

TESIS DOCTORAL
2017



**LA GRECIA INVENTADA:
CONTINUIDAD Y RECONSTRUCCIÓN.
(ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN
DEL PASADO IDEAL EN EL CINE GRIEGO
DEL SIGLO XX)**

ANTONIO JOAQUÍN AGUILERA VITA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

**Dirigida por
Salvador Mas Torres**

Agradecimientos.

A Salvador Mas, por su inestimable ayuda como director de esta tesis doctoral, no sólo por sus aportaciones, discusiones e indicaciones de tipo académico, que han contribuido, sin duda, a no perder de vista que el debate y el desacuerdo amistoso es parte fundamental del estudio filosófico sino, sobre todo, por el soplo de ánimo que me ha infundido estos últimos años para poder llevar a buen término este trabajo. La confianza que ha puesto en él ha sido la mejor motivación para su realización; las conversaciones en el *Comercial*, un motivo de inspiración imprescindible, sin olvidar las aportaciones de alto nivel intelectual a las que me acostumbró desde que lo trato como profesor en algunas de las materias más interesantes de la licenciatura y del Máster en Filosofía.

A mi entrañable amigo Paco, con quien tantas terribles y magníficas discusiones de todo tipo he mantenido y con el que he colaborado tantas veces para levantar un espacio para las Humanidades, en torno al arte del cine. Sin sus empujones jamás hubiera tomado la decisión de comenzar esta tesis.

Por supuesto, a mi hermano Sergio, con quien emprendí una andadura filosófica que no deja de dar frutos. Al resto de mi familia, padre, madre, hermana, que tanto me ha apoyado desde siempre. A Mario, quien, además de aguantar la redacción de un trabajo como éste, es capaz todavía de leerlo y ayudarme en las correcciones finales.

A muchos amigos, como María y Ángel, que han compartido conmigo el amor por Grecia y sus gentes. Y, cómo no, a Panos, de la mano de quien descubrí una Grecia auténtica y mucho de su cine. A Lena, Xenia, Yorgos Yanacacos, Jristos y Susana, Zanasis y Natasa, mis grandes amigos de aquellas tierras, que han compartido la vida diaria, los momentos difíciles y unos buenos vasos de *chípuro*, a lo largo de muchos años de idas y venidas.

Un recuerdo muy especial para Iácovos Cambanelis, con quien tuve el honor de entrevistarme varias veces y me habló de su obra, de su vida, de su Grecia, como memoria viviente del siglo XX. Y gracias entrañables a Leonidas Embiricos, por su disposición para acercarme a la inmensa obra de su padre Andreas.

No ya como agradecimiento, sino como una dedicatoria a título póstumo, a mi mejor amiga, Isabel García Gálvez, gran amante de Grecia y su cultura, que fuimos descubriendo juntos, desde muy jóvenes, y que nos sedujo como el canto de las sirenas hasta el punto de dedicarle a su estudio, a su comprensión, al conocimiento y difusión de su cultura, más de media vida. Ella, en realidad, se la dedicó entera, hasta su último aliento.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN GENERAL:

Objetivos, método de trabajo, estado de la cuestión. Las fuentes tratadas.	
Planteamiento del tema y estado de la cuestión.	13
Objetivos.	17
Desarrollo del trabajo y fuentes bibliográficas.	22
Metodología cinematográfica. Las fuentes tratadas.	26
Los nombres griegos: su traducción y transcripción.	30

INTRODUCCIÓN ESPECÍFICA:

El cine como texto. Algunos conceptos teóricos en relación con la imagen y el cine. Modo de Representación Institucional frente a cine de vidente.	33
El cine como arte.	34
Algunos conceptos deleuzianos.	38
El tiempo en el cine. Los modos de la imagen.	42
Signos y planos para el análisis de la imagen-tiempo.	45
Signos.	50
Imágenes.	51
Cronosignos.	54
Abreviaturas utilizadas referentes al modo de la imagen.	56

PRIMERA PARTE:

PRESUPUESTOS TEÓRICOS PARA UN ACERCAMIENTO AL TEXTO CINEMATOGRAFICO GRIEGO. PROBLEMAS GENERALES Y ESPECÍFICOS DEL IMAGINARIO DEL HELENISMO.

CAPÍTULO 1:

De cómo se construye un ideal.	59
1.1. La institución imaginaria de la sociedad.	63
1.2. El elemento cultural.	72
1.3. Roma construye su Grecia.	77

CAPÍTULO 2:	
Del ideal europeo de la Grecia clásica. El ideal estético y la idea de Grecia.	81
CAPÍTULO 3:	
De cómo se inventa un país. La formación ideal del Estado griego.	93
3.1. Los <i>Fanariotas</i> y la reinención del helenismo.	95
3.2. Un Estado al gusto de Occidente.	103
3.3. El sincretismo griego: la figura de Macriyanis.	107
3.4. La urgente construcción de una ciudad.	114

SEGUNDA PARTE:

EL CINE GRIEGO Y LA CREACIÓN DE LA IDEA DE GRECIA.

CAPÍTULO 4:	
El cine griego y la construcción de la idea nacional.	129
4.1. Comedia y <i>Caraguiosis</i> .	131
4.2. La <i>fustanela</i> como género nacional.	132
4.3. Noticieros, propaganda y los nuevos temas del melodrama.	138
4.4. Cine y clasicismo: <i>Dafnis y Cloe</i> (<i>Δάφνις και Χλόη</i> , 1931). Lascos, el Cocteau heleno.	142
4.5. Renacer tras el colapso. Los años dorados (1954-1960). Las fisuras del imaginario del <i>neohelenismo</i> .	145
CAPÍTULO 5:	
<i>Estela</i> , propuestas para una tragedia moderna.	157
5.1. Una estructura presente: del teatro al cine.	160
5.2. La ciudad condenada: Atenas, el coro ausente.	183
5.3. Conclusiones: el helenismo “revisitado”.	194
CAPÍTULO 6:	
La reconstrucción irónica de <i>El ogro</i> de Cúnduros. Grecia vende sus ruinas.	199
6.1. Una estructura “desestructurada”: la historia de un malentendido.	204
6.2. Alegoría e impiedad: ironía trágica y tragedia irónica.	222
6.3. Conclusiones: El malentendido y el helenismo invertido.	234

CAPÍTULO 7:

De cómo Occidente construye su Grecia. El caso de Dassin y <i>Nunca en domingo</i> .	241
7.1. Una estructura clásica y la máscara del clasicismo.	244
7.2. Comedia moderna e izquierda política.	268
7.3. Occidente y la Grecia moderna. La otra mirada de la tragedia.	274

CONCLUSIONES:

TRAGEDIA Y HELENISMO O LA TRAGEDIA DEL HELENISMO.

La tragedia como parte del imaginario del helenismo moderno.	283
Unas palabras contra la muerte de la tragedia.	288
Humor y tragedia: las propuestas de Simon Critchley.	291
<i>Estela, El ogro, Nunca en domingo</i> : dos tragedias y una reflexión.	300

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES FILMOGRÁFICAS.

Bibliografía.	313
Fuentes filmográficas.	321

APÉNDICE

PARA UNA HISTORIA INACABADA.

Anguelópulos, una vuelta de tuerca a la Grecia inventada.	327
---	-----

BREVE GLOSARIO.

Glosario de términos griegos.	355
Glosario de lugares y monumentos.	359

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN GENERAL:

*OBJETIVOS, MÉTODO DE TRABAJO, ESTADO DE LA CUESTIÓN.
LAS FUENTES TRATADAS.*

Planteamiento del tema y estado de la cuestión.

La Grecia clásica es la historia de la reconstrucción de los fragmentos de un momento de la cultura humana, en el que un cúmulo de circunstancias hizo confluir y concretar, en torno a las riberas del Egeo, los avances científicos, filosóficos, políticos, artísticos y culturales en general, que se venían fraguando milenios atrás, desde el origen de las primeras grandes civilizaciones del hombre. Escritura, arte, economía, comercio, pensamiento, literatura, estructura social, política, conceptos todos ellos presentes, aunque inmutables durante siglos, en otros pueblos, alcanzan en este lugar del Mediterráneo Oriental, durante un corto espacio de tiempo, desarrollo tal que ha causado la admiración de generaciones futuras, hasta considerarse por ello la cuna de los valores que han constituido la actual sociedad europea y occidental. Lo cierto es que el corpus de documentación escrita, arquitectónica, escultórica, arqueológica, que nos ha llegado de ese breve espacio temporal, para la historia del hombre en general, es inmenso. También lo es que de esa Grecia clásica se han conservado fragmentos, muchos, grandes, valiosos, geniales, suficientemente significativos como para poder hacernos una idea bastante acertada de lo que supuso ese momento de la historia humana, pero leídos e interpretados a lo largo de los dos milenios y medio posteriores de muy diferentes, e incluso contradictorias, maneras, por los distintos pueblos que han hecho uso de ellos. Las historias de los hombres, la historia del desarrollo de las sociedades humanas, el *ser* del hombre, es sin lugar a dudas un *ser ahí*, parafraseando a Heidegger, un ser en el tiempo, un tiempo que fluye, que nunca se detiene, un *continuum* imposible de categorizar. Las interpretaciones, sin embargo, que de su propio pasado se otorga el hombre, la Historia como ciencia o disciplina, son construcciones ideales que dependen de la *praxis* concreta de cada sociedad que las realiza, el *prattein*, es decir, forman parte de la manera en la que una sociedad se piensa a sí misma como sociedad, y se dice, *legein*, para que le funcionen los engranajes

que la constituyen como tal¹. Es de este modo que dichas lecturas del pasado se hacen necesarias para cada momento histórico. Por ello, desde el Renacimiento, y en particular con la Ilustración europea, la Grecia clásica se convirtió en parte de nuestro imaginario social, la idea misma del Occidente que se vuelve hacia sus raíces. Con la mirada puesta en esa cultura, como parte de nuestros orígenes occidentales, se acabó fraguando la idea de Europa como entidad. El nombre mismo del continente es el nombre que tomó de la hermosa hija del rey fenicio Agénor, raptada por Zeus, disfrazado de toro, y convertida en la primera reina de Creta. Tal vez hoy el ciudadano medio europeo no se pregunte cómo una de las tantas amantes del dios del trueno, la reina de una lejana isla del Mediterráneo oriental, haya podido llegar a convertirse en el origen del nombre de un continente tan heterogéneo. Sabemos que, como entidad política, Europa ha sido construida a golpes de enfrentamientos entre pueblos dispares, procedentes de un reconocido origen común indoeuropeo, que fueron poblando las tierras desde los Urales a las islas británicas en muy diferentes oleadas étnicas y en prolongados momentos históricos. Hoy damos por hecho nuestro pasado común, que hemos reconocido heredero de dos troncos fundamentales: el mundo grecolatino y la religión judeo-cristiana, sin darnos cuenta de que ambos se alzaron gracias a distintos procesos de exclusiones e inclusiones de “otros”, otros pueblos, otros cultos, otras religiones, en definitiva, a costa de la exclusión de “bárbaros” (persas, fenicios, Tartessos, germanos, galos, herejes, paganos, musulmanes, judíos, indios, chinos, etc) que definían por oposición lo que era propiamente “lo nuestro” y que, en cierto modo, aún lo siguen haciendo. Más adelante, también aquellos *helenos* se convirtieron en “los otros” paganos, cuando la herencia clásica acabó por convertirse en cristiana, hasta borrar ese pasado del imaginario de un pueblo. Los nuevos griegos, muchos siglos después y bajo el dominio político de un Imperio musulmán, hubieron de volver la vista a una época clásica, hasta cierto punto ajena, para crear una nueva identidad en el contexto romántico de la creación de las ideas nacionales, recuperando el nombre de *helenos*. Este es un proceso sobre el que habremos de ahondar en este trabajo².

Por comenzar por lo que consideramos el origen fundacional de nuestro occidente, el inabarcable mundo llamado “grecolatino” se erige a costa de un desarrollo cultural que lo enfrenta, ya en los albores del I milenio a.C., a una serie de grandes imperios dominantes. Debido al corrimiento de las esferas del poder de los palacios hacia la plaza pública, tiene lugar un primer imaginario filosófico-político³, que acabará derivando en la creación

1 Esta construcción imaginaria de la sociedad, en el sentido de Castoriadis (2013), será el tema del capítulo primero.

2 Será un proceso que desarrollamos en los capítulos 2 y 3, que servirán de base a la interpretación de un determinado cine que se hace en Grecia.

3 En la terminología de Cornelius Castoriadis (2013), recogida en sus interesantes propuestas por Quesada (2007) y (2008, 205-229: *Sobre la actualidad de la ciudadanía*).

de la *polis* como entidad y de la democracia como régimen de gobierno, que prima el hablar en público ante toda la ciudad, la toma de decisiones por parte de los ciudadanos de derecho y el gobierno por parte de éstos en igualdad de condiciones, a través de una serie de mecanismos de elección y sorteo. Pero este imaginario llamado “democracia” se erige por oposición al poder sagrado de mandato divino que adoptan los imperios que rodean al mundo griego de esos siglos y a los que éste acabará sometiendo, a costa de pagar el alto tributo de acabar con el primer pensamiento filosófico-político *democrático*. Igualmente, la ciudad de Roma, en sus orígenes, mirará el esplendor cultural de las ciudades griegas para justificar un poder político y económico en expansión. Adoptará así los elementos del siglo de oro de la Grecia clásica para forjar su propia cultura como pueblo poderoso, hasta crear su Grecia ideal, anclada en un pasado culturalmente esplendoroso. Aun habiéndola conquistado militarmente, nunca dejará de admirar aquel aspecto de la Grecia sometida, poniendo en manos de esclavos griegos cultos la educación de los jóvenes patricios romanos o de los plebeyos venidos a más, económicamente hablando, que buscaban un pasado cultural más elevado que el que les ofrecía su origen campesino a los márgenes del Tíber (Mas, 2006). Ahora los bárbaros serán otros, susceptibles de ser conquistados y sometidos (galos, germanos, britanos, etc), hasta llegar a ser ellos mismos asimilados por la lengua y cultura latina.

Así podemos continuar hasta nuestros días. Cuando el Imperio, ya imparable, acaba sucumbiendo a una religión monoteísta se aleja de aquello que en otro tiempo fue lo culturalmente correcto, considerado ahora como “pagano”, aunque la nueva religión triunfante, el cristianismo, pronto se vea obligada a disfrazar y adaptar sus orígenes judaicos ante la avasalladora riqueza de esa cultura pagana. En definitiva, la historia de la cultura europea ha sido la historia de la construcción ideal de la cultura misma a través de mezcolanzas, fusiones, adaptaciones y tergiversaciones, de lecturas más o menos interesadas, de ideologías. Con la imparable ascensión de una nueva clase burguesa comerciante que, desde el Renacimiento, se va haciendo un sitio en el poder político de determinadas ciudades europeas, propugnando la creación de los nuevos Estados, monarquías absolutas e imperios de nuevo cuño, Europa vuelve la vista de nuevo a la Antigüedad Clásica, de una manera sensiblemente diferente a como lo venía haciendo a lo largo del Medioevo. Primero se mira hacia el paganismo romano, hacia sus producciones artísticas, que comienzan a ponerse de moda entre nuevos y viejos ricos de los nuevos tiempos, al ser descubiertas en los yacimientos arqueológicos y excavaciones que sacan a la luz antiguas obras de arte que servirán de modelo a las nuevas. Más adelante, con la llegada de los prófugos del Imperio de Oriente, tras la caída de Constantinopla y sus posesiones en manos otomanas, se entra en contacto con antiguos textos clásicos que no habían sido

descubiertos hasta el momento⁴. Sin olvidar que todo este proceso se ha iniciado ya en siglos anteriores, especialmente con la creación de las universidades en el siglo XI y la llegada de textos griegos traídos por los árabes en el XIII, el desplazamiento del Imperio y el poder hacia los Estados alemanes, tras el fin de las guerras de religión en Europa central, hace surgir, en el siglo XVIII, un sentimiento germano que mira hacia la Antigüedad Clásica, particularmente a lo griego, que, finalmente, cuajará en el idealismo filosófico postkantiano y en el Romanticismo europeo en general, y alemán en particular, a partir de la figura de Winckelmann. Este fenómeno contribuirá a la construcción moderna del ideal griego, base de nuestra idea de lo helénico como origen de Europa, que tendrá no pocas consecuencias en la historia del continente.

La principal consecuencia que nos interesa destacar de todos estos fenómenos, para nuestro trabajo, es que esa idea occidental de la Grecia Antigua acabó por insertarse en la idea que la Grecia moderna instituyó de su propio pasado clásico. Esa idea fue forjada con ahínco a partir de los estudios estéticos, filológicos y hermenéuticos, desarrollados con fuerza a partir del siglo XVIII por grandes figuras anglosajonas, francesas y germanas principalmente, en clara competencia nacional entre ellas y en plena era de expansión de los nuevos imperios coloniales. Pero para una gran mayoría de griegos del momento, el pasado clásico se había difuminado, cuando no había sido aniquilado, a causa de una serie de fenómenos que analizamos en el presente trabajo. En primer lugar, la larga y floreciente andadura política, religiosa y cultural del Imperio de Constantinopla, llamado Bizantino por los occidentales, pero Romano de Oriente por los propios bizantinos, había terminado por difuminar aquel clasicismo greco-romano como reconocido pasado de los habitantes griegos de la modernidad, entre otras cosas, por considerarlo ajeno a la ortodoxia cristiana. Más adelante, con la conquista otomana, el imaginario griego se centra en torno a los valores que habían desaparecido con la caída de la ciudad y que constituían el imaginario ideal que se conservaría con el nombre de *romiosini*, lo propiamente griego, con la lengua y la religión como bases fundamentales. La Grecia independiente, bajo la tutela de ingleses y alemanes, tratará de hacerse un hueco, no sin dificultades, entre las naciones de la nueva Europa. Para ello, debe aceptar ideológicamente su pasado esplendoroso, construido según el ideal estético de lo griego, que llega, en gran medida, del extranjero, minimizando parte de su realidad social y cultural. Ésta se encuentra absolutamente mediatizada por el elemento cristiano ortodoxo, fundamental en el proceso de su independencia, y el elemento musulmán-otomano, arraigado en costumbres secula-

⁴ Téngase en cuenta que las últimas conquistas otomanas de territorios helénicos, las islas de Creta, Rodas y otras del Heptániso, serán arrebatadas a la Serenísima República ya en el siglo XVII y que ciudades de la isla de Creta habían vivido durante el siglo anterior un primer Renacimiento helénico, con producciones literarias, especialmente teatrales, escritas en lengua neohelénica culta.

res, modos de vida y buena parte de sus manifestaciones culturales. Este fenómeno va a generar una especie de *poli-esquizofrenia* en el pueblo griego que influirá directamente, por un lado, en la instauración de su capital en Atenas, refundándola como una capital moderna, símbolo occidental de la cuna de las artes y la filosofía⁵, y, por otro lado, en la nueva idea del imaginario helénico que embarcará al joven Estado, por lo demás poco solvente, en una serie de guerras por la recuperación de territorios, a costa del decadente Imperio Otomano y de otros pueblos balcánicos. Esta aventura tomará el nombre de *Megali Idea* (la *Gran Idea*) y provocará varias crisis económicas, hasta derivar en tremendas bancarrotas del Estado, que mantendrán a Grecia en un retraso secular respecto al resto de Europa y una dependencia económica de las grandes potencias coloniales. El mundo artístico griego ha sido consciente de todos estos fenómenos y ha creado una rica literatura *neo-helénica*, cuajada de las mismas *aporías* que han construido su sociedad y su cultura.

