

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA GRIEGA
EN LA PANTALLA: *PROMETEO ENCADENADO* (1927)
DE GADSIADIS

ALEJANDRO VALVERDE GARCÍA

IES Santísima Trinidad (Baeza, Jaén)

allervalgar@hotmail.com



Resumen

Partiendo de las teorías del filósofo Friedrich Nietzsche sobre el origen de la tragedia griega desde el espíritu de la música y como culmen de las Fiestas Déléficas que pretenden aunar a toda la humanidad contra la barbarie y la guerra, el poeta Ányelos Sikelianós y su esposa Eva Palmer ponen en escena, el año 1927, *Prometeo encadenado* de Esquilo, aunando poesía, música, danza e interpretación. Esta representación quedará inmortalizada por uno de los mejores directores del cine europeo, Dimitris Gadsiadis, que consigue con su película adaptar por primera vez una antigua tragedia griega al cine, convirtiéndose en referente para otros grandes maestros, como Yorgos Tsavelas o Michael Cacoyannis, que harán que este género cinematográfico evolucione hasta consolidarse en la década de los años 60 del siglo XX. En este proceso las películas irán apartándose poco a poco de las rígidas convenciones teatrales, ganando en realismo y acercándose más a los intereses y gustos de los espectadores.

Palabras clave

Cine griego, Tragedia griega, Esquilo, Prometeo, Gadsiadis, Sikelianós, Delfos.

Abstract

Working with the theories of the philosopher Friedrich Nietzsche about the origin of the Greek tragedy, from the spirit of the music, to how the crowning moment of the Delphic Festival, the poet Angelos Sikelianos and his wife Eva Palmer, in the year of 1927, brought Aeschylus' *Prometheus Bound* to the stage, combining poetry, music, dance and acting in the process. This play would then be immortalized by one of the greatest directors of European cinema, Demetrios Gaziadis, who manages to adapt an ancient Greek tragedy for the first time with his film, turning it into a model for other great cinematographers, who will ensure that this movie genre will continue to develop until it consolidates the decade of the sixties of the twentieth century (Tsavelas, Cacoyannis). In this process the films will break away from the rigid theatrical conventions, conveying more realism and moving closer toward the interests of the audience.

Key words

Greek cinema, Greek tragedy, Aeschylus, Prometheus, Gaziadis, Sikelianos, Delphi.

*A Máximo Brioso Sánchez,
maestro en tragedia griega y amante del séptimo arte*

1. Introducción

Nos encontramos en el Teatro Dionysia, situado en la famosa Plaza de Syntagma de la ciudad de Atenas. Allí los hermanos Gadsiadis, pioneros en la producción cinematográfica, estrenan su última película que han rodado en el antiguo teatro de Delfos¹. El film contiene entrevistas, un resumen de la representación teatral del *Prometeo encadenado* de Esquilo y la presentación de los factores principales que constituyen la «idea délfica» de Ányelos Sikelianós (1884-1951). Curiosamente, este ilustre poeta griego ha terminado abrazando las nuevas formas artísticas del siglo XX, a pesar

¹ El presente trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación HUM-870 de la Universidad de Granada en España y de *Classical Reception Studies Network* de Open University de Reino Unido. Contamos con varios documentales en griego que reproducen parcialmente algunos segmentos filmicos de la película de los hermanos Gadsiadis, incluyendo fotografías de Nelly tomadas en 1930, entrevistas a personalidades que participaron en los *Festivales Délficos* e incluso testimonios de las gentes de Delfos que rememoran estos sucesos, como el programa de televisión *Δεληφικές Γιορτές 1927* (1998-EPT). Es también muy interesante la documentación fotográfica que aporta Matteo Zaccarini en las páginas 90-97 del artículo que citamos al final, cedidas por el Archivo Histórico del Museo Benaki. Para otras cuestiones relativas a nuestro film, recomendamos la consulta del libro de Giannis Sideris y de David Wiles citados al final de nuestro artículo, especialmente las páginas 362-363 y 183-189, respectivamente, así como del capítulo de G. Miliadis, páginas 95-99, del libro editado por K. A. Papageorgiou.

de que su posición contra la industrialización había quedado manifiesta en más de una ocasión. Mientras dura la proyección de esta cinta muda, un coro interpreta en directo los temas musicales de la obra teatral².

Lo que en un principio podía interpretarse como el testimonio documental de un evento cultural de repercusión internacional va a transformarse, con el transcurrir de los años, en un hito dentro de la cinematografía mundial³. Este *Prometeo encadenado*, a pesar de ser un film mudo de apenas trece minutos de duración, con los inconvenientes de una gesticulación de los actores un poco exagerada y del uso de decorados simples y rudimentarios⁴, es en realidad la primera adaptación rigurosa al lenguaje cinematográfico de una antigua tragedia griega. Es cierto que ya antes otros directores, desde Georges Méliès hasta Louis Feuillade, se habían inspirado en la mitología grecolatina para experimentar con los últimos avances técnicos que el cine ponía en sus manos, pero nunca hasta ese momento se había intentado resucitar el drama ático llevándolo hasta las pantallas de todo el mundo. Este proyecto habría sido imposible sin los desvelos de Sikelianós y, especialmente, de su esposa Eva Palmer (1874-1952), que se implicó en él hasta tal punto que terminó perdiendo su fortuna por las enormes deudas contraídas con la producción de las Fiestas Delficas.

2. La idea delfica de Sikelianós

Era cosa sabida ya entre los griegos de la Antigüedad que el santuario de Delfos era el centro del Universo, algo así como el ombligo de la Tierra. Allí, desde tiempos remotos, los pobres mortales solían ponerse en contacto con la divinidad, purificándose en este privilegiado altar del espíritu. Esta energía misteriosa del recinto delfico la va a rescatar el poeta Ányelos Sikelianós para captar los elementos esenciales del proceso aglutinador de la historia de Grecia, entendida, por extensión, también como la historia de la humanidad, y proyectarlos luego, revivificados, al mundo entero⁵. En esta apasionante aventura él mismo, en calidad de poeta y de creador, se convertirá en guía espiritual y ayudará a sus hermanos, consternados por las terribles consecuencias de la Primera Guerra Mundial y del desastre de Asia Menor, a descubrir una gran luz al final del túnel.

² P. Michelakis *Greek Tragedy on Screen*, Oxford University Press, pág. 115.

³ A. Mitropoulos, *Découverte du cinéma grec*, Éditions Seghers, Paris, 1968, pág. 71.

