellos, capaces también de enjuiciar críticamente la realidad que les ha tocado vivir, e intervenir para transformarla y mejorarla” (Temas transversales y desarrollo curricular. MEC. 1993).⁴⁵²

De los ocho temas dos nos sirven por tener relación con nuestro proyecto: la educación moral y la educación para la paz. Estos serán fundamentales dado que se hace

⁴⁵¹ Citado por LUCINI, F.G, en *Temas transversales y educación en valores*, Madrid, Anaya, 1994, p. 30, tomado de MEC (1992) CAJAS ROJAS.

⁴⁵² *Los temas transversales del currículo.* s/p, disponible en red: <http://www.oposicionesprofesores.com/biblio/docueduc/LOS%20TEMAS%20TRANSVERSALES%20DEL%20CURRICULO.pdf>, consultado el 13/04/2013.

necesaria una aproximación al tema de la violencia pues cada día está más presente en la vida cotidiana. Y es aquí donde juega un papel esencial la educación para la construcción de una cultura de paz⁴⁵³ que se base en la no violencia y eduque a las generaciones para convivir en la diversidad. Será una educación permanente y continua que permita vivir de manera positiva y no violenta con los demás, y sean la tolerancia, el respeto y la libertad los principios a seguir.

“Una aproximación a la tarea de detectarla, combatirla e iniciar el proceso de erradicación pasa por la toma de consideración de medidas de sensibilización social, de medidas políticas preventivas de tipo educativo, formativo, socioeconómico, cultural e incluso asistencial y de compromiso político.”⁴⁵⁴

Está claro que en los últimos años la violencia juvenil ha aumentado apareciendo en muchos centros educativos. Muchos profesores se convierten en víctimas de esta violencia y en cuanto a los alumnos, la cohabitación en el centro y en el aula de alumnos y alumnas procedentes de distintos ámbitos culturales es un factor a destacar pues existe una creciente xenofobia social que obstaculiza la convivencia entre el alumnado debido a la multiculturalidad y a la multirracialidad. Existen otros tipos de violencia enlazados a vendettas en el marco educativo: alumnos que toman represalias contra profesores y profesoras por suspenderles una asignatura o entre los propios educandos, por temas de amor, envidia o celos.

En este sentido, ante el problema cada vez más alarmante de esta violencia, y enlazando el tema anterior “el cine y su aplicación didáctica en el aula”, con la Educación en Valores y con nuestro mito, nos resulta muy interesante el artículo de Alejandro Valverde García que plantea el uso de la película *Electra* del director Michael

⁴⁵³ La idea de una cultura de paz se elaboró por primera vez en el Congreso Internacional sobre la Paz en la mente de los hombres, que se celebró en Yamusukro en julio de 1989. BARRAGÁN MEDERO, F., y ALEGRE DE LA ROSA, O.M., (coords.), *Cultura de paz y género*, Málaga, Aljibe, 2006, p. 58.

⁴⁵⁴ BARRAGÁN MEDERO, F., y ALEGRE DE LA ROSA, O. M., (coords.), *Op. Cit.*, p. 88.

Cacoyannis (que se analizará en el apartado de “películas”) como un recurso didáctico válido para tratar el tema de la paz y de la prevención y resolución de conflictos.⁴⁵⁵

El tema de la venganza no se trata de manera explícita en la Educación en Valores pero viene implícita en la educación para la paz dentro de la violencia, puesto que, como se mencionó antes, la vendetta lleva ligada la violencia en muchos de sus actos. No tenemos más que volvernos hacia el tema de *La Orestía* en la que la sed de venganza de Orestes y Electra hace que derramen la sangre de su madre en un acto de violencia total matándola.

De lo que se trata en definitiva desde la educación es de instruir para conseguir que los alumnos y alumnas sean mejores personas, abiertos a la diversidad y a las distintas diferencias que existen en la vida, que sean capaces de resolver de manera pacífica sus disconformidades sin llegar a utilizar la violencia y evitando resentimientos que desencadenen venganzas personales.

El *currículum* de Educación Primaria es claro en cuanto a los objetivos que se pretenden conseguir relacionados con este tema:

“a) Conocer y apreciar los valores y las normas de convivencia, aprender a obrar de acuerdo a ellas, prepararse para el ejercicio activo de la ciudadanía y respetar los derechos humanos, así como el pluralismo propio de una sociedad democrática.

c) Adquirir habilidades para la prevención y para la resolución pacífica de conflictos que les permitan desenvolverse con autonomía en el ámbito familiar y doméstico, así como en los grupos sociales con los que se relacionan.

m) Desarrollar sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como una actitud contraria a la violencia, a los

⁴⁵⁵ VALVERDE GARCÍA, A., *Op. Cit.*, pp. 30-9.

prejuicios de cualquier tipo y a los estereotipos sexistas.”⁴⁵⁶

Esta educación no sólo debe llevarse a cabo en la escuela, también los padres deben fomentarla, e incluso la sociedad en su conjunto, aunque no siempre sea una tarea fácil.

4.2.- El complejo de Electra y la psicología evolutiva del niño

La *Orestía* no sólo ha tenido influencia en el cine, el teatro o la literatura. También dentro del psicoanálisis⁴⁵⁷ encontramos el llamado “complejo de Electra”. Este término fue propuesto por Carl Gustav Jung para designar la contrapartida femenina del “complejo de Edipo” desarrollado por Sigmund Freud.

El origen de este nombre se extrae de la mitología griega, exactamente de nuestro mito, en el que Electra, como hemos visto, venga el asesinato de su padre a manos de su madre con la ayuda de su hermano Orestes. Para entender en qué consiste concretamente el “complejo de Electra” es preciso que profundicemos un poco.

Fue Sigmund Freud el que estableció que las personas pasan por unas etapas o estadios psicosexuales a lo largo de su proceso de desarrollo o proceso evolutivo.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ *ORDEN ECI/2211/2007*, Op. Cit., pp. 31487- 31488, disponible en red: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/07/20/pdfs/A31487-31566.pdf>, consultado el 13/04/2013.

⁴⁵⁷ Es una práctica terapéutica fundada por Sigmund Freud aproximadamente en 1896.

⁴⁵⁸ La división del ciclo vital del hombre en distintos períodos o etapas se ha hecho desde tiempos antiguos de muy diversas maneras, tomándose como referencia, en un principio, criterios fisiológicos y sociales. Hombres como Comenio o Rousseau distinguen ya etapas en el desarrollo, presentándose este último como el primer antecedente sistemático de la psicología de las etapas. GONZALO SAMPASCUAL, M., “El problema de los estadios en psicología evolutiva”, en *Psicología evolutiva*, Madrid, Anaya, 1989, pp. 169-189, disponible en red: [http:// www.scielo.br/pdf/rbp/v21n1a12.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbp/v21n1a12.pdf), consultado el 13/04/2013.

Estos periodos son:⁴⁵⁹ la etapa oral, la anal, la fálica, la de latencia y finalmente la genital.⁴⁶⁰

Dentro de estas fases la que nos interesa es la fálica, de los 3 a los 6 años aproximadamente, y es aquella en la que el niño se interesa por sus órganos genitales y por las diferencias anatómicas entre los dos sexos. Desde el punto de vista afectivo es la etapa en la que aparece el “complejo de Edipo” y su contrapartida femenina, el “complejo de Electra”, que denominó así Jung, pues Freud lo denominaba “el complejo de Edipo femenino”.

Veamos de qué se trata:

“En un período determinado de la infancia el niño proyecta su afecto sexual al exterior, fijándolo primeramente en la persona de su progenitor de sexo contrario. Así, pues, el padre para las niñas y la madre para los niños constituyen el primer objeto sexual externo. Durante una serie de años los hijos se encuentran ligados a los padres por una doble relación erótica: amor y odio. El niño que goza con las caricias de la madre empieza a ver en el padre un rival que le disputa la posesión de este goce: consiguientemente se engendra un odio hacia su progenitor, odio que será pronto reprimido, así como dicho amor materno, y ambos pasarán al inconsciente para constituir el Complejo de Edipo. Viceversa, en las niñas la doble relación erótica se establece en el sentido del amor hacia el padre, dando lugar - cuando es rechazado al inconsciente- al Complejo de Electra”.⁴⁶¹

En el Complejo de Electra las niñas padecen lo que según los expertos se denomina “envidia del pene”, un deseo de obtener lo que este órgano sexual simboliza y culpan a la madre porque ella no lo tiene, rechazándola y produciéndose un

⁴⁵⁹ Según Freud, puesto que existen otros ejemplos de estadios como los de Piaget, Wallon, Erikson, Kohlberg o Gesell

⁴⁶⁰ *Íbidem*, pp.179-87.

⁴⁶¹ AA.VV., “Comprensión psicoanalítica del contenido de un delirio”, *Revista Brasileira de psiquiatria*, 21,1 (1999), p. 75.

acercamiento hacia el padre. Éste se convierte en la única referencia amorosa que conoce.

La resolución del conflicto se produce por los padres que deben hacer entender a la niña o al niño la prohibición de incesto y por el complejo de castración,⁴⁶² mediante el cual se producirá la declinación del complejo y será posible que el niño o la niña asuman su sexualidad.

Es necesario que el conflicto se resuelva bien y sin problemas dejando atrás el complejo y esto sucede cuando el niño o la niña buscan una identificación con el progenitor del mismo sexo. De lo contrario la no superación del problema puede derivar en problemas en la elección de pareja, pues ningún hombre o mujer será tan bueno o buena como el padre o la madre. Por lo tanto la resolución de este complejo cumple la función fundamental de desarrollar la conciencia de género en los niños, así como la influencia, como se ha mencionado, en la elección de pareja.

Podemos enlazar este punto con el apartado anterior en el que se habló de los temas transversales, en cuanto a la educación sexual que forma parte de la educación integral del niño. Desde el currículo tenemos la posibilidad de educar para y en la sexualidad a través de contenidos relacionados con el conocimiento de sí mismo, del cuerpo y de los rasgos externos e internos que nos diferencian, de manera que se tome una actitud positiva ante ello.

Como hemos visto anteriormente, el mito de *La Orestía* va más allá de los límites de la representación trágica o como simple argumento de la literatura o del cine. Sigue siendo una influencia a pesar de haber pasado cientos de años y en temas tan diversos como la psicología.

⁴⁶² Este complejo alude al miedo que siente el niño a la pérdida del pene, que le da cierta autoridad y orgullo, y en las niñas supone la entrada al complejo de Edipo y la constatación de que ellas no tienen pene y que nunca lo tendrán.

CAPÍTULO V.- PELÍCULAS

El presente capítulo es el de mayor importancia dentro de nuestro trabajo, puesto que es donde vamos a poder apreciar la influencia que este mito ha tenido en un arte tan relevante para la actualidad como es el cine. Para ello se realiza un análisis comparativo con los puntos en común y las diferencias que cada film guarda con *La Orestía*.

La selección de películas se ha organizado de la siguiente manera:

En primer lugar “versión actualización de los antecedentes: los Atridas”: en la que se incluyen dos películas que en nuestra opinión guardan relación con los antecedentes familiares de *La Orestía* -tan importantes para comprender la cadena de venganzas y asesinatos que preceden a nuestro mito- y que se han tornado imprescindibles por su estrecho nexo con nuestro proyecto: *El valle de la venganza* e *Incendies*.

En segunda posición “versión mítica”, en la que se analiza la adaptación cinematográfica explícita del mito en el cine: *Electra*, del conocido director Michael Cacoyannis.

Un tercer grupo denominado “versión moderna del mito”, está compuesto por una serie de películas que como su nombre indica son adaptaciones actuales de *La Orestía*. Tenemos: *A Electra le sienta bien el luto*, *Sandra*, *Tierra de gigantes*, *Reconstrucción*, *Apuntes para una Orestíada africana*, *Electra, my love*, *El viaje de los comediantes*, y *Luna Rossa*.

El cuarto conjunto calificado como “versión mitema en la familia”, comprende una número de películas en las que el mitema de la venganza se desarrolla dentro del contexto familiar: *Los canallas duermen en paz*, *El Padrino I y II*, *Hamlet*, *el honor de la venganza*, *El rey león* y *Prince of Persia*.

Cerrando el análisis encontramos en último lugar el apartado “versión mitema amplio: la venganza” en el que se examina una agrupación de films cuyos motivos de venganza no se encuentran en un entorno familiar. Se deja a un lado la figura de Orestes como matricida para presentar la imagen de vengador que se toma la justicia por su cuenta para castigar a los culpables que han arruinado su vida o la de sus parientes más cercanos. Solo nos ocuparemos de algunas de estas películas, ya que su número es muy extenso: *La ley del Tali3n*, *El 3ltimo tren a Gun Hill*, *El cuervo*, *La venganza del Conde de Montecristo*, *Gangs of New York*, *Kill Bill*, *La extraña que hay en ti*, *Un ciudadano ejemplar* y *Colombiana*.

**5.1.- VERSIÓN ACTUALIZACIÓN DE LOS
ANTECEDENTES: LOS ATRIDAS**

EL VALLE DE LA VENGANZA

Título: “El valle de la venganza”

Título Original: Vengeance Valley

Año: 1951

Duración: 83’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Western



Fig. 4.

Director: Richard Thorpe; **Guión:** Irving Ravetch (Novela: Luke Short); **Fotografía:** George J. Folsey; **Productora:** MGM; **Música:** Rudolph G. Kopp; **Reparto:** Burt Lancaster, Robert Walker, Joanne Dru, Ray Collins, John Ireland, Sally Forrest, Hugh O'Brian, Ted De Corsia.

Sinopsis argumental:

Owen (Burt Lancaster) es adoptado por Owen Daybright (Ray Collins) cuando es un niño y crece junto a Lee (Robert Walker), el hijo que Owen ya tiene. Para Lee no supone una buena noticia la llegada de su nuevo hermano, pues siente celos de este y a medida que ambos crecen se llena de odio y resentimiento hacia él. En el transcurso de la película se enfrentarán por administrar el rancho de su padre, desencadenando un trágico final que se prevé desde el principio.

El mitema de *La Orestía* en “El valle de la venganza”:

Nos resulta clarificador el título del film ya que a simple golpe de vista podemos hacernos una idea de lo que la película puede ofrecer.

Podemos apreciar la semejanza que estos dos hermanos muestran con el abuelo de Orestes y el padre de Egisto. Atreo y Tiestes mantuvieron una relación de enemistad marcada sobre todo por la ambición de ambos de dirigir el reino, como se mencionó en el apartado de los “antecedentes”. Esta ambición causó que ambos cometieran atroces hechos y terminó con la muerte de uno de ellos. En este caso Lee tiene celos y siente una gran envidia hacia su hermano Owen, por el mero hecho de que tanto su padre como el resto de personas cercanas -incluida la mujer de Lee, Jen (Joanne Dru)-, le han tenido siempre en mejor estima que a él. Aún así, Owen siempre sale en defensa de su hermano, incluso haciéndose responsable de tener un hijo ilegítimo con una muchacha del pueblo para protegerlo.

Fruto del odio que Lee siente hacia su hermano, planea deshacerse de este para poder quedarse el sólo con el rancho de su padre. De este modo, le tiende una trampa a Owen de la que sale con un rasguño en el brazo. Owen por fin se da cuenta de cómo es su hermano y de las intenciones que tiene, así que va a buscarle para intentar que se retracte y confiese ante su padre todo lo que ha hecho. Entre la espada y la pared, Lee decide no hacerlo, y en un intento por zafarse de su hermano saca el revólver para matarlo, pero Owen dispara antes, matándole en defensa propia. El argumento recuerda la trama centrada en los hermanos Atreo y Tiestes antes de terminar con la muerte de uno de ellos.

De este modo finaliza el film con uno de los dos hermanos muertos, a manos del otro, aunque en el mito Tiestes no era el autor directo de la muerte de Atreo sino tan sólo el que había dado la orden a su hijo Egisto para que lo matara.

INCENDIES

Título: “Incendies”

Título Original: Incendies

Año: 2010

Duración: 130’

Nacionalidad: Canadá

Género: Drama/Intriga



Fig. 5.

Director: Denis Villeneuve; **Guión:** Valérie Beaugrand-Champagne, Denis Villeneuve (Obra: Wajdi Mouawad); **Fotografía:** André Turpin; **Productora:** micro_scope; **Música:** Grégoire Hetzel; **Reparto:** Lubna Azabal, Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette, Rémy Girard, Abdelghafour Elaaziz, Allen Altman, Mohamed Majd, Nabil Sawalha, Baya Belal, Bader Alami, Karim Babin, Yousef Shweihat.

Sinopsis argumental:

Jeanne (Mélissa Désormeaux-Poulin) y Simon Marwan (Maxim Gaudette) se quedan atónitos cuando, durante la lectura del testamento de su madre, el notario y jefe de ella Jean Lebel (Rémy Girard) -trabajó de secretaria para él durante muchos años, forjándose un gran cariño entre ambos-, les entrega dos sobres, uno para su padre, al que no conocen y creen muerto, y el otro para un hermano del que no tenían noticias. Jeanne cree que este asunto tiene algo que ver con el silencio de su madre Nawal (Lubna Azabal), que reinó los últimos momentos de su vida antes de morir y decide realizar la

búsqueda. Algo más reticente se muestra Simón, al que no le interesa el deseo de su madre, pero que por amor a su hermana, cederá a la petición. Ambos emprenderán un viaje a Líbano, dónde nació y se crió su madre, para localizar a sus familiares y encontrar las respuestas de su existencia.

El mitema de *La Orestía* en “Incendies”:

Son Los Atridas el tema que sirve de inspiración como argumento cinematográfico en este caso. Observamos en el film algunos rasgos similares a los que se produjeron en la lucha entre Atreo y Tiestes por hacerse con el trono del reino. En este caso la coincidencia se nos presenta con la figura de Tiestes y su hija Pelopia.

El film se maneja en dos tiempos, el del presente en el que los protagonistas recorren el Líbano para conocer sus orígenes, y el pasado, situado en la Guerra Civil libanesa y posterior invasión del Líbano por Israel.

Encontramos la similitud con nuestros antecedentes del mito, en el que el oráculo le dice a Tiestes que para vengarse de Atreo tiene que engendrar un hijo con su propia hija, Pelopia. De ese fruto nacerá Egisto que será quien mate finalmente a Atreo restaurando a su verdadero padre Tiestes al trono. Sin buscarlo, el propio hijo de Nawal, fruto del amor entre esta y otro muchacho -este muere a manos del hermano de Nawal cuando ambos intentan huir-, ha sido entregado a una comadrona nada más nacer y se ha criado en un orfanato. Es la propia abuela de Nawal quien entrega al niño para evitar traer más desgracia a la familia y mayor deshonor. La madre jura encontrar a su hijo algún día. Para facilitar esta tarea, cuando nace el niño, la abuela de Nawal le hace un pequeño tatuaje de tres puntitos en el talón. Este niño se convierte, al cabo de muchos años, en el padre de los jóvenes protagonistas. Las circunstancias que hicieron que esto fuese así son las siguientes: años más tarde de ser entregado al orfanato, este se vio en

medio de un ataque a los cristianos en el pueblo de Kfar Kout. Los niños que allí se encontraban fueron salvados, entrenados y preparados para luchar junto a los mismos hombres que se los habían llevado. El niño, entre otros, se convirtió en un tirador excelente que buscó durante algún tiempo a su madre y, sin lograrlo, trató de ser un mártir para que su foto viese su foto en todas partes, pero el jefe que estaba al mando se negó. Finalmente se convirtió en un disidente que mataba a todo el mundo. Con la invasión del enemigo, una mañana fue capturado y formado como verdugo en la cárcel de Kfar Ryat, donde se encontraba su madre, sin saberlo ninguno de ellos. Esta era la presa número 72 y estaba encerrada en prisión por matar al líder de la milicia de la derecha cristiana. Nawal permaneció en la cárcel durante 15 años, fue sometida a múltiples torturas para que se doblegase, pero nunca lo lograron y ella siempre cantaba de modo que todo el mundo la conocía como “la mujer que canta”. Nihad de Mai (Abdelghafour Elaaziz), que así se llamaba el hijo, cambió entonces de nombre llamándose Abu Tarek y fue el encargado de torturarla y vejlarla (desconociendo la verdadera identidad de Nawal), y la violó en repetidas ocasiones. Fruto de este acto, nacieron sus dos gemelos, que en vez de morir como todos los niños que venían al mundo en esas circunstancias, fueron salvados por la enfermera que los trajo al mundo y entregados al salir de la cárcel a su madre Nawal. Fue entonces cuando se exilió a Canadá y empezó una nueva vida. Pero el destino quiso que mucho tiempo después, Nawal en una piscina reconociese a su hijo por el tatuaje que este tenía en el pie. Cuando se dirige hacia él para verlo y él se gira, descubre que es el mismo hombre que la violó y la torturó durante su estancia en la cárcel, y no dice nada. Se sienta en su toalla y, comprendiendo la dimensión de los acontecimientos, pierde el habla y cae enferma. Recordemos que Pelopia, en el mito original, al conocer la verdad y saber que había sido su propio padre Egisto el que la había violado, se quita la vida. Sin embargo

esta es una adaptación menos trágica, en la que la madre decide, antes de morir, redactar el testamento y encomendar a sus hijos la misión de conocer sus raíces.