Un caso particular de manifestación artística, que refleja buena parte de las *aporías* y esquizofrenias de la formación del nuevo imaginario del helenismo, es el cine, arte surgido prácticamente con el siglo XX, que ha crecido con él, imprimiendo en sus imágenes la historia misma de nuestro mundo contemporáneo. Grecia ha sido un escenario privilegiado, por cuanto desde el nacimiento de la técnica del celuloide ha pasado de ser un pequeño Estado en el extremo sur de los Balcanes, cuya población mayoritaria aún se distribuía tanto a través de esta península como en amplios territorios aún gobernados por el Imperio Otomano, a constituirse como un Estado de derecho de la Unión Europea, a pesar de sus grandes problemas, muchos de ellos causados por ser, precisamente, el origen del ideal de Europa. Pero el cine, no sólo ha conservado escenas de aquellas poblaciones griegas balcánicas o anatolias de los estertores del Imperio de la Sublime Puerta, antes de la Gran Guerra, filmadas por los hermanos Manakia, sino que también se constituyó en una potente industria en los años cincuenta y sesenta, llegando a generar un puñado de obras maestras del séptimo arte. Como no podía ser menos, las mejores son una clara muestra de creación artística que contienen todos los elementos de la esquizofrenia en la que ha vivido el pueblo griego durante los dos siglos de Estado independiente, y son susceptibles de ser analizadas y leídas como ricos textos que nos hablan de esas construcciones ideales, esos malentendidos culturales y esas formaciones de pensamiento.

Objetivos.

De esta manera, el objetivo general de este trabajo consiste en un acercamiento al imaginario del helenismo, es decir, a la idea con la que Grecia y los griegos se han dotado a sí mismos como comunidad, dentro de un Estado moderno independiente, pero un acercamiento a través de un texto privilegiado del siglo XX como es el cine, su cine

⁵ Palabras de Cicerón que quedaron en el imaginario occidental de la ciudad durante toda la Edad Media y el Renacimiento (Giakovaki, 2003).

nacional. Para ello habremos de hacer un repaso de la manera en que éste se constituye como industria, creando una serie de tópicos que van a definir poco a poco la forma en que los griegos del siglo XX se ven y se piensan a sí mismos, centrándonos particularmente en el análisis de determinadas obras de arte de su cinematografía que tratan esa idea problemáticamente.

Así pues, con ese fin, recurrimos a dos objetivos subordinados necesarios que se incardinan con la metodología del estudio. El primero será descubrir, analizar y comprender cuáles son los elementos que han forjado el nuevo imaginario del helenismo, es decir, de la idea con la que los griegos se piensan como pueblo y se han constituido como Estado. El helenismo, como idea, proviene de la antigüedad clásica y ha sido caracterizado de múltiples maneras, según la época en la que se considerara. Ha sido un concepto revisado en varias ocasiones y en distintos momentos históricos, incorporando o anulando elementos, ideas, conceptos, proyectos, objetivos, pero siempre referido a aquella cultura cuya lengua común es el griego, en cualquiera de sus modalidades y que mantuvo la cohesión ideal del pueblo que la hablaba y la difundía (Svoronos, 2007). Incluso en sus momentos más bajos, cuando el Imperio Bizantino se convierte en la nueva Roma, en el heredero natural de un Imperio latino, desmembrado en su occidente por las oleadas de invasiones bárbaras, la palabra *ελληνισμός* se cargaba de componentes identitarios. Una vez consolidado el floreciente Imperio de Bizancio, estos componentes contribuirían al mismo a helenizarse completamente, apartando el latín como la lengua oficial del Imperio, en beneficio del griego, fijado en la liturgia cristiana ortodoxa (Svoronos, 1999). Pero los elementos que han configurado el helenismo han cambiado a lo largo de esos siglos, generando diferentes visiones de lo que es “lo griego” y “el griego”. En los primeros años del Imperio Otomano, dentro de sus territorios, los griegos tratan de sobrevivir como pueblo, manteniendo una idea del helenismo anclada, en cierto modo, en el modelo de los últimos siglos de esplendor bizantino, la llamada *romiosini*, a la vez que se hacían un lugar privilegiado entre las élites de la administración otomana⁶, adquiriendo maneras *orientalizantes*, tanto en la forma de administrar el Estado, como en costumbres y usos cotidianos (vestimentas, músicas, comidas, etc.). En Occidente, por su parte, el Renacimiento comienza a redescubrir y valorar los esplendores artísticos y culturales de aquella Grecia Clásica, que, en esos momentos históricos era, en realidad, indiscernible de la cultura romana. Por ello, cuando finalmente se declare el Estado griego independiente, surge la necesidad imperiosa de unificar ambas concepciones de lo que era Grecia, para dar un imaginario coherente al nuevo Estado. No será tarea fácil, como veremos, y las fisuras y escisiones, originadas por la idea misma de Estado que cada facción de los griegos y cada

⁶ Veremos el papel de las dos facciones elitistas griegas en la administración otomana, los *Fanariotas* y la élite eclesiástica, en la creación de la idea del helenismo en los años de dominio otomano y su influencia en el imaginario cultural tras la independencia.

potencia occidental tenía, se prolongarán hasta el presente, alcanzando tres momentos verdaderamente traumáticos: el desastre de Asia Menor en 1922, la II Guerra mundial con la ocupación alemana (1939-1945) y la consecuente guerra civil (1946-1949).

El segundo de los objetivos, que nos conduce más directamente al objetivo general propuesto más arriba, es acercarnos al cine griego, como un texto privilegiado que nos ofrece lúcidas señales del desarrollo de ese imaginario del helenismo moderno, con sus contradicciones, sus fisuras, sus variantes y sus enfrentamientos, sus tópicos provisionales y sus valoraciones y críticas. Desde sus mismos orígenes, el cine en Grecia ha creado una serie de tópicos o *tropos* que retoman aquellos elementos ideales a través de los que el griego se ve como individuo en su sociedad. Son los *tropos* que van configurando el imaginario del helenismo a lo largo del siglo XX, siempre de forma provisional y no lineal. Estos *tropos* serán repetidos y reproducidos, según qué autor, productor o cineasta, según el gobierno o el régimen político de cada momento, para constituirse en las *imágenes filmicas* del imaginario helénico. Los ejemplos más evidentes, que analizaremos, son el tópico de lo rural como lo auténticamente griego, a lo que se une la imaginería de la *fustanela*, como traje propio, y una forma de hablar propia de la inocencia campesina, que además se enlaza en el nuevo imaginario con la tradición bucólica clásica. Por otro lado, el del griego pobre, pero honrado e inocente, imagen del *verdadero* griego procedente de la *romiosini*, que contrasta con una burguesía rica, por lo demás no muy numerosa en el nuevo Estado, que tiene sus propios barrios, estilos de vida, música y costumbres, mucho más apegada a los ideales europeos y a una modernidad occidental. Pero también el tópico de la gran ciudad como devoradora de sus hijos y castradora de las verdaderas tradiciones helénicas, que sin embargo, acaba por convertirse en una transposición metafórica de la idea del *fatum*, la *Moirá*, es decir, lo que al hombre le era imposible eludir o evitar, según los modelos de la tragedia clásica. O frente a ello, el tópico del *peplo*, una Grecia que recurre sin tapujos a los míticos orígenes clásicos de la cultura helena, según la imagen que se había creado y desarrollado en occidente sobre la Antigüedad grecolatina.

Es evidente que la cinematografía de cualquier país toma y reproduce una serie de tópicos que le sirven para la consolidación de una identidad nacional. La mayor parte de la veces, estos tópicos son reproducidos automáticamente en las películas de dicho país, sin poner en duda su veracidad, su autenticidad y la necesidad de difundirlos para la eficacia de una idea nacional que las gentes del país asumen como propias, aun cuando respondan a determinados intereses ideológicos, sociales o políticos. El caso del cine de Hollywood es por todos conocido como difusor de un tipo de modo de vida, el *american way of life*, que ha acabado por imponerse en todos los territorios que se encuentran bajos su zona de influencia económica, además de producir un cine de clarísimo consumo interno que destaca los auténticos valores americanos. Aunque el cine

es un arte que tuvo, en la creación de su lenguaje propio, diferentes orígenes nacionales, comenzando por la paternidad francesa de los Lumiere, la potencia con la que despegó en los Estados Unidos esta nueva técnica hizo que se convirtiera rápidamente en una industria rentable que se exportó por todo el mundo occidental. La falta de palabras en sus primeros treinta años de existencia consiguió hacer del cine un arte universal y facilitó sin duda la expansión económica de la industria americana. Con ello, también se difundió desde los primeros tiempos una tipología de éxito del cine de clarísima raíz estadounidense, que, por otro lado, sirvió en muchos casos de modelo para otras cinematografías más modestas, cuando no pequeñas, como el caso de la griega. Sin embargo, cada país fue adaptando los elementos que las cinematografías más potentes iban aportando al desarrollo del lenguaje cinematográfico universal. En los orígenes, fueron cuatro las cinematografías con la suficiente entidad económica para crear lenguajes cinematográficos, gracias al recurso del montaje, que sentaron las bases de los movimientos artísticos posteriores e influyeron en todos los países de su entorno. Siguiendo la clasificación que de este fenómeno hará Deleuze (1985: 52), encontramos la composición orgánica del cine americano, la composición dialéctica del cine soviético, la composición cuantitativa de la escuela francesa de preguerra y la escuela expresionista alemana. Serán estas cuatro cinematografías, americana, soviética, francesa y alemana, las que forjarán en los años del cine mudo un lenguaje cinematográfico que sólo será renovado, más allá de la aparición del sonido en 1927, con el nuevo cine italiano y francés de la postguerra. Pero cuando el cine se consolida como industria, en cualesquiera de las cinematografías citadas, que pueden considerarse las más potentes, económicamente hablando, la interrelación entre ellas se hace cada vez más patente, creando un cine más o menos estándar, que utiliza la imagen como un *Modo de Representación Institucional* (MRI), proclive a la difusión, como decíamos, de los imaginarios culturales nacionales. Bajo este uso de la imagen, que, a través del montaje, propone una construcción del tiempo cinematográfico que lo convierte en *representación* del mismo, se han llegado a producir verdaderas obras maestras del cine, que, a pesar de difundir un tipo de imaginario que respondía a su lugar de origen, lo hacen con un sentido estético y artístico innegable. Baste recordar magníficas obras de arte como *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith, a pesar de su poco recomendable carga ideológica, o *Acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein o *Nosferatu* (1922) de Murnau, pero también excelentes ejemplos modernos como *El padrino* (1972) de Francis F. Coppola, por poner un éxito de taquilla que no deja de ser una innegable obra maestra del cine. El MRI se convertirá en un tratamiento de la imagen cinematográfica que mejor reproducirá los tópicos que el imaginario de un país trata de difundir entre la comunidad que lo constituye. Pero no es el único modo de presentación de la imagen en el cine. También existe otro que

llamaremos, *Modo de Representación No Convencional* (MRNC). Puesto que hemos supeditado estos objetivos a la lectura final de los elementos del imaginario social del helenismo en la imagen cinematográfica, hemos considerado conveniente justificar, relacionar y explicar éstos y otros modos del tratamiento de ésta, así como adelantar la terminología conceptual que será utilizada a lo largo del trabajo para el análisis de las películas propuestas, en una *introducción específica* sobre el cine como texto, que sigue a ésta general. En realidad, se trata de una primera reflexión que surge del análisis práctico, de la adecuación de muchos de los conceptos que se han utilizado desde la filosofía para acercarse al cine, de la adaptación al caso concreto de la plasmación de ese relato común, que se ha dado en llamar *helenismo*, en el cine realizado por quienes lo asumen como propio. Queremos así justificar el hecho mismo de analizar el cine, sus posibilidades, sus circunstancias, su efectividad. El cine es, cuando lo es, obra de arte, y como tal, tiene mucho más que decirnos que aquello que anecdóticamente expresa en una simple historia contada en imágenes. Toda una serie de corrientes filosóficas desde el siglo XIX se acercan al arte como posible fuente de conocimiento y de verdad. Pensamos que el cine forma parte ineludible de ese arte universal. Al acercarnos a las obras de arte cinematográfico, en los que el imaginario del helenismo se encuentra presente de alguna manera, para expresarlo, difundirlo, propagarlo, invertirlo, criticarlo, desvelarlo, ocultarlo, falsearlo, nos ha surgido una serie de conceptos, de instrumentos de análisis, de caracterizaciones, que, pensamos, era conveniente sistematizar de alguna manera en una parte de la introducción a este trabajo. Son conceptos para los que hemos recurrido como base metodológica a los libros sobre cine de Gilles Deleuze (1984 y 1985), pero también a los artículos teóricos de críticos cinematográficos como Bazin (1990), tratados del cine desde el punto de vista del hecho estético, como los estudios de Dominique Chateau (2010) o algunas actualizaciones de conceptos deleuzianos relacionados con el cine y aplicados al análisis del film, como los tratados por los interesantes estudios del profesor Gómez Tarín (2003 y 2006). Sin embargo, al acercarnos al caso concreto de la cinematografía griega, hemos necesitado actualizar unos y crear otros conceptos sobre la imagen, que remiten directamente a los procesos de construcción e institución del relato común de los griegos. Como en todos los países, una parte de su cine ha construido los tópicos que trataron de fundamentar un cine nacional, reflejo y difusor de valores patrios comunes. El caso de Grecia ha contado, sin embargo, con dos condicionantes fundamentales:

En primer lugar, su industria cinematográfica no termina de despegar hasta bien entrada la década de los años 50 del siglo XX, a pesar de que existe una cinematografía que comienza a generar los tópicos propios del helenismo moderno como imaginario. Esos tópicos serán desarrollados hasta la saciedad y el agotamiento en los años 60 y 70.

En segundo lugar, no se conseguirá un imaginario griego, es decir, un relato del helenismo común a todos los griegos hasta esa misma década de los 50 y ello, aun a costa de muchos problemas y enfrentamientos que continuarán hasta el final del siglo XX.

Desarrollo del trabajo y fuentes bibliográficas.

Con ello, entramos de lleno en el desarrollo del trabajo. En la primera parte, hemos pretendido revisar de qué manera, con qué elementos, a través de qué lugares, con qué problemas específicos, se constituyó un imaginario heleno que cubriera las necesidades sociales, culturales e ideológicas del nuevo Estado que se rebeló por su independencia en 1821 y la consiguió por el Tratado de Londres de 1830. Este Estado nació problemático e hipotecado a la visión que el mundo *civilizado* occidental tenía del esplendoroso pasado de los griegos, como un pasado común a todo el continente europeo y ello procuró una problematización del imaginario mismo que el griego trató de darse como pueblo. El análisis y explicación de un tema como éste necesitaba de una serie de pilares en los que apoyar argumentos y con los que relatar una historia, por lo que hemos considerado la conveniencia de desarrollarlo a lo largo de los tres capítulos que componen la primera parte.

En un primer capítulo, tratamos de dilucidar, aclarar, explicar y argumentar, los componentes que, consideramos, tiene el imaginario socio-cultural que un determinado pueblo se otorga, teniendo en cuenta que ninguna cultura ha surgido aislada de otras, ni se ha desarrollado aislada. En este caso, consideramos fundamentales dos líneas bibliográficas que nos han sido de gran ayuda a la hora de crear una serie de conceptos que nos permitan un análisis de este tipo. Por un lado, tenemos los estudios de Cornelius Castoriadis, en concreto, una obra básica que ha sido continuamente reeditada en varios idiomas, *La institución imaginaria de la sociedad*, que nos aporta una serie de conceptos y claves para comprender e interpretar uno de los problemas principales que nos plantea el estudio de un ideal imaginario como el del helenismo, el de la posibilidad de su continuidad a lo largo de casi tres mil años de historia. Por otro lado, encontramos los imprescindibles estudios sobre la cultura y las culturas de Terry Eagleton, que nos ayudan al análisis e interpretación de los continuos intercambios culturales que un pueblo como el griego ha experimentado como *tal* a lo largo de los siglos, e incluso, la problemática que contienen los conceptos mismos de *pueblo*, *nación*, *identidad* o *cultura*.

Un segundo capítulo lo dedicamos íntegramente a estudiar cómo el concepto de Grecia Clásica, tomado y desarrollado por el romanticismo alemán, surge de una idea estética en el contexto de los primeros viajeros a los territorios de cultura griega que se encontraban bajo el dominio otomano desde finales del siglo XV. Se trata de la idea de *lo clásico* de Winckelmann, que marcará desde el siglo XVIII toda una manera de entender el arte y los

conceptos de imitación y originalidad, que florecerá fundamentalmente en la Alemania del siglo XIX, haciendo suya la Grecia de Winckelmann. Este fenómeno será crucial a la hora de entender cómo los griegos van a incorporar su pasado legendario como griegos al imaginario que se comienza a construir al son de la Ilustración europea. Pero también es importante la influencia que dicha idea de *clasicismo* va a tener en la intervención de las potencias europeas, en plena competencia entre ellas por la supremacía política, económica y cultural, dentro del continente, en el proceso de independencia del Estado griego. Rusia, Alemania, Francia e Inglaterra competirán por el dominio del Mediterráneo oriental y tratarán de ejercer su influencia directa sobre los procesos de independencia de los pueblos balcánicos frente al debilitado y anquilosado Imperio Otomano, comenzando por la Grecia que representa un origen legendario para todas esas naciones, cada una a su manera. En este capítulo, veremos cómo es Alemania la que creará una Grecia mítica basada en la idea estética de Winckelmann, que tendrá una transcendencia sin igual en la propia formación de Alemania como pueblo y como Estado. Aparte de las nuevas ediciones de la obra de Winckelmann, hay una serie de estudios sobre el tema que nos han sido de gran ayuda. Destacamos sin duda el magnífico estudio de la profesora Sala Rose (2007) y su idea de la Grecia alemana que propone una gran cantidad de claves en la interpretación de la formación del nuevo helenismo.