⁴ T. Goudelis, «Drame Antique et cinéma Grec», en M. Demopoulos (ed.), *Le cinéma Grec*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, pág. 84.

⁵ I. García, «El ideario delfico: poética y escena», Πιο κοντά στην Ελλάδα. Αφιέρωμα στον Αγγελο Σικελιανό, 18 (2005), pág. 75.

En su ideario cobrará gran importancia el redescubrimiento del teatro griego antiguo y muy especialmente el género literario de la tragedia, ya que ésta es la manifestación artística más perfecta al englobar la música, el baile, el canto y la poesía. En la Grecia Clásica los poetas trágicos eran ya conscientes no sólo de la misión educadora de sus obras sino también de su función sagrada, puesto que cada representación teatral se concebía como una experiencia religiosa única en la que el público podía acceder mediante sus sentidos a misterios difícilmente explicables. Los frutos de esta ceremonia colectiva religiosa y, al mismo tiempo, artística eran la purificación de las almas y la comunión universal⁶. Eso es precisamente lo que Sikelianós va a buscar con la invención del Festival Déléfco, revolucionando radicalmente la forma tradicional de interpretar el drama antiguo⁷.

Con todos estos planteamientos de fondo, asumiendo también del filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) la dualidad entre Apolo y Dionisos, fusionados luego como elementos de una única idea⁸, Sikelianós decide poner en escena una tragedia de Esquilo que él mismo consideraba un universal y titánico jeroglífico, *Prometeo encadenado*. Este texto, que tantos problemas de datación e incluso de autoría había dado a los filólogos clásicos, le ofrecía un personaje con el que se identificaba plenamente. En efecto, bajo la figura de Prometeo, se podía vislumbrar la encarnación del hombre moderno occidental, capaz de desafiar a los mismos dioses. Su castigo y su liberación final servirían como paradigma de la conquista de la verdadera libertad.

La *anfíctionía* espiritual de Sikelianós incluye una hermandad entre todos los pueblos de la tierra y, en último término, la creación de una Universidad en Delfos, proyecto que nunca llegaría a materializarse, a pesar de las numerosas conferencias y publicaciones que desde 1923 venía realizando para defender su propuesta⁹. Convencido de que la cultura y la espiritualidad son los únicos caminos válidos para frenar el ímpetu del odio y de las guerras, decide años después congrega a los intelectuales del mundo entero por inspiración del mismo Apolo, dios de la razón, de la adivinación y de las artes, a quien precisamente estaba dedicado el santuario de Delfos. El motivo de esta concentración internacional será la celebración de un Festival Déléfco que tendrá lugar los días 9 y 10 de mayo de 1927 y en el que se incluirán distintos espectáculos deportivos y culturales,

⁶ I. García, *loc. cit.*, pág. 77.

⁷ G. Sideris, *The Ancient Theatre on the modern Greek stage, 1817-1932*, Ikaros, Athens, 1976, pág. 320.

⁸ P. González, «Las fiestas délficas», Πιο κοντά στην Ελλάδα. Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό, 18 (2005), pág. 87.

⁹ P. González, «Delfos: la Universidad soñada por Sikelianós», Πιο κοντά στην Ελλάδα, 20 (2013), pág. 89.

como la celebración de Juegos Delficos, danzas folklóricas y la representación de la tragedia de Esquilo, el primer día para los intelectuales y el segundo día abierto al público en general.

A pesar de la tremenda tormenta que cayó la víspera de la fiesta, el éxito del evento fue tan abrumador que Antonis Benakis le pidió que organizase el segundo Festival Delfico, desarrollado durante los días 1, 2 y 3 de mayo del año 1930. En esta ocasión, además de repetir en el primer día la representación de *Prometeo encadenado* con algunos cambios en el reparto y en los decorados¹⁰, se añadió para el segundo día otra tragedia del mismo autor, *Las Suplicantes*, ampliando el número de componentes del coro hasta llegar a sesenta. El tercer Festival Delfico estaba previsto para el año 1933, pero, ante la negativa del gobierno griego a acceder a la creación de la universidad soñada por el poeta, el proyecto se paraliza y Sikelianós, sin abandonar sus ideas, empieza a dirigir su atención a otros centros culturales helénicos relacionados con las religiones mistericas y especialmente con el orfismo¹¹. En esta nueva andadura profundizará en los ritos de iniciación que unen al ser humano con la madre Tierra, penetrando en los misterios de la vida, la muerte y la resurrección, conceptos que estaban presentes ya en la tragedia de Prometeo.

La materialización de la idea delfica de Ányelos Sikelianós habría sido completamente imposible sin el apoyo y la complicidad de su esposa norteamericana Eva Palmer, quien se ocupó prácticamente de toda la organización de los Festivales Delficos y que insistió en que la mejor manera de que quedase inmortalizada esta experiencia era la de recurrir a la forma artística más moderna, el cine.

3. Eva Palmer, el corazón del proyecto

En opinión de la gente que les conoció de cerca, Sikelianós y Eva eran una sola alma por su inquebrantable comunión espiritual e intelectual. Él era un poeta de reconocido prestigio dentro y fuera de Grecia y ella una artista de familia noble, apasionada por el Mundo Clásico y por todas las manifestaciones artísticas, desde la danza hasta la pintura. Ya en su adolescencia había montado en Estados Unidos y en Francia varias tragedias griegas. Conoció a Oscar Wilde y a Sara Bernard y quedó impresionada

¹⁰ A. Glytzouris, «Resurrecting Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», en E. Fumaraki, E. & Z. Papa-konstantinou (eds.), *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, Routledge, London & New York, 2011, pág. 87.

¹¹ P. González, *loc. cit.*, pág. 98.

con la lectura de *The birth of tragedy* de Nietzsche¹², obra en la que el filósofo alemán subrayaba la importancia de la música en la creación del coro trágico.



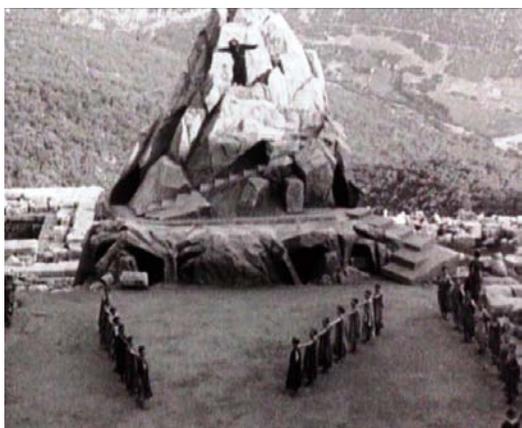
Cuando Sikelianós le confiesa su idea de organizar el primer Festival Delfico, Eva no duda ni un momento en implicarse al máximo en este maravilloso proyecto, invirtiendo en él todo su entusiasmo, su arte y hasta su dinero.