Ambos protagonistas pueden verse como un Orestes y una Electra, no en el sentido de la búsqueda de venganza sino de una lucha para indagar en sus orígenes y dejar en paz el alma de su madre muerta, cumpliendo la promesa que ella hizo de buscar a su hijo. La figura de Pílates podemos apreciarla en el jefe de su madre que ayuda a los hermanos en todo momento para llegar al final de la historia.

Cuando ambos hermanos son conocedores de la “horrenda” verdad, buscan a su padre-hermano y le entregan ambas cartas, pues es el destinatario de las dos. Y con gran pesar, descubre que había tenido delante a esa madre a la que durante tanto tiempo había anhelado encontrar, convertida luego, sin pretenderlo, en la madre de sus hijos fruto de las violaciones.

Los hermanos cumplen el deseo de su madre. Encontrar a su padre y a su hermano. Ella pide ser enterrada sin ataúd, desnuda y sin oraciones, con la cara vuelta hacia la tierra. Ninguna piedra se colocaría sobre su tumba y su nombre no se grabaría en ninguna parte pues no hay epitafio para los que no cumplen sus promesas, hasta que encontrasen a los dos. Al finalizar la búsqueda y cumplir la promesa pueden por fin enterrarla como es debido. Se les entrega entonces un sobre que les ha dejado por concluir la misión. Se trata de unas líneas de despedida en las que les agradece haber consumado gracias a ellos la promesa que hizo cuando nació su hermano-padre.

5.2.- VERSIÓN MÍTICA

ELECTRA

Título: “Electra”

Título Original: Ηλεκτρα

Año: 1962

Duración: 113’

Nacionalidad: Grecia

Género: Drama

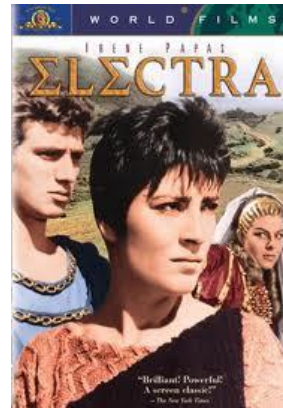


Fig. 6.

Director: Michael Cacoyannis; **Guión:** Michael Cacoyannis, sobre la obra homónima de Eurípides; **Fotografía:** Walter Lassally; **Productora:** Coproducción Grecia-USA; **Música:** Mikis Theodorakis; **Reparto:** Irene Papas, Giannis Fertis, Aleka Katselli, Manos Katrakis, Notis Peryalis, Theodoros Dimitriou, Fivos Razi, Takis Emmanuel, Petros Ampelas, Elsie Pitta.

Sinopsis argumental:

Adaptación de la tragedia griega *Electra* de Eurípides. Dramatiza la venganza de los hijos de Agamenón sobre su madre Clitemnestra y sobre Egisto, amante de ésta y usurpador del trono de su padre.

El mitema de *La Orestía* en “Electra”:

Si hacemos un recorrido por la tragedia de Eurípides nos damos cuenta enseguida de que Cacoyannis respeta básicamente la estructura de la obra desde el prólogo hasta el final, incluidos los cuatro episodios con sus respectivos cantos corales, pero se aprecian

diferencias con la obra que son destacables por la variación que suponen respecto de la obra original. Existe al comienzo de la película un elemento añadido que se muestra imprescindible para poner en situación al espectador. Se trata del prólogo del film en el que se nos presenta, sin articular ninguna palabra, el regreso de Agamenón a casa. Aparece Clitemnestra contemplado desde lo alto del palacio de Micenas la llegada majestuosa de su esposo. En contraposición a los vítores y gritos de júbilo del pueblo y al afectuoso abrazo de sus hijos Electra y Orestes están el recibimiento frío tanto de Clitemnestra como de los nobles.⁴⁶³ A continuación la esposa conduce a su marido a un baño que ha preparado y junto a su amante Egisto lo asesina, sucediéndose una alternancia de planos entre el asesinato, el vuelo de aves negras, Orestes jugando con la espada que le ha regalado su padre, las miradas impasibles de los nobles, el sufrimiento de Electra que presiente lo que está ocurriendo y, antes de terminar, ésta cayendo al suelo extenuada mientras un anciano se lleva a Orestes lejos de allí. Se lee entonces el título del film.⁴⁶⁴

La resis del prólogo, que en la obra original la realiza el campesino esposo de Electra, es efectuada aquí por un par de campesinos que observan la llegada del futuro marido de Electra, cuando acude a palacio para tomarla por esposa (otra novedad dentro de la película, pues en la obra aparecen ya casados).

Los campesinos cuentan que el rey fue asesinado y hablan de la lamentable situación de Electra después de la muerte de su padre: arrojada de su casa, donde ha permanecido encerrada todos estos años, y casada a la fuerza con un campesino para impedir que tenga hijos nobles que venguen a Agamenón, viviendo en la miseria. No se menciona la guerra de Troya ni a Orestes.

⁴⁶³ VALVERDE GARCÍA, A., “Catarsis contra... *Op. Cit.*, s/p. Un artículo muy interesante sobre este tema es MITILOUDIS, K., *The Electra myth in Euripides and Cacoyannis*, Johannesburg, University of Johannesburg, 2011, Tesis, disponible en red: <https://ujdigispace.uj.ac.za/handle/10210/5393>, consultado el 05/06/2013.

⁴⁶⁴ DE MARTINO, D., *Op. Cit.*, pp. 380-381.

Vemos entonces a una Electra, ya adulta, vestida de novia, mientras llega el campesino al que le han dado su mano. Vuelve la narración fílmica a carecer de dialogo alguno. Una amiga de Electra le acerca un cuchillo a escondidas, mientras los nobles se muestran impacientes por la demora de la chica y Clitemnestra, desesperada, acude a buscar a su hija. Aparece entonces Electra vestida de negro con sus cabellos cortados y los lanza a los pies de su madre con desprecio para acompañar después a su nuevo esposo fuera del palacio.⁴⁶⁵

En la obra de Eurípides, Orestes y Pílates aparecen juntos y ambos se esconden a la espera de que alguien pase para informarles sobre el paradero de su hermana. En la película primero se encuentran en una cueva, donde Orestes espera a Pílates, y después acuden directamente al pueblo para preguntar por Electra a algún aldeano. Por el camino se encuentran por casualidad a su hermana, sin saberlo, pero no la llaman sino que deciden pasar de largo. Es enfrente de la choza del campesino donde escuchan a unas muchachas que están buscando a Electra, para invitarla a la fiesta que se celebrará esa noche en honor a Baco. Las jóvenes gritan su nombre y al enterarse de que está en el manantial deciden salir a su encuentro. Así, se produce el primer acercamiento entre ambos cuando esta regresa a casa.

También existen desigualdades en el reconocimiento de Orestes por el anciano, puesto que en la obra lo hace a través de una cicatriz que tiene en la frente, mientras que aquí la cicatriz la tiene tras la oreja. Además el viejo ayo reconoce la espada de Agamenón que Orestes tiene en su mano como regalo que le hizo su padre a la vuelta de Troya, un detalle que está ausente en la obra original.

La presencia de Egisto, que no aparece tampoco en la obra de Eurípides, tiene una función decisiva en algunas escenas de la película. La escena de la muerte de Egisto,

⁴⁶⁵ VALVERDE GARCÍA, A., "Catarsis contra... *Op. Cit.*, s/p.

narrada en la obra por un mensajero, se visualiza en parte en el film. La historia del mensajero queda entonces reducida poco más que a la simple noticia de la muerte de éste y del triunfo de Orestes, que se dirige de vuelta, victorioso, a la choza de su hermana, pues al fin ha sido reconocido por los hombres que estaban al servicio de Egisto.

Una de las diferencias más importantes es que se suprime, dentro del éxodo, el último diálogo entre Orestes, Electra y Cástor, resultando muy significativo, ya que marca un final de la obra completamente distinto al de la tragedia original. En la obra, tras el asesinato de Clitemnestra, se muestran los dos cadáveres, tanto el de Egisto como el de la madre, y aparecen los Dioscuros, los tíos de los protagonistas para ofrecer una especie de final feliz. A pesar de que los actos de los matricidas no han sido correctos, se abre una posibilidad de expiación para Orestes y, Electra, va a casarse con Pílates. Este desenlace, que está marcado por el elemento religioso, desaparece en el film y el final es otro muy distinto. En la película, tras el asesinato de la madre en el interior de la choza del campesino, mientras el coro de mujeres se estremece fuera por lo que está sucediendo, Orestes y Electra ofrecen un creciente arrepentimiento por lo que acaban de hacer, caen en la cuenta de la magnitud del crimen y sienten rechazo hacia sí mismos, al ver sus manos ensangrentadas.⁴⁶⁶

Salen los hermanos de la choza, en silencio junto a Pílates, ante la mirada desaprobatoria de los campesinos que se han ido reuniendo allí, y entonces, sin despedirse, cada uno emprende su camino tomando direcciones opuestas, sin saber el rumbo. En la distancia Orestes se gira y le hace un gesto a Pílates para que no le siga sino que vaya tras los pasos de su hermana. Éste obedece y, mientras se alejan, aparecen los títulos de crédito del film a la par que observamos a Pílates tras Electra.

⁴⁶⁶ VALVERDE GARCÍA, A., "Catarsis contra... *Op. Cit.*, s/p.

5.3.- VERSIÓN MODERNA DEL MITO

A ELECTRA LE SIENTA BIEN EL LUTO

Título: “A Electra le sienta bien el luto”

Título Original: Mourning Becomes

Electra

Año: 1947

Duración: 173’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama

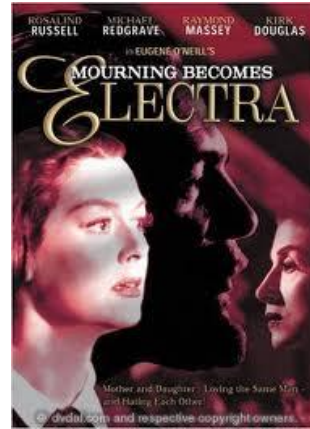


Fig. 7

Director: Dudley Nichols; **Guión:** Dudley Nichols (Obra: Eugene O'Neill);

Fotografía: George Barnes (B/N); **Productora:** RKO Radio Pictures; **Música:** Richard Hageman; **Reparto:** Rosalind Russell, Michael Redgrave, Raymond Massey, Kirk Douglas, Katina Paxinou, Leo Genn, Nancy Coleman, Henry Hull, Sara Allgood, Thurston Hall.

Sinopsis argumental:

Obra del dramaturgo Eugene O'Neill cuya base es la trilogía de Esquilo *La Orestía*. La obra se llevó al cine en un momento posterior de ser estrenada. Erza Mannón-Agamenón (Raymond Massey), regresa a su hogar tras haber estado lejos a causa de la Guerra Civil Americana. Durante su ausencia su mujer Christine-Clitemnestra (Katina Paxinou) y su hija Lavinia - Electra (Rosalind Russell), se ven continuamente enfrentadas en la lucha por el amor del mismo hombre, Adam Brant-Egisto (Leo Genn).

El mitema de *La Orestía* en “A Electra le sienta bien el luto”:

Esta versión moderna del mito mantiene la estructura de la trilogía de Esquilo. José Carlos Colino nos dice que “el propósito de O'Neill es recrear *La Orestíada*, a imitación de la de Esquilo, de modo que el argumento, los conflictos y los personajes respondan al plan original de la tragedia griega.”⁴⁶⁷

Por un lado contamos con el regreso a casa de Erza Mannon (Agamenón) tras unos años ausente en la Guerra Civil Americana. Durante su ausencia, su mujer Christine se lanza a los brazos de Adam (Egisto), que es primo de Erza, ya que el padre de Adam se había casado con una enfermera francesa. Él era hermano de Abe, el abuelo de Lavinia y Orin, que, al casarse con la enfermera, lo había expulsado de casa. Estos hechos nos transportan a la historia entre Atreo y Tiestes. Odia a su primo por negar a su madre enferma ayuda antes de morir, lo que le lleva a querer vengarse de él no sólo por ese motivo, sino porque ansía el barco y otras posesiones del general y está además enamorado de su mujer. Es Christine la que urde el plan para matar a su marido, con el apoyo de Adam, un Egisto dependiente de Clitemnestra como ocurría en la obra de Esquilo, que hace todo lo que ella le pide. Al regreso de Erza mantiene el matrimonio una conversación en la que él presiente que va a morir, recordándonos a la Casandra profetisa del *Agamenón* de Esquilo (ausente aquí). Y así sucede: Christine le confiesa que es amante de Adam, pues sabe que éste padece de corazón y no lo soportará, así que cuando tiene un ataque le da a cambio de sus pastillas un veneno que lo mata. Antes de morir Laviana, concedora de todas las tretas de su madre y de su relación con Adam, entra en el dormitorio a tiempo para escuchar cómo su padre acusa a su mujer de matarlo.

⁴⁶⁷ COLINO GALLEGO, J. C., *Esquilo, Eurípides y O'Neill: para una didáctica del mito en el teatro moderno*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1997, p. 286, disponible en red: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8027/1/LYT_10_1997_art_18.pdf, consultado el 05/06/2013.

La segunda parte de la película es la que se corresponde con *Las Coéforas* de Esquilo. Orin-Orestes (Michael Redgrave) regresa también de la guerra tras la muerte de su padre. Muy distinto se nos presenta a este Orestes. El amor que siente por su madre es incondicional, casi enfermizo, y al principio duda de las palabras de su hermana porque su madre le ha estado metiendo ideas contradictorias sobre ésta, diciéndole que está loca. Aún cuando Laviana le muestra las pruebas de que su madre está con Adam, sigue defendiéndola. Finalmente, ambos hermanos acaban con Adam en el camarote de su barco, donde minutos antes han visto a los dos amantes juntos. Es Orin quien le dispara por la espalda mientras Lavinia permanece escondida y preparan todo para que parezca un robo. Acuden a continuación a casa, donde le dicen a su madre que han matado a su amante y esta, presa del dolor y la desesperanza se suicida, dándonos una perspectiva muy distinta de la que ofreciese el trágico griego. Orin sigue excusándola a pesar de las evidencias acusatorias hacia ella.

Nos adentramos por último en la tercera parte de la trilogía, *Las Euménides*, pero con claras diferencias, adaptándose a la época. Orin no es perseguido por las Erinias como Orestes, pero está lleno de remordimientos porque se culpa de la muerte de su madre por haberle confesado que ha matado a Adam. Está completamente fuera de sí y se plantea confesar todo, para ser juzgado y subsanar así un poco de la culpa y el remordimiento. Sin embargo, no llega a hacerlo porque Lavinia no se lo permite, y cuando no aguanta más se quita la vida del mismo modo que su madre, con un disparo.

A lo largo de la película vemos que existe un amor enfermizo por parte de los hijos hacia sus padres, alusión a los complejos de Edipo y Electra, en los que el niño proyecta su afecto sexual exterior fijándolo en el progenitor del sexo contrario. Si este conflicto no se resuelve perfectamente, puede causar problemas en la elección de pareja, pues ningún hombre o mujer será tan bueno o buena como su padre o su madre. Eso es

precisamente lo que vemos en la pantalla. Ambos protagonistas dicen en alguna ocasión que no hay más mujer ni más hombre que sus respectivos padres. Un ejemplo aparece al principio de la película cuando Lavinia manifiesta lo siguiente: “Quiero a papá más que a nadie. ¡No hay cosa que sea incapaz de hacer para protegerlo de un dolor!”⁴⁶⁸

Vemos en el film por tanto una historia presentada como un proceso de destrucción en cadena, cuya causa está en las relaciones incestuosas que se dan entre los personajes.

⁴⁶⁸ COLINO GALLEGO, J. C., *Op. Cit.*, p. 289.

SANDRA

Título: “Sandra”

Título Original: Vaghe Stelle dell’Orsa

Año: 1965

Duración: 96’

Nacionalidad: Italia

Género: Drama



Fig. 8.

Director: Luchino Visconti; **Guión:** Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; **Fotografía:** Armando Nannuzzi (B&W); **Productora:** Vides; **Música:** César Franck; **Reparto:** Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig, Renzo Ricci, Marie Bell, Fred Williams, Amalia Troiani, Vittorio Manfrino, Renato Moreti.

Sinopsis argumental:

Sandra Dawson (Claudia Cardinale) regresa a su hogar de la infancia en Volterra, Italia, acompañada de su marido Andrew (Michael Craig), en la víspera de una ceremonia oficial en conmemoración de la muerte de su padre. Se reúne así con su hermano Gianni después de muchos años sin verse. Se reactiva entonces una relación íntima e incestuosa entre los hermanos que llena de preocupación a su marido. Los hermanos deciden vengarse de su madre (Marie Campana) y de su padrastro, Antonio Gilardini (Renzo Ricci), al que acusan de denunciar supuestamente a su padre, un judío encarcelado en el campo de concentración de Auschwitz.

El mitema de *La Orestía* en “Sandra”:

Se puede ver que el film es una adaptación moderna, oscura y apasionada, del mito de Electra y su hermano Orestes.

La analogía con *La Orestía* es importante. Por un lado nos encontramos con el reencuentro de los dos hermanos, que no se ven desde hace años. Lo hacen en el jardín donde está el monumento que rememora a su padre muerto. Se puede apreciar un intento de recordar de manera gloriosa a ese padre que ya no está con vida, aunque no en boca de sus hijos, como hacían Orestes o Electra, sino a través de ese monumento que evoca su recuerdo.

La semejanza entre los personajes de la película con los del mito también es significativa. Por un lado encontramos a Sandra (Electra) y a Gianni (Orestes) que determinan vengarse de su padrastro Gilardini (Egisto), que según los hermanos, fue el que delató a su padre causando su encarcelación en un campo de concentración nazi y su posterior asesinato. La venganza también deberá alcanzar a su madre (Clitemnestra), que no exenta de culpa, tras recibir la noticia de la muerte de su marido, intenta olvidar lo sucedido en los brazos de distintos amantes. Gilardini también intenta conquistarla de forma insistente y a la vez paciente, hasta que, una vez que ella cae enferma, cede a casarse con él y, de este modo, este pasará a ocupar el puesto de jefe de la familia.

Los hermanos se encuentran ausentes del hogar, mandados lejos por su padrastro, que no soporta su actitud. Gianni ha sido enviado a un internado de la ciudad y Sandra en calidad de media pensión en un convento.

La historia es de absoluta confusión. Por un lado encontramos la versión de los hechos que mantienen los hermanos, acusando a su padrastro de delatar a su padre (no asesina directamente al padre, pero lo condena a una muerte inminente al delatarlo), y por otro lado tenemos la versión del padrastro, que desmiente ese hecho y los acusa a

ambos de inventar esa historia para ocultar la relación incestuosa que mantenían. No se llega a desvelar en ningún momento si Gilardini es culpable, aunque queda más que demostrado que entre ambos hermanos existía una relación más allá de la fraternal.

Existe cierta ambigüedad en todos los personajes del film, excepto en uno, el marido de Sandra, Andrew, que lo único que pretende es encontrar una explicación lógica a la serie de acontecimientos que se están produciendo. No aparece en este caso Pílates, el amigo fiel de Orestes, pero un papel similar se puede atribuir a la vieja doncella de la casa, Fosca (Amalia Troiani), que está al tanto de los viajes y las estancias que realiza Gianni a la antigua casa familiar y que, según él, es siempre su cómplice.

El film presenta un final inesperado y muy distinto al del mito. Gianni se suicida ante la negativa de su hermana a revivir entre ambos lo que sentían siendo niños. En realidad hace un intento de suicidio con el fin de chantajearla, pero le sale mal y acaba con su vida de verdad.

TIERRA DE GIGANTES

Título: “Tierra de gigantes”

Título Original: Il Pistolero dell’ave maria

Año: 1969

Duración: 88’

Nacionalidad: Italia

Género: Western



Fig. 9.

Director: Ferdinando Baldi; **Guión:** Piero Anchisi, Ferdinando Baldi, Vincenzo Cerami, Federico de Urrutia, Mario Di Nardo; **Fotografía:** Mario Montuori; **Productora:** Coproducción Italia-España; B.R.C. Produzione, S.r.l. / Ízaro Films; **Música:** Roberto Pregadio; **Reparto:** Leonard Mann, Luciana Paluzzi, Pietro Martellanza, Alberto de Mendoza, Pilar Velázquez, Piero Lulli, Luciano Rossi, José Suárez, Barbara Nelli, Franco Pesce, Enzo Fiermonte.