En el tercer capítulo del trabajo, nos adentramos de lleno en lo que podríamos llamar *Grecia vista por los griegos*. Mientras esa Grecia alemana se consolida en Alemania como un pasado mítico propio, a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, que habrá de rivalizar con el germanismo nórdico de las sagas de los Nibelungos, el resto de la Europa occidental asume el origen heleno de su cultura y se lanza así, en una especie de cruzada romántica, a la recuperación de los lugares donde se originó el clasicismo. Este es un proceso que comienza con viajeros y diplomáticos británicos como Spon y Wheler a finales del siglo XVII o Robert Wood en el XVIII, que adjuntan a sus descripciones de la situación de los sitios arqueológicos y de las *antigüedades*, como gustan en llamar los restos escultóricos o arquitectónicos de cierta entidad, dibujos, bocetos, ilustraciones, bastante idealizadas en muchos casos, realizadas apresuradamente *in situ* y retocadas para las correspondientes publicaciones de una manera ideal. Se crea con ello la idea de la necesidad de salvaguardar aquellos monumentos de la Grecia Antigua que se encuentran en territorios dominados por una cultura y unas gentes, ajenas al valor que tenían para nuestra cultura. No sólo se referían a los otomanos, sino a los propios griegos que vivían sobre los restos arqueológicos. Si los habitantes de estos lugares, aparte de la clase dominante otomana, hablaban una lengua que lejanamente les sonaba a griego, no era, para estos viajeros cultos, el griego de Platón, Aristóteles, los trágicos ni, mucho menos, el griego de Homero. Entre otras cosas, desde las filas del humanismo renacentista,

Erasmus de Rotterdam había restaurado una hipotética pronunciación del griego clásico, que se alejaba considerablemente de la lengua hablada en los territorios originarios. Mientras esto va generando en Europa, desde el siglo XVIII y particularmente con los movimientos románticos, un sentimiento de solidaridad con las poblaciones griegas a las que hay que ayudar a conseguir un Estado independiente, entre los griegos, la salvaguarda del helenismo había quedado en manos de la Iglesia y de una clase dirigente de ricos comerciantes que, desde bien pronto, se supieron instalar y hacer imprescindibles entre los dirigentes otomanos. Se trata de los *Fanariotas*, nombre tomado del barrio de Constantinopla del que procedían, el *Fanari*, que, alejándose de los presupuestos inamovibles de la jerarquía de la Iglesia griega, asumen una parte de los de la Ilustración europea y recuperan, a través de escuelas e instituciones, en los territorios del Imperio, una idea modernizada del helenismo. Por tanto, estudiaremos en este capítulo la aportación a dicha idea de todos estos elementos y fenómenos que dentro de Grecia, con o sin influencia extranjera, configuran el imaginario que servirá para crear la conciencia de pueblo y su necesidad de independizarse del otomano, a pesar de las contradicciones graves que ya en esos momentos se manifiestan entre las distintas facciones. Tenemos pues a la Iglesia Ortodoxa, apoyada por Moscú, a los *Fanariotas*, como grupo de influencia dentro del Imperio Otomano, pero con un profundo sentimiento helenista, y también las facciones de campesinos y bandoleros que, refugiados en las montañas, serán un pilar fundamental a la hora de iniciar la Revolución del 21. De esta última facción aparecen figuras tan relevantes como la del general Macriyanis que merece un apartado propio, por lo que supone de simbiosis de las distintas ideas del helenismo mismo, con sus diferentes procedencias. Todo este periodo, con sus problemas historiográficos y hermenéuticos obliga a adentrarse en la historia de Grecia, para lo que hemos recurrido a un autor clásico, no sólo de la Historia como tal, sino, sobre todo, de la Filosofía de la Historia, en relación, precisamente, con el *helenismo* y su evolución. Se trata de los estudios de Svoronos, considerados aún vigentes, a pesar de haber sido elaborados en los años 70. Toda bibliografía sobre historiografía de la Grecia moderna recurre a ellos y, en la mayoría de los casos, sus argumentos y propuestas no han podido ser rebatidos sino, más bien, reafirmados. En este aspecto, una visión británica de la historia de Grecia, pero considerablemente objetiva, es la de Clogg. Mención aparte son los estudios sobre la obra de Macriyanis y la edición crítica de la misma, que realizó en su momento el estudioso Vlajoyanis (1907) y que sigue vigente, gracias a las continuas reediciones revisadas de sus *Memorias*, la última de las cuales (2011) es la que hemos manejado. En el caso de las *Visiones y milagros* contamos con una edición especial de la Fundación Cultural del Banco Nacional de Grecia de 2009. Por otro lado, hemos de mencionar los estudios y la excelente traducción de algunos fragmentos de la obra de Macriyanis pu-

blicados en español por la profesora García Gálvez (2011), a la que debemos el interés despertado por la figura del general.

La constitución del imaginario del helenismo, una vez obtenida la independencia, no puede considerarse definitiva, ni siquiera parte de un relato común, hasta bien entrado el siglo XX, que se caracteriza por toda una serie de desastres económicos, políticos y sociales para el país, que ponen en duda continuamente las bases de esa idea. El siglo comienza con una serie de guerras balcánicas, con el objetivo, por parte de Grecia, de recuperar territorios que en su momento pertenecieron a Bizancio, con la mira puesta, sobre todo, en Constantinopla. Esas guerras contra los Otomanos, pero también entre los nuevos países surgidos de la descomposición del imperio (Bulgaria, Macedonia, Serbia, Montenegro y Grecia) por ampliar los exigüos territorios nacionales resultantes, terminarán en 1913 con la adhesión de Macedonia y Tracia, quedando a las puertas de Constantinopla, que será, a lo largo de dos tercios del siglo XX, el objetivo de la *Gran Idea* de los griegos, como parte fundamental del imaginario moderno. Tras la primera gran contienda mundial, la caída definitiva del Imperio Otomano otorga esperanzas a Grecia, que se lanza a la realización de esa *Gran Idea*, pero que la lleva a la derrota definitiva ante la nueva Turquía en 1922 y con ello, la obligada revisión del imaginario. Se sucederán, como veremos, dictaduras y la II guerra mundial y la consiguiente Guerra Civil, que abrirán un sinfín de brechas en el relato del helenismo, un imaginario que dejará de ser común a los griegos, para representar a determinadas ideas e ideologías, según los aires políticos de cada momento.

La plasmación de todo este proceso se puede leer en la ciudad capital de los griegos, Atenas, en su formación, su intento de construirse urbanísticamente como una gran capital europea, como ideal de la ciudad que fue símbolo, para occidente, de lo que representaba la cultura griega clásica. Un detallado apartado dedicado a la ciudad de Atenas cerrará este tercer capítulo de la primera parte del trabajo. Mientras que, para los griegos, Constantinopla era la capital soñada, la nueva *polis*, la Ciudad a recuperar para la nación y para el helenismo, las potencias europeas consideraron que Atenas era la “cuna de las artes y la filosofía”, como afirmó en su momento Cicerón y se mantuvo en la tradición occidental durante la época medieval y el Renacimiento. Por ese motivo, la colaboración de las potencias occidentales en la consecución de la independencia del pueblo griego veía con buenos ojos restaurar una ciudad, que aún conservaba los vestigios, si bien ocultos, a veces ruinosos o directamente enterrados bajo sus barrios, de aquel esplendor pasado. En este sentido, existe hoy en día una bibliografía muy bien actualizada, sobre la historia de la ciudad de Atenas, desde la visión de los primeros visitantes europeos en busca de las antigüedades en el siglo XVII hasta la proliferación de los barrios surgidos de las diferentes oleadas migratorias, económicas o políticas, que se han sucedido a lo largo del siglo XX, pasando por los planes urbanísticos proyectados y continuamente re-

visados que quisieron, desde 1830, hacer de Atenas una capital moderna, pero se vieron truncados una y otra vez por la realidad económica y social del país. Precisamente, entre 2015 y 2016, tuvo lugar en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas una interesante exposición acerca de la visión de los viajeros extranjeros en sus visitas a la ciudad desde el siglo XVII hasta después de la independencia. El título es, en efecto, *Paseo por la Atenas de los viajeros de los siglos XVII/XIX*. Los comisarios de la exposición, Lagogianni-Georgakarakos y Koutsogiannis, han publicado el catálogo de la misma (2015), que es más bien una colección de estudios de especialistas en arte, historia y urbanismo, que no dudamos en que se hará imprescindible para el acercamiento y estudio de la historia de Atenas. En este sentido, son también una magnífica fuente de información sobre Atenas hasta el siglo XX, los estudios publicados en la web por la Fundación de Estudios Nacionales, titulados en conjunto, *Arqueología de la ciudad de Atenas*, que nacieron de un ciclo de doce conferencias sobre la arqueología de las distintas épocas de la ciudad, celebrado en 1994 y dictadas por reputados especialistas en el tema. Las conferencias se encuentran en griego e inglés y accesibles en la web. En definitiva, hemos abordado la historia de la ciudad, no sólo como una entidad física o urbanística en continuo proceso de cambio, sino también como una parte fundamental del imaginario que trata de construirse en el país, que manifiesta las tremendas grietas, escisiones y fisuras que éste contiene. La ciudad que nos interesa será una parte fundamental del cine que analizaremos en el trabajo y aparecerá, no sólo como un decorado más o menos preciosista y pintoresco, sino, sobre todo, como un coro humano (ciudadanos, músicos, habitantes de los barrios, niños) o divino (*fatum*, *Moirai*, destino, ley ancestral) que representará en muchos casos una transposición metafórica del coro trágico y hará sus funciones en algunas de las películas que habremos de analizar.

Metodología cinematográfica. Las fuentes tratadas.

En la segunda parte, nos adentramos de lleno en el arte del cine, del cine griego. Es aquí donde necesitamos tal vez una mayor justificación ante la elección del material de análisis utilizado. ¿Por qué estas películas, por qué estos directores, por qué estas épocas? En primer lugar, necesitábamos un planteamiento general sobre la azarosa historia del cine griego que nos condujera al momento clave en el que se consolida su industria, los años 50. En ese momento, con el incipiente desarrollo económico del país, la instauración de una frágil democracia y el intento de cerrar las heridas provocadas durante la larga década de guerras, ocupaciones extranjeras y venganzas fratricidas, surgen una serie de películas que sobrepasan en calidad de producción y artística, la media de las que se habían realizado hasta el momento. En segundo lugar, hemos seleccionado tres de ellas, por su innegable calidad, su particular originalidad y su especial forma de incorporar la

problemática que la institución social del helenismo generó en la sociedad griega del siglo XX. A cada una de estas películas dedicamos un capítulo completo.

Puesto que tratamos en este trabajo sobre la institución de un imaginario social como es el del helenismo y cómo el cine griego forma parte de la documentación textual-imaginativa que con más efectividad ha contribuido a establecerlo, como tendremos ocasión de comprender, metodológicamente nos vemos obligados a seguir varios pasos. El primero, necesario, es exponer las condiciones en las que el cine, como espectáculo, como industria y como arte se establece en el territorio griego, no sólo en lo que era la Grecia independiente, puesto que en el momento en el que el cine llega a Grecia, ésta comprendía tan sólo los territorios del Peloponeso, el Ática y Beocia, esto es, los territorios que se corresponden con las ciudades señeras de la Grecia Clásica: Atenas, Esparta, Corinto, Delfos, Tebas, Olimpia. En 1905, los hermanos Manakia se dedican con su cámara a filmar usos, costumbres y eventos políticos en Épiro, Macedonia y Tracia, que todavía formaban parte del Imperio Otomano. Lo cierto es que se producen varias tentativas de emprender una industria cinematográfica griega desde principios de siglo hasta 1939, que no terminarán de cuajar, pero que dejan abiertos los caminos para la construcción de un cine nacional, gracias a una serie de *tropos-tópicos* que se desarrollarán con todo su significado a partir de los años 50. Por ello, era imprescindible dedicar un capítulo al periodo de iniciación, interrumpido por la II Guerra Mundial y la ocupación alemana y, más tarde, por la Guerra Civil. Así, el cine se recupera en los 50 y, según todos los estudiosos, esta etapa puede considerarse, sin duda, una etapa de esplendor, un primer cenit del cine griego como industria y como arte. En el capítulo 4, el que abre esta segunda parte, además de la manera en que se crean los distintos *tropos* que constituyen lo *nuevo griego* en el cine, con sus personajes y sus géneros cinematográficos propios, repasamos esas primeras obras de arte, influenciadas por el neorrealismo italiano, que sientan las bases de una industria propia y generan los tópicos del nuevo helenismo, que habrán de repetirse en adelante hasta la saciedad.

Sin embargo, esos tópicos no dejan de tener escisiones y fisuras, las mismas que la sociedad que los ha generado, que vienen a plantearse, de una manera artística y crítica en las tres películas que hemos seleccionado como emblemáticas, por diversos motivos que explicamos en su momento. La primera fue *Estela* (1955) de Mijalis Cacoyanis, la segunda, *El ogro de Atenas* (1956) de Nicos Cúnduros y la tercera, *Nunca en domingo* (1960) de Jules Dassin. Cada una de ellas merece un capítulo propio, porque las tres, cada cual a su manera, implican el replanteamiento del helenismo como relato, con sus contradicciones y sus escisiones, que acabará por instituirse en el imaginario común de los griegos. Curiosamente, las tres películas están interrelacionadas de alguna manera. *Estela* y *El ogro de Atenas* fueron escritas, tanto en la idea como en sus diálogos y su parte lite-

raria, por el que luego sería padre del teatro griego contemporáneo, Iácovos Cambanelis⁷. Se trata de dos acercamientos diferentes pero complementarios a lo que ha sido la historia de la institución de un imaginario problemático que asumiera los elementos dispares que procedían de las distintas tradiciones griegas, para convertirlos en un único relato común. Si la primera trata de construirse como una *tragedia moderna*, con referencias continuas al mundo clásico, pero dejando ver esas fracturas que han articulado la sociedad griega desde su independencia, la segunda puede considerarse otra tragedia, pero invertida, invertida por la ironía que esas fracturas provocan al echárselas a la cara. Por otro lado, *Estela* y *Nunca en domingo*, cuentan con los mismos protagonistas emblemáticos, la pareja formada por Melina Mercuri y Yorgos Fundas, además de tener como personajes centrales, en ambos casos, la figura de una mujer fuera de su tiempo, especial e independiente, enfrentada de alguna manera a su entorno: una cantante de taberna marginal, con aspiraciones de ascender de categoría en su vida artística, en la primera, una prostituta del Pireo, que no trabaja los domingos ni los días en que se representa una tragedia griega en el Festival de Atenas, en la segunda. Aunque la primera se desarrolla en clave de tragedia y la segunda de comedia, en ambas, ese personaje femenino fuerte, íntegro, representa en el fondo un oculto deseo secreto de todo griego por vivir su vida libremente en medio de una sociedad que se lo impide por todos sus medios y representaciones.

Consideramos que las tres películas son claves para entender la *normalización* de un relato común que, hasta el momento, no se había conseguido como tal. Cada una de ellas es destacable por sus valores propios, además de considerarse tres obras cumbre del cine griego, por su frescura y originalidad, cada una a su modo. De hecho, las dos que protagoniza Melina Mercuri fueron éxitos de taquilla e, incluso, la segunda en particular, la lanzaron a la escena internacional como actriz. Y aunque *El ogro* fue un fracaso en su momento, por los motivos que analizaremos, el año del estreno de la tercera, *Nunca en domingo*, 1960, fue recuperada y premiada en el Festival de Salónica como la mejor película griega de la década de los 50, llegando a reconocerse como una de las mejores películas europeas del siglo XX. Cada una de estas tres películas contribuyó a normalizar una imagen de Grecia aceptada como propia por la mayoría de los griegos y, a la vez, reconocida por el resto de las naciones europeas. En esta imagen *normalizada*, se incluían la mayoría de los elementos de procedencias diferentes que constituyeron el imaginario social griego. Tendremos ocasión de ver, a lo largo de este trabajo, la importancia, por ejemplo, de un tipo de música como el *rebético* y su instrumento principal, el *busuki*, marginales hasta ese momento, que se convierten en señas de identidad de lo griego, tanto

⁷ Un estudio de la figura de Cambanelis y su relación con el cine lo hemos tratado en varios artículos previos, en concreto Aguilera Vita (2012), pero también en el contexto de Atenas como hipertexto (2013). La relación completa de sus películas y sus reseñas, en el interesante estudio de Delveduri (1994).

como los restos arqueológicos de la época clásica que asoman por solares y esquinas de ciudades como Atenas. Ni una cosa ni la otra era reconocida por todos los griegos del país como algo propio. Ni las clases dirigentes aceptaban elementos orientales como esa música, el café greco-turco o un tipo de cocina procedente de Asia Menor, ni las clases populares asumían como suyas el cúmulo de piedras y ruinas que muchos extranjeros iban sacando de debajo de las casas en las que habitaban, para lo que eran obligadas a abandonarlas. El proceso fue arduo y lento, como veremos. Lo cierto es que estas tres películas, en una época en la que todo un pueblo trataba de cerrar viejas heridas, contribuyeron a la aceptación de un imaginario común que intentaba fusionar elementos dispares por parte de todos los estamentos de la sociedad helena. Esa fusión se hará exportable y configurará una imagen de Grecia en Occidente, que comienza a ver el país como algo más que las ruinas esplendorosas de su pasado clásico. Otras películas posteriores abundarán en estos tópicos, con mayor o menor fortuna, hasta hacer de Grecia un destino deseado por el viajero y el turista, más allá de los sitios arqueológicos. Desde *Zorba el griego* (1964), también de Cacoyanis, quien, por otro lado, realizará loables intentos de fijar textos trágicos antiguos en tragedias cinematográficas modernas, hasta películas recientes, de cierto éxito internacional, como *Un toque de canela* (2003) de Tasos Bulmetis, que vuelve a tocar un tema candente como las relaciones de los Estados griego y turco a lo largo de la última mitad del siglo XX, el cine griego contribuye a construir la imagen de un país tan moderno como cargado de historia y de contradicciones.