La primera parte del festival lo va a constituir la celebración de distintas pruebas atléticas, que recordaban aquel renacer de los nuevos Juegos Olímpicos, el año 1896, por iniciativa del Baron Pierre de Coubertin. Seguidamente se celebraría una ceremonial danza pírrica de hoplitas, ejecutada por soldados profesionales del ejército helénico, con cascos, escudos y espadas forjadas a petición de Eva sobre el modelo de las piezas arqueológicas conservadas en distintos museos del país. Sin embargo, la parte que a ella personalmente le resultaba más emocionante de este proyecto era sin duda el montaje de una tragedia de Esquilo, el autor más cercano a la Grecia Arcaica, momento en el que se suponía que había florecido la danza griega antigua.

¹² P. González, *loc. cit.*, pág. 90.

Eva Palmer parte de la definición del coro trágico de Platón, como un elemento que aglutina en una misma unidad la poesía, la música y la gimnasia. A su vez, también Aristóteles hacía referencia a que el coro expresaba, a través de sus movimientos, la ética, la pasión y las acciones de los actores¹³. Siguiendo las ideas de estos antiguos filósofos, Eva empieza a seleccionar en 1925 a las chicas del Lyceum femenino de Atenas que tendrán el honor de formar parte del coro de sus Océánides, trabajando paralelamente en el diseño de la música, del vestuario y de las coreografías, en las que cada gesto irá asociado a palabras y a versos concretos del texto original. A pesar de la poca documentación de la que dispone, su infatigable empeño le llevará a estudiar todo tipo de restos arqueológicos de la Grecia Antigua, inspirándose en esculturas y en pinturas de cerámica griega, pero también en la música de la Iglesia Ortodoxa y en las danzas populares del país, a la vez que aplica las técnicas pioneras de Loie Fuller e Isadora Duncan¹⁴.

La música que acompañará la representación se la encomendará a Konstantinos Psajos, amigo suyo y profesor del Conservatorio Superior de Atenas, quien decide inspirarse en melodías bizantinas eclesiásticas para crear las partes corales de la obra, un nuevo eco que permitiría al espectador viajar en el tiempo hacia el pasado glorioso de su país¹⁵.



Para cada uno de los personajes de la obra se diseñarán con todo detalle distintos trajes y máscaras, tal como harán años más tarde Tyrone Guthrie en su film *Oedipus Rex* (1956) o Jean Prat en *The Persians* (1961). Un

¹³ A. Glytzouris, *loc. cit.*, pág. 89.

¹⁴ P. Michelakis, *op. cit.*, pág. 113.

¹⁵ M. T. Magadán Olives, «El mundo griego en la cinematografía griega y occidental: paralelismos y divergencias», en J. Alonso & O. Omatos, *Cultura neogriega. Tradición y modernidad*, Universidad del País Vasco – SHEN, Bilbao, 2007, pág. 397.

cuidado especial se pondrá en el personaje protagonista, que ha de estar presente a lo largo de toda la representación con los brazos extendidos. Su iconografía nos traslada directamente al friso de *Aphrodisias* conservado en Turquía, aunque aquí no aparecerá desnudo sino con una larga túnica negra, símbolo del dolor y de la impotencia ante la injusticia divina. Precisamente ese excesivo estatismo de los actores y su distanciamiento del público, recurriendo a las máscaras que ocultan sus rostros¹⁶, va a verse contrarrestado por los movimientos circulares de un coro de jóvenes muchachas que, con la cara descubierta, transmitirán a los espectadores todo el dolor de los versos de Esquilo. Ellas ocupan el espacio sagrado, la antigua *orchestra*, que es símbolo del mundo entero¹⁷.

Eva Palmer consideraba que el coro de las hijas de Océano debía ser el alma de toda la representación ya que era el punto de conexión más fuerte entre la Grecia Antigua y el mundo contemporáneo. Por primera vez en escena se le verá cantar, bailar y declamar los versos como ocurría en el antiguo drama ático. Para la elaboración artesanal del vestuario no se escatimará en gastos ni en imaginación. Todas las Oceánides lucirán hermosos peplos de tonos verdes y azules que, al ponerse en movimiento, recordarán verdaderamente las olas del mar.

El resultado de los extenuantes trabajos de ambientación, vestuario y ensayo de las elaboradas coreografías fue, en opinión de Alkis Zrylos, un éxito total que proporcionó a los asistentes un goce estético ble¹⁸. El matrimonio Sikelianós había conseguido no ya trasladar al público a la Grecia Clásica sino recrear, en los albores del nuevo siglo, una eterna tragedia griega cuyo mensaje seguía vigente a pesar del paso de los siglos.

4. *Prometeo encadenado*, texto y representación

Sobre el escenario vemos aparecer a Kratos y a Bía, es decir, las personificaciones de la fuerza y de la violencia, que conducen a empujones al titán Prometeo. Les sigue Hefesto llevando un martillo y unas cadenas. En ceremoniosa procesión los cuatro personajes se dirigen a lo alto de una enorme roca donde el padre Zeus ha ordenado que sea clavado. A continuación el coro de Oceánides hace su entrada y llora las penas de Prome-

¹⁶ K. MacKinnon, *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, London – Sidney, 1986, pág. 45.

¹⁷ G. Van Steen, «*The World's a Circular Stage: Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou*», *International Journal of the Classical Tradition*, 8/3 (2002), pág. 376.

¹⁸ G. Gerasimos, Σικελιανός (1884-1951). Βίος, έργα, ανθολογία, κριτικές, εικόνες, βιβλιογραφία, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήναι, 1971, pág. 169.

teo, castigado injustamente por haber otorgado a los hombres el invento más revolucionario con el que podrán descubrir todas las artes: el fuego. En los sucesivos episodios veremos desfilarse a otros personajes que se dirigen al titán, intentando muchas veces que se arrepienta de su arrogancia y de su desobediencia. De este modo, Océano se ofrece a ayudarlo, pero Prometeo no lo permite, sino que insiste en resistir la actitud tiránica de Zeus. Por sus palabras descubrimos que no sólo ha regalado el fuego a la Humanidad sino también el arte de la adivinación, el número, la escritura, la navegación o la medicina.