Sinopsis argumental:

El general Juan Carrasco (José Suárez) regresa de la guerra y es asesinado por su mujer Anna (Luciana Paluzzi), y el amante de ésta, Thomas (Alberto de Mendoza). Años después, Sebastián (Leonard Mann), hijo de Anna regresa para vengarse de los asesinos de su padre, con la ayuda de su hermana Isabel (Pilar Velázquez) y su amigo de la infancia Rafael (Pietro Martellanza), que está enamorado de esta.

El mitema de *La Orestía* en “Tierra de Gigantes”:

El film es una versión moderna del mito, cuyo hilo argumental es fiel a la tragedia original. Tiene rasgos de las tres obras trágicas, aunque en mayor medida de *Las Coéforas* y la *Electra* de Sófocles.

La muerte del general Carrasco se cuenta a través de un flash-back en el que al regresar este de la guerra, es apuñalado en su habitación (la puñalada se ve reflejada en un espejo) por Thomas el amante de su mujer Anna, ante la mirada impasible de esta. A ella la vemos a través de los ojos de Carrasco que, al comprender la traición por parte de su mujer, desenfoca la visión.⁴⁶⁹ Esta lo remata disparándole cuando él intenta ponerse a salvo y llama a su hijo Sebastián. Isabel presencia cómo su madre acaba con la vida de su padre, despertando en ella sentimientos de odio hacia su progenitora.

Sebastián es puesto a salvo por su niñera,⁴⁷⁰ que se lo lleva lejos y lo cría. Por su parte Isabel se queda en la casa paterna y es entregada en matrimonio a un hombre bueno, Juanito (Luciano Rossi), que, al igual que el campesino de la *Electra* de Eurípides, la respeta y no la toca, convirtiéndose en un fiel amigo que la ayudará.

Rafael es un amigo de la infancia de Sebastián que está enamorado de Isabel y que sabe la verdad de la historia. Pero cuando Thomas se entera de sus sentimientos lo castiga duramente y lo habría matado de no ser porque Anna, cansada de tanta sangre derramada, lo salva. Entonces Rafael decide ir a buscar a su amigo para que regrese, una novedad con respecto de la obra original, ya que en este caso Sebastián no busca venganza en un principio porque desconoce lo ocurrido realmente y será su amigo el que le empuje a ella. Tras muchos años de búsqueda lo encuentra y le cuenta el terrible secreto que afecta a su niñez y a su familia. Desde ese momento ambos tratarán de reunirse con Isabel para vengar la muerte de su padre.

⁴⁶⁹ DE MARTINO, D., *Op. Cit.*, pp. 383-384.

⁴⁷⁰ Fue Píndaro quien nos ofreció esta versión en PÍNDARO, *Píticas*, XI, 17.

Una diferencia entre la película y el mito es la mala relación que hay entre Anna y Thomas, que ha degenerado hasta el punto de que ella le llega a pedir que se marche de casa, dándole dinero y la finca a cambio de su silencio. Además se nos muestra una Anna que coquetea con otros hombres. Según le grita su propia hija a Thomas: “habrá más hombres, porque su madre carga con una cruz, y el deseo de la carne la quema por dentro”. Guarda semejanza con Clitemnestra en este sentido, pues, como ya se mencionó, una de las venganzas de Afrodita hacia Tindáreo por haberse olvidado de hacerle sacrificios fue convertir a sus hijas, Helena y Clitemnestra, en infieles esposas.

El reencuentro de los hermanos se produce cuando Sebastián salva a Isabel de ser azotada por los hombres de Thomas, pero esta no le dice que es su hermana. El reconocimiento se produce como en *Las Coéforas*, delante de la tumba de su padre, pero es Rafael quien le dice a Isabel que es su hermano.

Trazan entonces un plan de venganza. Juanito va a casa de la madre de Sebastián e Isabel, como hiciese el viejo pedagogo en la obra de Sófocles, y les comunica que un forastero trae noticias de Sebastián. Se presenta entonces Sebastián acompañado por su hermana delante de su madre y el amante de esta, fingiendo ser el forastero amigo de su hijo que trae la noticia de que este ha muerto, como ocurre en *Las Coéforas*. Le pregunta a su madre si reconoce un mantón que lleva en la mano -fue en *Las Coéforas* de Esquilo, donde Orestes mostró un bordado a su hermana que ella misma había tejido siendo niños, reconociéndolo así- y que llevaba su niñera cuando eran pequeños. En este momento previo al matricidio, en los últimos minutos más violentos del film, la película se aleja de la tragedia y Anna al reconocer a su hijo intenta descargar la responsabilidad en su amante Thomas. Este, y no su hijo, la dispara y ella pide perdón antes de morir, confesando ante la mirada de pena de sus hijos que no es su verdadera madre. Esta confesión hace menos trágica su muerte y más aceptable el odio que sienten hacia ella

sus hijos, de modo que el crimen no recaea sobre ellos.⁴⁷¹

Finaliza la película con la muerte de Thomas a manos de Sebastián, como ocurría en la obra de Sófocles, en la que Egisto muere después que Clitemnestra. Los protagonistas se alejan a caballo, Rafael e Isabel en uno y Sebastián en otro.

⁴⁷¹ DE MARTINO, D., *Op. Cit.*, p. 384.

RECONSTRUCCIÓN

Título: “Reconstrucción”

Título Original: Anaparastasi

Año: 1970

Duración: 98’

Nacionalidad: Grecia

Género: Drama



Fig. 10.

Director: Theo Angelopoulos; **Guión:** Theo Angelopoulos; **Fotografía:** Giorgos Arvanitis; **Productora:** Giorgos Samiotis; **Reparto:** Thanos Grammenos, Toula Stathopoulou, Yannis Totzikas, Petros Hoedas, Michalis Fotopoulos, Alexandros Alexiou.

Sinopsis argumental:

Tras el regreso a casa de Costas Gousis (Michalis Fotopoulos), su mujer Eleni Gousis (Toula Stathopoulou) lo asesina con la complicidad de su amante Christos (Yannis Totzikas). Estos inventan una historia para que parezca que se ha vuelto a marchar, pero el hermano de Eleni presiente que ellos tienen algo que esconder y le cuenta a la policía sus sospechas. Tras el arresto y la confesión de ambos de su culpabilidad, el juez ordena la reconstrucción de los hechos.

El mitema de *La Orestía* en “Reconstrucción”:

La leyenda de Agamenón y su trágico regreso a casa es uno de los motivos utilizados con más frecuencia en las películas de Angelopoulos.⁴⁷²

Apreciamos el retorno al hogar del esposo, como ocurre en el *Agamenón* de Esquilo, después de estar en Alemania trabajando. Y también se repite el tema de la mujer adúltera que con la ayuda de su amante asesina al marido. Andrew Horton nos dice en su libro *El Cine de Theo Angelopoulos: imagen y contemplación* lo siguiente:

“Un caso típico de presentación del personaje en Angelopoulos sería el esposo que regresa -la figura de Agamenón- en su película *Reconstrucción*, un trabajador emigrado que ha pasado muchos años en Alemania, como lo hicieron cientos de miles de griegos en los años cincuenta. Nunca oímos una sola palabra sobre lo que él siente, piensa o cree, simplemente le vemos regresar, compartir una comida con su familia, para enterarnos, después, de que ha sido asesinado.”⁴⁷³

Es una versión moderna del asesinato de Agamenón, pero no encontramos aquí ninguna razón de venganza por parte del amante. El único motivo que tiene la mujer es la pura infidelidad, pues el marido es una persona y un esposo ejemplar.

Los hijos no desarrollan ningún papel en este film. La madre los mantiene al margen, por lo que ni siquiera saben que el padre no está vivo. Por esta razón el deseo de venganza no se despierta en ellos y su participación será nula. Eleni le dirá a la hija mayor que el padre ha vuelto a marcharse, pero ahí termina la intervención de los hijos. Tiene tres, como Agamenón y Clitemnestra, siendo la única similitud con la obra original.

Es el hermano de Eleni quien sospecha de ellos y, tras una conversación con su hermana en la que esta confiesa el crimen, decide actuar justamente acusándola ante la

⁴⁷² HORTON, A., *El Cine de Theo Angelopoulos: imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001, p. 20

⁴⁷³ *Íbidem*, p. 21.

policía. Comienza entonces la reconstrucción de los hechos que da forma a toda la película.

El castigo que reciben ambos asesinos nada tiene que ver con la tragedia de Esquilo y, de hecho, no se explicita en la película, sino que la policía se hace cargo de ellos, sin que lleguemos a saber, al concluir el film, qué les sucede.

APUNTES PARA UNA ORESTIADA AFRICANA

Título: “Apuntes para una Orestíada africana”

Título Original: Appunti per un'Orestíade africana

Año: 1970

Duración: 65'

Nacionalidad: Italia

Género: Documental



Fig. 11.

Director: Pier Paolo Pasolini; **Guión:** Pier Paolo Pasolini; **Fotografía:** Giorgio Pelloni;

Productora: I Film Dell'Orso / IDI Cinematografica / Radiotelevisione Italiana;

Música: Gato Barbieri.

Sinopsis argumental:

Documental que se acerca a la intención que el director, Pier Paolo Pasolini, tuvo de realizar una adaptación de *La Orestía* de Esquilo ambientada en África con actores africanos. Ante el intento fallido, Pasolini juntó las escenas que consiguió grabar sobre la realización del film siendo este el resultado.

El mitema de *La Orestía* en “Apuntes para una Orestíada africana”:

A pesar de ser más bien un documental, es imprescindible incluirlo dentro de nuestro análisis, por el intento que supuso de hacer una adaptación fiel de *La Orestía*.

El director escoge África para hacer su aclimatación de Esquilo porque cree

reconocer analogías entre la situación de *La Orestía* y el África del momento. Además, busca que la película tenga un carácter esencialmente popular, explorando nuevos rostros para Agamenón, Electra o Clitemnestra y para los integrantes del coro, a los que otorga gran importancia. Francisco Salvador dice que “Es una filmación compuesta por el material que rodó en África en la búsqueda de lugares, rostros, objetos, intercalando un debate que mantiene en Roma con estudiantes africanos, para el rodaje de un film inspirado en *La Orestía* de Esquilo que nunca llegaría a realizar”.⁴⁷⁴

Pasolini elige nuevos escenarios extremadamente realistas para ambientar la película. Así, Kampala, la capital de Uganda, podría representar la ciudad de Atenas y el templo de Apolo sería la universidad de Dar-es-Salaam. Allí graba escenas de la trilogía, como la llegada de Electra para rezar sobre la tumba de su padre o cuando Orestes acude a Atenas ante el Areópago. Recorre para ello tres estados africanos modernos (Kenya, Tanganika y Uganda) y estudia las posibles soluciones a los problemas que presenta el material recopilado, para posteriormente discutirlo con estudiantes de la Universidad de Roma, a quienes pide su opinión.

El documental incluye comentarios estéticos y políticos del cineasta, así como los comentarios sobre las imágenes y los fragmentos sobre la trilogía de Esquilo escogidos.

⁴⁷⁴ SALVADOR VENTURA, F., “Edipo, el hijo de la fortuna (P.P Pasolini, 1967): Pasolini y su interés por un mundo primigenio”, *Metakinema*, 11 (2012), s/p, disponible en red: http://www.metakinema.es/metakineman11s1a1_Francisco_Salvador_Ventura_Oedipus_Rex_Pasolini.html, consultado el 05/06/2013.

ELECTRA, MY LOVE

Título: “Electra, my love”

Título Original: “Electra, my love”

Año: 1974

Duración: 70’

Nacionalidad: Hungría

Género: Drama

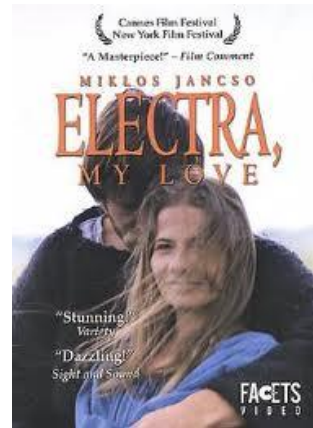


Fig. 12.

Director: Miklós Jancsó; **Guión:** Gyula Hernádi (obra: László Gyurkó); **Fotografía:** János Kende; **Productora:** MAFILM Hunnia Stúdió; **Música:** Tamás Cseh; **Reparto:** Mari Töröcsik, György Cserhalmi, József Madaras, Mária Bajcsay, Lajos Balázsovits, József Bige, Tamás Cseh, György Delianisz, Balázs Galkó, Gabi Jobba, Tamás Jordán, Zsolt Körtvélyessy, János Lovas, Sándor Lovas, Csaba Oszkay, László Pelsöczy, János Raimann, Iván Szendrő, Tamás Szentjóby, Tomasz Takisz, Balázs Tardy, Frantisek Velecký, Gyöngyvér Vigh.

Sinopsis argumental:

Adaptación libre del mito en la que un tirano, Egisto (József Madaras), tiene sometido al pueblo por el miedo. Electra (Mari Töröcsik), en continua oposición contra este sistema injusto, espera el regreso de su hermano Orestes (György Cserhalmi) para que vengue la muerte de su padre.

El mitema de *La Orestía* en “Electra, my love”:

El film es una interpretación libre del mito, un drama convertido en musical que se ofrece en un ambiente de agitación política. Se nos presenta a una Electra que está en constante rebeldía en contra de cualquier sistema político que gobierne sin justicia. Lleva quince años sufriendo tras la muerte de su padre a manos de Egisto. En concomitancia con la tragedia, Electra ha permanecido viviendo allí, pasando por loca a la vista de todos, y acosada continuamente por Egisto, que trata de convencerla para que se retracte y públicamente admita que está equivocada y que él es el único que tiene la verdad y la razón absoluta. Electra no cede en su actitud, como nos la mostraban los trágicos griegos, y expresa continuamente palabras de venganza y justicia. Jura una y otra vez que habrá venganza, a la espera del regreso de su hermano Orestes, que la ayudará a llevar a cabo este propósito.

La película se desarrolla el día en que se celebra la muerte de Agamenón, que ha sido proclamado día de fiesta desde que el rey muriese “ese mismo día, a la misma hora”. Egisto e incluso el pueblo describen al rey como mal dirigente, de poca inteligencia y débil, pero todo se debe al miedo, que es lo que mantiene a la gente en vereda, pues el tirano constantemente les engaña con mentiras, les recuerda que su supervivencia depende de su misericordia, y castiga a todos los que osan desobedecerle.

Se menciona -aunque no aparece- a Crisótemis, que, en contraposición a Electra - como ocurre en la obra de Sófocles-, vive en ese estado despótico sin buscar la justicia, sino felizmente, engañándose y ocultándose a sí misma la verdad.

La figura de Clitemnestra está ausente en toda la película. En oposición al gran protagonismo que le brindaron los trágicos, su personaje aquí sólo se menciona, ya que ha muerto hace diez años. Se nos cuenta que ha sido una buena reina y una esposa que sufrió con el dolor de su gente, pidiéndole finalmente al hermano del rey, Egisto, que la

ayudase.

Por su parte Orestes, que lleva desaparecido desde la muerte de su padre, como ocurría en Sófocles o Esquilo, regresa fingiendo ser un extranjero que ha matado él mismo a Orestes. Se alivian así los temores del tirano que celebra con las masas esta muerte.

Electra, sin reconocer al forastero, le da muerte pensando que es el asesino de su hermano. Orestes resucita después y ambos llevan a cabo la venganza y fomentan la revolución. Egisto no muere a manos de Orestes sino del propio pueblo que ya no tiene miedo al tirano.

El final cambia drásticamente en comparación con las obras originales y para adaptarse a los tiempos modernos. Los dos hermanos se quitan la vida el uno al otro con armas de fuego para resucitar luego los dos y volar juntos en un helicóptero. En los últimos minutos de la película se muestra un mensaje psicológico sobre la libertad y la injusticia: “el “pájaro de fuego” (revolución) volará sobre ellos para renacer aún más maravilloso al día siguiente.

El film hace continuamente acusaciones contra la autoridad injusta, en un gobierno en el que el rey Egisto, en este caso, invita a sus súbditos a que critiquen libremente su mando, una representación cómica de la gravedad de los abusos del concepto de libertad en un lugar donde no existía. Para ello se ha tomado el mito de ejemplo porque se ve en Electra la figura de una mujer revolucionaria que, con su inquebrantable espíritu de venganza, logró vencer, junto a su hermano, al asesino de su padre y, al mismo tiempo, tirano del pueblo.

EL VIAJE DE LOS COMEDIANTES

Título: “El viaje de los comediantes”

Título Original: O Thiassos

Año: 1975

Duración: 230’

Nacionalidad: Grecia

Género: Drama



Fig. 13.

Director: Theo Angelopoulos; **Guión:** Theo Angelopoulos; **Fotografía:** Giorgos Arvanitis; **Productora:** Papalios Productions; **Música:** Loukianos Kilaidonis; **Reparto:** Eva Kotamanidou, Alikí Georgouli, Vangelis Kazan, Stratos Pahis, Maria Vassiliou, Petros Zarkadis, Kiriakos Katrivanos, Giannis Fyrios, Nina Papazaphiropoulou, Alekos Boubis, Grigoris Evangelatos, Giorgos Tzifos, Kosta Stiliaris.

Sinopsis argumental:

Una pequeña compañía teatral recorre el país representando un drama tradicional. Esta gira que llevan a cabo se ve interrumpida por los constantes conflictos políticos, mientras el director nos presenta la historia griega desde 1939 hasta 1952. Entre todos estos acontecimientos que asolan el país, se entrelaza la venganza de una de las actrices contra su madre, a la que responsabiliza de la muerte de su padre. Contará con la ayuda de su hermano, un partisano, para alcanzar su objetivo.

El mitema de *La Orestía* en “El viaje de los comediantes”:

Otro claro ejemplo de la fascinación de Angelopoulos por la leyenda de Agamenón y su regreso al hogar es *El viaje de los comediantes*. La compañía que recorre Grecia a lo largo del espacio y del tiempo, presentando un repertorio que se reduce a una única obra, vive una tragedia idéntica a la de la familia de los Atridas.

Se trata de una versión moderna del mito, ya que nos encontramos sumergidos en la Grecia de la Segunda Guerra mundial, ocupada por las tropas nazis. Los acontecimientos van desde la colaboración con el fascismo hasta que el mariscal Papados, un ultraderechista que había vencido al comunismo en la guerra civil a finales de los años 40 del pasado siglo, se presenta a las elecciones como candidato. La guerra civil en la que partisanos de izquierdas combatieron contra los monárquicos se constituye como eje central de la película y se ve reproducido en el interior de la compañía teatral en la que unos están a favor de los partisanos y otros del lado de los derechistas. En medio de estas circunstancias, Agamenón (Stratos Pachis), figura principal de la compañía, está a favor de los movimientos en contra de los nazis. Su mujer (Alikí Georgouli) lo engaña con otro hombre de la compañía, Egisto (Vangelis Kazan). Este último denuncia al dirigente del grupo a las fuerzas fascistas y muere fusilado ante un pelotón nazi. A diferencia de la obra original, no asesinan con sus propias manos a Agamenón, sino que, al delatarlo, lo condenan a una muerte segura.

Electra (Eva Katamanidou), la hija del matrimonio de actores, conocedora de la aventura de su madre, la culpa por la muerte de su padre y decide vengarse de esta. Para ello busca a su hermano Orestes (Petros Zarkadis), un partisano que ha partido hacia las montañas, para que la ayude.

Como sucede en *La Orestía*, el joven asesina a su madre y al amante de esta. Los acontecimientos se producen durante una representación de la obra de la compañía.

Orestes irrumpe en ella y los mata ante la mirada de un público entregado que no sospecha que el acto se encuentra fuera de toda representación. Así vengará la muerte de su padre traicionado.

La única referencia que el film hace a la obra original es la de nombrar a Orestes y, a partir de esta conexión, podemos incorporar todo el relato mítico.⁴⁷⁵ Nos encontramos también a Crisótemis (Maria Vassiliou) y a Pílates (Kryriakos Kativanos) como parte de esta historia, pero sin una importancia relevante dentro de la trama.

Tras la muerte de Clitemnestra y Egisto, Orestes continúa protagonizando la rebelión con los guerrilleros comunistas hasta que lo atrapan y lo condenan. No se le concede ningún perdón divino, como ocurría en las tragedias, de forma que, al final, muere ejecutado.

⁴⁷⁵ GÓMEZ TARÍN, F. J., *Angelopoulos e El Viaje de los Comediantes. Importancia perenne de la mise en abîme*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, p. 6, disponible en red: <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/tarin-francisco-angelopoulos-viaje-comediantes.pdf>, consultado el 06/06/2013.