Caso aparte merece la mención del mayor creador cinematográfico griego, reconocido internacionalmente como uno de los grandes hitos del cine contemporáneo. Nos referimos a Teo Angelópulos (1935-2012), quien, hasta tal punto impuso su impronta creadora en el cine heleno, que tres de sus películas clave marcaron las etapas fundamentales de su historia: *Reconstrucción* (1970), *El viaje de los comediantes* (1975) y *La mirada de Ulises* (1995). El estudio de su obra, sin ningún género de dudas, supondría una continuación natural del trabajo que aquí presentamos sobre el imaginario social de Grecia en el cine griego. En éste, tratamos de presentar cómo el cine griego expresa la manera en la que un imaginario se ha ido instituyendo en una sociedad como la griega, tratando de reproducir la esencia de una idea nacional, en continua construcción, pero también en continua discusión. En un determinado momento y con unas pocas películas, llegará a plantear las fisuras y contradicciones de su historia, enfrentar el pasado con osadía, y conseguir así *normalizar* elementos heterogéneos, hasta componer un relato común, que pueda ser llamado por todos *helenismo*. Angelópulos consigue dar una vuelta de tuerca a este proceso, en el momento en el que, desde posiciones sociales supuestamente ya *normalizadas*, es capaz de revisar la historia de Grecia con la osadía de un creador y sin miedo a reabrir aquellas heridas, para conseguir con ello su cicatrización definitiva

o el exorcismo de un pasado, que continuará vagando como un fantasma en el país de finales del siglo XX. Ese fantasma, que parecía vencido, trajo en 1967 una de las peores dictaduras militares que se han vivido en suelo europeo, en 1973 la invasión de la isla de Chipre, considerada parte del helenismo, por la Turquía moderna o una sucesión de crisis económicas y sociales de las que Grecia, como país, aún no ha conseguido salir. Pero sobre todo trajo la inacabable intervención extranjera en la manera en la que el país debe gobernarse y pensarse. Estos miedos, preguntas, fracturas o indecisiones son las que trata Anguelópulos en su cine, trazando con ello una línea más allá del imaginario aceptado del neohelenismo. El acercamiento a la cinematografía de este director-creador sin igual, en relación al tema del imaginario social de la Grecia contemporánea, merece un trabajo aparte. No obstante, no hemos querido cerrar este sin esbozar, al menos, cuáles son los elementos de un imaginario, como el griego, que Anguelópulos lleva a sus últimas consecuencias, trazando, desde la postmodernidad cultural más seria, una revisión inigualable de la historia de Grecia y de la historia del cine. Será, por tanto, el tema de un obligado apéndice al final de nuestro trabajo.

La historiografía sobre el cine griego es más bien escasa y se han convertido en clásicos los estudios de Yanis Soldatos, quien vino a hacer un compendio de la historia del cine griego, llena de datos y curiosidades, sentido crítico e ironía, que se encuentra perfectamente vigente. Continuamente actualizada en cada edición, hemos manejado la de 2002. Mucho más reciente y en inglés, la historia del cine griego de Karalis (2012) está escrita desde el punto de vista del crítico cinematográfico e historiador de arte, lo que suple en calidad de análisis y comentarios a su obligada selección en aras de la brevedad. Sobre aspectos del cine griego, en los últimos años se han escrito bastantes artículos en torno a la revista *Metakinema, Revista de cine e historia*, gracias a las colaboraciones de un estudioso de Cacoyanis, como es Alejandro Valverde y al autor de este trabajo⁸. Ambos hemos tocado, en seminarios y publicaciones conjuntas, muchos aspectos del cine griego contemporáneo, de las que dejamos constancia en la Bibliografía.

Los nombres griegos: su traducción y transcripción.

Un problema añadido a un trabajo de este tipo se presenta al manejar fuentes, bibliográficas y cinematográficas, en una lengua de caracteres ortográficos tan particulares como el griego, sea antiguo o moderno. Hay una serie de tradiciones, por lo que se refiere al griego clásico, en cuanto a la transcripción de los nombres propios, a topónimos, autores, personajes, etc. Pero incluso en el caso del griego clásico, tradicionalmente encontramos conceptos cuya traducción es inexacta, cuando no inviable. Ambos fenómenos nos plantean problemas desde antiguo, cuánto más cuando tratamos una lengua viva

⁸ Revista *on line*, pueden consultarse todos los números publicados en la siguiente dirección: www.metakinema.es.

moderna, que aún no posee una tradición filológica en nuestro país, como es el griego moderno. Así encontramos el problema de la terminología específica, por un lado, y el de la transcripción de los nombres propios, por otro. Ante ambos casos, hemos tenido que tomar decisiones que conviene aclarar y justificar, de la mejor manera posible, en la presente introducción.

Respecto al caso de la terminología específica, hemos seguido un criterio tradicional, que proviene de los estudios clásicos, es decir, conservar el nombre del objeto o del concepto en cuestión en griego, con la correspondiente transcripción según la normativa que utilizamos en cada caso. Como hemos dicho, este fenómeno no es nuevo, sino que se da frecuentemente en los estudios sobre la cultura clásica griega a la hora de traducir conceptos específicos como: *ethos*, *hybris*, *mimesis*, *catarsis* y tantos otros. El criterio tradicional en estos casos, que hemos seguido en el trabajo, consiste en conservar las palabras originales transcritas, cuando su uso es específico y se refiere a un concepto propio del mundo heleno, cuya traducción podría dar lugar a inexactitudes, cuando no, a ambigüedades. En el caso de un uso general de dichos conceptos, suelen traducirse como *costumbre*, *soberbia*, *imitación* o *purificación*, respectivamente. Pero en la cultura griega moderna aparecen una serie de palabras nuevas que designan objetos o conceptos que no han llegado a incorporarse al español, por ser demasiado específicos, designar objetos concretos, que no existen en nuestro entorno, o bien conceptos que no han sido usados con el mismo sentido en nuestra lengua. Es el caso de los términos musicales que designan tipos de bailes o instrumentos, por ejemplo. Así, encontramos palabras como *syrtaki*, por citar sólo una de uso lo suficientemente conocido internacionalmente, referida al famoso baile griego que, sin embargo, no se encuentra en el diccionario de la RAE. Puesto que hacemos referencia a muchas de estas palabras (*romei*, *rebético*, *seimbékico*) en el contexto de nuestra investigación, hemos considerado adecuado, en primer lugar, transcribirlas según los criterios que exponemos más abajo, dejándolas escritas en letra cursiva, y, en segundo lugar, hacer una relación de las mismas, en orden alfabético y explicando de nuevo su referencia o significado, al final del trabajo en otro de los apéndices. De esta manera se agiliza la lectura del texto, al ser explicados cada uno de estos conceptos sólo una vez en el cuerpo del trabajo, permitiendo la consulta posterior, en caso de necesidad.

En relación al tema de las transcripciones, el criterio general en las traducciones del griego al español no está, en modo alguno, unificado. Por esa razón, hemos tenido que tomar algunas decisiones generales que se resumen en dos puntos:

Para los nombres propios tradicionales griegos que, por proceder del griego clásico, tienen una larga tradición en la filología de nuestro país o están completamente aceptados como palabras castellanas, los hemos conservado en su versión tradicional.

Es el caso de los nombres de ciudades como Atenas, Delfos, Tesalónica, o de nombres propios como Pericles, Aristóteles, Eurípides, etc.

Los nombres modernos, que no han tenido dicha tradición filológica, son transcritos fonéticamente, según el criterio de transcripción publicado por Pedro Bádenas⁹ hace algunos años, pero que trata de reproducir los más fielmente posible la pronunciación griega original. A las reglas propuestas por Pedro Bádenas, hemos particularizado dos en el trabajo. En primer lugar, simplificamos las consonantes duplicadas que no tienen pronunciación doble, como “vv”, equivalente gráficamente a “nn”, pero que en realidad se pronuncian como “n”. El caso más evidente es el del director tratado Κακογιάννης, pronunciado (y así lo escribimos) correctamente “Cacoyanis”. En segundo lugar, siguiendo el mismo criterio que Bádenas utiliza para la transcripción de la ζ, grafía de una s sonora, puro alófono en español, que por tanto escribiremos también como “s”, transcribimos tanto τσ como τζ con la grafía castellana “ch”, que se acerca más a la pronunciación de la primera que de la segunda, aunque la diferencia para un castellano hablante es prácticamente indiscernible, pues la segunda es una “ch” sonora que no existe en nuestra fonética. Salvo estos dos casos, en lo demás, seguimos las indicaciones de Bádenas.

Finalmente, hemos hecho excepción en los criterios anteriores en algunos nombres propios concretos. Los nombres de los protagonistas de *Estela* y de *El ogro*, como podrá comprobarse, esto es, Στέλλα (*Stela*) y Θωμάς (*Zomás*), los hemos traducido por su nombre castellano, Estela y Tomás, pensando en una mejor agilidad de la lectura. Lo mismo hemos hecho con dos autores griegos, el nombre propio del director de cine Θόδωρος Αγγελόπουλος, que hemos castellanizado como Teo, por las mismas razones que los anteriores, y el del músico Μίκης Θεοδωράκης, que hemos preferido conservar como suele escribirse internacionalmente, Theodorakis, por ser suficientemente conocido con esa grafía, para evitar, con ello, posibles confusiones. Rogamos se nos perdonen estas licencias.

9 Bádenas, P. (1984). La transcripción del griego moderno al español. *Revista Española de Lingüística* 14, 271-290.

INTRODUCCIÓN ESPECÍFICA:

EL CINE COMO TEXTO. ALGUNOS CONCEPTOS TEÓRICOS EN RELACIÓN CON LA IMAGEN Y EL CINE. MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL FRENTE A CINE DE VIDENTE.

La realidad, como sugerían los filósofos de la diferencia, podría ser un *texto* susceptible de ser leído, un texto cuya verdad llegaría a depender del “orden del discurso”¹. Cuanto más, una obra de arte sería un texto cargado no sólo de realidad sino también de verdad². Partimos del supuesto del film como *texto*, y, como tal, sería un fragmento selectivo de la realidad que encierra verdades, buscadas o no, intencionadas o no, y del que, como del Arte en general, no sólo podemos esperar entretenimiento, sino formas en las que el ser humano se expresa, comunica, transmite, piensa o manipula la Verdad. Sea en una sala de cine o en una pantalla de televisión, sea en el formato estándar de obra cerrada de un tiempo limitado de duración, sea en el de programa televisivo de ficción, documental o telerrealidad, se trata de la imagen proyectada que selecciona un fragmento de realidad y lo difunde. No todo lo que pertenece al mundo de la imagen puede considerarse arte. Los medios de comunicación de masas han convertido la imagen en general en lo que Ramonet llamaba “la golosina visual”, según el título de un acertado estudio en el que nos advierte sobre las grandes trampas del lenguaje de la imagen en la sociedad globalizada contemporánea³. Esta manera amplia de entender el mundo de la imagen y su contenido forma parte más bien de una industria audiovisual que del arte cinematográfico. Incluso lo que hoy llamamos *arte cinematográfico* no siempre fue considerado como tal.

1 Parafraseando la famosa lección inaugural del *Collège de France* de Foucault en 1970 (Foucault, 1973).

2 El recurso al arte como fuente de verdad que Nietzsche desarrolla desde el aforismo 370 de *La Gaya ciencia* (1882) que retoma en *Nietzsche contra Wagner* y los escritos sobre éste desde sus últimos días en Turín (Aguilera Vita, 2014b).

3 Ramonet (2001). Puede verse también el concepto de *golosina visual* aplicado a películas de éxito reciente en Aguilera Vita (2010).

El cine como arte.

Cuando Arheim, un psicólogo de la percepción empeñado en desarrollar sus teorías y ejemplificarlas en el cine, siendo uno de los primeros en defender que era un arte, publicó *El cine como arte* en 1932⁴, la polémica sobre el estatus del cine no era nueva. El argumento principal para expulsarlo del Parnaso de las Bellas Artes era la cuestión del realismo, es decir, el cine puede llegar a ser un espectáculo de feria, como solía llamarse y así lo consideraron buena parte de sus creadores⁵, pero, por su propiedad constitutiva de reproducción *mecánica* de lo real, jamás podría llegar a acceder al campo del arte, como tampoco podría hacerlo la fotografía. El cine, en definitiva, tan sólo capta y reproduce la realidad a través de un medio mecánico, por lo que, según los detractores de un arte cinematográfico, no podría haber intervención de artista alguno. La tesis principal de Arheim, sin embargo, es que, por un lado, del hecho de ser un medio de reproducción mecánica, no necesariamente puede deducirse que no pueda funcionar como arte, pero, además, por otro lado, lo que el cine restituye de la realidad es sensiblemente diferente a nuestra percepción del mundo real. El cine manipula la realidad al registrarla, quien la capta decide qué se toma o no. Por esa misma razón, es también susceptible de ser manipulado con fines artísticos. Como psicólogo de la percepción, a lo que dedica libros siempre en relación con el arte y la estética⁶, estudió los efectos de la imagen que el cine aprovecha. Si bien en su origen el cine trata de imitar la visión humana, cualquier medio utilizado encuentra limitaciones para reproducir efectos que se acerquen a determinados campos de visión que el ojo humano tiene por naturaleza mucho más amplios. Los campos visuales del ojo humano y el de la cámara son evidentemente distintos y esto es algo que el creador, como veremos, habrá de aprender a aprovechar. Como dice Arheim (1996: 24):

En la práctica, el campo de visión es ilimitado e infinito. Una habitación entera puede ser tomada como un campo de visión ininterrumpido, aunque nuestros ojos no pueden recorrer la habitación entera desde una sola posición, ya que mientras miramos cualquier cosa, nuestra vista no se mantiene fija, sino que está en movimiento.

4 Edición en castellano y moderna es Arheim (1996).

5 Tanto Lumière como Méliès en los inicios del cinematógrafo trataron de explotarlo en sendas salas parisinas bastante cercanas, sin considerar en ningún momento que esta técnica llegara más allá de un entretenimiento pasajero, según Lumière, o todo lo más, al desarrollo de determinados tipos de efectos especiales sin ninguna pretensión de crear un lenguaje de la imagen en movimiento (Bazin, 1990, en concreto el artículo “El mito del cine total”, 33-39).

6 Fundamental en este aspecto es el análisis de obras de arte, como *La traición de las imágenes* de Magritte o *Parlamento de Londres. Rayo de sol en la niebla*, en *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2002.

Es decir, ese movimiento continuo, que nuestros ojos y cabeza mantienen al mirar, es el que hace que nos representemos virtualmente la habitación entera, acrecentado por la intervención de otros sentidos que contribuyen a una percepción completa y sensual de la realidad. La cámara ha de imaginar cómo emular eso, pero la realidad de una película prescinde de otros sentidos que no sean el visual y el auditivo y, en ello, es similar a “un sueño lúcido o una fantasía ajena”. En el cine hay una aceptación colectiva de la realidad alterada, “no sólo se han transformado un mundo multicolor en un mundo en blanco y negro, sino que en el proceso todos los valores cromáticos han modificado las relaciones entre sí” (1996: 23). La introducción del color en la imagen cinematográfica no hará sino acrecentar esa percepción de realidad alterada, en el momento en que se juega con una coloración ideal, que depende, en tantos casos, de la iluminación, pero que, sobre todo, “falsea” conscientemente el color real, creando un valioso componente expresivo. La imagen juega, por tanto, con la manipulación. Esta manipulación se da a través de una serie de elementos y recursos formales que se han desarrollado a lo largo de la historia del cine, básicamente, la historia del siglo XX, especialmente desde que se descubrió el uso del montaje y las posibilidades expresivas que éste ofrece.

Teóricos como Bazin (1990: 24-16) o cineastas como Rohmer consideran el argumento de que el cine es, en verdad, un *medio*, esto es, la posibilidad misma de la reproducción mecánica de la realidad, como un privilegio del cine y ponen así el énfasis en lo artístico del modo de *representación*. En la misma línea, Pudovkin habla de representación, y alejamiento de la realidad, que es el cine, pues filmar no es sólo fijar el acontecimiento que transcurre ante la cámara, sino una forma particular de representación de ese acontecimiento que en pantalla adquiere una apariencia diferente al acontecimiento natural. De hecho, al filmar, Pudovkin

habrá de irse de una escena en que ciertos comportamientos revelan un aspecto de la situación, a una escena diferente, marcando cada una de ellas un momento determinado de conciencia, y conectándose con las demás para configurar la progresión de una conciencia que se va adecuando al conjunto de la situación revelada (Deleuze, 1984: 253).

De esta manera, Bazin, que limita el arte al medio, orientando la teoría del cine como arte hacia una estética ontológica⁷, se pregunta cómo puede ser una película reflejo auténtico de la realidad y Pudovkin, desde un construccionismo, se pregunta cómo puede una película producir su propia realidad sobre la base de lo real. Lo cierto es, como veremos en este trabajo, que esa posibilidad de generar una realidad es la que

⁷ En este sentido, es imprescindible su artículo “Ontología de la imagen fotográfica”, Bazin (1990: 23-32).

permite al cine convertirse en vehículo ideal para la institución de un imaginario social y, como arte popular, en cualquiera de sus soportes, del siglo XX, un espectacular vehículo de creación y difusión del mismo. Así, más recientemente, Dominique Chateau (2010) lo define como una *tecnestésica*, es decir, el cine es un arte que depende del medio, pero que en realidad está, como arte, fuera de él. El medio en sí no es nada, es pura técnica, pero es imprescindible para que la visión de la obra artística sea posible. ¿Qué es lo que esta característica, la *tecnestésica*, le otorga al cine como particularidad? Que cada obra de arte cinematográfica es, como una obra de arte plástica, como un lienzo o como una escultura, una obra única y cerrada, susceptible de múltiples lecturas e interpretaciones, pero que para ser admirada, leída, comprendida, depende, como la música o el teatro, de su desarrollo en el tiempo, para lo cual, a diferencia de estas últimas, necesita de medios mecánicos, o en su caso hoy en día, digitales, que hagan posible su reproducción. Pero además, el tiempo se constituye en el elemento básico que conforma la realidad que esa obra de arte cinematográfica crea. Hasta hoy, el cine construye el tiempo de dos maneras posibles, *representándolo* a partir del movimiento o bien haciendo una *presentación* directa del mismo. El recurso principal con el que cuenta para ello es el montaje. Desde Pudovkin, Eisenstein hasta Bazin o Deleuze se ha tratado el tema del montaje cinematográfico desde distintos, e incluso contradictorios, puntos de vista.