En el tercer episodio, después de nuevos cantos corales, surge Ío con visibles cuernos de vaca sobre su cabeza. Avanza entre saltos, aguijoneada por un terrible tábano, que es otro castigo más del iracundo Zeus. Ella sabrá, por boca de Prometeo, cuántas penalidades les quedan a los dos por padecer, pero la anima a seguir adelante, porque de su propio linaje nacerá un héroe que lo librerá a él de sus cadenas. Finalmente, también el dios Hermes desciende del Olimpo para interrogarle, de parte de Zeus, sobre el futuro que le espera al soberano de los dioses, pero el titán no cede y se niega a contestar. Entonces Hermes le predice lo que los espectadores van a ver en la escena final: la cumbre del Cáucaso caerá destruida por la acción del trueno y del rayo, sepultándolo irremediabilmente.

Mucho se ha discutido sobre los motivos que pudieron llevar a Sikelianós a elegir *Prometeo encadenado* para inaugurar el primer Festival Délfico. En principio, parece lógico que un texto que ahonda en la rebelión contra la tiranía de los dioses podría resultar muy comprometido para ciertos sectores religiosos y políticos. Además, el hecho de que el ideal del poeta estuviese dirigido principalmente a la alta sociedad ateniense y a los inte-

lectuales europeos y americanos suponía cierta discriminación que podía herir la sensibilidad del pueblo llano. Finalmente, la organización de estos actos culturales corría el peligro de provocar en los griegos un sentimiento de nacionalismo exacerbado que les llevase a concluir que existían unas razas superiores a las otras, con lo cual los intentos de hermanamiento y de pacificación entre las naciones serían una utopía imposible de alcanzar¹⁹.

La elección de la tragedia de Esquilo se debió fundamentalmente a su valor simbólico y al ecumenismo que latía en los versos de la obra, además de añadirse una visión cristiana que reforzaba el mensaje positivo del texto²⁰. Así es como se consiguió un interesante sincretismo entre el mito pagano de Prometeo, hijo de Zeus, y la imagen de Jesucristo, el hijo de Dios, que da su vida en la cruz por los pecados de los hombres. Además, el coro de Oceánides no hace sino subrayar esta idea, al aparecer en escena como una reencarnación de los coros bizantinos con sus himnos pausados y ceremoniales²¹, e incluso a través del personaje de Ío parece querer Sikelianós abrazar a todos los pueblos por igual en su proyecto delfico²².

La versión de la tragedia de Esquilo que el matrimonio Sikelianós llevan a escena deja en un segundo plano los aspectos más negativos referidos a la tiranía y al mal humor de Zeus. Los ojos de los espectadores se dirigen sobre todo al Prometeo sufriente, atado de pies y manos a la roca, esperando su inminente castigo. En él se concentran la bondad y la filantropía. No se arrepiente de haber ayudado a los hombres y en ningún momento cede ante los posibles sufrimientos que tenga que padecer. Su conmovedora despedida y su impresionante desaparición de escena justo al final de la obra, permite que en el público se ponga en marcha ese mecanismo de purificación del alma, la *catarsis*, que hará posible la liberación de todos los propios temores y dolores. El fin de Prometeo no es la muerte. En la mitología griega Zeus lo castigaba, pero al final le devolvía la libertad. Él mismo se lo profetiza a Ío cuando le asegura que de su descendencia saldrá Heracles, su salvador. Nuestro nuevo Prometeo, semejante a Jesucristo en el Gólgota, padece y desaparece de nuestra vista, pero algo hace intuir que detrás de las sombras del Hades está la resurrección y la victoria final sobre la muerte.

¹⁹ A. Glytzouris, *op. cit.*, pág. 102.

²⁰ L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, pág. 16.

²¹ P. Michelakis, *op. cit.*, pág. 158.

²² M. Zaccarini, «Le Feste delfiche (1927, 1930) di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer nelle fotografie del Museo Benaki di Atene», *Stratagemmi*, 13 (2010), pág. 82.

Nuestro titán, a fin de cuentas, es estigmatizado, apartado de la sociedad y humillado públicamente igual que otros personajes mitológicos²³, pero finalmente recupera su estatus de honor. Su arrogancia le hace perseverar ante la prueba y su gran inteligencia le permite hacer frente a todo tipo de obstáculos y de tentaciones. Él es un símbolo positivo para una humanidad castigada por los desastres de la Primera Guerra Mundial y profundamente deprimida. El mensaje que Sikelianós transmite a los hombres y mujeres de su tiempo es enormemente optimista. El ser humano es capaz de realizar las mayores atrocidades pero también posee en sí un potencial incalculable para hacer el bien. En sus manos está tomar un rumbo u otro, escoger la cultura de la muerte o la cultura de la vida.



5. La primera tragedia griega cinematográfica

La película de Dimitris Gadsiadis²⁴ tiene el honor de poder ser considerada la primera producción helénica inspirada en la Grecia Antigua²⁵,

²³ En la espléndida tesis presentada por Efimia Karazantza, la autora analiza y compara los personajes de Prometeo, Heracles y Filoctetes, más semejantes de lo que cabría esperar. Los tres tienen una cualidad heroica que les acarrea parecidos castigos, aunque posteriormente son aceptados de nuevo en la sociedad. Además, están interrelacionados de forma que Heracles libera de sus cadenas a Prometeo y Filoctetes recibirá de Heracles el arco y las flechas que resultarán indispensables para matar a Paris y conquistar la ciudad de Troya.

²⁴ Dimitris Gadsiadis (1897-1961), hijo del fotógrafo ateniense Azánasos Gadsiadis, estudiará cinematografía en la Academia de Munich y realizará sus primeros trabajos como documentalista y asistente de Pabst, Lubitsch, Korda, Jacoby, Dupont y Werkmeister. Tras sus primeros rodajes en Alemania vuelve a Grecia y allí funda en 1923 la productora DAG Films junto a sus hermanos Kostas (director de producción y distribución), Mijalis (operador y director técnico) y Aléxandros (electricista y jefe de laboratorio). Con *Prometeo encadenado* sentará las bases de la producción cinematográfica griega y seguirá realizando hasta 1955 numerosos documentales que reflejan la vida en la capital ateniense. Su película más famosa será el romance pastoril *Astero* (1929).

²⁵ A. Valverde, «Grecia Antigua en el cine griego», *Thamyris n. s.*, 3 (2012), pág. 252.

algo inusitado hasta la fecha ya que el cine mudo griego no se interesó por exaltar su pasado glorioso, como sí había ocurrido con el cine italiano. La industria cinematográfica se volcaba en aquel momento en películas cómicas y en melodramas folklóricos, mientras que las antiguas tragedias griegas se veían como patrimonio exclusivo del Teatro Nacional, subvencionado por el Estado griego, y que atraía cada vez más al turismo internacional. Podríamos atrevernos a decir que el hecho de adaptar al lenguaje cinematográfico el *logos* sagrado del drama antiguo se veía casi como una profanación religiosa²⁶, por lo que el *Prometeo encadenado* presentado por los hermanos Gadsiadis sorprendió mucho a todos los espectadores.