LUNA ROSSA

Título: “Luna Rossa”

Título Original: Luna Rossa

Año: 2001

Duración: 126’

Nacionalidad: Italia

Género: Drama/Mafia



Fig. 14.

Director: Antonio Capuano; **Guión:** Antonio Capuano; **Fotografía:** Tommaso Borgstrom; **Productora:** Poetiche Cinematografiche; **Música:** Lelio De Tullio; **Reparto:** Licia Maglietta, Carlo Cecchi, Toni Servillo, Antonino Iuorio, Domenico Balsamo, Angela Pagano.

Sinopsis argumental:

El film es una versión moderna de *La Orestía* que se ambienta dentro de una familia perteneciente a la camorra napolitana de los años 70 del siglo XX, los Cammarano. Cuenta la historia de este clan en su largo recorrido de crímenes hasta llegar a su ascenso total en el control y dominio del territorio. Orestes Cammarano (Domenico Balsamo) es quien cuenta al juez toda la historia, arrepentido tras consumir la venganza contra todos aquellos que mataron a su padre Amérigo (Toni Servillo) siete años antes.

El mitema de *La Orestía* en “Luna Rossa”:

La película comienza con el regreso de los miembros de la familia Cammarano después de haberse enfrentado a otra de las familias mafiosas del lugar, los Luongo. En concomitancia con el retorno a casa de Agamenón, nos encontramos la vuelta de los componentes de la familia, entre ellos Amérigo, que lo hace sin su hija, puesto que esta ha caído muerta en la lucha. Como hacía Agamenón trayendo a Casandra como botín de guerra y como amante, Amerigo trae consigo a Elena, la mujer de Agostino Luongo, el jefe de la otra familia, que ahora está muerto, pero sin forzarla, ya que ha sido ella quien, voluntariamente, les ha ayudado a traicionar a los suyos. Esto no le hace ninguna gracia a Irene-Clitemnestra (Licia Maglietta), que en una conversación con su marido le acusa de haber regresado con una amante y sin su hija, precisamente los mismos argumentos que Clitemnestra tuvo para matar a Agamenón.

Irene, por su parte, también tiene un amante, Egidio-Egisto (Antonino Iuorio), perteneciente a la familia. Este, junto con Irene, comienza a planear el modo de quitar de en medio a Amerigo. Utilizan para ello al hermano de Irene, Líbero, que será el que lo mate para ser abatido después por el propio Egidio, no dejando testigos que puedan culparles en el asunto. Como preparación al asesinato, Egidio se encarga de envenenar poco a poco a la familia contra Amerigo acusándole y levantando falsedades contra él, entre ellas de querer delatar a la familia ante la policía.

La muerte de Amerigo no se representa en escena y, en su lugar, se utiliza una serie de imágenes con abundantes signos de la violencia que se va a desencadenar. De este modo vemos a aparecer a Orestes desnudo en los alrededores de un templo, cavando un hoyo en el suelo del que sale sangre. A continuación se nos muestra un espejo que se rompe y, tras el suceso, el relato de los parientes sobre la muerte del

padre.⁴⁷⁶

Orestes se marcha de casa tras el fallecimiento de su padre, pues podría ser el siguiente en seguirle hacia la muerte. Por su parte, Orsula-Electra (Antonia Truppo) permanece en la casa, pero solamente una vez acusa a su madre por su implicación en el asesinato de su padre. Se muestra más como la Crisótemis de Sófocles, resignada a vivir en la casa familiar, conocedora de todos los males que asolan a la familia. Es además amante de Egidio, que le ha confesado su amor en varias ocasiones y, a pesar de ser rechazado muchas veces por ella, termina consiguiendo su propósito. En cuanto a la familiaridad entre Orsula y Orestes, no podemos decir que sea la misma que en la tragedia. Su relación incestuosa de amantes nada tiene que ver a la hora de ayudar a su hermano en la venganza, pues desconoce sus planes para ajustar la muerte de su padre.

Antes de presentarse personalmente en la residencia familiar, Orestes mata a varios miembros del clan utilizando para ello bombas. Cuando regresa a casa, lo hace cara a cara, no se vale como el Orestes de la obra original, de ningún plan o engaño para consumir la venganza. Entra en la habitación en la que se encuentra Egidio y otros componentes de la familia y los mata a todos. Se dirige entonces a buscar a su madre que se encuentra en su dormitorio.

Una importante escena se dedica al momento en el que madre e hijo están juntos en la misma habitación. En relación con el mito, Clitemnestra suplica a su hijo que no la mate mientras le enseña el pecho que le dio de mamar, buscando un ápice de compasión en este. Aquí más que una súplica se trata de una seducción, pues aparece sentada en la cama desvistiéndose para mostrar su pecho al hijo, e incluso le hace proposiciones. Muy lejos de la obra inicial es la confesión que le hace a Orestes: le dice que su verdadero padre es Egidio, aunque no sabemos si es cierto o solo una treta para librarse de la

⁴⁷⁶ DE MARTINO, D., *Op. Cit.*, p. 283.

muerte. Ninguna de estas acciones surte efecto en su hijo que le dispara quitándole la vida.

Inesperado es el final en el que, nada más salir de la casa, llama a la policía para entregarse. En ese momento confiesa todo lo que ha sucedido, de ahí que al principio del film aparezca contando la historia. El castigo desaparece o al menos no sabemos qué ocurre con él, pero, aunque no sea atormentado por las Erinias, muestra un sincero arrepentimiento al entregarse y confesar.

5.4.- VERSIÓN MITEMA EN LA FAMILIA

LOS CANALLAS DUERMEN EN PAZ

Título: Los canallas duermen en paz

Título Original: Warui yatsu hodo yoku

nemuru

Año: 1960

Duración: 150'

Nacionalidad: Japón

Género: Drama/Cine negro



Fig. 15.

Director: Akira Kurosawa; **Guión:** Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Eijiro Hisaita; **Fotografía:** Yuzuru Aizawa; **Productora:** Toho; **Música:** Masaru Sato; **Reparto:** Toshiro Mifune, Takeshi Kato, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Ko Nishimura, Kamatari Fujiwara, Gen Shimizu, Kyoko Kagawa, Tatsuya Mihashi.

Sinopsis argumental:

Koichi Nishi (Toshiro Mifune) se ha casado con Keiko Nishi (Kyoko Kagawa), la hija de Iwabuchi (Masayuki Mori), vicepresidente de una importante empresa inmobiliaria en la que él trabaja como secretario. Nadie imagina que Nishi es el hijo de un trabajador de la compañía que cinco años antes murió en extrañas circunstancias. Este está dispuesto a vengarse de las personas culpables de la muerte de su padre.

El mitema de *La Orestía* en “Los canallas duermen en paz”:

Nishi ha estado preparando la venganza desde hace cinco años, para ello se hace pasar por otra persona, intercambia la personalidad con su fiel amigo Nishi (Takeshi Kato) que pasa a tomar su nombre, Itakura. Ambos fingen ser otra persona, de manera que Nishi (Itakura) puede acercarse a los asesinos de su progenitor sin levantar sospechas, como hicieron Orestes y Píldes en Esquilo.

Una vez dentro de la compañía, termina casándose con Keiko, la hija del vicepresidente para el que trabaja como secretario, habiendo accedido a este cargo al comprometerse con la joven. Ahora ya puede empezar a consumir la vendetta que tanto ansía y para ello cuenta con la ayuda de su amigo. Comienza desbaratando la relación entre los miembros culpables del asesinato de su padre. A diferencia de Orestes, no pretende la muerte de los culpables, sino que quiere que confiesen para poder hacer justicia y meterlos en la cárcel. Además, la prensa está detrás de la mínima noticia que salga sobre la empresa, que está sometida a investigaciones policiales sobre corrupción, falsificación de documentos y blanqueo de dinero, entre otros cargos.

Los hombres implicados en el asesinato de su padre son Shirai (Kô Nishimura) y Moriyama (Takashi Shimura), dos altos cargos de la empresa que se beneficiaron de la muerte de Furuya, y Iwabuchi, el vicepresidente de la corporación, quien les dio la orden a los otros dos de que presionasen a Furuya para que se suicidara, evitando que este delatase las irregularidades de la corporación.

Al igual que Orestes seguía una orden de un oráculo, el protagonista no puede dejar de lado la venganza por algún tipo de designio, como que algo superior le impulsase a hacerlo. Pero se muestra culpable de no mostrar tanto odio hacia los que le hicieron eso a su padre. Para darse ánimos y continuar, además de contar con las palabras de aliento de su amigo, mira una y otra vez el retrato de su progenitor muerto.

Un final menos afortunado que Orestes tiene nuestro protagonista. Wada (Kamatari Fujiwara), uno de los hombres que trabajaban en la empresa, iba a suicidarse igual que su padre por la presión que los otros ejercían sobre él, pero Nishi lo salva y así este entra también a formar parte del plan de venganza, pues todos piensan que está muerto. Es él quien lleva a Keiko ante su marido. Pero la mujer cae en la trampa de su padre, que finge temer por la vida de Nishi a manos de su hijo Tatsuo (Tatsuya Mihashi), amigo también de Nishi, y, es tan buena la interpretación que hace, que su hija le cuenta dónde está su marido, con la intención de ir ambos e impedir una locura. Su padre, entonces, la duerme haciéndole beber un vaso de licor para que se calme y, cuando despierta, ya es demasiado tarde. Su hermano la despierta, y al enterarse ambos de lo que está ocurriendo, pues Wada se lo ha revelado a ella y esta, a su vez, a su hermano, llegan al lugar. Se encuentran allí con el verdadero Nishi, que les cuenta que, por confesar que estaba allí, su padre y otros lo han matado, de manera que parezca un accidente.

Iwabuchi da una versión a la prensa que nada tiene que ver con la realidad y finge un profundo dolor y extrañeza ante la muerte de su yerno.

El film termina sin ningún tipo de justicia sobre el mayor de los culpables, que aparece tan tranquilo en su despacho -de aquí el título del film tan significativo- haciendo una llamada telefónica que se ve interrumpida por sus hijos. Keiko, tras lo ocurrido, ha quedado en estado de shock y su hermano le dice que no quieren volver a saber nada más de él, culpándole del estado de su hermana. Los hijos se marchan y él reanuda la llamada telefónica concluyendo la película.

EL PADRINO

Título: “El padrino”

Título Original: The godfather

Año: 1972

Duración: 175’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama/mafia

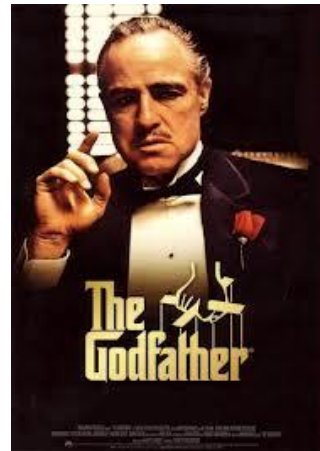


Fig. 16.

Director: Francis Ford Coppola; **Guión:** Francis Ford Coppola & Mario Puzo (Novela: Mario Puzo); **Fotografía:** Gordon Willis; **Productora:** Paramount Pictures / Albert S. Ruddy Production; **Música:** Nino Rota; **Reparto:** Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton, John Cazale, Talia Shire, Richard Castellano, Sterling Hayden, Gianni Russo, Rudy Bond, John Marley, Richard Conte, Al Lettieri, Abe Vigoda, Franco Citti, Lenny Montana, Al Martino, Joe Spinell, Simonetta Stefanelli.

Sinopsis argumental:

Don Vito Corleone (Marlon Brando) es el jefe de una de las cinco familias mafiosas de Nueva York. A pesar de ser un líder respetado y temido, despierta el deseo de las otras familias de deshacerse de él. El motivo que les induce a ello es que Don Vito se niega a intervenir en el negocio de las drogas. Comienza así una violenta guerra entre las familias mafiosas, en la que participan los hijos de Don Vito: Connie (Talia

Shire), que se verá involucrada, Sonny (James Caan), Freddie (John Cazale), Michael (Al Pacino) y Tom Hagen (Robert Duvall), quien había sido adoptado por Corleone siendo un niño y que es su consejero personal.

El mitema de *La Orestía* en “El padrino”:

El film se fundamenta en la novela del escritor italoamericano Mario Puzo denominada de con el mismo nombre.⁴⁷⁷

Nos encontramos en una guerra entre familias mafiosas en la que la venganza, el derramamiento de sangre y la sucesión de crímenes son continuos. Hay que mencionar que la mafia se considera una gran familia integrada por diversos clanes a su vez. “El Padrino” es el máximo mando de todas ellas, como un gran padre al que todos deben respeto y admiración.

La venganza se convierte en uno de los puntos clave de la película y los ajustes se pagan con la muerte de otras personas. Uno de los motivos que llevan a saldar cuentas es el de las traiciones, muy mal vistas dentro de estas familias, pues son el honor, la fidelidad y la palabra las que están en juego.

La mayor vendetta la lleva a cabo Michael Corleone tras la muerte de su hermano Sonny. Después de intentar asesinar a Don Vito Corleone para quitarlo de en medio y hacerse con el poder de la ciudad, Sonny toma las riendas del clan y manda matar a Bruno Tattaglia (Tony Giorgio), el hijo de Philip Tattaglia (Victor Rendina), jefe de otra familia mafiosa, en venganza por tratar de asesinar a su padre. Los Tattaglia, los

⁴⁷⁷ Sobre esta saga de películas (tres concretamente) se ha escrito mucho. Por citar algún ejemplo GABRIEL, J. R., “La Trilogía del “El Padrino” de Francis Ford Coppola”, *Encadenados*, 77 (2013), s/p, disponible en red: <http://www.encadenados.org/nou/n-77-in-feliz-navidad/la-trilogia-de-el-padrino-de-francis-ford-coppola>, consultado el 13/06/2013. FARRÉ, S., “El Padrino, parte II (The Godfather: Part II)”, *MdC*, 41 (2005), s/p, disponible en red: http://www.miradas.net/2005/n41/estudio/elpadrino_ii.html, consultado el 13/06/2013. “Análisis de Sagas y Trilogías: El Padrino, la tragedia de Michael Corleone”, *Tierra de cinépagos*, disponible en red: <http://tierradecinepagos.com/2010/08/01/analisis-de-sagas-y-trilogias-el-padrino-la-tragedia-de-michael-corleone/>, consultado el 13/06/2013.

mayores rivales de los Corleone, que desean deshacerse de este clan, no se quedan quietos y con la ayuda del cuñado de Sonny, Carlo Rizzi (Gianni Russo), urden un plan. Sonny muerde el anzuelo y acude a casa de Connie -ésta le ha llamado porque Carlo la maltrata, sin saber que es todo parte de una sangrienta confabulación- dejando atrás a sus guardaespaldas en la carretera. Es entonces acribillado en una caseta de peaje.

Don Vito se recupera, pero está enfermo y cansado, así que deja la dirección de la familia a manos de Michael y se convierte en su consejero. Este le advierte de que, cuando él muera, Emilio Barzini (Richard Conte), otro jefe mafioso que está compinchado con Tattaglia, tratará de quitarlo de en medio en una reunión. Aquel de su entorno que le anuncie dicha entrevista y le garantice su seguridad será el traidor. Cuando el viejo jefe abandona este mundo, Michael, que ya está pendiente de lo que va a ocurrir, planea su venganza y la lleva a cabo. Antes de celebrarse la reunión, ordena asesinar a los cuatro jefes de las familias rivales. También manda quitar la vida al que ha traicionado a la familia proponiéndole la reunión y, por supuesto, ajusta cuentas con su cuñado Carlo Rizzi por su complicidad con el asesinato de Sonny.

Termina así con todas las personas implicadas en la muerte de su hermano y se convierte en el hombre más poderoso de la mafia en Nueva York.

Vemos entonces como el vengador, Michael, se asemeja a Orestes en cuanto que planea y ejecuta la vendetta en contra de las personas que mataron o fueron cómplices de algún modo de la muerte de su hermano (y del intento de asesinato de su padre). Regresa tras la muerte de éste, pues ha estado exiliado después de quitarle la vida a “El Turco” Sollozzo, quien propuso a Don Vito el negocio de la droga, y a McCluskey, un policía corrupto pagado por Sollozzo, ambos apoyados por los Tattaglia y que intentaron asesinar a Don Vito cuando estaba convaleciente en el hospital.

Hallamos una vendetta privada o de sangre que se lleva a cabo por los familiares

de las víctimas en la que el culpable directo o sus familiares son los que debían responder ante el daño ocasionado. Su forma principal es la Ley del Tali3n, el ojo por ojo y diente por diente. Se trata tambi3n de una venganza de honor para recuperar la dignidad que se ha puesto en entredicho, en este caso, para otorgar de nuevo a la familia la posici3n que le corresponde y de la que ya ha disfrutado.

EL PADRINO II

Título: “El padrino II”

Título Original: The godfather. Part II

Año: 1974

Duración: 200’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama/mafia



Fig. 17.

Director: Francis Ford Coppola; **Guión:** Director: Francis Ford Coppola; **Guión:** Francis Ford Coppola & Mario Puzo (Novela: Mario Puzo); **Fotografía:** Gordon Willis; **Productora:** Paramount Pictures / Francis Ford Coppola Production; **Música:** Nino Rota & Carmine Coppola; **Reparto:** Al Pacino, Robert De Niro, Diane Keaton, Robert Duvall, John Cazale, Lee Strasberg, Talia Shire, Michael V. Gazzo, Marianna Hill, Bruno Kirby, Danny Aiello, Harry Dean Stanton, Troy Donahue, Roger Corman, Morgana King, Joe Spinell, Richard Bright, James Caan, Dominic Chianese.

Sinopsis argumental:

El film se desarrolla con la puesta en escena de dos historias paralelas. Por una parte continúa la historia con Michael Corleone como jefe de la familia desde el año 1958-1959, y por otra los orígenes del ya fallecido Don Vito Corleone, desde su infancia en Sicilia hasta la fundación de la familia Corleone en Estados Unidos, donde llega a ser el poderoso jefe de la mafia de Nueva York.

El mitema de *La Orestía* en “El Padrino II”:

Como sucedía con la primera parte, la venganza es el tema central de la película. En este caso, en el relato que continúa sobre Michael, tratan de deshacerse de este como ocurriese en su momento con su padre. El hábil jefe sabe quién quiere matarlo, Hyman Roth (Lee Strasberg), un gánster amigo y aliado del fallecido Moe Green, jefe de una de las cinco familias mafiosas al que Michael mandó matar, que ahora quiere vengarse de Michael por su muerte. Michael empieza a investigar y a llevar a cabo un plan para salir vivo del asunto y sobre todo para descubrir quién ha sido la persona cercana a su clan que lo ha traicionado. Una vez va avanzando el film, y tras alguna que otra muerte, descubre que es su hermano Fredo el que le ha vendido y todo porque lo odia por no tenerle en cuenta. Siempre se ha sentido inferior a sus hermanos y se defiende diciendo que es listo y capaz de hacer cosas por sí mismo, no solo un mandado que no cuenta para nada. Como cabe esperar, Michael no perdona a su hermano y, después del fallecimiento de su madre, ordena matarlo. Es Al Neri (Richard Bright), un hombre de confianza de Michael, el que le dispara cuando ambos están pescando ante la mirada de su hermano que observa desde la casa.

Más significativa, en relación con nuestro mito, es la venganza que se produce en la historia del origen de Don Vito Corleone. A los nueve años aproximadamente, su padre es asesinado por un jefe de la mafia local, Don Ciccio. También su hermano y después su madre, cuando acude ante el jefe para pedir que perdone la vida de Vito, pero este se niega y ella, en un intento desesperado por salvar a su hijo, saca un cuchillo y lo amenaza, ganando tiempo para que el niño huya. Al final morirá abatida a tiros por los hombres del Don Ciccio.

Vito consigue escapar del pueblo con la ayuda de uno de los hombres del lugar y llega a América. Allí mata a Don Fanucci (Gastone Moschin), el mafioso que controla

todos los asuntos turbios en Nueva York y que extorsiona a los comerciantes para que le paguen a cambio de no hacerles daño, ganándose así el respeto de todos y una nueva posición. Cuando ya se ha convertido en un hombre respetable, casado y padre de sus cuatro hijos, regresa a Sicilia para vengarse del hombre que asesinó a su padre. Lo mata en una visita que le hace fingiendo ser un hombre que importa aceite de oliva a Estados Unidos y que quiere su bendición. Cuando el Don le pregunta quién es su padre, Vito le responde que es hijo de Antonio Andolini y entonces lo apuñala en el estómago quitándole la vida.

Volvemos a encontrarnos con una venganza privada o de sangre y de honor, en la que la muerte es la única manera de solucionar las ofensas y traiciones y en la que ni la unión de sangre, aunque sea la de un hermano, hace posible el perdón ante una traición.