No podemos entrar aquí en la cuestión del montaje, más allá de los conceptos que nos interesa tocar para un análisis y comprensión de las películas del cine griego que analizaremos más adelante, es decir, aquellas que tratan, consciente o inconscientemente, el tema de Grecia, el relato común instituido como imaginario. El tema no es exclusivo del cine y como veremos tiene una larga historia teórica que el griego mismo piensa y nombra como *ελληνισμός* (*helenismo*), que impregna toda la literatura popular, incluyendo las *dimotiká tragudia*, desde el proceso de *helenización* del Imperio Bizantino, pero, particularmente, a partir de la caída de Constantinopla, la *Polis* por antonomasia del imaginario griego moderno y contemporáneo. El cine no ha hecho sino utilizar la topología del imaginario del helenismo, bien para difundirlo como idea (plasmada en la *Megali Idea*, que surge tras la independencia como proyecto político nacional de recuperación de todos los territorios considerados helenos), bien para replantearlo como problema que no ha dejado de determinar la vida de los griegos y el desarrollo de Grecia como Estado moderno. Por esta razón, habremos de repasar cómo se ha formado la idea nacional en la escasa y difícil producción cinematográfica de la Grecia moderna en la primera mitad del siglo XX y analizar cómo se toma esa idea, desestructurada, desmembrada, resquebrajada, en determinadas obras de arte del cine griego, que comienza a tomar una entidad propia en los años 50.

En definitiva, el cine es arte. En esto no se diferencia de la literatura, el teatro o la escultura y la pintura, puesto que, tras cualquier manifestación artística hay una gramática que nos permite leerla como *texto*, en el que podemos observar toda una serie de elementos que refieren a un momento de su creación, más allá de la posibilidad de convertirse en obras universales que sean capaces de transmitir verdades, independientemente de las intenciones concretas de su autor y de las condiciones en las que dicha obra se ha creado. Como lo expresa Canudo⁸, un pionero del análisis del cine como arte:

Toda estética, aplicada a cualquier arte, es su explicación y su filosofía. Ella está por encima de la crítica y nada tiene en común con el informe. Busca las reglas que dominan esa representación humana de la vida interior. (...) un sistema, en suma, ... que hace que toda obra de arte aparezca como un fenómeno nunca aislado, sino siempre formando parte de un conjunto, relacionado con el alma total de un tiempo.

Si bien las tragedias de Esquilo, pongamos por caso, nos hablan de un mundo perdido para nosotros, que probablemente no podemos captar como lo hiciera un ateniense del siglo V a.C., las relaciones entre sus personajes, la plasmación de las pasiones que los mueven, la evidencia de las motivaciones con que actúan, las hacen comprensibles, de alguna manera, para un espectador actual. Pero la polémica generada por la compasión hacia los perdedores de las guerras médicas, que provocó en su momento que no volvieran a escribirse tragedias de tema contemporáneo, nos habla de unos componentes artísticos en la obra que sobrepasan el componente puramente estético hasta tocar “el alma total de su tiempo”. De la misma manera, una película como *El ogro* de Cúnduros dejó perplejos a los espectadores griegos de 1956, heridos por las circunstancias que acababan de vivir y tratando de asimilar un imaginario plagado de contradicciones. Por ello, no comprendieron la ironía y la grandeza con que esa película trataba los grandes problemas de dicho imaginario, que no se dejaba instituir del todo en Grecia como relato común. Si en *Los Persas* los atenienses vieron cómo se les plantaba, ante sus ojos y oídos, la crueldad que, como vencedores, eran capaces de ejercer sobre los vencidos, en *El ogro*, los griegos vieron reflejado el malentendido⁹ que llevaban viviendo, durante los últimos siglos, como cultura y como pueblo. Tanto en un caso como en otro, no era fácil aceptar una verdad que desde el mundo del arte se les planteaba. A ambas obras de arte las llamamos trage-

8 Citado en Chateau, D. (2010: 83) del artículo de R. Canudo de 1921, en la revista *Le film*, “L’esthétique du septième art (I)”, recogido en la edición de J.P. Morel (1995) de la colección de Canudo, *L’Usine aux images* (Paris: Nouvelle Éditions Séguier/Arte Éditions).

9 La consideración de la película *El ogro* de Cúnduros como “la historia de un malentendido” y los componentes metafóricos que dicha obra de arte tiene será uno de los temas en los que profundizaremos en la segunda parte del trabajo.

días, pero, mientras de la primera conservamos sus palabras y su estructura, que habrá de hacerse explícita en cada interpretación factual de la misma, la segunda, como obra de arte cinematográfica es cerrada y será capaz de repetir su *tiempo* instituido cada vez que se la reproduzca por los medios mecánicos o digitales correspondientes. Sin ellos, sin embargo, no será nada, tal vez un simple guión escrito. Al igual que aquellas cintas de los hermanos Manakia, que A. encuentra, sin revelar, en el Sarajevo de la guerra de los Balcanes, que tratan sobre los orígenes del helenismo en el inicio del siglo XX, en *La mirada de Ulises* (1994) de Teo Angelópulos. Así, como están en el arranque del film, no son sino una mirada perdida imposible de comprender, grabadas en unas cintas de celuloide, que no pueden verse a finales del mismo siglo.

Algunos conceptos deleuzianos.

1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes volumen, más allá del movimiento mismo.

(Deleuze, 1984: 26).

Con estas palabras adelanta Deleuze las tesis que va a desarrollar en sus dos libros fundamentales sobre la imagen cinematográfica. De esas tesis, a la hora de analizar las obras de arte cinematográficas, podemos aprovechar más de una propuesta, en relación al análisis que nos proponemos más adelante. Sin duda, los tratados de Deleuze sobre el cine, aun cuando se han aprovechado para el desarrollo de una nueva crítica cinematográfica, son en realidad una ilustración práctica, a partir del mundo de la imagen, de sus tesis filosóficas en torno a la lógica del sentido y la percepción, así como un ejemplo de su quehacer como comentarista excepcional de textos filosóficos. En definitiva, se trata de dos libros que desarrollan la particular filosofía del autor, tomando como fondo una teoría del fenómeno cinematográfico y el análisis de elementos que lo constituyen, esto es, plano, secuencia, montaje, tipos de montaje, composición de la imagen, y un largo etcétera. Por eso mismo, Deleuze ha generado un conjunto de conceptos, que ayudan a ver el mundo de la imagen de una manera particular y completa, con lo que ello nos permite crear un lenguaje complejo y estructurado, para acercarnos al cine como obra de arte, centrándonos en la plasmación del imaginario griego, en todas sus vertientes posibles, dentro de la cinematografía de aquel país.

En principio, Deleuze ve en el cine un profundo bergsonismo, lo que para él significa que el cine no puede evitar el encuentro con lo imprevisible. Se necesitan nuevos

signos, puesto que el cine exige cada vez más pensamiento. Las grandes productoras de Hollywood continúan haciendo un cine que repite clichés y se retroalimenta de su propio tópico. De factura y producción clásica, recurre a una narrativa estandarizada que utiliza el montaje invisible para generar una sensación de realidad, lo que llamaremos más abajo, el *Modo de Representación Institucional*. Ese MRI cayó hace años, en la reiterativa burla del tópico mismo, quedando dentro de un enorme atolladero. Cinco fenómenos, en principio, pusieron en crisis la imagen tradicional y dieron las pautas para una nueva imagen en el cine (Deleuze, 1984: 288-292): primero, la situación dispersiva que se produce tras la segunda guerra mundial; segundo, la introducción del azar en el desarrollo de los acontecimientos, incluso como hilo conductor de los mismos; tercero, la acción reemplazada por el vagabundeo, el paseo, el ir y venir; cuarto, un mundo sostenido por los tópicos, sin enlaces ni totalidad, imágenes flotantes, que circulan por el mundo exterior y contaminan el interior; y, por último, los medios de comunicación de masas como creadores del mundo mismo de la realidad.

El primero, en el cine, implica el desplazamiento de la centralidad de los esquemas de la imagen-acción. La acción deja de ser el *leitmotiv* de un argumento o, al menos, no es la acción de lo que depende el desarrollo de la trama, ni ésta está encaminada a provocar directamente una reacción. El segundo fenómeno implica la toma en consideración del factor azar en la vida misma. Es un componente fundamental que moverá el movimiento llamado *neorrealismo italiano*, que tanta influencia ha de tener en el cine griego de los años 50, hasta convertirse en uno de los modelos del cine europeo en general. El *neorrealismo*, como afirma Bazin (1996: 96), trata de llevar a sus últimas consecuencias las pretensiones del cine como arte total, como captador de la realidad inmediata: “El neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje”. El tercer fenómeno, el del vagabundeo, el ir y venir, supone la aparición de personajes que no reaccionan ante una acción concreta, porque precisamente el componente *acción* ha perdido su centralidad en el film. Esto tiene dos consecuencias y abre una interesante posibilidad. Por un lado, los personajes parecen perdidos en un mundo que observan y en el cual les resulta difícil, cuando no imposible, interactuar. Es Tomás, el protagonista de *El ogro*, como veremos, un ejemplo sobrecogedor. Tomás, solitario empleado de banca en la Atenas que trata de levantarse de la contienda civil, encuentra su fotografía el día de Fin de Año en un periódico, apareciendo como el *ogro de Atenas*, el peor bandolero de los últimos tiempos, buscado por la policía. Su deambular por la ciudad, tratando de ocultarse a la mirada de viandantes y de autoridades, es una huida, la profunda huida de una personalidad gris hacia lo imprevisto, lo sorprendente, el azar. La segunda consecuencia es que el público deambula con cada personaje y se convierte en su *alter ego*, sea un la-

drón de bicicletas, sea una madre romana siguiendo a su hijo detenido¹⁰, sea, por ir al cine griego, una Estela perdida entre la muchedumbre que sigue el desfile de la fiesta nacional del 28 de octubre, tras dejar plantado en el altar a la única persona a la que realmente ama profundamente¹¹. El público ya no es, por tanto, un espectador pasivo que contempla una realidad construida de forma invisible a través de un montaje sin fisuras, sino un cómplice activo, a veces sin quererlo, a veces sin identificarse con él y por tanto sufriendo por ello, del personaje errante que, fundamentalmente, observa. Por eso, a este tipo de cine, al que Deleuze llamó en sus tratados *cine moderno*, tendremos que rebautizarlo con otro de sus conceptos, *cine de vidente*. En definitiva, será el que llamaremos *Modo de Representación No Convencional*, que domina en los cineastas griegos que analizaremos con detalle. El problema de la acción abre además una sugerente posibilidad, de la que hablaremos al final de este trabajo, la posibilidad de la tragedia en el cine, o mejor, de considerar determinadas obras de arte cinematográficas como tragedias modernas. Será a partir del análisis de las películas propuestas como podremos llegar a una serie de conclusiones sobre este tema.

El cuarto fenómeno del que hablaba Deleuze es el de la aparición de un mundo sostenido por los tópicos, sin enlaces ni totalidad. Frente al cine convencional, el que utiliza el modo de la imagen que hemos llamado *Modo de Representación Institucional*, en el que el espectador se encuentra frente a un mundo cerrado, estructurado y perfectamente construido, gracias, de nuevo, a los efectos de un montaje invisible, que difumina y oculta las aberraciones de la imagen, el *cine de vidente* nos ofrece fragmentos de mundo, porque el espectador no se convierte en un omnipresente visionario, sino que capta el mundo de los personajes a través de la mirada de ellos. El exterior se convierte en un mundo cargado de imágenes que contaminan el mundo interior de los personajes. Uno de los desarrollos más radicales de dicho fenómeno en el cine europeo es el de Teo Angelópulos. Por un lado, todas sus películas constituyen en sí un mundo propio cerrado e interconectado, pero es el mundo que sólo podemos captar a través de los personajes que nos presenta en cada film, sean los comediantes en continuo viaje por la historia y la geografía de Grecia, sea el *gran Alejandro*, un bandolero de principios del siglo XX, sea A., un director de cine en un viaje inacabado por los Balcanes y hacia dentro de su propia alma. En todos sus filmes, el mundo exterior está constituido por fragmentos, fragmentos de estatuas, de ruinas clásicas, de pueblos. es la metáfora de la propia historia de Grecia. El espacio-tiempo, categoría unificada, que recorre la composición de estas películas, está fragmentado y los personajes caminan o deambu-

10 Nos referimos a *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) y a *Roma, città aperta* (Rosellini, 1945), respectivamente.

11 Se trata de *Estela* (1955) de M. Cacoyanis a la que dedicamos un capítulo completo en la segunda parte.

lan, miran o interactúan entre esas ruinas. La metáfora de la ruina, igualmente, como componente fundamental del imaginario griego, estará presente en las tres películas de autor, cine de vidente, que analizaremos con profundidad en la segunda parte del trabajo (*Estela, El ogro, Nunca en domingo*), pero alcanza su punto culminante en el mundo cinematográfico de Anguelópulos, cuya obra merece un estudio propio que supera las pretensiones de este trabajo¹². Por último, Deleuze hablaba del fenómeno de los medios de comunicación de masas como constructores del mundo mismo, con las consecuencias que dicho fenómeno ha traído para la sociedad globalizada actual. Una película como *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini exponía, ya entonces, con crudeza, el grado al que los medios de comunicación de masas habían llegado a hacer la construcción de la realidad que nos rodea. Este fenómeno, como vemos en la película, termina por componer unos personajes que deambulan como zombis, miran e interactúan, siempre con la necesidad de encontrarse presente ante los medios, hecho sin el cual dejan de existir. Hoy vivimos el momento en el que, si no estás en los medios, directamente no existes, como autor, como artista, como político, incluso, con la proliferación de los *reality show*, como persona particular.

Pues bien, para Deleuze, estos cinco fenómenos, que se desarrollan con intensidad, después del trauma que supone para la Europa civilizada la segunda guerra mundial, son detonantes para la aparición de ese cine que, como decíamos, él llama *moderno*. Lo distingue así del cine *clásico*, esto es, aquel que había conseguido crear un lenguaje de la imagen, gracias al montaje, sostenido en lo que llama la *imagen-movimiento*. La terminología *cine clásico/cine moderno*, en el sentido utilizado por Deleuze para caracterizar una tipología de películas, puede considerarse obsoleto. Hoy día, muchas de las películas que él incluye en la etiqueta de *cine moderno*, son verdaderos clásicos del cine, por lo que esos conceptos son imprecisos. Ahora utilizamos el término *clásico* en el sentido más amplio de la palabra, como se ha venido empleando en el mundo del arte, es decir, como sinónimo de obra de arte modélica que, en terminología aristotélica, es digna de ser imitada. Por otro lado, se trata de un término excesivamente polisémico, porque se ha utilizado, tanto para caracterizar periodizaciones concretas de la historia del arte, desde su inicio estético, con Winckelmann, como veremos, como para nombrar movimientos artísticos o literarios completos, con las variantes de *neoclásico* o *postclásico*. En cualquier caso, para lo que nos interesa, la diferencia que hace Deleuze entre uno y otro cine está basada en la forma en la que la imagen trata el tiempo, el eterno problema del tiempo en la filosofía occidental. Y es en ese sentido en el que podemos

12 No obstante, como hemos adelantado, le dedicamos un apéndice, en el que tratamos de argumentar cómo Anguelópulos, en su mundo cinematográfico, es capaz de dar una vuelta de tuerca a todos los elementos que aquí exponemos sobre la historia de Grecia, el cine griego y la construcción de un relato común.

distinguir, aunque habremos de llamarlo de otra manera, dos formas básicas de construir el tiempo en el cine. Esta distinción nos resulta imprescindible para analizar cómo el cine trata un imaginario social y cultural.

El tiempo en el cine. Los modos de la imagen.

Podemos hablar, por un lado, de un tipo de cine que construye el tiempo cinematográfico a partir del movimiento, salvando, a través del montaje, las aberraciones propias de la imagen, para conseguir así una narratividad lineal. ¿Qué significa esto? Con la aparición del montaje a partir del momento en el que algunos cineastas, léase Griffith o Eisenstein, de muy diferente manera, consideraron que el cine era algo más que aquel entretenimiento de feria que pensaban sus creadores, se descubrieron las posibilidades expresivas de unir imágenes, completamente distintas, para formar las secuencias. Estas imágenes, por su diferencia misma, rompen el sentido de *realismo* que el cine trataba de conseguir¹³, es decir, provocan lo que llamamos *aberraciones de la imagen*. No es en absoluto natural que, tras un plano medio general, encontremos de pronto el rostro engrandecido en la pantalla de un primer plano, o que, a continuación, veamos la imagen de una persona cortada por la mitad. Sólo gracias al montaje, como una técnica de hacer *natural*, es decir, creíble, la sucesión de dichos tipos de plano, fue cómo el público pudo llegar a percibir estos cambios como *normales*, incluso como *reales*. El desarrollo de estas técnicas, cada vez más refinadas y sofisticadas es lo que permitió una narratividad lineal que acabó por construir un *tiempo cinematográfico*. El movimiento de las imágenes, gracias al montaje, permitió la sucesión temporal de los acontecimientos de manera que se convertían en reales. A este tipo de imagen, la llama Deleuze la *imagen-movimiento*. El cine que se basa en ella es al que llamó *cine clásico*. Pero, más bien, se trata de un modo de entender la manera de presentar, o mejor, *representar*, el tiempo en el cine, que permite una tipología de argumentos y personajes posibles y que responde a un esquema argumental básico. Este esquema consiste en la narración de una acción que provoca una reacción que, a su vez, da lugar a una nueva acción o a una modificación de la acción anterior. Puesto que es un modo de *representar* la acción, proponemos llamarlo, como adelantábamos, *Modo de Representación Institucional* (MRI)¹⁴. Este tipo de narrativa, que utiliza los recursos del montaje de manera estándar, según los cánones perfectamente asumidos por el cine industrial, implica la invisibilidad del montaje y de sus recursos, de manera que el espectador

13 Bazin (1990: 37): “Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselo a pesar de sus deseos”.

14 Denominación que tomamos y adaptamos de Gómez Tarín, F.J. (2003).

entra en la historia, asumiendo por ejemplo *elipsis* de las que no es consciente, que acortan el tiempo de la realidad, tiempo, sin embargo, percibido como *real* en la pantalla¹⁵. En este caso, el tiempo de la imagen que el cineasta propone es el tiempo presente, aquel en el que supuestamente transcurre la acción que vemos en la pantalla. Ésta se desarrolla a partir de una serie de acciones que provocan reacciones, que, a su vez, se convierten en nuevas acciones, construyendo de esta manera el tiempo de la película, con un pasado pensable y un futuro predecible¹⁶.