La filmación, independientemente de la representación teatral de la obra, se concibió desde el primer momento como una creación artística nueva²⁷, con su propia lógica narrativa. De este modo se seleccionaron los pasajes más adecuados para el montaje cinematográfico, dejando el metraje en una duración de trece minutos. Los títulos que se reproducían en griego popular, *dimotiki*, recogían sólo parcialmente la hermosa traducción que Ioannis Gryparis (1870-1942) había realizado previamente sobre los versos originales de Esquilo condensando la acción y resumiendo la trama²⁸. En este sentido, el director decidió reducir al máximo los extensos monólogos del joven actor Zanasis Burlos²⁹, en el papel de Prometeo, cuya interpretación en Delfos se ganó el aplauso del público y los más elogiosos comentarios de críticos teatrales como Alkis Zrylos o el propio Dimitris Rondiris. También las intervenciones de G. Mavrogenis como Océano o de K. Kakuris como la ninfa Ío quedarían en el film en un segundo plano para realzar especialmente las intervenciones del coro de Oceánides, verdadero protagonista de la acción dramática³⁰ y encabezado por la excelente bailarina Kula Pratsika (1899-1984). Las cámaras seguirán con pasión las danzas y movimientos circulares de las muchachas que componen el coro, convenientemente adoctrinadas por la propia Eva Palmer y por Bela Raptopulu, que prácticamente debutaba con este espléndido trabajo en el diseño de coreografías.

La acertada combinación entre planos generales y primeros planos de los principales personajes, tomados desde distintos puntos de filmación, consigue de forma efectiva que la imagen no sea subsidiaria del texto que vemos en la pantalla sino que tenga valor en sí misma. En este trabajo de

²⁶ A. Mitropoulos, *op. cit.*, pág. 73.

²⁷ P. Michelakis, *op. cit.*, pág. 115.

²⁸ M. Zaccarini, *loc. cit.*, pág. 52.

²⁹ Este actor se dedicará en los años siguientes a desarrollar su carrera teatral y sólo reaparecerá en el cine, muchos años después, en un papel menor de la película de Michael Cacoyannis *Eroika* (1959).

³⁰ A. Glytzouris, *op. cit.*, pág. 93.

composición de planos que realiza Gadsiadis puede apreciarse claramente la influencia que había dejado en él el expresionismo alemán³¹. Y si a esto añadimos la espectacularidad de los efectos especiales de la escena final, filmada con distintas cámaras e incluyendo esa memorable vista aérea de la caída estrepitosa de la cima de la montaña³², no nos cabe la menor duda de que los espectadores de la película debieron aplaudir con todas sus fuerzas al terminar la proyección.

El proceso de rodaje y montaje de *Prometeo encadenado* no fue nada sencillo. En primer lugar contamos con planos y secuencias rodadas por los hermanos Dimitris y Kostas Gadsiadis en el momento de su representación, en el teatro de Delfos el 9 de mayo de 1927. Un reto importante lo constituiría la filmación con tres cámaras diferentes en escenarios naturales, a plena luz del día³³. Sin embargo, el film se fue ampliando posteriormente con nuevo material filmado por Dimos Vratsanos y Dimitris Meravidis en el Estadio Panazinaikós de Atenas dos años después³⁴. Este director de fotografía, que estudió con los hermanos Lumière en París, añade en esta segunda versión del film unos movimientos de cámara en sentido horizontal creando un brillante efecto visual que nos remonta a las imágenes de los antiguos vasos de cerámica griega³⁵. Posteriormente, ya en el año 1971, se realiza una nueva versión de treinta y dos minutos de metraje en la que se añade una introducción con la breve exposición del sueño de Sikelianós y, a continuación, la declamación del texto original de Gryparis contando con la voz del propio Zanasis Burlos, el actor protagonista de la primera representación. La labor de montaje, además de recuperar algunas de las escenas perdidas, permite ir leyendo en los intertítulos el resumen de los acontecimientos recurriendo a veces a imágenes congeladas con los primeros planos de los actores.

El ritmo cinematográfico mantiene espléndidamente la tensión dramática trabajando a tres niveles. Por un lado tenemos los monólogos de Prometeo declamados desde lo alto de la montaña y por otro las intervenciones líricas del coro ejecutadas en la *orquesta*, combinando ambos elementos con las entradas y salidas del resto de los personajes. Sin lugar a dudas, uno de los mayores méritos de esta película radica en el naturalismo con el que está concebida, construyéndose sobre la escena del teatro real una inmensa roca artificial tras la que los espectadores contemplan el bello paraje de Delfos. Este mismo naturalismo lo heredará años más tarde el

³¹ V. Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York – London, 2012, pág. 17.

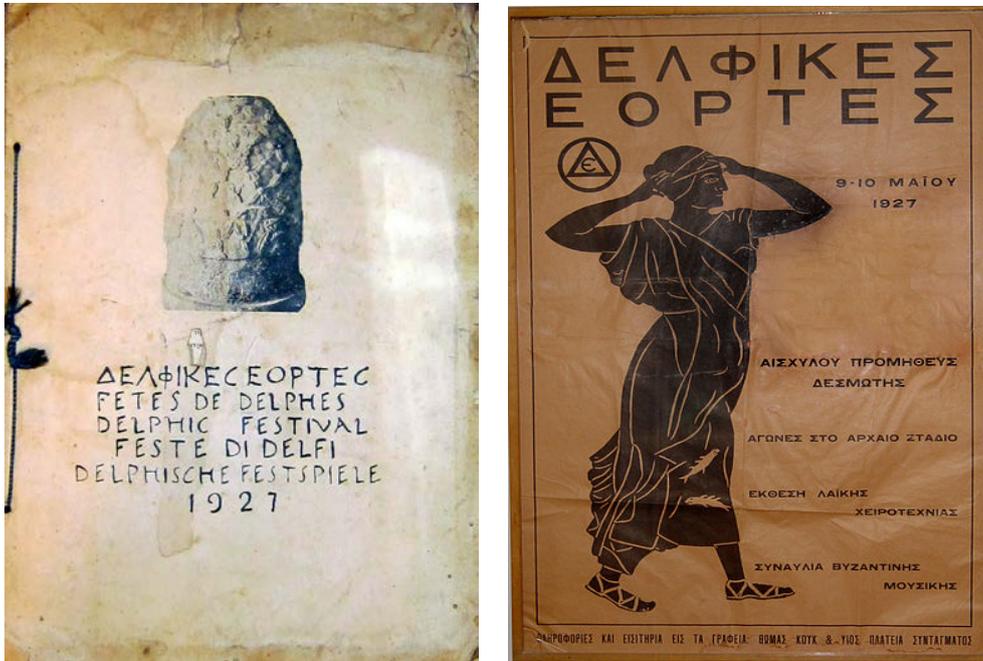
³² M. Demopoulos, *Cinemythology*, Thessaloniki Film Festival, Athens, 2003, pág. 305.