HAMLET, EL HONOR DE LA VENGANZA

Título: “Hamlet, el honor de la venganza”

Título Original: Hamlet

Año: 1990

Duración: 135’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama



Fig. 18.

Director: Franco Zeffirelli; **Guión:** Franco Zeffirelli, Christopher de Vore (Teatro: William Shakespeare); **Fotografía:** David Watkin; **Productora:** Warner Bros - Sovereign Pictures / Icon; **Música:** Ennio Morricone; **Reparto:** Mel Gibson, Glenn Close, Alan Bates, Paul Scofield, Ian Holm, Helena Bonham-Carter, Michael Maloney, Nathaniel Parker, Stephen Dillane, John McEnery, Sean Murray, Pete Postlethwaite, Christopher Fairbank, Vernon Dobtcheff, Trevor Peacock, Richard Warwick, Christien Anholt.

Sinopsis argumental:

A las pocas semanas de la muerte del Rey de Dinamarca (Paul Scofield), su viuda Gertrudis (Glenn Close) se casa con el hermano del rey muerto. Hamlet (Mel Gibson), hijo de ambos, no consigue quitarse a su padre de la cabeza, y menos aún cuando se le aparece el fantasma del mismo y le corrobora que ha sido envenenado por su tío Claudio (Alan Bates). Con esta confirmación Hamlet jurará vengarse del asesino de su

padre y su carrera hacia la consumación de la vendetta desencadenará una serie de actos trágicos y violentos.

El mitema de *La Orestía* en “Hamlet”:

El film está basado en la pieza teatral escrita por William Shakespeare *Hamlet*. A diferencia de Orestes, el personaje de Hamlet ha disfrutado de múltiples adaptaciones literales.⁴⁷⁸ La relación entre ambos personajes es notoria y ha sido fuente de números estudios al respecto.⁴⁷⁹

El personaje de Hamlet tiene semejanzas y diferencias con Orestes. Ambas figuras comparten el deseo de vengar al progenitor muerto, pero desarrollan su venganza de manera muy distinta. Al contrario de Orestes, Hamlet se muestra dubitativo, no sabe muy bien cómo llevar a cabo la consumación de la venganza, parece que actúa pero en realidad no hace nada. Finge estar loco para poder reflexionar mejor sobre lo justo o lo injusto hasta saber cómo obrar. Orestes en cambio enloquece tras matar a los asesinos de su padre. Los dos tienen a su lado alguien o algo que les empuja a consumir la venganza, en el caso de Orestes es Electra y el oráculo quien le impulsa a ello y en el de Hamlet la sombra de su padre, que le dice que debe vengar su asesinato y le confirma que ha sido su propio hermano el que le ha arrancado la vida. En relación a esto Mary Christen dice que: “Hamlet como Orestes son incitados y guiados por un poder superior

⁴⁷⁸ BALLÓ, J., PÉREZ, X., *Op. Cit.*, p. 93. Algunas versiones son *Hamlet, el drama de la venganza* de Suen Gade, *Hamlet en el negocio* de Aki Kaurismaki y la película ya analizada *Los canallas duermen en paz*, por citar alguna de ellas. Tomado de MODENESSI, M., *Hamlet en el cine: breve catálogo de métodos varios para una locura*, pdf, 2007, pp. 64-65, disponible en red: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/98_mar_abr_2007/casa_del_tiempo_num98_63_66.pdf, consultado el 06/06/2013.

⁴⁷⁹ Por citar algunos de los estudios realizados sobre el tema, queremos destacar CHRISTEN, M., “Hamlet y Orestes”, *La palabra y el hombre*, 24 (1962), pp. 621-629, disponible en red: <http://148.226.12.104/bitstream/123456789/2984/1/196224P621.pdf>, consultado el 06/06/2013, y MURRAY, G., LL.D, D. LITT., *Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types*, New York, Oxford university press American branch, 1914, disponible en red: <http://ia600309.us.archive.org/11/items/hamletoressesstu00murr/hamletoressesstu00murr.pdf>, consultado el 06/06/2013.

y sobrenatural. En Hamlet este poder es un espectro que representa lo ligado a lo terrestre y la lucha en este mucho del bien contra el mal.”⁴⁸⁰ En esta dirección se asemeja el príncipe con la obra *Agamenón* de Séneca, en la que Tiestes regresa de los infiernos y aparece ante su hijo Egisto para animarlo a consumir la venganza prometida por el oráculo.

Si la forma en la que murió Agamenón era de dominio público, la muerte del Rey de Dinamarca es sólo una sospecha por parte de Hamlet y una confirmación cuando se le aparece el fantasma.

El único responsable de la muerte del Rey es su hermano. Gertrudis no tiene participación en el asunto, a diferencia de Clitemnestra, que es la figura instigadora del atroz asesinato, aunque a ojos de Hamlet es igual de culpable que su tío. Los motivos para quitar de en medio a su hermano no son otros que la ambición por ocupar el trono y casarse con su cuñada, en contraposición a Egisto que tenía motivos anteriores para odiar a Agamenón, dados sus antecedentes familiares.

A diferencia de *La Orestía*, ningún dios o juez impulsa al hijo a vengar a su padre (solo el fantasma de este), sino que este se toma por cuenta propia la justicia, no apareciendo esta como el tema central de la obra, sino la corrupción, latente en todo el film.

Aunque a lo largo de toda la obra ha sido incapaz de hacer nada, al final Hamlet matará a su tío, pero son los acontecimientos los que hacen que se decida. En su camino hacia la venganza, Hamlet mata por error a Polonio (Ian Holm), padre de la mujer a la que ama, Ofelia (Helena Bonham-Carter) y a la que abandona en su carrera vengativa, provocando que al regreso de su hijo Laertes (Nathaniel Parker), éste quiera vengarse de él. El nuevo rey, conocedor del deseo de venganza por parte de Laertes, se

⁴⁸⁰ CHRISTEN, M., *Op. Cit.*, p. 623.

confabulará con éste para matar a Hamlet. Ambos se batan en duelo pero Hamlet no sabe que tanto la copa de vino con la que brindan cuando dan un toque al contrario como la espada de su rival están envenenadas. La reina, en un arrebató de alegría por la ventaja de su hijo, bebe de la copa envenenada. Laertes hiere a Hamlet con la espada enponzoñada y, en un intercambio de espadas, Laertes también resulta herido con la misma, entonces le confiesa que todo es una trampa ideada por su tío y lleno de furia Hamlet hiere con el arma a este y le hace beber de la copa.

Mientras en *La Orestía* se producía el “happy end”, con los asesinos muertos y el vengador absuelto de culpa, Hamlet termina con un final mucho más trágico, pues se produce la muerte tanto del asesino del padre como la del vengador, arrastrando también a la muerte a su propia madre.

EL REY LEÓN

Título: “El rey león”

Título Original: The Lion King

Año: 1994

Duración: 85’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Animación

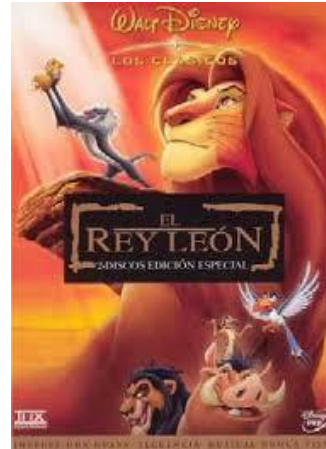


Fig. 19.

Director: Rob Minkoff, Roger Allers; **Guión:** Michael Irene Mecchi, Jonathan Roberts, Linda Woolverton; **Productora:** Walt Disney Pictures; **Música:** Hans Zimmer (Canciones: Elton John, Tim Rice.

Sinopsis argumental:

Scar es un ambicioso león que quiere ocupar el trono de su hermano Mufasa, pero en su camino se interpone también su sobrino Simba. Para conseguir gobernar el reino prepara una treta que provoca la muerte de Mufasa y la huida de Simba, que se cree culpable del fallecimiento de su padre. Un tiempo después Simba regresa para recuperar lo que le corresponde legítimamente con la ayuda de dos buenos amigos a los que ha conocido durante su tiempo de destierro.

El mitema de *La Orestía* en “El rey león”:

Una primera relación que existe entre el mito y el film es que Simba, al igual que Orestes, crece lejos de su hogar, obligado a vivir en el exilio para evitar encontrar la muerte a manos del asesino de su padre, su tío Scar.

Más coincidencias con el mito están relacionadas con los personajes. La figura de Nala se presenta como una Electra que infunde ánimos al león y le da fuerza para que regrese y tome lo que es suyo (aunque no haya parentesco entre ellos). Vemos el reflejo de Píldes en los nuevos amigos que el león ha hecho en su tiempo de ausencia, Timón y Pumba, que le acompañan y están a su lado cuando decide regresar finalmente a hacer justicia y vengarse de su tío. Otra similitud entre los personajes es el viejo Rafiki, que nos recuerda al viejo ayo de Agamenón que ayuda a Orestes en la vendetta. En este caso el viejo le muestra lo que necesita saber y ver, para que de una vez por todas Simba opte por regresar al reino.

La venganza es otro punto en común entre el mito y el film. Al igual que Orestes retorna para hacer justicia y vengar al padre muerto, Simba lo hace impulsado por los mismos motivos.

Una diferencia de la obra original es que Simba no mata al asesino paterno. En este caso ambos se enzarzan en una pelea en la que Scar cae desde lo alto de unas rocas y son las hienas, que hasta ese momento le habían sido fieles, las que terminan con su vida. Simba no se mancha las zarpas de sangre y se proclama rey ocupando el lugar que siempre fue suyo por derecho.

PRINCE OF PERSIA: LAS ARENAS DEL TIEMPO

Título: “Prince of Persia: Las arenas del tiempo”

Título Original: Prince of Persia: The Sands of Time

Año: 2010

Duración: 116’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Fantástico



Fig. 20.

Director: Mike Newell; **Guión:** Boaz Yakin, Jordan Mechner, Carlo Bernard, Doug Miro (Videojuego: Jordan Mechner); **Fotografía:** John Seale; **Productora:** Walt Disney Pictures / Jerry Bruckheimer Films; **Música:** Harry Gregson-Williams; **Reparto:** Jake Gyllenhaal, Gemma Arterton, Ben Kingsley, Alfred Molina, Steve Toussaint, Toby Kebbell, Richard Coyle, Ronald Pickup, Reece Ritchie, Gísli Örn Garðarsson.

Sinopsis argumental:

Un príncipe de Persia (Jake Gyllenhaal) tendrá que proteger junto a la princesa del reino vecino (Gemma Arterton) una daga antigua capaz de liberar las arenas del tiempo que contiene un reloj regalo de los dioses. El asesino de su padre, su tío Nizam (Ben Kingsley), pretende retroceder en el tiempo para cambiar el pasado y el curso de la historia, pudiendo así proclamarse rey.

El mitema de *La Orestía* en “Prince of Persia: Las arenas del tiempo”:

Esta adaptación al cine de un famoso video-juego conocido con el mismo nombre, a pesar de tener como tema central el salvaguardar de las fuerzas oscuras una daga antigua que es capaz de liberar las arenas del tiempo -un regalo de los dioses que permite invertir el tiempo- tiene concomitancias con nuestro mito.⁴⁸¹

Dastan es un muchacho sin padres adoptado por el rey de Persia Sharaman (Ronald Pickup), después de ver cómo el niño se enfrentaba a los guardias en un acto de bondad. Es criado y querido como si fuese un hijo junto a los otros dos retoños que tiene el rey: Tus (Richard Coyle) y Garciv (Toby Kebbell).

La persona que quiere hacerse con la daga es su tío Nizam, que ha trazado un plan por el que hace creer que Alamut -la ciudad bajo la que se encuentra el reloj de arena y cuya reina custodia la daga- vende armas a sus enemigos como pretexto para tomar la urbe, conseguir la daga y hacer retroceder el tiempo para cambiar el pasado. Quiere evitar salvar a su hermano Sharaman ya que cuando eran niños, estando de caza, le salvó de la muerte a manos de un león. De no haberlo hecho él sería el rey y no viviría a su sombra.

Como parte de su maquinación, tras haber atacado Alamut, le entrega una capa a Tus para que sea Dastan quien se la dé a su padre, como un tributo para que este acepte la unión de Tus con la princesa Tamina, la guardiana de la daga. Desconocedor de que la capa está envenenada, Dastan se la entrega al rey, que muere a los pocos minutos y él se ve obligado a exiliarse porque lo acusan de su fallecimiento y quieren apresarlo para

⁴⁸¹Wikipedia, disponible en red: [http://es.wikipedia.org/wiki/Prince_of_Persia:_The_Sands_of_Time_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Prince_of_Persia:_The_Sands_of_Time_(pel%C3%ADcula)), consultado el 07/06/2013. Aunque la película no recibió buenas críticas, ni siquiera de los aficionados al juego, nos ha parecido importante incluirla dentro del trabajo por las similitudes que guarda con el tema que nos ocupa. Algunas críticas sobre la película: *Metacritic.com*, disponible en red: <http://www.metacritic.com/movie/prince-of-persia-the-sands-of-time>, consultado el 07/06/2013. *Rotten Tomatoes*, disponible en red: http://www.rottentomatoes.com/m/prince_of_persia_sands_of_time/, consultado el 07/06/2013 y *Rogerebert.com*, disponible en red: <http://www.rogerebert.com/reviews/prince-of-persia-the-sands-of-time-2010>, consultado el 07/06/2013.

darle muerte. Un plan perfectamente trazado por Nizam.

Se convierte así en el Orestes de esta historia que regresará no sólo para evitar que las arenas del tiempo sean liberadas sino para vengarse de su tío por la muerte de su padre y para hacer justicia.

En el final del film Dastan y Nizam se enfrentan y, al ser liberadas las arenas del reloj, todo vuelve al momento en el que los príncipes atacan Alamut. Dastan, poseedor de los recuerdos de todo lo sucedido, revela el objetivo de su tío, que se descubre a sí mismo cuando intenta matarle por la revelación. Al final morirá por la espada de Tus, que protege a su hermano de la muerte.

Cabe destacar la figura de la princesa Tamina que se convierte en este film en la Electra decidida y valiente que forma parte de la venganza. Es a la vez una fiel amiga que está a su lado hasta el último momento y con quien finalmente se casa cuando todo termina.

5.5.- VERSIÓN MITEMA AMPLIO: LA VENGANZA

LA LEY DEL TALIÓN

Título: La ley del Talión

Título Original: The Last Wagon

Año: 1956

Duración: 99'

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Western



Fig. 21.

Director: Delmer Daves; **Guión:** Delmer Daves, James Edward Grant, Gwen Bagni Gielgud; **Fotografía:** Wilfred M. Cline; **Productora:** 20th Century Fox; **Música:** Lionel Newman; **Reparto:** Richard Widmark, Felicia Farr, Susan Kohner, Tommy Retting, James Drury, Timothy Carey, Nick Adams.

Sinopsis argumental:

Comanche Todd (Richard Widmark), un hombre que ha vivido la mayor parte de su vida entre los indios Comanches, es capturado por el sheriff Bull Harper (George Mathews) que le acusa de haber asesinado a tres de sus hermanos. Se unen a una caravana guiada por el coronel Normand (Douglas Kennedy). A los pocos días, tras haber matado a su captor por un despiste de este, son atacados por los Apaches. Algunos de los colonos sobreviven debido a que esa noche se escaparon para darse un baño nocturno. Desde entonces Todd tendrá en sus manos la vida de este grupo y será el responsable de llevarlos a un lugar seguro. En el camino se encuentran con un pequeño

destacamento de la caballería de EE.UU. y este les salva de una emboscada por parte de los Apaches. Sin embargo, termina por ser reconocido y es llevado a juicio. Revelará entonces que los Harper violaron y asesinaron a su esposa comanche y que mataron a sus dos hijos pequeños. El General Howard (Carl Benton Reid) se apiada de él, dejándole libre y este se queda con Jenny (Felicia Farr), una de las colonas.

El mitema de *La Orestía* en “La ley del Talión”:

Como dijeron Jordi Balló y Xavier Pérez en su libro *La Semilla inmortal*, “la dramaturgia del western se presenta como idónea para desarrollar, sin ninguna edulcoración estilizada, el argumento del vengador al margen de cualquier orden legal.”⁴⁸² En este ambiente se muestra nuestro film, en el que un hombre se venga de los hombres que mataron a su mujer y a sus hijos, un hombre que, además, se hace cargo de un grupo de personas a las que apenas conoce de nada, para llevarlas sanas y salvas a un lugar civilizado.

A pesar de tener sus motivos para haber asesinado a esos hombres y de auxiliar al pequeño grupo de la caballería, es juzgado por un tribunal, al igual que Orestes por el crimen cometido. Recuerda este tribunal al Areópago formado por ciudadanos griegos. En concomitancia con el mito, son los colonos miembros de la caravana los que deciden salir en defensa de Todd, de la misma forma que hizo Apolo por Orestes, de manera que el general, conmovido por la defensa de los colonos, lo deja en libertad. Parecido a lo que le sucedía a Orestes después de su liberación, Todd se casa con una de las colonas que iban en la caravana, cuyo amor ha ido surgiendo en el transcurso del tiempo.

⁴⁸² BALLÓ, J., PÉREZ, X., *Op. Cit.*, p. 98.

EL ÚLTIMO TREN A GUN HILL

Título: El último tren a Gun Hill

Título Original: Last Train from Gun

Hill

Año: 1959

Duración: 98'

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Western

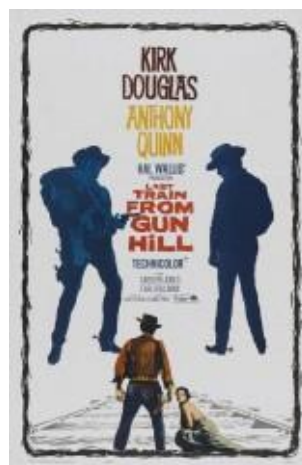


Fig. 22.

Director: John Sturges; **Guión:** James Poe (Historia: Les Crutchfield); **Fotografía:**

Charles Lang Jr.; **Productora:** Paramount Pictures; **Música:** Dimitri Tiomkin;

Reparto: Kirk Douglas, Anthony Quinn, Carolyn Jones, Earl Holliman, Brad Dexter, Ziva Rodann, Brian Hutton.

Sinopsis argumental:

El sheriff Matt Morgan (Kirk Douglas) quiere llevar ante la justicia al asesino de su esposa india. Cuando descubre quien es el culpable, siente una carga moral, pues es el hijo de su mejor amigo, el ganadero Craig Belden (Anthony Quinn). Aunque el padre sabe que su hijo Rick Belden (Earl Holliman) es culpable, intenta evitar que Matt se lo lleve. A pesar de todo, Matt está decidido a arrestar al culpable y marcharse con él en el tren de las 9:00 para su pueblo.

El mitema de *La Orestía* en “El último tren a Gun Hill”:

Pedro Luis Cano mantiene que en este tipo de género cinematográfico “los conflictos se refieren a alternativas entre economías (ganaderos, agricultores), entre razas (indios y cowboys), entre Norte y Sur (La Guerra de Secesión), entre la delincuencia y el orden) el sheriff y los cuatreros).”⁴⁸³ Siguiendo esta línea podemos apreciar lo común que es encontrar en los argumentos del western, venganzas por la muerte de la mujer india, como es el caso del presente y anterior film. Son películas que sirven, además, de denuncia a las atrocidades cometidas por el hombre blanco hacia los indios.

En este caso, a pesar de tomarse la justicia por su cuenta, nuestro Orestes-Matt es un sheriff que quiere hacer justicia a la vez que toma venganza por el asesinato de su mujer india a manos de dos jóvenes a los que se les pasó la mano. El problema llega cuando Matt se entera de que uno de los asesinos es hijo de su mejor amigo, al que además le debe la vida. Como ocurría con Orestes, sobre el que podía más el sentimiento de hacer justicia que los lazos de sangre que lo unían a Clitemnestra, en Matt puede más la sed de venganza y de justicia que la unión por amistad, aunque le deba la vida.

Encuentra en Linda-Píldes (Carolyn Jones) una amiga fiel que le aconseja que abandone sus propósitos de llevar al chico ante la ley, pero que con el transcurso del film desea con todas sus fuerzas que Matt consiga lo que se propone e incluso accede a ayudarlo. Así, Matt le pide que le consiga un rifle y, a pesar de que ella por cobardía y miedo a las consecuencias se niega en principio, termina dándole uno.