Pero existe otro tipo de imagen, que Deleuze llamaba *imagen-tiempo*, que construye y propone una imagen directa del tiempo no mediada por el movimiento, esto es, por la sucesión de los planos en *raccord* temporal. Está claro que la manera de hacerlo varía de un cineasta a otro, pero si algo tienen en común, es que no oculta, a través del montaje, lo que llamábamos las aberraciones de la imagen (cambio de planos, tiempos muertos, planos detalle, continuidad de las acciones concretas, el *raccord* mismo o su ausencia...), sino que, por el contrario, las amplifica, las realza, somete al espectador a un ejercicio de pensamiento que le hace por lo general verse obligado a reconstruir la historia que el cineasta nos cuenta de una forma no convencional. Es a este modo de composición de la imagen, o a este cine en el que predomina la *imagen-tiempo*, al que Deleuze llamaba *cine moderno*. Otra denominación muy usual ha sido el de *cine de autor*, aunque este término, excesivamente amplio y ambiguo, ha terminado por convertirse en sinónimo de director de cualquier película de la gran industria, cuya forma de rodar no se aleja lo más mínimo del MRI, por lo que en oposición a éste *Modo de Representación Institucional*, proponemos denominar a esta otra forma de tratar la imagen como *Modo de Representación No Convencional* (MRNC). Si bien el MRI utiliza a veces recursos del MRNC, siempre y cuando éstos no disloquen excesivamente la comprensión de la historia contada por parte del espectador-consumidor al uso, el modo de utilización de la imagen cinematográfica y los recursos del montaje convencionales no han evolucionado excesivamente a lo largo del siglo de historia del cine como arte. Esa fue precisamente la intuición y la crítica de Deleuze a la reproducción de los tópicos de la imagen que consideró una de las razones para la aparición del nuevo tipo de cine. Puesto que el MRI continúa siendo el estándar de composición de las imágenes tanto en el cine como en la televisión, son las posibilidades del *Modo de Representación No Convencional* las que no dejan de sorprender al espectador sensible que considera el cine algo más que un mero producto de consumo, y es aquí

15 Estos tiempos, en el cine estándar, se consideran *tiempos muertos*, puesto que no añaden nada a la acción. Así, el tiempo de bajar unas escaleras, pongamos por caso, se reduce a unos segundos, suficientes para entender que la acción se ha producido en la realidad filmica.

16 Es el tipo de *imagen-movimiento*, propia del cine que Deleuze llama *cine clásico* oponiéndolo al que llama *cine moderno* o de autor. Esta terminología hoy día, como decimos, tras el desarrollo de la *imagen-tiempo* deleuziana en tantos ejemplos de cine experimental e incluso industrial, queda obsoleta, de ahí estas nuevas propuestas.

donde aparece la impronta de cada autor como creador de una obra personal que utiliza una mirada concreta cuando se enfrenta a una historia.

Utilizaremos, por tanto, en sustitución del concepto de *cine clásico* deleuziano, el término *Modo de Representación Institucional*, MRI, como un modo de representar, a través de la imagen, un tiempo construido gracias al movimiento y que nos propone un montaje invisible, salvo en los casos en los que se pretende jugar con el tiempo presente y *real*, para lo que se recurre a procedimientos claramente reconocibles para el espectador estándar, como un montaje acelerado y de planos muy cortos (muy usual desde la difusión del videoclip musical), determinados planos transitorios que indican cambio de tiempo o época (fundidos, encadenados, neblinas, planos recurso). En definitiva, recursos que, muchas veces, se han sacado del cine menos convencional, pero que, una vez estandarizados e instaurados entre el gran público, funcionan sin problema. Por otro lado, en lugar del término *cine moderno*, utilizaríamos el más oficial *Modo de Representación No Convencional*, MRNC, aunque preferimos, en este caso, recurrir de nuevo a Deleuze y llamarlo con él, *cine de vidente*, por el componente de visión directa del tiempo que propone al espectador, a través de los personajes que nos muestra. Como hemos dicho, la imagen predominante, sin que tenga que ser la única como iremos viendo, es la *imagen-tiempo* que, en esencia, consiste en una *presentación*, más que *representación*, directa del tiempo en la imagen, con lo que el espectador vive el tiempo cinematográfico a la vez que los personajes. ¿Significa esto que dicho tiempo nos acerca más a un realismo total del que hablaba Bazin como uno de los sueños del cine como arte? No, en el sentido de realismo / reflejo del tiempo de la realidad. En realidad, la presentación directa del tiempo lo que nos propone es una única dimensión espacio-temporal, más cercana a la física moderna que a las dos categorías clásicas. Espacio y tiempo se constituyen en una categoría única, como en el Universo de Einstein. Los ejemplos que encontraremos en el cine griego llegan a su máximo exponente en el cine de Anguelópulos, en el que en un mismo plano, por tanto un mismo espacio, se narran historias cronológicamente distantes. *La mirada de Ulises* (1995) contiene algunos de los mejores ejemplos, como el largo plano secuencia (10 minutos), en el que en el mismo espacio, un amplio salón, a través del baile de año nuevo, se nos cuentan cinco años de la familia de A. en Constanza (Rumanía)¹⁷.

Así pues, los recursos del montaje, en este *cine de vidente*, no tratan de hacerlo invisible, sino, en muchos casos, el de Anguelópulos por ejemplo, pero también en grandes películas mucho más convencionales, argumentalmente hablando, como las de Orson Welles, lo que tratan es de evitar el montaje, por medio de planos largos o por medio de planos secuencia. El significado de los tipos de planos no convencionales junto con el de algunos otros signos de este cine basado en la *imagen-tiempo*, pide un apartado propio.

¹⁷ Aguilera Vita, 2016.

Signos y planos para el análisis de la imagen-tiempo.

Dice Deleuze, en *La imagen-tiempo* (1986: 176-181), que uno de los grandes problemas de la filosofía ha sido el del tiempo, por cuanto en toda la historia del pensamiento, éste fue la puesta en crisis de la noción de verdad. Es decir, “lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o mejor dicho la fuerza pura del tiempo” (Deleuze, 1986:176). Ya en la antigüedad con la paradoja de los “futuros contingentes” estalla la crisis. La famosa paradoja en la que la “verdad” de que una batalla naval “pueda” producirse mañana, desata un verdadero sofisma¹⁸ que evidencia la dificultad de pensar una relación directa de la verdad con la forma del tiempo, condenándonos a llevarnos lo verdadero a instancias transcendentales. La solución más ingeniosa fue la de Leibniz, al crear la noción de mundos posibles *no compositibles* entre sí, que permitían que la batalla naval se diera y no se diera. Para ello crea el concepto de *incomposibilidad*, que trata de resolver la paradoja, dejando a salvo la verdad. Lo que ocurre es que nada impide que los imposibles pertenezcan al mismo mundo, como se ha propuesto desde el mundo de la literatura¹⁹. Desde este mundo, precisamente, se plantea un nuevo estatuto de la narración, que deja de ser verídica, o aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. “Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos” (Deleuze, 1986: 177-178). Pero, en realidad, quien sustituye la forma de lo verdadero por la potencia de lo falso, el autor capital en este sentido del que habla Deleuze, es Nietzsche. Y lo hace bajo el nombre de “voluntad de poder”. Nietzsche se ha preguntado cuáles son las fuerzas, y qué voluntad, son las que han “creado” ese concepto de verdad, un concepto que califica al mundo de verídico y con ello supone un “hombre verídico” al que se dirige como su centro, que quiere “no ser engañado” ni “dejarse engañar”, incluso por sí mismo. Ante la confusión que tiende a ser la vida misma, el mundo, este hombre verídico hace de la vida un error y, con ello, de este mundo una apariencia. Así distingue un mundo más allá de este. Para Nietzsche²⁰, este es el hombre que reniega de la vida, el que quiere una vida disminuida, recurriendo a una religión o a un ascetismo. Su tipo es el de la voluntad de la nada, que sólo soporta la vida en su forma reactiva. Aquí encontramos el origen de la moral, o mejor, el origen moral de la noción de verdad. Con estos elementos, el cine, tras la crisis de la imagen-acción, sur-

18 Pues dicha afirmación conduce a dos consecuencias, pues si la batalla tiene lugar, no puede ser que no tenga lugar, por lo que lo imposible deriva de lo posible, o bien, el pasado no es necesariamente verdadero (en caso de que no se produzca la batalla). Conocido es que paradojas como ésta han dado lugar a lógicas no formales como la *lógica modal*, y a soluciones del concepto de Verdad al estilo de Leibniz, es decir, con la inclusión del concepto de *mundos posibles*.

19 Ver el famoso cuento de Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Obras Completas. Tomo II: 1941-1960*, Círculo de lectores, Madrid, 1992.

20 En la interpretación de Deleuze, 1971: 135-136.

ge un régimen *crystalino* de la imagen, régimen cuya descripción de la misma vale tanto para el objeto de la imagen como para lo que reemplaza, lo borra y lo vuelve a crear una y otra vez: la descripción es la que constituye el único objeto descompuesto, multiplicado. Y en ese tipo de imagen, ya no tiene lugar el hombre verídico, sino el falsario, aquel que, para Nietzsche, es el que revelaba la existencia, en una serie continua de falsarios²¹. Es el nuevo régimen de la *imagen-tiempo* directa en la que “la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero” (Deleuze, 1986: 182). Lo que de Nietzsche plantea esta nueva imagen del cine son los puntos principales de su crítica de la verdad: “el «mundo verdadero» no existe, y si existiera sería inaccesible, inevocable y, si fuera evocable, sería inútil, supérfluo. El mundo verdadero supone un «hombre verídico», un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños, como si dentro de sí escondiera a otro hombre, una venganza (...) no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene «la inocencia del devenir», está más allá del bien y del mal...” (Deleuze, 1986: 186).

Así, en el cine, podemos contraponer dos regímenes de imagen: un régimen orgánico y un régimen cristalino. En cuanto a su descripción, el primer régimen supone la independencia del objeto al que se enfoca, encuadra, o, diremos aquí, la cámara mira. Independientemente de la realidad ajena al cine que pueda plantearse respecto a la existencia de ese objeto, el medio descrito se plantea como independiente a la descripción que la cámara haga de él. El segundo régimen implica una descripción que vale tanto para el objeto y para su sustitución. En este caso la cámara lo crea y lo borra a la vez: la propia descripción se constituye en el único objeto, multiplicado o descompuesto. Este régimen ha podido alternarse con el anterior buscando recursos expresivos concretos, como las transparencias en el musical, las evanescencias en los sueños, pero siempre dentro de una imagen orgánica que era la que predominaba. ¿Por qué? Porque en una imagen orgánica lo supuestamente real se reconoce en su continuidad, en un régimen de relaciones perfectamente localizables y reconocibles, sólo lo imaginario se puede permitir la discontinuidad porque precisamente tratará de reflejar “lo no real”. Por ello, el régimen orgánico dependerá siempre de sus dos modos de existencia, sus dos polos en oposición recíproca: “los encadenamientos de actuales desde el punto de vista de lo real y las actualizaciones en la conciencia desde el punto de vista de lo imaginario” (Deleuze, 1986: 172). Esto es, una serie de encadenamientos nos presenta lo real en la continuidad necesaria para que el objeto sea considerado real, el montaje es básico en este aspecto y requiere una continuidad, lo que se llama en lenguaje cinematográfico, el *racor*. Pero también puede desligarse de la realidad y aparecer como imaginarias otro polo de las mismas imágenes sin romper por ello el régimen orgánico, simplemente entendemos que nos encontramos a un nivel de

21 Recordemos que el último libro de *Zaratustra* desarrolla a la perfección las cadenas de falsarios: el adivino, los dos reyes, el mago, el último papa, etc.

conciencia (recuerdos, sueños, pesadillas, todo aquello que refleje una realidad en un plano mental), que permite la ruptura del *racor*, siempre hasta un cierto punto. Sin embargo, el régimen cristalino separa directamente lo actual de sus encadenamientos motores o lo real de sus conexiones legales y hace que lo virtual comience a funcionar por sí mismo. Ahora, las diferencias entre real e imaginario o actual y virtual difuminan sus fronteras, bien definidas en el régimen orgánico, a riesgo de perder el sentido de la narratividad, e intercambian sus papeles. Aquí es donde Deleuze habla de *imagen-cristal*. Ahora la diferencia entre una imagen virtual y una actual es indiscernible. Si bien el cine clásico puede pasar de un régimen a otro de forma imperceptible, los dos regímenes son perfectamente diferentes. Cada régimen provoca un tipo de narración.

La narración orgánica consiste en el desarrollo de esquemas sensoriomotores: personajes que reaccionan a situaciones o bien que actúan de tal manera que ponen las acciones al descubierto²². Es una narración verídica, la narración clásica del cine que creó sus reglas desde el descubrimiento del montaje y sus tipos de imagen. En ella, “el tiempo es el objeto de una representación indirecta en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento, se deduce del espacio” (Deleuze, 1986: 174). En la acción cristalina, por el contrario, se produce un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotrices. Ahora las situaciones son situaciones ópticas y sonoras puras ante las que los personajes no saben o no pueden o no quieren reaccionar, son *videntes*. El movimiento ahora bascula de un extremo a otro, pudiendo llegar a ser la inmovilidad total de un plano fijo o la exageración de un plano en incesante movimiento que puede dar lugar a larguísima planos, incluso planos secuencia. Lo normal aquí son precisamente las anomalías del movimiento. Es lo que encontramos en las grandes películas del *cine de vidente*²³. El tiempo no es un producto del montaje. De ahí, que esas situaciones ópticas y sonoras puras aparezcan, se creen, gracias a, por medio de, una serie de signos, signos ópticos y sonoros puros, que habremos de descubrir en las películas que aquí analizaremos. Son *opsignos* y *sonsignos* de distinto tipo, variables creativas según la estructura particular de cada película, que habremos de definir.

En el cine clásico, *cine de actante* o *sensorio-motor*, como Deleuze también lo llamaba, el tiempo es algo que surge de la sucesión de imágenes, que hacen derivar de una situación una acción que, a su vez, provoca cambios o variantes en la situación inicial, esto es, una situación que hace reaccionar a los personajes de manera tal que, a partir de la acción de los mismos, provocan un cambio en la situación inicial o crean una situación

22 Lo que se corresponde con las leyes de la imagen-acción, estructura fundamental de la *imagen-movimiento* (Deleuze, 1984: 203 y ss).

23 Deleuze (1986: 13): “Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción” ... “el personaje se ha transformado en una suerte de espectador”... “Más que reaccionar, registra”.

nueva²⁴. Aunque las variantes de esta cadena son muchas, lo fundamental es que la percepción del tiempo que obtenemos de dicho proceso es cronológica. El tiempo es, así, un producto del montaje. Por ello, se dice que el tiempo del cine es el presente (algo sin duda discutible). Aunque, con ello, se quiere decir, en realidad, que el tiempo está cronológicamente estructurado, es decir, que el pasado va antes del presente, que se nos presenta como lo real, y el futuro, después. De esta forma, cualquier pasado quedará perfectamente estructurado a través de *flash-backs*, que aparecen por medio de recursos básicos que cualquier amante del cine reconocería (neblinas, sonidos, imagen difusa, primeros planos concretos que implican un cambio temporal en el montaje...). En definitiva, es la imagen, con su movimiento, la *imagen-movimiento*, la que construye el tiempo a través del montaje. Este cine nos ofrece, por tanto, una forma empírica del tiempo, con su pasado como antiguo presente o su futuro como un presente que vendrá, o sea, el curso del tiempo. Esto no deja de ser, sin embargo, una construcción del tiempo, el tiempo como número o medida del movimiento. De esta manera, el tiempo emana de los planos sucesivos, como representación indirecta, referido a la sucesión de planos. El problema (o precisamente lo interesante de ello) es que el cine no deja de componer dicha representación por medio de movimientos que, en la percepción no cinematográfica, llamaríamos aberrantes, es decir, una sucesión de movimientos de acercamientos excesivos, planos primerísimos, velocidades imposibles, sucesión de planos que, si bien construyen una representación del tiempo, lo hacen porque pretenden normalizar todas esas aberraciones y dislocaciones del movimiento.

En el *cine de vidente*, sin embargo, la imagen deja de ser una sucesión sensorio motora para pasar a *presentar*, que no *representar*, nuevos aspectos del tiempo. Todas las aberraciones del montaje que hacen del tiempo una representación indirecta a partir del movimiento, pueden ser conscientemente utilizadas, manipuladas esencialmente, es decir, constituir ellas mismas posibilidades que dan nuevo sentido al montaje. La imagen es, en sí misma, una *imagen-tiempo*. El régimen cristalino de la imagen permite romper las cadenas temporales del montaje, exacerbar los afectos, lo que nos abre la posibilidad, como antes la acción, del cine como tragedia moderna, como habremos de ver. El tiempo es *presentado*, no *representado*, en el deambular de los personajes que miran, observan, no reaccionan, no necesariamente tienen que reaccionar. El nuevo tipo de imagen surge a partir de las convulsiones históricas del siglo, al que se puede sumar la crisis de la imagen movimiento por saturación de tópicos y convenciones, el estancamiento de los procedimientos del llamado lenguaje cinematográfico, que acaba repitiendo los esquemas del cine como movimiento supuestamente natural²⁵. En cualquier caso, en este cine

24 Deleuze (1984: 203 y ss).

25 Deleuze (1986: 35-36): "Como dice Bergson, no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o mejor

que trataremos, el tiempo emana directamente de la imagen, la imagen *presenta*, que no *representa*, el tiempo en estado puro, la imagen-tiempo, una imagen ya no empírica, no metafísica, sino trascendental, en el sentido kantiano del término. Ahora, el movimiento se subordina al tiempo y provoca una serie de fenómenos y que genera una serie de signos que habremos de ver manifestados en las películas que analizamos en los capítulos siguientes. A través de esos signos, el imaginario social que los griegos han tratado de instituir desde su independencia, aparece con todas sus fisuras y todas sus contradicciones, generando así obras de arte, dos de las cuales hemos caracterizado como tragedias cinematográficas. Pero, ¿cuáles son esos signos que distinguiremos en el cine, gracias a la cuestión del tiempo?

Lo que está claro es que, puesto que *opsignos* y *sonsignos*, estas imágenes puramente ópticas y sonoras, ya no se prolongan en acción (ni, por tanto, provocan la correspondiente reacción), su encadenamiento es otro, distinto. Es laxo, es diferente. No nos valen imágenes recuerdo ni imágenes sueño, que no nos sacarían del ámbito de la representación del tiempo. Es preciso que la imagen actual, actualizada, entre en relación con su propia imagen virtual en cuanto a tal y que se constituya una imagen de doble cara que es actual y virtual a la vez. Con ello, conseguimos que lo real ya no se distinga de lo imaginario, por lo que es posible crear una ambigüedad tremendamente inquietante, como consigue hacer Cúnduros en *El ogro*. Se trata de conexiones que se producen en las descripciones *crystalinas*, cuyo objeto ya no ha de corresponder como en el cine clásico a algo independiente de la imagen misma, sino que “es la propia descripción la que constituye el único objeto descompuesto, multiplicado” (Deleuze, 1986: 172)²⁶. De ahí la importancia que en este cine adquieren los *primeros planos*, o sea, los planos cercanos que, absolutamente antinaturales, por el engrandecimiento falso que hacen de la imagen, sin embargo, incorporados al lenguaje cinematográfico, han conseguido una expresividad inigualable. Estos primeros planos nos muestran rostros y, en este tipo de cine, son el recurso esencial para la expresión de los afectos, porque los aíslan de cualquier coordenada espacio-temporal. Por eso, Deleuze (1984: 152) llamaba a este tipo de imagen, la *imagen-afección*, esto es, cualidades-potencia que preparan el acontecimiento que se actualizará en el estado de cosas concreto en que deviene la imagen como acción. El uso que hacen tanto Cacoyanis como Cúnduros de los primeros planos realzan los afectos puros de los personajes, que se

dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos más que tópicos. Pero si nuestros esquemas sensorio-motores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza...”