³³ G. Soldatos, *History of the Greek Cinema 1900-1967*, Aigokeros, Athens, 2010, pág. 28.

³⁴ A. Mitropoulos, *op. cit.*, pág. 72.

³⁵ V. Karalis, *op. cit.*, Pág. 16.

máximo experto en la traducción al celuloide de las antiguas tragedias griegas, el director grecochipriota Michael Cacoyannis³⁶.



6. De Dimitris Gadsiadis a Michael Cacoyannis

Entre los asistentes al segundo Festival Delfico de 1930 se encuentra un muchacho ateniense, de unos trece años de edad, que contempla entusiasmado la representación del *Prometeo encadenado* del matrimonio Sikelianós. Se trata de Yorgos Tsavelas (1916-1976), que llegará a convertirse en el director de cine griego más famoso de los años 50 del s. XX³⁷. Hasta tal punto quedó impresa en su mente la experiencia vivida en Delfos que no pararía hasta ver realizado su sueño: también él quería intentar un día resucitar una tragedia griega y llevarla a la pantalla, cosa que hará el año 1961 adaptando al cine la *Antígona* de Sófocles con Irene Papas y Manos Katrakis en los papeles principales.

Podríamos establecer una línea de continuidad entre la película de Gadsiadis y las adaptaciones cinematográficas que realizarán primero Tsavelas y, a continuación, Michael Cacoyannis³⁸, descontando otras filmaciones de representaciones teatrales a cargo del Teatro Nacional, como

³⁶ K. MacKinnon, *op. cit.*, pág. 48.

³⁷ A. Bakogianni, «All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in modern Greece», *BICS*, 51.1 (2008), pág. 125.

³⁸ P. L. Cano Alonso, *El cine de romanos*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2014, pág. 246.

las de la *Electra* de Sófocles que realizaron Tasos Meletópulos el año 1938 en Epidauro, dirigida por Dimitris Rondiris y protagonizada por Katina Paxinú, y el cameraman grecoamericano Ted Zarpas en 1962, dirigida por Takis Mudsenedis y protagonizada por Anna Synodinú y Zanos Kotsópulos³⁹. En ambos casos no se trata de verdaderas adaptaciones cinematográficas de la inmortal tragedia griega sino de simple teatro filmado⁴⁰.

En el caso de Tsavelas es tanto el respeto que le merece el texto de Sófocles que decide reproducir fielmente cada verso, siguiendo el esquema de los episodios de la tragedia original y sin saltarse tampoco las partes líricas del coro de ancianos⁴¹. En su opinión, cualquier otra opción habría estado destinada al fracaso ya que el público, sobre todo el de su país, no perdonaría ninguna licencia que traicionase el texto sagrado. Incluso en la forma de representar los decorados y el vestuario de los actores se nota bastante dependencia con respecto del Teatro Nacional griego. Rechaza, eso sí, el uso academicista y arcaizante de las máscaras, pero los *sets* se tornan fríos y rígidos y las largas barbas o las pelucas de los ancianos dificultan al espectador la identificación con la acción dramática. No obstante, recurre a efectos tan brillantes como la utilización de la voz en *off* o de varios saltos en el tiempo y en el espacio que agilizan el ritmo narrativo, sin contar con la magistral interpretación de los actores, todos ellos especializados en papeles trágicos.

La experiencia de esta *Antígona* (1961) y su enorme éxito en los cines de Grecia, Europa y Estados Unidos, animan al director Michael Cacoyannis (1922-2011) a dar un paso más allá en la adaptación cinematográfica de las tragedias griegas. El autor con el que se siente más identificado es sin duda Eurípides, quizás por la facilidad con la que profundiza en la psicología de los caracteres femeninos, pero, sobre todo, por el mensaje pacifista que transmiten todas sus obras. En el año 1962, después de entrevistarse con la actriz griega Irene Papas (1929-), que había trabajado a las órdenes de Tsavelas dando vida a *Antígona*, decide escribir para ella el papel protagonista de *Electra*, pero añadiendo su sello personal y traduciendo al lenguaje cinematográfico la obra original.

Cacoyannis recupera en cierto modo el estilo de Gadsiadis al escoger como lugar de rodaje diferentes escenarios naturales, incluyendo las ruinas arqueológicas de Micenas. Pero además muestra con detalle la vida real de los campesinos griegos, desarrollándose gran parte de la acción en una vieja choza situada entre olivos. La estructura del texto no se respeta aquí completamente, sino que el director añade un prólogo mudo, con un

³⁹ A. Mitropoulos, *op. cit.*, pág. 74.

⁴⁰ K. MacKinnon, *op. cit.*, pág. 49.

⁴¹ A. Valverde, *loc. cit.*, pág. 258.

estilo que recuerda mucho a los films de Eisenstein, y simplifica al máximo las intervenciones corales, cosa que ya Eurípides había intentado en su obra. En cuanto al final de la película, Cacoyannis prefiere dejarlo abierto en vez de recurrir a la aparición de los dioses, como ocurría en el texto original. Otro de los grandes aciertos consiste, sin duda alguna, en incorporar temas musicales y danzas folklóricas griegas, como Eva Palmer había hecho en la representación de *Prometeo encadenado*, contando para ello con el espléndido trabajo de su amigo, el compositor Mikis Zeodorakis (1925-).

La gran aceptación que en los festivales internacionales de cine tuvo la *Electra* de Cacoyannis, incluyendo un premio especial del Festival de Cannes a la mejor adaptación de una obra literaria, animaría a su vez a otros muchos directores de cine europeos a realizar sus propias versiones de las tragedias griegas, aunque éstos casi siempre recurrieron a actualizaciones o a relecturas que no siempre respetaban el espíritu y el mensaje de los antiguos textos, como ocurre con el *Edipo rey* y la *Medea* de Pier Paolo Pasolini. Para todos ellos el referente de Cacoyannis suponía un punto de partida que les abrió nuevas perspectivas para abordar, desde diferentes puntos de vista, la trasposición de los mitos clásicos.