El final de la película nada tiene que ver con el final de *La Orestía*. El culpable de la muerte de su mujer está a punto de montarse en el tren, pero interviene su amigo, su

⁴⁸³ CANO ALONSO, P. L., *Op. Cit.*, p. 70

cómplice en el asesinato, y al intentar salvarle la vida, dispara contra Matt con la mala suerte de que falla el tiro y mata a su amigo. El padre de este, enojado por lo ocurrido, se enfrenta a su mejor amigo en un cara a cara en el que Matt resulta ser más rápido con la pistola, por lo que Craig también cae muerto.

Se cumple así la vendetta, pero de un modo completamente distinto al que nuestro protagonista esperaba, pues ante todo quería hacer justicia y llevar al culpable para ser juzgado.

EL CUERVO

Título: “El cuervo”

Título Original: The crow

Año: 1994

Duración: 97'

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Fantástico/Acción



Fig. 23.

Director: Alex Preyas; **Guión:** David Schow & John Shirley (Cómic: James O'Barr);

Fotografía: Dariusz Wolski; **Productora:** MGM; **Música:** Graeme Revell (Canciones:

The Cure); **Reparto:** Brandon Lee, Ernie Hudson, Michael Wincott, Bai Ling, David

Patrick Kelly, Angel David, Anna Thomson (Anna Levine), Rochelle David.

Sinopsis argumental:

Eric Draven (Brandon Lee) es asesinado junto a su novia Shelly Webster (Sofia Shinas) en la casa en la que ambos viven. Sucede una noche llamada “la noche del diablo”, justo antes de Halloween. Shelly es golpeada y violada por varios hombres y Eric arrojado por la ventana del apartamento. Los culpables son los integrantes de una banda liderada por Top Dollar (Michael Wincott) que se dedican a asolar la ciudad. Un año más tarde, Eric resucita con la ayuda de un cuervo que es su vínculo entre el mundo de los vivos y el de los muertos y regresa con el único objetivo de vengarse de quienes

les atacaron a él y a su novia.⁴⁸⁴

El mitema de *La Orestía* en “El cuervo”:

Al igual que Orestes, Eric se encuentra en la situación de alguien que ve derramada la sangre familiar, en este caso la de su novia y la suya misma. Regresa de entre los muertos con el propósito de vengarse de todos aquellos que estuvieron involucrados en sus asesinatos. Las ansias de venganza le llevan a planear cada una de las muertes de los asesinos y a matarlos uno a uno, desarrollando un plan igual que hace Orestes.

Eric tiene un guía espiritual, un cuervo, que, además de traerle de regreso a la vida, le dota de inmortalidad y de una fuerza y habilidad sobrenaturales. Este guía puede asemejarse a la figura de Electra, que anima a su hermano para que consume la venganza, pues es aquí el animal el que le guía por este camino de “vendetta” y el que lo ha traído a este mundo con ese propósito.

Como le ocurría a Orestes, Eric no está solo, cuenta con la ayuda de un policía, el Sargento Albrecht (Ernie Hudson) que se asemejaría al Pilades de la obra clásica. Éste llegó a la escena del crimen después de que se cometiera y se quedó en la UVI con Shelly, la novia de Eric, brutalmente golpeada y violada, hasta que esta muere horas más tarde. Albrecht está al tanto de las intenciones de Eric y a pesar de estar fuera del caso arriesga su vida y su trabajo para ayudarlo, actuando como un fiel y verdadero amigo que lo acompaña en todo momento, salvándolo incluso en un par de ocasiones.

Otra figura significativa en la película es Sarah (Rochelle Davis), una niña a la que Shalley cuidaba y que Eric ve como a una hermana, profesándole un cariño inmenso. Cuando Eric ha matado a los hombres que intervinieron en sus muertes,

⁴⁸⁴ Wikipedia, disponible en red: [http://es.wikipedia.org/wiki/El_cuervo_\(pel%C3%ADcula_de_1994\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_cuervo_(pel%C3%ADcula_de_1994)), consultado el 07/06/2013.

desconoce que tienen un jefe que fue el que dio la orden de asustar un poco a Shalley, ya que esta era una defensora de los derechos del distrito e intentaba evitar que Top Dollar (Michael Wincott) desahuciase los edificios del barrio. Eric se entera entonces de este hecho cuando Top Dollar rapta a Sarah con la intención de atraerlo y matarlo, matando primero al cuervo que es su vinculación con el mundo de los muertos. Sin embargo no logra su propósito y Eric, al final, con la ayuda del Sargento logra concluir por fin su venganza.

Nuevamente nos hallamos ante una venganza privada o de sangre, cuyo propósito no es otro que pagar con la misma moneda la ofensa recibida.

LA VENGANZA DEL CONDE DE MONTECRISTO

Título: “La venganza del Conde de Montecristo”

Título Original: The Count of Monte Cristo

Año: 2002

Duración: 115’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama/Aventuras



Fig. 24.

Director: Kevin Reynolds; **Guión:** Jay Wolpert (Novela: Alejandro Dumas); **Fotografía:** Andrew Dunn; **Productora:** Coprod. USA-GB; Spyglass Entertainment / Touchstone Pictures; **Música:** Edward Shearmur (Ed Shearmur); **Reparto:** James (Jim) Caviezel, Guy Pearce, Richard Harris, Luis Guzmán, Michael Wincott, Dagmara Dominczyk, James Frain.

Sinopsis argumental:

Nos encontramos ante una adaptación de la novela de Alejandro Dumas, en la que Edmundo Dantés (James Caviezel) es acusado injustamente de un crimen que no ha cometido el mismo día que se compromete con Mercedes. Sus acusadores son su mejor amigo, Fernand Mondego (Guy Pearce), y Danglars (Michael Wincott) y Villefort (James Frain) que ayudan a este. De este modo, el acusado es enviado al Catillo de If, en Marsella, donde permanece trece años encarcelado. Allí conoce al abad Faria

(Richard Harris) que le revelará dónde se oculta un tesoro y le enseñará todo lo que sabe, consiguiendo escapar gracias a él. Así, regresa convertido en un hombre rico y poderoso que, bajo el nombre de Conde De Montecristo, se vengará de aquellos que se han visto involucrados en su desaparición y se han beneficiado de ella.

El mitema de *La Orestía* en “La venganza del Conde de Montecristo”:

Como ocurre con Hamlet, El conde de Montecristo ha sido objeto de múltiples adaptaciones cinematográficas a lo largo de su historia.⁴⁸⁵

Se nos descubre en esta película un vengador de capa y espada que, del mismo modo que Orestes, tiene tiempo suficiente (trece años encerrado por algo que no hizo) para trazar un plan de venganza y terminar así con aquellos que le arruinaron la vida. Como dice Claudia Patricia Moreno el film “es también un alegato contra el poder judicial corrupto, ya que aquella injusticia se realizó con la colaboración expresa de las instituciones jurídicas.”⁴⁸⁶

A su regreso se le revela -confirmando sus sospechas- que han sido sus más allegados amigos los que lo habían traicionado. Todos ellos salieron beneficiados de la desaparición de Edmundo y gozan de una buena vida. Su mejor amigo Mondego se casó poco después de su desaparición con su prometida Mercedes (Dagmara Dominczyk), haciéndola creer que su futuro esposo estaba muerto, a través de una carta que Villefort le había enviado comunicándole el fallecimiento de este.

En disparidad con el Orestes del mito, la sed de venganza no tiene como finalidad

⁴⁸⁵ Algunas adaptaciones son *El conde de Montecristo* dirigida por Rowland V. Lee en 1934. En 1975 otra película con el mismo nombre del director David Greene. Una miniserie compuesta de cuatro episodios emitida en 1998 en televisión de José Dayan. La última adaptación la realizó en el 2002 Kevin Reynolds denominada *La venganza del Conde de Montecristo* (analizada en este capítulo). Tomado de Series.ly, disponible en red: <http://series.ly/scripts/search/query.php?s=el+conde+de+montecristo>, consultado el 07/06/2013.

⁴⁸⁶ MORENO A. C.P., *El Conde de Montecristo y el ejercicio de poder*, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana, p. 5, Tesis, disponible en red: <http://eav.upb.edu.co/banco/sites/default/files/files/Tesiscondemontecristo.pdf>, consultado el 07/06/2013.

la muerte de los traidores a manos suyas, o por lo menos de manera directa, ya que sería algo rápido. Él, aunque desee su muerte, pretende pagarles con la misma moneda y despojarlos de todo lo que tienen, como hicieron con él. Se aproxima a sus enemigos con la intención de ganarse su confianza para estar cerca y tener un mayor control de la situación y poder actuar sin levantar sospechas. No está solo en su lucha, ya que cuenta con la ayuda de Jacobo (Luis Guzmán), un hombre al que salvó la vida después de huir del Castillo de If y que le ha prometido fidelidad hasta el final.

Semejante al mito es el reconocimiento entre el protagonista y su ex-prometida Mercedes. Como ocurría con el viejo ayo en la tragedia de Eurípides, que reconoce a Orestes por una cicatriz que tiene en la frente, Mercedes, a la que le resulta familiar la cara del Conde, lo observa y descubre que hace el mismo gesto al enredarse el pelo de detrás de la oreja que tenía su prometido, con lo que no le queda ninguna duda acerca de la identidad del hombre que se presenta como el Conde de Montecristo.

Paso a paso Edmundo va despojando a sus enemigos de todo. En primer lugar Danglars, por obra de Montecristo, es acusado de traicionar a Mondego y termina muriendo ahorcado, antes de lo cual el Conde le confiesa su verdadera identidad. En segundo lugar Villefort es engañado de tal manera que termina confesando un asesinato que cometió años atrás: mandó asesinar a su propio padre, que murió a manos de Mondego. Sin que él lo sepa las autoridades, que han sido traídas por Montecristo y se mantienen escondidas para no alertar al maleante, escuchan atentamente su confesión. Luego lo llevan al Castillo de If, donde será encerrado como él había ordenado que se hiciese con Edmundo muchos años atrás. Por último le llega el turno a Mondego. Edmundo se enfrenta al que había sido su mejor amigo desde la infancia, ante la atenta mirada de Mercedes, Jacobo y Alberto, hijo de Mercedes(Henry Cavill). Este ha creído siempre que es hijo de Mondego, pero Mercedes les confiesa que en realidad su padre es

Dantés y que por ese motivo tuvo tanta prisa en casarse con Mondego.

Los únicos motivos que tenía Mondego para querer deshacerse de su amigo no fueron otros que los celos y la envidia. No podía soportar que un hombre, por cuyas venas no corría sangre noble, tuviese las cosas que él, que sí lo era, deseaba.

El film termina con la muerte de Mondego a manos de Dantés, concluyendo por fin la tan ansiada venganza. Nuestro protagonista se va entonces con Mercedes, con su hijo y con Jacobo. Tres meses después se los ve felices en la Isla de If donde Dantés se ha hecho con el castillo, comprándolo, para evitar más encarcelaciones injustas.

GANGS OF NEW YORK

Título: “Gangs of New York”

Título Original: Gangs of New York

Año: 2002

Duración: 168’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama/Crimen

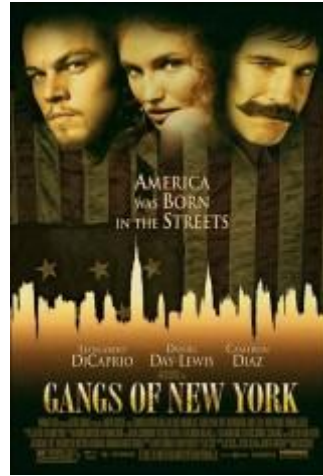


Fig. 25.

Director: Martin Scorsese; **Guión:** Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan;

Fotografía: Michael Ballhaus; **Productora:** Coproducción USA-Alemania-GB-Italia;

Miramax Films; **Música:** Howard Shore; **Reparto:** Leonardo DiCaprio, Daniel Day-

Lewis, Cameron Diaz, Jim Broadbent, John C. Reilly, Henry Thomas, Brendan

Gleeson, Liam Neeson, Stephen Graham, Gary Lewis, Cara Seymour, David

Hemmings, Lawrence Gilliard Jr., Eddie Marsan, Alec McCowen, Roger Ashton-

Griffiths, Michael Byrne, John Sessions, Lucy Davenport.

Sinopsis argumental:

Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio) regresa a Five Points, en la ciudad de Nueva York, después de unos años de ausencia, para vengar la muerte de su padre, el padre Vallon (Liam Neeson), respetado líder de los denominados “Conejos muertos”, inmigrantes irlandeses, asesinado a manos de Bill “El Carnicero” (Daniel Day-Lewis), el cabeza del grupo de “los nativos” que, con el paso del tiempo, se ha convertido en el

dominador y extorsionador de todas las pandillas de la ciudad, utilizándolas para tener influencia política.

El mitema de *La Orestía* en “Gangs of New York”:

Nos hallamos en un escenario donde nuevamente un padre ha sido asesinado ante los ojos inocentes de su hijo. En las mismas circunstancias que Orestes, que se ve obligado a exiliarse para evitar la muerte, lo mismo le ocurre a Amsterdam, que tiene que irse para evitar ser capturado por los mismos hombres que pertenecen a la banda del asesino de su progenitor.

Años después regresa con el único propósito de vengarse de Bill, haciéndole pagar la muerte de su ascendiente con la suya. Conocedor de que no es fácil acercarse a él para matarlo, su plan comienza intentando ganarse la simpatía de Bill. Lo consigue en una función de teatro en la que un enemigo de Bill intenta asesinarlo por sorpresa, pero es descubierto y Amsterdam lo mata, ganando así puntos ante este. Una vez dentro y habiendo obtenido la confianza del “Carnicero”, continúa con su plan de venganza. Decide acabar con él el mismo día del aniversario de la “batalla de los cinco puntos”, en la que el padre de Amsterdam murió y por el que el “Carnicero” sentía una extraña admiración y reverencia. Pero para ese entonces la identidad de Amsterdam ya le ha sido revelada a Bill, que está prevenido de sus planes. Detiene con una gran habilidad el cuchillo que el chico le lanza y ante los presentes descubre su identidad torturándole y dejándole en ridículo delante de todos, y, aunque le perdona la vida, se burla de él marcándole la mejilla con un puñal al rojo vivo.

Después de ese suceso Amsterdam se dedica a reconstruir las antiguas pandillas de inmigrantes haciendo una nueva versión de “Los Conejos muertos” y se convierte en su líder. Va ganando alguna influencia política logrando postular a algunos inmigrantes

irlandeses para candidatos a puestos públicos en la ciudad. Esto no le hace ninguna gracia a Bill que decide actuar. Cansado de las provocaciones de Bill, Amsterdam reta finalmente al “Carnicero” y a su grupo de “nativos” a una nueva batalla campal.

En los días cercanos a la batalla, una revuelta popular asola Nueva York, como consecuencia del descontento de la gente por las constantes levadas del gobierno para reclutar soldados para la guerra civil, de manera que, el día de la lucha, esta se ve interrumpida porque la ciudad empieza a ser bombardeada por la armada para contener la rebelión. A pesar de esto ambos líderes se envuelven en una pelea personal en la que Bill descubre que tiene incrustado un proyectil arrojado por alguna de las explosiones y sabe que va a morir. Antes de hacerlo, Amsterdam lo apuñala quitándole la vida, logrando así desquitarse de toda la rabia acumulada y concluyendo por fin la vendetta.

Una vez más hemos presenciado a un Orestes-Amsterdam cuyo único deseo es devolverle la moneda de la misma manera, muerte por muerte, al asesino de su padre, con un plan trazado con antelación, a pesar de que inicialmente no sale bien.

KILL BILL VOL. I Y II

Título: Kill Bill Vol. I y II

Título Original: Kill Bill Vol. I y II

Año: 2003-2004

Duración: 110 y 137'

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Acción/Thriller

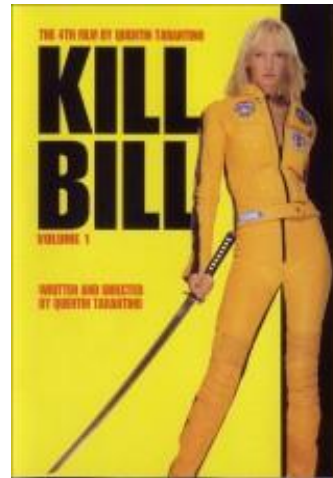


Fig. 26.

Director: Quentin Tarantino; **Guión:** Quentin Tarantino; **Fotografía:** Robert Richardson; **Productora:** Miramax Films / A Band Apart; **Música:** Varios; **Reparto:** **Vol. I.** Uma Thurman, Lucy Liu, Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Sonny Chiba, Chiaki Kuriyama, Michael Bowen, Julie Dreyfus, Michael Parks, David Carradine, Michael Madsen. **Vol. II.** Uma Thurman, David Carradine, Lucy Liu, Vivica A. Fox, Gordon Liu (Chia Hui Liu), Michael Madsen, Daryl Hannah, Michael Parks, Bo Svenson, Jeannie Epper, Stephanie L. Moore, Shana Stein, Caitlin Keats, Christopher Allen Nelson, Samuel L. Jackson, Laura Cayouette.

Sinopsis argumental:

El día de la prueba de su boda, y visiblemente embarazada, “La Novia” (Uma Thurman), así denominada, es atacada brutalmente por sus ex-compañeros de la banda “Escuadrón de las Serpientes Asesinas”, de la que ella había formado parte. El cerebro de tal acto es Bill (David Carradine), su antiguo jefe (y amante), que no ha soportado la

idea de que ella quisiera seguir su camino fuera de la banda y la dispara él mismo en la cabeza. Cuatro años más tarde, después de haber sobrevivido de manera milagrosa, despierta de un profundo coma en el que ha estado sumergida con una sed de venganza enorme, deseando con toda su alma hacer pagar a los culpables su culpa.

El mitema de *La Orestía* en “Kill Bill”:

A pesar de su relativamente reciente realización, se postula como una de las grandes películas de venganza de todos los tiempos.

Uma Thurman encarna aquí a una de las figuras vengadoras por excelencia. Un Orestes que, como ya hemos visto en otras ocasiones, se toma la justicia por su cuenta. El plan de venganza está bien pensado, pues va a por cada uno de los miembros de la banda que intentaron matarla: Vernita Green “Cabeza de Cobre”, O Ren Ishii “Boca de algodón”, Budd “Crótalo Cornudo”, Elle Driver “Crótalo de California”, Sofie Fatale, la principal consejera de O Ren, y Bill “Encantador de Serpientes”, jefe del “Escuadrón de las serpientes asesinas” y ex amante de “la Novia” y padre de la criatura que esta llevaba en su vientre.

Mata uno a uno a todos ellos y también a los que les protegen o apoyan en ese momento. El último de todos en morir es Bill. Cuando “La Novia” va a buscarle tiene un as en la manga, la hija de ambos, que sobrevivió a la masacre igual que su madre.

Después de unas pequeñas horas de tregua en las que los dos aparentan no intentar quitarse la vida por hacer feliz a la niña y para que ella no esté presente cuando esto ocurra, llega el momento decisivo y ambos se enfrentan. “La Novia” consigue al fin la paz que buscaba dando muerte a Bill y se marcha feliz con su hija con la que emprenderá una nueva vida.

El argumento del film es el típico tema de la venganza pura y dura, puesto que la

protagonista no vive sino para conseguir vengarse del mal recibido. El arrepentimiento no forma parte de ella pues la haría débil y, de igual forma, aleja cualquier sentimiento de compasión. En esta dirección apunta Luz M. Cortázar diciendo:

“si existe un rasgo que mueve a los protagonistas de esta historia son la vísceras. La razón queda reprimida por la efervescencia de los instintos. La urgencia por la venganza no le da cabida al raciocinio. Si existe algún tipo de razonamiento es para aplicarlo en el arte del combate con el fin de eliminar al oponente, y todo sucede por causa de la traición y el desamor.”⁴⁸⁷

Dejando a un lado la misericordia conseguirá lograr su objetivo final: la muerte de Bill.

⁴⁸⁷ CORTÁZAR SMEJA, L. M., *La seducción perversa de Tarantino. (Descifrando las claves de la estética de la violencia contemporánea a través de Kill Bill Vol.1 y Vol.2.)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2005, p. 96, Tesis, disponible en red: <http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/2670/1/luzcort%C3%A1zartesisfinal.pdf>, consultado el 07/06/2013.

LA EXTRAÑA QUE HAY EN TI

Título: “La extraña que hay en ti”

Título Original: The Brave One

Año: 2007

Duración: 119’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Drama/Crimen



Fig. 27.

Director: Neil Jordan; **Guión:** Roderick Taylor, Bruce A. Taylor, Cynthia Mort (Historia: Roderick Taylor, Bruce A. Taylor); **Fotografía:** Philippe Rousselot; **Productora:** Warner Bros / Village Roadshow Pictures / Silver Pictures; **Música:** Dario Marianelli; **Reparto:** Jodie Foster, Terrence Howard, Naveen Andrews, Nicky Katt, Mary Steenburgen, Zoë Kravitz, Victor Colicchio, Carmen Ejogo, Lenny Venito, Jane Adams, Gordon MacDonald.