26 “En una descripción orgánica, lo supuestamente real se conoce en su continuidad, y aunque aparezca interrumpida (...): es un régimen de relaciones localizables, de encadenamientos actuales, de conexiones legales, causales y lógicas” (1986: 172).

convierten en máscaras trágicas de forma casi natural. Los primeros planos así utilizados, por tanto, como *imagen-afección*, aislados, cargados de significación, son elementos que nos permitirán afirmar la posibilidad de una tragedia moderna, con un nuevo soporte, la *tecnestésica* del cine.

Pero además de *sonsignos* y *opsignos*, lo que vamos a encontrar en estas películas, y en el cine de vidente en general, es el uso de *cronosignos*, los signos que revelan la imagen-tiempo directa: imágenes que se convierten en indicadores del paso del tiempo, consiguiendo alargarlo o comprimirlo dentro de un mismo plano. Estos cronosignos llegarán al punto de desarrollo espectacular en las películas de Anguelópulos, pero tienen grandes ejemplos en *Estela* y, sobre todo, como analizaremos, en *El ogro*. Sus dos figuras principales serán las capas de pasado y las puntas de presente²⁷. Anguelópulos las desarrolla en sus largos planos secuencia para dar, como venimos diciendo, una vuelta de tuerca a la mirada del helenismo. Hasta él, ninguna de las películas del cine griego llegará a tal grado de estilismo.

En este trabajo nos enfrentamos al análisis de tres grandes películas del cine de vidente heleno, producidas en un momento clave de su historia, que presentarán, a través de una serie de signos ópticos y sonoros puros, una propuesta cinematográfica crítica y a la vez renovadora en la percepción del relato común que los griegos trataron de otorgarse e instituirse desde su independencia, no sin múltiples dificultades. Para ello, hemos utilizado una serie de conceptos de análisis que nos faciliten una posible lectura, una interpretación de los elementos con los que sus creadores las estructuran y una mayor comprensión del relato del helenismo velado en el lenguaje del arte. Basamos estos conceptos en lo expuesto en esta introducción específica, tratando de justificar su posibilidad, si no su necesidad. En los capítulos correspondientes son explicados con las secuencias concretas y ejemplificados en ellas. No obstante, dejamos aquí una escueta relación explicativa que, en cualquier caso, puede servir de referencia y de ayuda al lector.

Signos.

Opsignos. Signos visuales puros. Su aparición aporta algo más que pura información de la trama. Son interpretables, hermenéuticos, refieren a realidades profundas o a profundidades del alma, sentimientos, sensaciones, miradas, visiones. Pueden, o no, estar enlazados en una secuencia, en un plano, en una sucesión de planos o, simplemente, formar él solo un único plano. Los *opsignos* pueden estar aislados, como una alucinación,

27 “Puntas de presente y capas de pasado” es el título que da Deleuze a su cuarto comentario de Bergson, en el que trata estas dos figuras de las que nos hacemos eco. “El cristal es como una *ratio cognoscendi* del tiempo, y el tiempo, inversamente, es *ratio essendi*. Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan” (1986: 135).

o pueden ser imágenes que adquieran una función estructural. En nuestras películas, el cartel del inicio de *Estela*, con el anuncio del espectáculo del *Parádiso*, es un tremendo signo visual, como veremos, en el que, además, podemos leer algunas frases dignas de comentario. Las películas del *cine de vidente* están llenas de *opsignos*, puesto que su aparición se reserva a un MRNC, el MRI no los necesita, porque sus imágenes, continuamente enlazadas, construyen el tiempo y así se representa. Los *opsignos* forman parte de una presentación directa del tiempo, de la incardinación de imágenes que no necesariamente construyen el tiempo, sino que lo otorgan. Por eso, son miradas que se lanzan al espectador.

Sonsignos. Signos sonoros puros. En una película, se trata de una parte especialmente significativa de la banda sonora en un plano, escena o secuencia determinada. Signo sonoro puede ser una música, una melodía, un único sonido, unas palabras o un diálogo completo. Van generalmente unidos a *opsignos* de cualquiera de los tipos que aquí se refieren y otros más que pueden, y deben, inventarse, para cada función, en el lugar de una secuencia. Salvo en casos excepcionales, en que aparecen aislados, como en la película *Blue* de Derek Jarman, una pantalla azul es la única imagen de toda una amalgama de *sonsignos*. A veces, en el cine experimental, *Días de Nietzsche en Turín* de Bessano, por ejemplo, están desencajados. Signos sonoros y signos visuales no se corresponden, se disparatan, se alejan, conforme la mente del Nietzsche de la película se aleja de la realidad. Un tipo muy especial de *sonsigno*, absolutamente imprescindible en el cine griego en general, es el *musisigno*. La música pasa a representar un papel fundamental como elemento significativo o incluso simbólico. Las tragedias cinematográficas arman sus coros a través de estos *sonsignos*, en forma de canciones *rebéticas* o de bailes tradicionales (*seimbékico, jasápico...*). La música se vuelve apabullante. Incluso puede llegar a adquirir un simbolismo que trasciende la imagen y se convierte en un elemento caracterizador de lo griego.

Imágenes.

Opsignos y *sonsignos* se plasman en imágenes. Son su significante. A veces entremezclados, a veces un signo óptico o un signo sonoro puro por separado. Por eso, a la hora de hacer una relación de *opsignos* y *sonsignos* no podemos separarlos. En las imágenes, salvo excepciones, hay algo de cada uno de esos signos puros, porque son los que componen, como decíamos, la imagen cristalina, la imagen del tiempo. Delimitar cuáles son, qué líneas las separan unas de otras, qué exactamente las caracteriza no es tarea fácil, tal vez sea imposible, porque la imagen, en el cine, en el arte, en definitiva, en la creatividad, no está compuesta estructuralmente de presencias o ausencias como en el lenguaje. Las ausencias no implican significados de presencia, y viceversa, las presencias no contradi-

cen otras posibles presencias. Por eso, esta clasificación es parcial, incompleta y orientativa, pero válida a la hora de realizar un hermenéutica posible del cine, de un determinado tipo de cine que nos interesa como obra de arte. Por eso mismo, el orden que sigue es poco menos que aleatorio, intercambiable. En su momento, en el análisis de las imágenes concretas, de las películas concretas, esta clasificación demostrará su utilidad.

Imágenes-cuadro. Opsignos significativos que valen para la institución de una imagen del país. En el caso de Grecia, han contribuido a la difusión del imaginario heleno actual en el mundo. El baile de los hombres, por ejemplo, en *Estela*, la boda en el Pireo. Las pinturas que decoran el local de *El Ogro*. La taberna de *Nunca en domingo*. Estos bailes se convertirían, de la mano de Cacoyanis y la música de Theodorakis, en el *syrtaki* que baila Anthony Quinn en *Zorba el griego* (1964). Son composiciones estéticas, conscientemente estéticas, de la imagen.

Imágenes-estampa. En relación directa con las anteriores, se trata de puros fotogramas que, dentro de la película, se convierten en verdaderas *estampas* que habrán de llenar el imaginario del turista sobre un país mediterráneo llamado Grecia. Carteles, manteles, mesas, sillas de enea, la Acrópolis al anochecer, las columnas del Ágora romana. Cualesquiera de estas imágenes insertas en un momento del film, fuera de él adquieren un significado universal sobre lo que Grecia “vende” como país moderno y turístico.

Imágenes-símbolo. Son imágenes cuya fuerza se constituye en una poderosa referencia más allá de lo puramente argumental del momento de la película. En ellas, por lo general breves, se retrata un personaje por una actitud, por una frase, por una mirada penetrante que nos habla de él. Estela cruzada de brazos ante el automóvil de Miltos que pretende asustarla, acelerando para entrar en la taberna por la fuerza, sin que ella se inmute. Plano único y breve, nos retrata el alma más profunda de Estela, su coraje, su travestismo en una masculinidad ambigua y apabullante que, sin embargo, es absoluta y genuinamente femenina. O Miltos con el cuchillo, descompuesto, dispuesto a enfrentar un destino que no desea. Tomás ante la imagen de su calle y su casa, tras haber probado las mieles de ser un héroe. Es el largo travelling de los chicos de la taberna de *El ogro*, antes del golpe. Las piernas de las chicas que avanzan presurosas en *Nunca en domingo*. Iremos comentándolas en su momento.

Imágenes-llave. Llamaremos *imágenes-llave* o *signos-llave* a los momentos ínfimos que en una película, sea a través de una sola imagen, sea a través de una frase, de un sonido, de una nota o una frase musical, sirven de punto de inflexión para hacer comprender algo al espectador, por ejemplo, una hendidura en la trama, una fisura, un toque de atención, que provoca una reacción en la percepción. Pueden ser de muchos tipos, pero hay muy pocos en cada película. En las tragedias cinematográficas, estos signos aparecen en

las imágenes que envuelven el momento de una gran decisión o un giro del destino. Las veremos y las anotaremos en el análisis de las películas propuestas.

Imágenes-giro o imágenes-paso. También las llamamos en los análisis *imágenes-bisagra/gozne*. Son secuencias breves, cargadas de presagios que hacen dar un giro al argumento, pero también anuncian un cambio, de alguna manera, en los personajes. Proporcionan claves, pero, sobre todo, tienen la particularidad de hacer posible un pliegue en la película, un punto de no retorno que permite un salto, un paso, una vuelta de tuerca que parece conectar momentos temporales paralelos de las partes que quedan a cada lado del pliegue filmico. En los ejemplos concretos, se habrá de comprender este tipo de imagen con más claridad.

Imágenes-icóno. Breve imagen que expresa aquello que no se dice. Es el gran “no” de Estela ante Miltos, pero también el “sí” a su petición de boda que es incapaz de pronunciar y tan sólo afirma con la cabeza. Es la imposibilidad de Tomás de desmentir el malentendido sobre su persona, tanto en el autobús, al ver su foto en el periódico, como ante el jefe de la banda. Estas imágenes son un trazo icónico. Es Estela vestida de negro el día de su boda al salir de casa. El cine de Anguelópulos está lleno de ellas, pero también el de Carlos Saura, el de Luis Buñuel, el de Fellini o Pasolini. Todos los clásicos del cine de autor, el que aquí llamamos *cine de vidente*, se nutre de estas *imágenes-icóno*, a veces con intención metafórica, aunque las más de las veces para referir algo inexpresable que aparece a través, por medio, de un icóno²⁸.

Imágenes-cesura. También *escenas-cesura*, ya que las más de las veces son planos largos o secuencias completas. Son capaces de despertar la sensibilidad esquizofrénica del espectador. Como espectadores, la gran mayoría de nosotros no podemos, ante ellas, tomar un partido claro, no se nos permite una identificación con uno u otro personaje, porque los argumentos que exponen unos y otros, las imágenes que se suceden en ella, o los sonidos que escuchamos, depende de cuál sea el tipo de película. Nos embargan de la misma manera el uno y su contrario, o mejor, cualquiera de los elementos que en ella aparece. Estas *imágenes* o *escenas* acercan ciertas obras de arte cinematográficas a la tragedia moderna.

Imágenes-alegoría. Son planos que retratan personajes completos, convirtiéndolos en la alegoría de algo. En el caso que nos ocupa, la historia gris de Tomás, confundido con el ogro, puede interpretarse como la alegoría de los años crudos de las postguerras

28 Algunos ejemplos más o menos famosos: la imagen de dos patas de pollo que aparecen continuamente en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), ante los ojos de la niña; Anita Ekbert bañándose en la Fontana di Trevi, desbordando su erotismo, como erotismo desborda la Tina de *La ley del deseo* (Almodóvar, 1986) cuando pide a un limpiador anónimo de las calles de Madrid, “¡Riégume, riégume!”.

griegas. Ilya, su personaje, acaba siendo para Dassin una alegoría de Grecia, la prostituta de Europa, como veremos.

Imágenes-metáfora. Se trata de secuencias que encierran en sí una gran metáfora a través de una imagen aparentemente inocente, incluso humorística. La gran secuencia final del ogro cuando Tomás anima a los chicos a la acción, tras su ironía, en cierto modo ridícula, encierra la gran metáfora de la lucha por la construcción del helenismo, como tendremos ocasión de analizar.

En el trabajo, hemos caracterizado algunos otros tipos de imágenes, minoritarias, particulares, que tal vez aparecen menos y no tienen un contenido significativo tan fuerte como las anteriores, o bien parecen una amalgama o composición de dos o más. Destacamos las *imágenes-transición*, un tipo de *imágenes-llave* con algo de *gozne*, cuya función en la película es el paso de un plano a otro pero más provistas de significado gráfico, como verdaderas estampas; *imágenes-guiño*, mucho más interesantes, puesto que, como imágenes cómicas, refieren realidades fuera de la ficción cinematográfica, como la huelga de prostitutas y la canción de resistencia que entonan en la cárcel, en *Nunca en domingo*. Nos detendremos en ellas.

Ritornelo. Aunque hemos llamado *imágenes* a todas las figuras estructurales anteriores, cualesquiera de ellas podrían ser plasmadas, y así lo veremos en los análisis, en *sonsignos*, o en la composición y paralelismo de *opsignos* y *sonsignos*. Sin embargo, como puro signo sonoro, encontramos el *ritornelo*. Ocurre con la música o con un sonido que se repite como un bucle y suele acompañar una imagen-llave o una imagen-símbolo, a veces para desencajarlo, para añadir significados enriquecedores. A veces simplemente pretenden llenar un vacío de imagen. En las tres películas que aquí analizaremos con mayor detenimiento, la música acude a estos ritornelos una y otra vez.

Musisignos. *Sonsignos* eminentemente musicales con una función metafórica clara. Curiosamente las bandas sonoras musicales de las tres películas analizadas están firmadas por el gran compositor Manos Jachidakis. Su referencia explícita son los modos musicales con los que se divierte el submundo marginal, el *rebético*, del que hablaremos, algunos capítulos más adelante, como parte de lo griego no aceptado por el imaginario europeizante del helenismo. Acabará normalizándose en el cine y pasará, en nuestras películas, a formar parte de una especie de estructura coral. Por eso mismo cobran una importancia mayor que si fueran una banda sonora al uso.

Cronosignos.

Los *cronosignos* son signos ópticos y sonoros puros que hacen una presentación directa del tiempo. Permiten las elipsis temporales, pero, a la vez, hacen que se sostenga la unidad temporal de la película, sea tragedia, drama o comedia. Estos *cronosignos*, a

la vez componentes estructurales y metafóricos en el desarrollo de la película, se estructuran en torno a figuras, escenarios, personajes, bailes, músicas, paseos, es decir, de una manera variada que adquiere su valor en cada caso concreto. La forma que adoptan los *cronosignos* son los de cualesquiera de los tipos de imágenes enumeradas más arriba, esto es, pueden ser *imágenes-clave*, *imágenes-gozne*, *imágenes-icóno*, *ritornelo*, etc. Lo cierto es que son instrumentos que despliegan el tiempo de la imagen o lo estiran o lo contraen, dependiendo de la intencionalidad que pretenda expresarse. Carmen, la niña y la columna del Olipeion. Este último *cronosigno* es una pieza clave bisagra, que hace avanzar y abrir lo que está ocurriendo además de desvelar poco a poco la gran tragedia del helenismo.

Todos estos elementos aparecen de manera única en cada película. De lo contrario, se convierten en tópicos, que acabarán llenando las pantallas, las griegas y las internacionales, de elementos que, una vez descubierta su capacidad expresiva o su funcionalidad, se repiten hasta la saciedad creando *tropos* cinematográficos, pero despojados de aquel enlace que los cargaba de sentido. No significa esto que muchos de estos elementos estéticos, artísticos y estructurales que el *cine de vidente* consigue incorporar al lenguaje fílmico, no puedan repetirse, siempre y cuando se haga con la frescura, la intencionalidad artística y estética, que requieren. Esta característica es lo que hace únicas determinadas películas y las convierten en verdaderas obras de arte. A pesar de lo expuesto hasta ahora, sin embargo, a la hora de analizar las películas más detenidamente, propondremos metodologías diferentes en cada una de ellas, porque es la película misma la que, en muchos casos, se abre a, se desvela ante, un determinado tipo de análisis. En cualquier caso, hablaremos de planos, tomas y secuencias no sólo en términos cinematográficos puros, es decir, técnicamente hablando, sino que, en cada análisis, tendremos que matizar a qué nos referimos con ellos. De hecho, hemos propuesto iniciar cada análisis, en los capítulos correspondientes, de una manera estructural, pero no se entienda con ello un estructuralismo cerrado y acabado, que no cuadraría con el concepto de *obra abierta* que, en definitiva, consideramos una obra de arte (Eco, 1965). Así, a título general, cuando estructuramos las películas en secuencias, nos referimos a *secuencias abiertas*, esto es, fragmentos temáticos que expresan los *cronosignos* de una manera más natural y fluida. Normalmente son más largas y abarcan mucho más, por su contenido, por su temática, por su acción, que las secuencias meramente técnicas, las que, descompuestas en planos, equivaldrían, *grosso modo*, a *escenas* en el teatro. De esta manera, el análisis, como habrá de verse, se hace más rico y susceptible de revelar los muchos elementos estructurados y desestructurados que forman parte de la institución imaginaria de la sociedad griega del siglo XX, aquel concepto que, a lo largo de los siglos, ha sido llamado siempre con la misma palabra, *he-*

lenismo. Que su significado haya sido el mismo para griegos de todos los tiempos o para los europeos occidentales es lo que precisamente en este trabajo habremos de indagar.

Abreviaturas utilizadas referentes al modo de la imagen.

Sólo dos abreviaturas se repiten a lo largo del trabajo y en escasas ocasiones. Son las referidas a los dos modos de presentación de la imagen que hemos tratado en este capítulo (página 42 y ss.):

MRI: *Modo de Representación Institucional*.

MRNC: *Modo de Representación No Convencional*.

PRIMERA PARTE:
PRESUPUESTOS TEÓRICOS PARA UN ACERCAMIENTO AL TEXTO
CINEMATográfico GRIEGO. PROBLEMAS GENERALES Y ESPECÍFICOS
DEL IMAGINARIO DEL HELENISMO.