El año 1971 Michael Cacoyannis, que se encontraba por aquel momento en el exilio debido al ascenso al poder de los Coroneles en Grecia, retoma su trilogía llevando a la pantalla *Las Troyanas*, otra obra de Eurípides que ya había puesto en escena en los teatros de Spoleto, Broadway y París. Esta vez el reparto será internacional y se rodará en inglés, pero, por lo demás, seguirá la línea de su anterior película, presentando con gran realismo la brutalidad y el sinsentido de las guerras. Sobre la estructura de la obra teatral el director vuelve a tomarse ciertas libertades, añadiendo un nuevo prólogo que expone a los espectadores los antecedentes de la guerra de Troya y suprimiendo las apariciones de los dioses, lo cual restaría realismo a la acción dramática. Las partes corales se reducen al máximo para no entorpecer el ritmo cinematográfico y, finalmente, los distintos efectos de la cámara le sirven para subrayar matices que ya estaban presentes en los versos del texto original.

Por fin, a su regreso a Grecia podrá cerrar su trilogía filmando su última tragedia griega, *Ifigenia* (1977), que tiene muchos puntos en común con sus anteriores adaptaciones, y especialmente con *Electra*. En esta nueva película volverá a encargar la banda sonora a Zeodorakis y ofrecerá a Irene Papas uno de los mejores papeles de toda su carrera artística, el de Clitemnestra, la madre de la protagonista. Al igual que Eurípides otorgaba mucha más relevancia a la interpretación de los actores que a los cantos corales, frente a otros autores como Sófocles y Esquilo, Cacoyannis en esta tercera incursión en el drama ático recorta todavía más las intervenciones

del coro y desarrolla en profundidad cada uno de los episodios, prestando una atención especial a los personajes femeninos. Si en *Electra* se planteaba el horror de los crímenes familiares y la inutilidad de la venganza, y si *Las Troyanas* se alzaba como un evidente alegato antibelicista, *Ifigenia* muestra de forma descarnada la repercusión de la violencia en los seres más indefensos.



7. Los otros Prometeos: de la literatura al cine

Es evidente que el personaje de Prometeo ha suscitado, a lo largo de los siglos, grandes obras artísticas en todos los terrenos, empezando por la escultura y la pintura y acabando con la música. En literatura, por ejemplo, podemos rastrear las huellas del personaje de la tragedia de Esquilo, como paradigma del primer rebelde de la mitología griega, en autores como Goethe, Gide, Eugenio d'Ors y el propio Sikelianós, aunque quizás la recreación más famosa sea sin duda la del Frankenstein de Mary Shelley, que tanta suerte tendrá en las sucesivas adaptaciones cinematográficas, e incluso la del niño de madera Pinocho, nacido de la pluma de Carlo Collodi e inmortalizado por Walt Disney en su famosa película de animación del año 1940. También en los teatros seguirá representándose una y otra vez *Prometeo encadenado*, siendo memorables en Grecia las representaciones teatrales protagonizadas por Alexis Minotis en 1963 y por Manos Katrakis en 1974.

Si repasamos brevemente la filmografía sobre este personaje veremos que, curiosamente, la mayor parte de las películas provienen de los países de la Europa del Este, lo cual nos podría hacer pensar en que este mito

quizás sufrió un proceso de politización⁴². Además casi ninguno de estos films es una verdadera traslación de la tragedia de Esquilo, sino que ofrecen relecturas y modernizaciones más o menos acertadas, y en algunos casos las referencias a la figura de Prometeo son casi inexistentes. Finalmente habría que subrayar la importancia que el personaje del titán tuvo en su día para el cine *underground*, permitiendo a algunos directores realizar los más arriesgados experimentos cinematográficos.

Sin pretender realizar una enumeración exhaustiva de todos estos títulos, nos gustaría citar la película más antigua, *Prométhée* (1908), rodada por Louis Feuillade para la productora francesa Gaumont, así como *Der gefesselte Prometheus* (1919), de Louis Neher, y *Prométhée... banquier* (1921), una curiosa trasposición del mito a los tiempos modernos filmada por Marcel L'Herbier. Tras ellas vendría la película griega de Gadsiadis y, en los años siguientes, con bastante tiempo de separación, *Prometej* (1935), de Ivan Kavaleridze, *Prometeusz* (1962), de Pál Gábor, *Prometejsa atoka Visevice* (1964), de Vratoslav Mimica y una breve y rara aparición de Prometeo al estilo de Jesucristo en los primeros minutos del peplum *Ulysse contro Ercole* (1961) de Mario Caiano⁴³.

Existen además numerosas producciones televisivas que acercan al público la antigua tragedia de Esquilo. Así, en España contamos con *Prometeo encadenado* (1967), dirigida por Jaime Jaimes e interpretada por Jaime Blanch y Nuria Torrai en los papeles de Prometeo e Ío. A pesar de sufrir ciertos cortes por la censura del régimen franquista, esta versión presenta una profunda e interesante reflexión sobre el dolor como un camino seguro hacia la sabiduría.

The Illiac Passion (1968), de Gregory Markópulos y las películas griegas *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπω* (1975), de Kostas Ferris, y *Προμηθέυς εναντιοδρόμων* (1998), de Kostas Sfikas son un buen ejemplo de cómo el mito antiguo puede inspirar revisiones sugerentes, oníricas y hasta surrealistas, y, finalmente, tenemos una nueva actualización a través del film de Tony Harrison *Prometheus* (1998).

8. Conclusión

A pesar de que algunos críticos cinematográficos y profesores del ámbito académico aún hoy siguen considerando *Prometeo encadenado* un film de excesivo primitivismo, con carencias técnicas, gesticulación exagerada y demasiado dependiente de los convencionalismos teatrales, creemos que

⁴² M. Demopoulos, *op. cit.*, pág. 62.

⁴³ J. J. Alonso, E. A. Mastache & J. Alonso Menéndez, *La Antigua Grecia en el cine*, T&B, Madrid, 2013, pág. 155.

es justo valorar esta película, en primer lugar, como un documento histórico importantísimo para conocer los ideales y el arte tanto del poeta Ányelos Sikelianós como de su mujer Eva Palmer. A través de diversas escenas podemos admirar el valiosísimo trabajo de documentación, manufactura y recreación de la música y de las danzas del coro, y, además, gracias al talento de Gadsiadis como documentalista, contemplamos a los hombres y mujeres que asisten emocionados a la representación, sentados en las gradas del impresionante teatro de Delfos.