Sinopsis argumental:

Erica (Jodie Foster) es una mujer destrozada psicológicamente. El motivo es que ha sido atacada por unos pandilleros junto a su prometido en plena calle. A consecuencia de lo sucedido, él muere y ella presa del miedo ante la posibilidad de que se repita, compra un arma con la que se toma la justicia por su mano. Decide perseguir la pista de los culpables del ataque. Un agente de policía (Terrence Howard) la sigue de cerca porque intuye lo que esta quiere hacer y trata de evitar que cometa el error.

El mitema de *La Orestía* en “La extraña que hay en ti”:

Una vez más nos encontramos ante un Orestes-Erica que hace justicia con sus actos. En este caso no decide desde el primer momento hacer justicia sobre las personas que causaron la muerte de su prometido y la dejaron a ella en el hospital. Sin embargo, a causa del miedo que siente de volver a ser atacada brutalmente por cualquiera, decide comprar un arma clandestinamente. Entonces se verá envuelta en varias situaciones en las que hace uso de su arma, como el atraco en una tienda y el ataque verbal, y con otras intenciones, de unos jóvenes en un vagón de metro. En ambos casos matará a los culpables.

Sorprendida de su propia valentía, decide salir por las noches por los alrededores en los que sufrieron la agresión ella y su prometido, haciendo su propia ley, buscando el peligro y asesinando a los delincuentes. Es entonces cuando decide seguir el paradero de las personas que le hicieron cambiar de esa manera.

Mientras esto sucede comienza una relación de amistad con un policía, que, a medida que se comenten los asesinatos en nombre de la justicia, sospecha que ella puede estar detrás de ese desconocido justiciero misterioso, por lo que se mantiene cerca.

Cuando encuentra a los culpables de la muerte de su futuro marido, acaba con todos ellos. Recibe la ayuda inesperada del policía, que a pesar de haber ido hasta allí para evitar que cometiera más crímenes, le presta su apoyo e incluso la deja escapar al concluir todo. Este policía representa aquí claramente la figura de un fiel amigo como lo era Pílates, pues sabe las intenciones de la muchacha desde tiempo atrás y no ha hecho nada para detenerla. Simplemente ha dejado entender en un par de ocasiones que sabe lo que está haciendo. Su actuación como amigo es tan clara que para librarla de un castigo judicial le pide a Erica que le dispare para fingir que ha sido atacado por sus agresores y

así exculparla de todo y salvarla.

Finaliza así el film, con el policía pidiendo ayuda para que venga una ambulancia a socorrerle y con Erica abandonando el lugar donde ha concluido la venganza.

UN CIUDADANO EJEMPLAR

Título: “Un ciudadano ejemplar”

Título Original: Law Abiding Citizen

Año: 2009

Duración: 108’

Nacionalidad: Estados Unidos

Género: Thriller



Fig. 28.

Director: F. Gary Gray; **Guión:** Kurt Wimmer; **Fotografía:** Jonathan Sela;

Productora: Overture Films / The Film Department ; **Música:** Brian Tyler; **Reparto:**

Gerard Butler, Jamie Foxx, Colm Meaney, Michael Gambon, Leslie Bibb, Josh Stewart, Viola Davis, Bruce McGill, Regina Hall, Annie Corley.

Sinopsis argumental:

Tras la muerte de su mujer y su hija, brutalmente asesinadas hace diez años, Clayde Shelton (Gerard Butler) decide tomarse la justicia por su mano y vengarse de los responsables de que los culpables no hayan sido condenados. El mayor inculpado es Nick Rice (Jamie Foxx), el ayudante del fiscal del distrito y abogado en el caso, que, para mantener su reputación de 96% de juicios ganados, no lleva el caso a juicio. Este hace un trato con Darby (Christian Stole), el que realmente violó y mató a la esposa y a la hija de Shelton, que logra así recibir solo una condena menor.

El mitema de *La Orestía* en “Un ciudadano ejemplar”:

Nos hallamos en un escenario en el que -como en *La Orestía*- reina la ley de la violencia personal por encima de la todavía incipiente legalidad escrita.⁴⁸⁸ Y este es el escenario perfecto de nuestro film en el que la venganza y la justicia personal son superiores a la legalidad judicial, que carece de efectividad y sentencia a castigos menores o insuficientes las faltas cometidas.

La concomitancia con el mitema de *La Orestía* reside en la figura de un esposo y padre de familia que ante la incompetencia del sistema judicial norteamericano decide tomarse la justicia por su cuenta y vengarse de todos los implicados en la atroz falta cometida hacia su familia. Comienza por el autor de los hechos, Clarence Darby, y su cómplice Rupert Ames (Josh Stewart) y continúa por los miembros del organigrama judicial norteamericano implicados en el caso: la juez Laura Burch (Annie Corley), que no castigó a los culpables, el abogado de Darby, Bill Renolds (Richard Portnow) y el fiscal del distrito, Jonas Cantrell (Bruce McGill), entre otros.

Al igual que Orestes, que está fuera del hogar y regresa años más tarde con su plan de venganza, Shelton ha estado diez años meditando la suya y preparándose para ella. Entre otras cosas, estudia derecho de forma autodidacta para conocer de arriba abajo todas y cada una de las leyes, siendo su propio abogado en el momento necesitado, y con un plan magistral y perfectamente estructurado va matando a todos los responsables del brutal acto contra los suyos.

Shelton pretende salir impune de la cárcel haciendo un trato con Rice, de manera que en todo momento nos deja advertir que ve sus actos completamente justificados, como nos mostró Orestes en alguna ocasión, aunque aquí no hay ningún oráculo que ordene la venganza. Rice no lo acepta y concluye el film con la muerte de Shelton como

⁴⁸⁸ BALLÓ, J., PÉREZ, X., *Op. Cit.*, p. 95.

único medio para detener sus acciones y sin concederle ningún perdón por lo que ha hecho.

No estamos solamente ante una venganza por la muerte de sus familiares, sino ante la “vendetta” hacia un organismo como el sistema judicial que, por su incompetencia y corrupción, es el máximo responsable de permitir que esos hechos queden impunes. Eric se perfila, entonces, como un nuevo Orestes, completamente revolucionario, que está en contra del sistema y que lucha por solventar las injusticias que este comete.

COLOMBIANA

Título: “Colombiana”

Título Original: Colombiana

Año: 2011

Duración: 107'

Nacionalidad: Francia

Género: Acción/Mafia



Fig. 29.

Director: Olivier Megaton; **Guión:** Luc Besson, Robert Mark Kamen; **Fotografía:** Romain Lacourbas; **Productora:** A.J.O.Z. Films / Europa Corp. / TF1 Films Production/ Grive Productions / Canal+ / CinéCinéma; **Música:** Nathaniel Méchaly; **Reparto:** Zoe Saldana, Amandla Stenberg, Lennie James, Michael Vartan, Callum Blue, Jordi Mollà, Cliff Curtis, Max Martini, Graham McTavish, Monica Acosta, Beau Brasseur, Michael Showers, Ofelia Medina, Tony Dalton.

Sinopsis argumental:

Cataleya (Zoe Saldana) con nueve años presencia el asesinato de sus padres. Escapa apenas de los asesinos de sus progenitores y va a casa de su tío, el mafioso Emilio (Cliff Curtis), en Estados Unidos. Desde entonces se entrena para ser una asesina a sueldo, con el único propósito de vengar algún día la muerte de sus seres queridos. Quince años después del asesinato venga por fin sus muertes, a pesar de lo que a cambio tiene que perder.

El mitema de *La Orestía* en “Colombiana”:

El film narra la historia de una niña que desde el mismo instante en que presencia la muerte de sus padres jura vengarse contra los autores, y por eso decide ella misma aprender a ser una asesina. Años más tarde se nos presenta con el plan de venganza ya en marcha. Ha asesinado a un montón de personas cuyas muertes firma con una orquídea, que solo nace en Colombia, dibujada en el pecho de sus víctimas (y que es la flor que le da nombre: Cataleya). Es un mensaje para los asesinos de sus progenitores, que comienzan a ponerse nerviosos ante todos los asesinatos cometidos del mismo modo.

Podemos apreciar otra vez la estructura que sigue *La Orestía*, una chica-Orestes que tiene que huir para no morir a manos de los asesinos de sus padres. Durante su exilio planea detenidamente la vendetta que recaerá sobre los culpables de su desgracia y, una vez que está lista, retorna para comenzar a hacer justicia. Aunque en este caso no vuelve a Colombia, sino que nos transporta a ella a través de la orquídea con la que marca a sus víctimas, pues es una flor que solo se da en ese lugar del mundo.

El culpable de la muerte de su padre es Don Luis (Beto Benites), un mafioso que no aceptó que el padre de Cataleya quisiese salir de esa vida y marcharse. La niña logró escapar porque los sicarios de Don Luis, Marco (Jordi Mollà) entre otros, no fueron capaces de capturarla y matarla. Este sería su peor error, porque años más tarde morirán a manos de esa niña.

Cataleya representa la figura de Orestes en este camino de venganza que ella misma ha tomado. No poco doloroso se hace este recorrido, en el que es perseguida por los mismos que mataron a sus seres queridos y en el que pierde a manos de estos la vida de sus tíos en su intento por dar con ella. Pero finalmente logra su objetivo y consigue terminar con todos ellos, muriendo en último lugar Don Luis.

Entre todo este ambiente de venganza, Cataleya mantiene una relación con Danny Dalanay (Michael Vartan), un chico que para ella supone una especie de “redención” y de esperanza de poder tener una vida normal. Aunque rechaza la idea de llevar una vida común al principio, el film concluye con una puerta abierta entre la pareja con una llamada telefónica que ella le hace a Danny.

CONCLUSIONES

La Orestía -sin olvidarnos de sus antecedentes familiares- suministra el mayor número de vengadores y venganzas al teatro de la antigüedad, convirtiéndose en las tragedias de venganza más antiguas. Ha estado sujeta a continuas reelaboraciones a lo largo del tiempo que han provocado en muchas ocasiones la recreación de la misma. Ya desde la literatura grecolatina el mito comenzó a transformarse añadiéndose nuevas matizaciones, versiones novedosas y mitemas hasta el momento desconocidos. Estos cambios se debieron a la libertad de la que los dramaturgos gozaban, pues no estaban atados a la tradición, lo que hizo posible que cada uno lo modificara, interpretara o reinventara a su manera.

La diversidad de personajes justicieros y sus vendettas han servido, además, de argumento para los grandes géneros cinematográficos -muchos siglos después- dentro de la “gran pantalla”. De esta forma aparece *La Orestía* bajo distintas perspectivas, donde la figura central del vengador se convierte en un personaje con unos rasgos definidos, y la cadena de asesinatos y de venganzas constituye su columna vertebral.

Se han extraído los aspectos esenciales del mito y se han correlacionado a unos casos concretos -los films-. También se ha organizado y desarrollado un análisis del film en el que se ponen en común las similitudes y las diferencias entre el mito y las películas seleccionadas. De esta manera evaluamos la pervivencia del mito hasta la actualidad en los argumentos cinematográficos elegidos, lo que nos permite llegar a las deducciones que se expresan a continuación.

Las producciones cinematográficas en las que podemos apreciar el mito de *La Orestía* adaptado literalmente, son una cantidad limitada. La explicación radica en que no son muchas las películas que representen al vengador de manera explícita, puesto

que el matricidio no está bien visto en la sociedad en la que vivimos. Es por ello que en algunas de estas películas se busquen soluciones elípticas para representar el crimen monstruoso -*Electra, my love*,- o se dulcifique el matricidio: la madre muere de manera accidental o se suicida de forma que no recaea la responsabilidad sobre el hijo -*Tierra de Gigantes*, *A Electra le sienta bien el luto* o *Hamlet*-.

A pesar del inconveniente del matricidio, contamos con algunas adaptaciones del mito idénticas, como la *Electra* de Michael Cacoyannis. No podemos olvidar las versiones modernas del mito que siguen el mismo hilo argumental que la obra original -*Luna Rossa* o *El viaje de los comediantes*-, en las que la madre muere a manos de su hijo.

Existen a diferencia de las anteriores una gran variedad de films -en la que Orestes dejando de lado la imagen de matricida-, cuya estructura argumental se basa en el vengador de sangre, ya sea dentro del contexto familiar, existiendo un menor número de ejemplos, o fuera de él. Normalmente este personaje reacciona ante una ofensa personal o injusta o algún daño ocasionado a seres queridos -*Gangs of New York*, *Prince of Persia*, *El último tren a Gun Hill* o *Colombiana* entre otros-. A lo largo de toda la historia del cine, son abundantes los films que siguen este argumento, y por ello nos hemos limitado a escoger sólo una pequeña suma de películas que se engloban dentro de ese tipo. Es el ejemplo más claro y utilizado de vengador y que ha proporcionado el mayor número de argumentos en el cine dentro del tema de la venganza: películas de gangsters -*El Padrino*-, policiacas en las que se cometen errores judiciales -*Un ciudadano ejemplar*-, de terror -*El cuervo*-, el western -*La Ley del Talión*- o aquellas, entre otras, en las que el desamor, la infidelidad, los celos o las traiciones se convierten en motivo interminable de vendettas -*El Conde de Montecristo*, *La extraña que hay en ti*-.

Cabe destacar que un gran número de las películas dentro del Séptimo Arte son adaptaciones variadas de una cantidad de arquetipos universales que proceden de obras clásicas de la antigüedad. Son ejemplos de modelos y patrones argumentales que se ha repetido a lo largo de toda la historia de la humanidad y que mantienen el fondo del tema inicial. Se realizan además transposiciones y/o actualizaciones de los mitos clásicos. El motivo es que estos ofrecen una estructura y un hilo narrativo que puede ser reconvertido para dar lugar a una larga cadena creativa que surge a partir del original. Tenemos así algunos mitos como La Odisea, La Eneida, Antígona, Orfeo o Prometeo, por citar algunos, que han sido llevados a la “gran pantalla”. En unas ocasiones se realiza una adaptación y en otras una transposición contemporánea de estos mitos.

Para apreciar lo expuesto en el párrafo anterior, solamente tenemos que fijarnos en nuestro mito. El número de películas englobadas dentro del primer grupo “versión actualización de los antecedentes: Los Atridas”, muestra las similitudes con la historia anterior de *La Orestía*. En la “versión mítica” encontramos una adaptación que respeta básicamente la estructura de la obra de Eurípides. La “versión moderna del mito” está compuesta por films que ajustándose a los tiempos en los que se filmaron, ofrecen una adaptación actual (transposición) del mito, guardando en mayor o menor medida una estrecha relación con las distintas versiones trágicas que se llevaron a cabo del mismo. Dentro del contexto familiar se incluyen los films de la “versión mitema en la familia”, en las que el vengador hace justicia sobre una persona perteneciente a su entorno de consanguinidad. Pasa a vengarse de aquel o aquellos que no guardan parentesco con él, pero que le han hecho daño personalmente o a algún ser querido en la “versión del mitema amplio: la venganza”.

Sí algo llama la atención en el conjunto de películas analizadas, es que a pesar de guardar una importante correspondencia con el mito, en ninguna de ellas está presente el

castigo que recibe Orestes por el matricidio, a pesar de no cometerse este acto en todos los films trabajados. Únicamente en *A Electra le sienta bien el luto*, podemos apreciar que nuestro Orestes-Orin es atormentado por la culpa -aunque no ha matado a su madre, se siente responsable de que ésta se haya quitado la vida- quedando sumido en una especie de locura que le llevará a suicidarse finalmente. En *Luna Rossa*, el protagonista se entrega a la policía tras cometer el matricidio, lo que nos hace pensar que pagará por el acto cometido. Ausente se encuentra también el tema de lo religioso, pues ningún designio divino insta al matricida a llevar a cabo la venganza. Solamente en *Hamlet*, encontraremos una fuerza superior -el espíritu de su padre- que impulsa al príncipe a hacer justicia. Y algo parecido sucede en *Los canallas duermen en paz*, en el que algún tipo de propósito superior empuja al vengador a consumir la vendetta.

Es preciso hacer una pequeña alusión a la importancia del uso del cine como recurso didáctico dentro de la educación. Como vimos a lo largo del pequeño recorrido que hemos realizado sobre este tema, se debe intentar fomentar su uso dentro de la escuela -a pesar de algunos inconvenientes que presenta- por ser una herramienta muy útil que sirve a los cuatro pilares de la educación: aprender a conocer, aprender hacer, aprender a vivir y aprender a ser. Serán las nuevas generaciones de futuros maestros y maestras los que le otorguen la consideración que se merece, o al menos eso esperamos.

Por su vínculo con la educación, se hace imprescindible mencionar la relación que guarda la venganza y la violencia con la Educación en Valores, dentro del Currículum de Educación Primaria. Esta formación -educación para la paz y educación moral y cívica- persigue educar a los jóvenes para que logren ser personas abiertas a la diversidad y que sean capaces de resolver de manera pacífica sus diferencias, sin llegar a utilizar la violencia, evitando generar conflictos que desencadenen venganzas personales entre otras cosas. Esta educación debe fomentarse en la escuela, en la familia

y en el conjunto de la sociedad.

También ligado a la educación se encuentra nuestro mito dentro del psicoanálisis. El término propuesto por Carl Gustav Jung “complejo de Electra” toma su nombre de la tragedia denominada igual y tendrá gran relevancia dentro de la psicología evolutiva de los niños.

Podemos finalizar diciendo que *La Orestía* va más allá de los límites de la representación trágica o como simple argumento de la literatura o el cine. Influye y se observa en temas tan diversos como el arte, la música, la escultura e incluso la psicología evolutiva. Por todo ello, seguirá siendo fuente de inspiración no solo en el presente sino también en los años venideros.

FUENTES DOCUMENTALES

Fuentes antiguas

APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, Madrid, Akal, 2002.

AQUINO, T., *Suma Teológica.*, disponible en red: <http://hjg.com.ar/sumat/c/c108.html>, consultado el 13/04/2013.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979.

ARISTÓTELES, *Retórica*, disponible en red: <http://historiantigua.cl/wp-content/uploads/2011/08/Aristoteles-Retorica.pdf>, consultado el 12/03/2013.

CÓDIGO DE HAMMURABI, Madrid, Editora nacional, 1982.

ESQUILO, *Tragedias, Los Persas, Los siete contra Tebas, Las suplicantes, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*, Madrid, Gredos, 1997.

EURÍPIDES, *Tragedias áticas y tebanas*, Barcelona, Planeta, 1991.

EURÍPIDES, *Tragedias Troyanas*, Barcelona, Planeta, 1986.

EURÍPIDES, *Tragedias, Vol., II., Heracles, Ion. Las Troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros, y III., Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes*, Madrid, Gredos, 2000.

HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2000.

HIGINIO, *Fábulas*, Madrid, Gredos, 2009.

HOMERO, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2000.

HOMERO, *Iliada*, Barcelona, Juventud, 2012.

LICOFRÓN, *Alejandra*, Madrid, Gredos, 1987.

MAQUIAVELO, N., *El Príncipe*, Edición electrónica, disponible en red: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Maquiavelo/El%20pr%EDncipe.pdf>, consultado el 13/04/2013.

OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1997.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1994.

PÍNDARO, *Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2002.

SALUSTIO, *Sobre los dioses y el mundo*, Madrid, Gredos, 2008.

SANTA BIBLIA. *La iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos días*. Utah. 2009, disponible en red: <http://www.lds.org/scriptures/bible?lang=spa>, consultado el 12/04/13.

SÉNECA, *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 2001.

SÓFOCLES, *Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1983.

SÓFOCLES, *Tragedias, Áyax, Las Traquineas, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, Madrid, Gredos, 1981.

Bibliografía

AGUILAR GONZÁLEZ, E. “La aplicación didáctica del Cine en 1º de Educación Secundaria Obligatoria. Una propuesta sobre Historia del Antiguo Egipto” *Revista Electrónica de Didácticas Específicas*, 3 (2010), pp. vb-cv, disponible en <http://www.didacticasespecificas.com/files/download/3/articulos/32.pdf>, consultado el 03/11/12.

ALSINA, J., *De Homero a Elitis*, Barcelona, PPU, 1989.

ALTMAN R., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

AMEL, D., “El cine como medio de enseñanza”, *Revue Faculté des Lettres*, 17 (2011), pp. 45-58, disponible en red: <http://ojs.univ-tlemcen.dz/index.php/RLSHS/article/view/65/pdf>, consultado el 03/11/2012.

APARICIO GONZÁLEZ, D., *El uso del cine como recurso didáctico. Una experiencia de educación mediática desde el instituto de tecnologías educativas*, disponible en red: <http://www.educacionmediatica.es/comunicaciones/Eje%20Daniel%20Aparicio.pdf>, consultado el 03/11/12.

AUSUBEL, D.P., *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*, México, Trillas, 1982.

BALÁZS, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

BALLÓ, J., PÉREZ, X., *La semilla inmortal: los argumentos universales del cine*, Barcelona, Anagrama, 2010.

BARRAGÁN MEDERO, F., y ALEGRE DE LA ROSA, O.M., (coords.), *Cultura de paz y género*, Málaga, Aljibe, 2006.

- BARRIOS, O., *Realidad y representación de la violencia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- BRISSON, L., *Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito?*, Madrid, Abada, 2005.
- BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BUXTON, R., *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, Oberon, 2004.
- CANO ALONSO, P. L., “Géneros cinematográficos y mundo antiguo”, en *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, (DUPLÁ ANSUATEGUI, A., ED.), País Vasco, Universidad del País Vasco, 2011, pp. 59-77.
- CASSETTI, F., y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CHRISTEN, M., “Hamlet y Orestes”, *La palabra y el hombre*, 24 (1962), pp. 621-629, disponible en red:
<http://148.226.12.104/bitstream/123456789/2984/1/196224P621.pdf>,
 consultado el 06/06/2013.
- COLINO GALLEGO, J. C., *Esquilo, Eurípides y O'Neill: para una didáctica del mito en el teatro moderno*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1997, disponible en red:
http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8027/1/LYT_10_1997_art_18.pdf,
 consultado el 05/06/2013.
- CORTÁZAR SMEJA, L. M., *La seducción perversa de Tarantino. (Descifrando las claves de la estética de la violencia contemporánea a través de Kill Bill Vol.1 y Vol.2.)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2005, Tesis, disponible en red:
[http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/2670/1/luzcort%C3%A1zartesis final.pdf](http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/2670/1/luzcort%C3%A1zartesis%20final.pdf), consultado el 07/06/2013.
- Culpas ancestrales: Los Pelópidas*, pdf, disponible en red:
<http://www.ladeliteratura.com.uy/sala/complementos/pelopidas.pdf>, consultado el 03/02/2013.
- DE ESPAÑA, R., *El Peplum: la Antigüedad en el cine*, Barcelona, Ediciones Glénant, 1997.
- DE ESPAÑA, R., *La pantalla épica*, Madrid, T&B Editores, 2009.
- DE MARTINO, D., “La representación de la violencia trágica en el cine”, en *Legitimación e institucionalización política de la violencia. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, DE MARTINO, F., MORENILLA, C., ED.), Bari, Levante, 2009, pp. 375-386.

- DE PABLOS PONS, J., *Cine didáctico. Posibilidades y metodología*. Narcea. Madrid. 1980.
- DE PACO SERRANO, D., en *La Saga de los Atridas en el teatro español contemporáneo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, Tesis.
- Diccionario Manual de la Lengua Española Vox* (17ª ed., vol. 1) España: Larousse.
- DROZ, G., *Los mitos platónicos*, Barcelona, Labor, 1992.
- DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 1998.
- FARRÉ, S., “El Padrino, parte II (The Godfather: Part II)”, *MdC*, 41 (2005), s/p, disponible en red: http://www.miradas.net/2005/n41/estudio/elpadrino_ii.html, consultado el 13/06/2013
- FERNÁNDEZ CANOSA, J.A., “La Orestíada: un problema de poder y generación”, *Polis*, 2 (1980), pp. 7-37, disponible en red: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5491/La%20Orestíada.%20Un%20Problema%20de%20Poder%20y%20Generaci%C3%B3n.pdf?sequence=1>, consultado el 08/09/2012.
- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, J.J., y DUASO, Mª.S., *El cine en el aula. Lectura y expresión cinematográfica*, Madrid, Narcea, 1982.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., *Cine e historia en el aula*, Madrid, Akal, 1994
- GABRIEL, J. R., “La Trilogía del “El Padrino” de Francis Ford Coppola”, *Encadenados*, 77 (2013), s/p, disponible en red: <http://www.encadenados.org/nou/n-77-in-feliz-navidad/la-trilogia-de-el-padrino-de-francis-ford-coppola>, consultado el 13/06/2013.
- GADAMER, H. G., *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GALAN FAJARDO, E., *La influencia de la mitología en los argumentos cinematográficos*, disponible en red: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9474/1/galan_influencia_PNRL_2003.pdf, consultado el 07/01/2013.
- GALLARDO LÓPEZ, Mª D., *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones clásicas, 1995.
- GARCÍA FUENTES, Mª C., “La saga de los Labdácidas y la de los Pelópidas en la tragedia senecana”, *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, 26,1 (2006), pp. 55-75, disponible en red: http://eprints.ucm.es/10108/2/Garc%C3%ADa_fuentes.PDF, consultado el 07/05/2013.
- GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2006.

- GARCÍA GUAL, C., “Mitología y literatura en el mundo griego”, *Amaltea* 0 (2008), pp. 1-303, disponible en red: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/Amaltea0.pdf>, consultado el 16/04/2013.
- GÓMEZ TARÍN, F. J., *Angelopoulos e El Viaje de los Comediantes. Importancia perenne de la mise en abîme*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, disponible en red: <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/tarin-francisco-angelopoulos-viaje-comediantes.pdf>, consultado el 06/06/2013.
- GÓMEZ TARÍN, F. J., y MARZAL FELICI, J., *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*, Castellón, Universidad Jaume I, disponible en red: <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>, consultado el 03/11/2012.
- GONZALO SAMPASCUAL, M., “El problema de los estadios en psicología evolutiva”, en *Psicología evolutiva*, Madrid, Anaya, 1989, pp. 169-189. Disponible en la red: <http://www.scielo.br/pdf/rbp/v21n1a12.pdf>. Consultado el 13/04/2013.
- GRAVES, R., *Los mitos griegos II*, Madrid, Alianza, 2001.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2006.
- HORTON, A., *El Cine de Theo Angelopoulos: imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001.
- IRIARTE NÚÑEZ, A., “El vengador: un legado teatral de la antigüedad”, en *IV Jornadas Filológicas: aproximaciones interdisciplinarias a la antigüedad griega y latina*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2010, pp. 161-173, disponible en red: http://www.humanas.unal.edu.co/home/files/1013/5428/8393/Wernher_Enero_2010_4-para_imprenta.pdf, consultado el 18/01/2013.
- JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1981.
- KIRK, G. S., *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1985.
- LEAL RAMÍREZ, V.M., “El cine en el aula aplicado a la enseñanza didáctica de la historia”, *Investigación y Educación*, 23 (2006), pp.1-4, disponible en red: http://www.cinehistoria.com/cine_en_el_aula.pdf, consultado el 04/11/12.
- LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1983.
- LESKY, A., *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Los temas transversales del currículo*, disponible en red: <http://www.oposicionesprofesores.com/biblio/docueduc/LOS%20TEMAS%20TRANSVERSALES%20DEL%20CURRICULO.pdf>, consultado el 13/04/2013.
- LILLO REDONET, F., *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- LILLO REDONET, F., *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- LUCINI, F.G., *Temas transversales y educación en valores*, Madrid, Anaya, 1994.
- MACHICADO, J., *Historia del Derecho Penal a través de las escuelas penales y sus representantes*, La Paz, CED, 2009, disponible en red: www.oocities.org/penaluno/ep.pdf, consultado el 13/11/2012.
- MARCH, J., *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, Crítica, 2002.
- MARCHAMALO GARCÍA, J., *La venganza. El placer de la justicia salvaje*, Madrid, Espasa hoy, 1995.
- MEDINA REVILLA, A., y SALVADOR MATA, F., (Coords.), *Didáctica General*, Madrid, Pearson Educación, 2009.
- MITILOUDIS, K., *The Electra myth in Euripides and Cacoyannis*, Johannesburg, University of Johannesburg, 2011. Tesis, disponible en red <https://ujdigispace.uj.ac.za/handle/10210/5393>, consultado el 05/06/2013.
- MODENESSI, M., *Hamlet en el cine: breve catálogo de métodos varios para una locura*, pdf, disponible en red: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/98_mar_abr_2007/casa_de_l_tiempo_num98_63_66.pdf, consultado el 06/06/2013.
- MOORMANN, ERIC M. y UITTERHOEVE WILFRIED. *De Acteón a Zeus: temas de mitología clásica en literatura, la música, las artes plásticas y teatro*. Madrid, Akal, 1997.
- MORENO A. C.P., *El Conde de Montecristo y el ejercicio de poder*, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana, p. 5, Tesis, disponible en red: <http://eav.upb.edu.co/banco/sites/default/files/files/Tesiscondemontecristo.pdf>, consultado el 07/06/2013.
- MURRAY, G., LL.D, D. LITT., *Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types*, New York, Oxford university press American branch, 1914, disponible en red: <http://ia600309.us.archive.org/11/items/hamletorestesstu00murr/hamletorestesstu00murr.pdf>, consultado el 06/06/2013.

- NAVAS CORONA, A., *Breviario histórico del Derecho Penal*, Bucaramanga, Sistema & computadores Ltda., 1998, disponible en red en <http://www.siceditorial.com/ArchivosObras/obraspdf/TA01072332005.pdf>, consultado el 13/11/2012.
- OLALLA, P., *Atlas mitológico de Grecia*, Barcelona, Lynx, 2003.
- ORDEN ECI/2211/2007, de 12 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación Primaria, disponible en red: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/07/20/pdfs/A31487-31566.pdf>, consultado el 13/03/2013.
- PASTOR CRUZ, J. A., *Corrientes interpretativas de los mitos*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, Tesis, disponible en red en: <http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm>, consultado el 16/04/2013.
- PASTOR SANTOS, M.C., “La pizarra digital como recurso para el proceso de enseñanza aprendizaje”, *Revista Innovaciones y experiencias educativas*, 13 (2008), pp. 1-10, disponible en red: http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_13/M_CARMEN_PASTOR_2.pdf, consultado el 03/11/12.
- PEREIRA DOMÍNGUEZ, M^a. C., “El valor social del cine en la infancia”, en RAPOSO RIVAS, M. (coord.), *El cine en educación: realidades y propuestas para su utilización en el aula*, A Coruña, Tórtulo Artes Gráficas, 2009, pp. 17-38, disponible en red: <http://webs.uvigo.es/consumoetico/textos/social.pdf>, consultado el 04/11/2012.
- PÉREZ MIRANDA, I., *Mito y género en la Grecia antigua. Tantálidas, Labdácidas y Dardánidas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, Tesis, disponible en red: <http://es.youscribe.com/catalogue/recursos-pedagogicos/conocimientos/ciencias-humanas-y-sociales/mito-y-genero-en-la-grecia-antigua-tantalidas-labdacidadas-y-1792691>, consultado el 18/01/2013.
- PINEL, V., *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Robinbook, 2009.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F., *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 2001.
- ROCHA AGUILAR, S., “El mito griego”, *A parte rei*, 55 (2008), pp. 1-15, disponible en red: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguilar55.pdf>, consultado el 16/04/2013.
- ROJAS GORDILLO, C., *El cine español en la clase ELE, una propuesta didáctica*, 2003, disponible en red: <http://www.ub.edu/filhis/culturele/rojas.html>, consultado el 03/11/2012.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J., *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, De la Torre, 1991.

- RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995.
- RUIZ SUESCUN, M., *El cine en la didáctica de las Ciencias Sociales*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2010-11, disponible en red: http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000126.pdf, consultado el 04/11/2012.
- SALVADOR VENTURA, F., “Edipo, el hijo de la fortuna (P.P Pasolini, 1967): Pasolini y su interés por un mundo primigenio”, *Metakinema*, 11 (2012), s/p, disponible en red: http://www.metakinema.es/metakineman11s1a1_Francisco_Salvador_Ventura_Oedipus_Rex_Pasolini.html, consultado el 05/06/2013.
- TALENS, J., y ZUNZUNEGUI, S., (coords.), *Historia general del cine. Orígenes del cine. Volumen I*, Madrid, Cátedra, 1998.
- VALVERDE GARCÍA, A., “A Electra le sienta bien el cine: un acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula”, *Capsa*, 2 (2001), 81-96, disponible en red: <http://filellinesgalicia.blogspot.com.es/2009/09/electra-le-sienta-bien-el-cine.html>, consultado el 17/04/2013.
- VALVERDE GARCÍA, A., “Catarsis contra violencia en Electra (M. Cacoyannis, 1962)”, *Metakinema*, 2 (2008), s/p, disponible en red: <http://www.metakinema.es/metakineman2s4a1.html>, consultado el 17/04/2013.
- VERNANT, J.P., *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1994.
- ZAVALA. L., *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. 2005, disponible en red: <http://es.scribd.com/doc/7394169/Zavala-Lauro-Elementos-Del-Discurso-Cinematografico>, consultado el 05/02/2013.
- AA.VV., “Comprensión psicoanalítica del contenido de un delirio”, *Revista Brasileira de psiquiatría*, 21,1 (1999), 74-79.
- AA.VV., *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos. Actores y directores. Diccionario de términos. 100 grandes películas*, Barcelona, Larousse, 2002.
- AA.VV., *Literatura en la Grecia Antigua. Panorama del 700 a. C. al 500 a. C.*, Madrid, Taurus, 1986.
- AA. VV., *Diccionario de citas*, Madrid, Espasa, vol. 22.

Webgrafía

Abc guionistas, disponible en red: <http://www.abcguionistas.com/noticias/convocatorias/mitos-y-arquetipos-en-el-cine-curso-para-guionistas-en-la-universidad-autonoma-de-barcelona.html>, consultado el 05/04/2013.

“Análisis de Sagas y Trilogías: El Padrino, la tragedia de Michael Corleone”, Tierra de cinéfilos, disponible en red: <http://tierradecinefilos.com/2010/08/01/analisis-de-sagas-y-trilogias-el-padrino-la-tragedia-de-michael-corleone/>, consultado el 13/06/2013.

Ayuda eficaz, disponible en red: <http://www.ayudaeficaz.es/curso-sobre-arquetipos-en-el-cine-estudio-de-arquetipos-a-traves-de-personajes-cinematograficos-barcelona-abril-junio-2013/>, consultado el 05/04/2013.

Diccionario literario: *Papel en blanco*, disponible en red: <http://www.papelenblanco.com>, consultado el 16/04/2013.

Educastur, disponible en red: http://eb.educastur.princast.es/ies/el piles/ARCHIVOS/.../griego/.../C_2.doc, consultado el 16/04/2013

FilmAffinity, disponible en red: <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>.

<http://www.metakinema.es/metakineman2s4a1.html>, consultado el 23/04/2013.

<http://dreamers.com/web1/i/peliculas/e/8204/p/foros/foro.html>, consultado el 26/04/2013.

http://1001-films.blogspot.com.es/2012_01_01_archive.html, consultado el 26/04/2013.

<http://www.abandomoviez.net/indie/pelicula.php?film=13399>, consultado el 26/04/2013.

<http://quientehavistoyquientv.es/2013/03/el-rey-leon-infancia-en-el-circle-of-life/>, consultado el: 27/04/2013.

http://www.dvdrip-audiolatinos.com/2012/09/hamlet-el-honor-de-la-venganza-1990_3.html, consultado el 27/04/2013.

<http://www.alucine.es/el-clasico-de-la-semana-el-padrino/>, consultado el 27/04/2013.

<http://diariodeunacinefila.wordpress.com/2011/09/14/el-padrino-ii-una-obra-maestra-del-cine-de-los-70/>, consultado el 27/04/2013.

Metacritic.com, disponible en red: <http://www.metacritic.com/movie/prince-of-persia-the-sands-of-time>, consultado el 07/06/2013.

Real Academia Española, disponible en red: <http://www.rae.es/rae.html>.

Recursos del Ministerio de Educación, disponible en red: recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/, consultado el 12/04/2013.

Rogerebert.com, disponible en red: <http://www.rogerebert.com/reviews/prince-of-persia-the-sands-of-time-2010>, consultado el 07/06/2013.

Rotten Tomatoes, disponible en red: http://www.rottentomatoes.com/m/prince_of_persia_sands_of_time/, consultado el 07/06/2013.

Series.ly, disponible en red: <http://series.ly/scripts/search/query.php?s=el+conde+de+montecristo>, consultado el 07/06/2013.

Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1.- *Hipodamía conducida por una mujer, Pélope, altar de Zeus, Enómao, Mírtilo, Eros y Afrodita*..... 35.
Fuente: PÉREZ MIRANDA, I., *Mito y género en la Grecia antigua. Tantálidas, Labdácidas y Dardánidas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, p. 105, Tesis, disponible en red: <http://es.youscribe.com/catalogue/recursos-pedagogicos/conocimientos/ciencias-humanas-y-sociales/mito-y-genero-en-la-grecia-antigua-tantalidas-labdacidas-y-1792691>. Consultado el 18/01/2013.
- Fig. 2.- *Layo raptando a Crisipo*..... 37.
Fuente: *Íbidem*
Consultado el 19/01/2013.
- Fig. 3.- *Orestes perseguido por las Furias*..... 49.
Fuente: Wikipedia, disponible en red: <http://es.wikipedia.org/wiki/Orestes>. Consultado el 16/04/2013.
- Fig. 4.- *El valle de la venganza* 138.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film764870.html>. Consultado el 23/04/2013.
- Fig. 5.- *Incendies*..... 140.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film551964.html>. Consultado el: 23/04/2013.
- Fig. 6.- *Electra*..... 145.
Fuente: <http://www.metakinema.es/metakineman2s4a1.html>. Consultado el 23/04/2013.
- Fig. 7.- *Mourning becomes Electra*..... 150.
Fuente: <http://dreamers.com/web1/i/peliculas/e/8204/p/foros/foro.html>. Consultado el 26/04/2013.
- Fig. 8.- *Sandra*..... 154.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film158875.html>. Consultado el 24/04/2013.
- Fig. 9.- *Il pistolero dell' Ave Maria*..... 157.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film405895.html>. Consultado el 24/04/2013.
- Fig. 10.- *Reconstrucción*..... 161.
Fuente: http://1001-films.blogspot.com.es/2012_01_01_archive.html. Consultado el 26/04/2013.

- Fig. 11.- *Carnet de notes pour une Orestia africaine*..... 164.
Fuente: <http://www.abandomoviez.net/indie/pelicula.php?film=13399>.
Consultado el 26/04/2013.
- Fig.12.- *Electra, my love*..... 166.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film753336.html>
Consultado el 25/04/2013.
- Fig. 13.- *O Thiassos*..... 169.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film301087.html>.
Consultado el 25/04/2013.
- Fig. 14.- *Luna Rossa*..... 172.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film960407.html>.
Consultado el 30/04/2013.
- Fig. 15.- *Warui yatsu hodo yoku nemuru*..... 177.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film634999.html>.
Consultado el 27/04/2013.
- Fig. 16.- *The godfather* 180.
Fuente: <http://www.alucine.es/el-clasico-de-la-semana-el-padrino/>.
Consultado el 27/04/2013.
- Fig. 17.- *The godfather Part. II*..... 184.
Fuente: <http://diariodeunacinefila.wordpress.com/2011/09/14/el-padrino-ii-una-obra-maestra-del-cine-de-los-70/>.
Consultado el 27/04/2013.
- Fig. 18.- *Hamlet, el honor de la venganza*..... 187.
Fuente: http://www.dvdrip-audiolatinos.com/2012/09/hamlet-el-honor-de-la-venganza-1990_3.html.
Consultado el 27/04/2013.
- Fig. 19.- *El rey león*..... 191.
Fuente: <http://quientehavistoyquientv.es/2013/03/el-rey-leon-infancia-en-el-circle-of-life/>.
Consultado el: 27/04/2013.
- Fig. 20.- *El Príncipe de Persia*..... 193.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film540210.html>.
Consultado el 27/04/2013.
- Fig. 21.- *The Last Wagon* 197.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film778206.html>.
Consultado el 03/05/2013.
- Fig. 22.- *Last Train from Gun Hill* 199.
Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film501651.html>.
Consultado el 03/05/2013.

Fig.23.- <i>The crow</i>	202.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film983299.html .	
Consultado el 28/04/2013.	
Fig. 24.- <i>La venganza del Conde de Montecristo</i>	205.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film995379.html .	
Consultado el 29/04/2013.	
Fig. 25.- <i>Gangs of New York</i>	209.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film478154.html .	
Consultado el 29/03/2013.	
Fig. 26.- <i>Kill Bill Volume I</i>	212.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film524439.html .	
Consultado el 04/05/2013.	
Fig. 27.- <i>The Brave One</i>	215.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film835506.html .	
Consultado el 03/05/2013.	
Fig. 28.- <i>Law Abiding Citizen</i>	218.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film565861.html .	
Consultado el 28/04/2013	
Fig. 29.- <i>Colombiana</i>	221.
Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film143531.html .	
Consultado el 30/04/2013.	