Por otro lado, este film es un ejemplo evidente de la fructífera relación que puede darse entre la danza y el cine. En ese sentido los giros, movimientos y gestos del coro, inmortalizados en el film, dan nueva vida a una obra especialmente estática y crean en el espectador la ilusión de que están reviviendo el esplendor de la Grecia Antigua en movimiento⁴⁴. Como decía Sikelianós, no se trataba de que el público viajase hacia atrás en el tiempo para gozar de la experiencia del teatro griego antiguo, sino más bien de recrear y resucitar una tragedia griega cuyo mensaje sirviese verdaderamente al espectador actual.

Finalmente, además de todos estos aspectos, la película de Gadsiadis tiene el valor de ser la primera adaptación cinematográfica de una tragedia griega antigua, manteniendo todos los elementos distintivos del género literario pero aplicándoles la modernización que los avances técnicos de ese momento permitían. A través de los distintos planos y secuencias se recogen, aunque muy resumidos, los episodios del texto de Esquilo, sin necesidad de actualizarlos acomodándolos al gusto o al interés del público. También se representan, por vez primera en la historia del cine, la entrada del coro en escena (*párodos*) y su salida (*éxodos*), así como sus cantos líricos (*stásima*), intercalados entre cada una de las escenas, en los que cantan y danzan. Sin embargo, a pesar de ser fiel al texto original de Esquilo, Gadsiadis logra mantener un magistral equilibrio entre el lenguaje teatral y el cinematográfico, transmitiendo gran transparencia y autenticidad. Siguiendo su ejemplo vendrán otros directores que intentarán, e incluso mejorarán, este trabajo de adaptación hasta llegar a la que consideramos la obra cinematográfica más perfecta, la trilogía de Esquilo filmada por Michael Cacoyannis.

⁴⁴ P. Michelakis, *op. cit.*, pág. 116.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, J. J., Mastache, E. A. & Alonso Menéndez, J., *La Antigua Grecia en el cine*, T&B, Madrid, 2013.

Anton, J. P., *Upward Panic: The Autobiography of Eva Palmer Sikelianos*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1993.

Bakogianni, A., «All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in modern Greece», *BICS*, 51.1 (2008) 119-167.

Cano Alonso, P. L., *El cine de romanos*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2014.

De España, R., *La pantalla épica*, T&B, Madrid, 2009.

Demopoulos, M., *Cinemythology*, Thessaloniki Film Festival, Athens, 2003.

García Gálvez, I., «El ideario délfico: poética y escena», Πιο κοντά στην Ελλάδα. Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό 18 (2005), 73-83.

Georgandas, Sp., *Δελφικές Εορτές: Αναμνήσεις από τις Δελφικές εορτές (1927-1930) του ζεύγους Σικελιακού*, Αθήναι, 1971.

Gerasimos, G., *Σικελιανός (1884-1951). Βίος, έργα, ανθολογία, κριτικές, εικόνες, βιβλιογραφία*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήναι, 1971.

Glytzouris, A., «Resurrecting Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», en E. Fumaraki, E. & Z. Papakonstantinou (eds.), *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, 86-116, Routledge, London & New York, 2011.

González Serrano, P., «Las fiestas délficas», Πιο κοντά στην Ελλάδα. Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό, 18 (2005) 85-94.

González Serrano, P., «Delfos: la Universidad soñada por Sikelianos», Πιο κοντά στην Ελλάδα, 20 (2013) 85-99.

Goudelis, T., «Drame Antique et cinéma Grec», en M. Demopoulos (ed.), *Le cinéma Grec*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, 83-87.

Jacquin, R., *L'Esprit de Delphes: Anghélos Sikélianos*, Université de Provence, 1988.

Karakantza, E., 'Homo heroicus': *Prometheus, Herakles and Philoctetes. A Structural and Semantic Analysis of their Mythologies*, University of Reading, 1993.

Karalis, V., *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York – London, 2012.

Knox, B., *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London, 1986.

Lambrinos, F., «The Filming of the Delphic Festivals», *Istoriká*, 26 (1997) 135-144.

MacKinnon, K., *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson University Press, London – Sidney, 1986.

Magadán Olives, M. T., «El mundo griego en la cinematografía griega y occidental: paralelismos y divergencias», en J. Alonso & O. Omatos (eds.), *Cultura neogriega. Tradición y modernidad*, Universidad del País Vasco – SHEN, Bilbao, 2007, 393-406.

Mavromatis, E., *Bella Raftopoulou: dessins libres d'après les vases Grecs pour les fêtes de Delphes, 1925-1927*, Graphoton, Athens, 1983.

Michelakis, P., «Theater festivals, total works of art, and the revival of Greek tragedy on the modern stage», *Cultural critique*, 74 (2010) 149-163.

Michelakis, P., *Greek Tragedy on Screen*, Oxford University Press, 2013.

Mitropoulos, A., *Découverte du cinéma grec*, Éditions Seghers, Paris, 1968.

Papadaki, E., *L'interprétation de l'Antiquité en Grèce moderne: le cas de Anghélos et Eva Sikélianos, 1900-1952*, University of Paris I, 1998.

Papageorgiou, K. A., *Eva Palmer Sikelianos and Angelos Sikelianos: Delphic Festivals*, Papadimas, Athens, 1998.

Séchan, L., *Le mythe de Prométhée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951.

Sideris, G., *The Ancient Theatre on the modern Greek stage, 1817-1932*, Ikaros, Athens, 1976.

Soldatos, G., *History of the Greek Cinema 1900-1967*, Aigokeros, Athens, 2010.

Taplin, O., «The Delphic Idea and After», *The Times Literary Supplement*, 17 July 1981, 811-812.

Thrylos, A., «Prometheus Bound in Delphi», in *Greek Theatre 1927-1933*, Academy of Athens, Athens, 1977, 43-52.

Valverde García, A., «Grecia Antigua en el cine griego», *Thamyris n. s.*, 3 (2012) 251-271.

Van Steen, G., «The World's a Circular Stage: Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou», *International Journal of the Classical Tradition*, 8/3 (2002) 375-393.

Wiles, D., *Greek Theater Performance*, Cambridge University Press, 2000.

Winkler, M. M., *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, 2001.

Zaccarini, M., «Le Feste delfiche (1927, 1930) di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer nelle fotografie del Museo Benaki di Atene», *Stratagemmi*, 13 (2010) 49-112.