CAPÍTULO 1:

DE CÓMO SE CONSTRUYE UN IDEAL.

Las mistificaciones culturales a lo largo de la historia han sido numerosas y variadas. Sin duda, una de las que más nos interesa como europeos y occidentales es la de la formación de nuestra propia cultura. No podemos perder de vista, no obstante, como afirma Terry Eagleton (2001: 18), que el concepto de cultura esconde una historia, una política y una teología. Relacionado en sus orígenes etimológicos latinos con el verbo *colere*, cultivar, ha pasado por una serie de desplazamientos semánticos a lo largo de la historia. A partir de la Ilustración se pone en relación directa con el término *civilización*. Estamos en el origen de la expansión de los nuevos imperios coloniales europeos, británico, francés, alemán, portugués, fundamentalmente. Estos nuevos imperios expansionistas extienden su ámbito de influencia hacia oriente, tratando de saltar, gracias al afianzamiento de las rutas a lo largo del continente africano, el monopolio del viejo imperio otomano, en franca decadencia en esos momentos, por conseguir el acceso a las materias primas y a un comercio directo con las tierras lejanas. Esas rutas marítimas, que traerán un nuevo tipo de riqueza comercial que irá construyendo un sólido sistema económico capitalista, traerán como consecuencia directa la competencia por la conquista de territorios en el continente africano inexplorado, que parecía una fuente inagotable de materias primas para la incipiente revolución industrial, pero también de esclavos para las colonias británicas del norte de América. Como consecuencia indirecta, se produce la exploración de nuevos territorios bien bajo el pretexto de la misión evangelizadora, bien del descubrimiento de lugares inéditos, con fines científicos de muy distinta índole: geográfica, astronómica, biológica o antropológica. Razones no faltarán e intenciones, más o menos filantrópicas, tampoco.

Con las crisis del siglo XIX y el *Kulturpessimismus* del romanticismo alemán, el sentido de cultura deriva hacia el significado de *formas particulares de vida*, específicas, con sus propias leyes de evolución, otra de las consecuencias del descubrimiento del *otro* salvaje en los territorios que poco a poco van descubriéndose para Occidente. Con la creación de la antropología como disciplina para el estudio de las diferentes manifestaciones de la vida en comunidad de los hombres y sus grados de *progreso*, como acercamiento a la *civilización*, el término *cultura* comienza a asociarse también a comunidades concretas y al *Volk*, a pueblos aferrados a territorios en busca de sus identidades (Eagleton, 2001: 26-27). Se trata, por tanto, del sentido de *cultura* como *identidad*, que retoma la antropología, desde finales del siglo XIX e inicios del XX, como el conjunto de redes de significación social y simbólica que caracteriza a los pueblos concretos, costumbres, formas de vida, prácticas espirituales o religiosas, es decir, todo lo que se asociaba a ese *otro* salvaje.

Justamente en el meollo de todo este proceso de cambio, la “cultura y civilizada” Europa vuelve los ojos a sus orígenes greco-latinos, en busca de la fundamentación de los nuevos valores que se fraguan con la creación del nuevo imaginario filosófico político que ha de dar sostén a las nuevas relaciones sociales y económicas generadas tras las grandes crisis del Antiguo Régimen y con la expansión del comercio internacional y colonial. Crisis y relaciones que toman cuerpo teórico de los pensadores de la Ilustración y que acabarán por estallar con la Revolución Francesa y los cambios radicales que este proceso *ideal* produce. Una de sus consecuencias será el afianzamiento y desarrollo del capitalismo, como sistema económico incipiente, que no puede disociarse del fenómeno del colonialismo, que se apoya como ideal precisamente en la difusión de la cultura, europea, como civilización genuina y la categorización de las otras culturas, las *culturas del otro*, como objeto de estudios científicos.

Por su parte, la nueva mirada y el acercamiento bajo un prisma particular, diferente al que se había producido durante todos los siglos anteriores en Europa, a la cultura griega clásica comenzará a partir del humanismo renacentista, con la llegada de exiliados de Constantinopla, cuando definitivamente ha caído el Imperio Romano de Oriente en manos otomanas. Pero, tal vez como consecuencia de la fortaleza del islam otomano, que termina ocupando los lugares emblemáticos de la geografía de la Grecia Antigua, se produce también el redescubrimiento de la grandeza de la Roma Clásica, gracias a las excavaciones en Italia y a una revalorización del componente estético de la Antigüedad¹ (que hace descubrir la Grecia romana e italiana). Todos estos fenómenos tendrán como consecuencia la creación del ideal de la Grecia Clásica, apegada al clasicismo estético con la figura de Winckelmann, como veremos, y más adelante la construcción ideal de

¹ Precisamente son los momentos en que la Estética acaba instaurándose como disciplina filosófica con Baumgarten, tras las reflexiones sobre el gusto y la belleza que iniciaron los autores renacentistas, entre otros, Gracián, Vico o Shaftesbury (Gadamer, 2007: 76).

una Grecia europea, fuente de fundamentación de todo un nuevo imaginario filosófico-político, surgido a partir de la Ilustración y la Revolución francesa², que convierte a Europa en el baluarte del progreso, la ciencia y la cultura. Una consecuencia práctica de todo ello será la ayuda prestada a la independencia de los griegos del Imperio otomano y la creación de un Estado moderno, que, a cambio, habrá de aceptar esa construcción ideal que Europa irá moldeando de su propio pasado, muchas veces con el menosprecio por su presente.

Cabe preguntarse, para empezar, con qué elementos se construye un ideal de este tipo, lo que llamaremos un imaginario. ¿Cómo, dentro de las sociedades supuestamente establecidas y determinadas, se han creado un número de significantes y de significaciones que acaban por integrarse en la que Castoriadis (2013) llama la *institución imaginaria de la sociedad*? Se trata de la cuestión de lo histórico-social como una cuestión única que tiene que ver con “el ser del hacer” (2013: 270) de una sociedad, que Castoriadis convierte, como vemos, en una cuestión ontológica. Es decir, en pensar qué es lo que quiere decir “hacer”, cuál es el ser del hacer y qué es lo que es el hacer del ser. Una sociedad se hace y en ese hacerse, que es historia misma, es una sociedad. Como dice en otro fragmento (2013: 574),

la sociedad, ya sea como instituyente, ya sea como instituida, es intrínsecamente historia, es decir, autoalteración. La sociedad instituida no se opone a la sociedad instituyente como un producto muerto a una actividad que le ha dado existencia; sino que representa la fijeza/estabilidad relativa y transitoria de las formas/figuras instituidas en y por las cuales –y sólo en y por ellas- lo imaginario radical puede ser y darse existencia como histórico social. La autoalteración perpetua de la sociedad es su ser mismo.

El propio Castoriadis recurre en repetidas ocasiones y en no pocos de sus escritos al ejemplo griego como iniciador del pensamiento identitario acerca de la creación del que llama “pensamiento heredado” de lo social-histórico, que ha planteado el problema de la diferencia (y la identidad y, por ende, la alteridad) postulada por el sujeto y la sociedad a lo largo de la historia de la filosofía como dada «en un medio primordial, el “espacio”, y también *en* un segundo medio, el “tiempo” y también separable de aquello en lo cual es», cuyas reflexiones iniciara Platón en el *Timeo*, dando lugar a una de las más trascendentes aporías filosóficas sobre continente y contenido (2013: 301 y

² Una explicación detallada de lo que supuso dicho imaginario y su trascendencia, basado en los conceptos de Castoriadis, que explicamos a continuación, puede verse en Quesada (2007: 250-264), igualmente se adentra en el que llama primer imaginario filosófico político, el griego, con la institución de la democracia (2008: 96-107).

ss)³. Se trata del problema de la determinación con la que la propia sociedad se piensa como instituida a través de mecanismos de autorreferencia de sus significaciones. Estos conceptos ontológicos de Castoriadis, a saber, la institución de lo social-histórico y el pensamiento de una sociedad sobre sí misma en una interrelación de significaciones creadas (2013: 290)⁴, nos pueden servir de base para el estudio del fenómeno concreto de la creación del ideal Griego. En nuestro caso, el imaginario griego, que como veremos se fraguará en los años de la lucha por la independencia, recogerá elementos de sus propias tradiciones, alteradas y repensadas a lo largo de la historia del helenismo, por lo que los conceptos de Castoriadis, quien, por otro lado, forma parte interna de dicho imaginario, podrán ser de gran ayuda para comprender la formación del mismo. Así, dedicaremos un primer apartado de este capítulo a escoger, explicar y clarificar algunos conceptos cruciales de este pensador, él mismo griego, que nos pueden servir de gran ayuda.

Puesto que nuestra intención, por otro lado, es llegar al hecho de cinematográfico griego, en el que hallamos buena parte de las construcciones ideales de la cultura en la creación del magma de significantes que autogenera una sociedad, pero, también, como un producto cultural concreto, susceptible de lectura y crítica, nos es necesario clarificar igualmente algunos conceptos relacionados con la cultura y su problemática propia.

En primer lugar, no podemos perder de vista el fenómeno de la colonización, fenómeno crucial en la institución social globalizada en la que vivimos, por ser una de las causas de dicha globalización, a la vez que consecuencia de otros significantes más complejos, como los procesos interrelacionados de colonialismo, descolonización y resurgimiento, con ello, de los nacionalismos identitarios. Todos ellos han jugado un papel en la formación del mundo global contemporáneo, como jugaron, en su momento, en el desarrollo del expansionismo capitalista europeo desde el siglo XVIII. Estos fenómenos son un elemento influyente en la creación de Grecia como Estado moderno, de la manera particular que tendremos ocasión de ver. Existe en ellos una especie de ideal de los orígenes, que podría relacionarse con la forma en la que los imperios coloniales comienzan a asumir en sus productos culturales el hecho de la colonización y la construcción del “otro” lejano y

3 Me refiero al concepto de *chora*, como recipiente y a la vez receptáculo de todo lo *ápeiron*, aún indeterminado, cuya imagen misma supone una determinación previa, que Platón trata de resolver con el tercer género, ni sensible ni inteligible. Ver el imprescindible estudio de Derrida, J. (1995) [Consultado el 04/05/2015: <http://jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>].

4 Como afirma Ciaramelli (2002: 58), el pensamiento de Castoriadis parte de dos tesis filosóficas fundamentales que se cruzan: «1) el origen es creación, 2) la creación se presupone a sí misma», entendiendo por *creación* «una verdadera aptitud ontológica de los seres humanos, que son –tanto en su dimensión psíquica como histórico-social– la fuente de las formas, las determinaciones y, sobre todo, las significaciones nucleares de la realidad». Es en este sentido en el que debe entenderse la reflexión sobre los conceptos de Castoriadis que tomamos para el presente trabajo.

exótico, con las consecuencias que, para los propios “otros”, tal imagen ideal ha tenido en su autoconsideración, con la búsqueda, por ejemplo, de pasados precoloniales puros⁵. Es un nuevo pensarse como sociedad, un instituirse dentro de una sociedad instituida, parafraseando a Castoriadis, que implica revisar un pasado lejano, en muchos casos mitológico, como punto de referencia histórico de las nuevas relaciones surgidas en el desarrollo de esta sociedad. En el caso de Grecia, el pensamiento de su pasado clásico, que formaba parte del *helenismo* como imaginario más reciente, y continuado apenas sin fisuras desde la caída de Constantinopla, adquiere nuevas características, y particularmente una nueva fuerza, a partir del contacto más directo con la Ilustración europea y su búsqueda de pasado ideal común. Es precisamente el encaje que, en el imaginario griego que da lugar a la independencia de los otomanos, tiene este elemento de la Grecia Clásica, lo que desarrollaremos en este capítulo, en sus diferentes facetas.

Este no es, sin lugar a dudas, un proceso nuevo y propio de la historia de sociedades recientes. Muy al contrario, la incipiente Roma republicana, tras la conquista definitiva de los territorios continentales griegos, asumirá esa alteridad del pasado esplendor heleno como un elemento cultural propio hasta el punto de hacer remontar su origen mítico a la tradición literaria griega. Un papel fundamental en el afianzamiento del imaginario de Roma como potencia en el Mediterráneo jugará la idea de hacer proceder su ascendencia como pueblo a aquellos exiliados troyanos que huyeron de la ciudad asiática tras su toma por los griegos. El componente troyano, unido a la aristocracia etrusca y a la unión con los pueblos del Lacio, que representa, entre otros, el mito del rapto de las Sabinas, constituye un elemento fundamental en la justificación de Roma como fuerza civilizadora. La necesidad de un componente griego marca un proceso de helenización de la ruda cultura agraria romana que se deja deslumbrar por los esplendores de Grecia⁶, pero también de una sociedad griega que se deja querer por el nuevo imperio.

1.1. La institución imaginaria de la sociedad.

Cuando tratamos de estudiar los elementos que han constituido el imaginario social de la Grecia contemporánea y cómo éstos han sido tratados en el cine que ha producido el país a lo largo del presente siglo, hemos de empezar por aclarar lo que entendemos por *imaginario* político-social. Queremos proponer dicho concepto para hablar de aquella red de significantes, significados y, en definitiva, significaciones que una sociedad instituye, de manera que pueda pensarse, justificándose, como tal sociedad en su totalidad. Tratamos de dilucidar, por tanto, el modo en que una sociedad se piensa a sí misma y sus

⁵ Said (2004), especialmente.

⁶ Mas (2006). Volveremos a este interesante análisis más adelante.

componentes, entre los que están las cosas y los individuos⁷, instituidos, ellos también, como elementos de la sociedad en cuestión. ¿Cómo, por tanto, han tejido esa amalgama de relaciones que les permite considerarse un sistema real, por muy complejo que parezca? Cornelius Castoriadis, partiendo del análisis de las estructuras y superestructuras, que el marxismo clásico consideraba elementos determinantes de una sociedad, y de los estudios acerca de la *ideología* de pensadores críticos con el marxismo como Althusser, va mucho más allá, al percatarse de que la complejidad del entramado histórico-social está lejos de ser un simple reflejo, espejo o calco deformado de realidad alguna. «El mundo de las significaciones instituido en cada oportunidad por la sociedad no es, evidentemente, ni un doble o calco (“reflejo”) de un mundo “real”, ni tampoco algo sin ninguna relación con un cierto ser-así natural» (2013: 549). Está claro que existe un *cierto ser-así natural* que se encuentra en la estructura misma del pensamiento del ser humano como tal. Que el hombre sea mortal no es algo que, en principio, tenga nada que ver sino con nuestra propia naturaleza animal. El cómo una sociedad reviste esa mortalidad para introducirla en su mundo de significaciones, como por ejemplo, desdoblando la supuesta esencia humana en dos elementos que la determinan, como cuerpo y alma, carne y mente, o cualquier otra forma en que esa mortalidad natural, ese *ser-así*, es pensado en el marco de unas determinadas relaciones, forma parte de la institución imaginaria de la misma. El primer estrato natural implica que la institución de la sociedad y su mundo de significaciones correlativo “emerge como *el otro* de la naturaleza, como creación de lo imaginario social” (2013: 549)⁸. No obstante, esa naturaleza presente nunca es inocua, sino que cada sociedad la carga de relaciones dentro del *magma* de significaciones de las que se dota.

No se trata aquí de profundizar en el complejo estudio de Castoriadis, sino de recoger algunos conceptos básicos que nos parecen esclarecedores de los mecanismos que conducen a las sociedades particulares, dentro del entramado de lo histórico-social general, a crear una serie de *ideales*, que asumen, indiscutiblemente, como parte de su identidad. Por lo tanto, aunque de las lecturas del filósofo griego queda claro que la institución imaginaria de la sociedad es un proceso global y completo que acaba interrelacionando todos los elementos que la componen como tal, aquí nos centraremos en algunos de los aspectos que se refieren más directamente a la formación y evolución del ideal social, al que llamaremos, como hemos dicho *imaginario*. Nos interesa este aspecto, porque el núcleo de nuestro estudio lo constituye el cine como arte del siglo XX, en concreto, una parte del cine griego, y cómo dicho arte es susceptible de, por un lado, reproducir para difundir buena parte de ese imaginario, pero también, por otro lado, de mirarlo de una

7 Pero también su moral, su justicia, sus costumbres, sus juegos, sus cultos, etc.

8 Un ejemplo claro de dicha resignificación es, por ejemplo, el caso del carbón que no deja de ser un elemento de la naturaleza, al margen de la significación de generador de energía que ha adquirido sólo en los últimos siglos tras la Revolución Industrial.

manera crítica, descubriendo mecanismos que lo han instituido como tal imaginario. Nos interesan dos aspectos que podemos abstraer de las propuestas de Castoriadis. El primero es el de la institución del *teukhein* y el *legein*, como procesos interrelacionados en la creación, veremos de qué manera, del imaginario griego. El segundo, mucho más interesante para nuestros propósitos, por su relación directa con la creación cinematográfica, es el de la institución social y filosófica del tiempo y su relación directa con el espacio. Las implicaciones con el arte de hacer películas, que podemos deducir de la manera que una sociedad tiene de instituir el tiempo-espacio, según las reflexiones de Castoriadis, remiten a la construcción del tiempo en el cine y sus distintas posibilidades. Las trataremos en el análisis de los filmes propuestos⁹. Seguidamente, nos centramos en el primer aspecto citado. Castoriadis (2013: 284) llama «pensamiento heredado», al pensamiento identitario que, desde los orígenes del pensamiento occidental, se basa en

la posibilidad de descomposición efectiva (real o ideal-abstracta) del sistema (cualquier sistema, incluido el sistema social) en subsistemas bien definibles, en partes y finalmente en elementos, provisional o definitivamente, últimos. Estos elementos, perfectamente distintos y bien definidos, han de ser susceptibles de una definición unívoca, deben relacionarse entre sí por medio de relaciones de determinación causal, lineal o cíclica (recíproca), categórica o probabilística, relaciones, que han de ser también ellas susceptibles de una definición unívoca y el mismo tipo de relaciones ha de darse entre las partes, los subsistemas, etc., del sistema global.

Así encontramos en primer lugar que una sociedad se piensa «como conjunto de elementos distintos y definidos que se relacionan entre sí mediante relaciones bien determinadas» (2013: 284). Dos conceptos destacan en estas palabras de Castoriadis: una sociedad “se piensa” y todas las relaciones que ella y en ella se producen están “determinadas”. Para poder “pensarse” como sociedad ha de “determinar” un número concreto de relaciones entre los elementos que la componen en cada momento y son, de alguna manera significativos para ella como sociedad. Esos elementos presentan un verdadero «*mundo de significaciones*».

Pues es lo mismo decir que la sociedad instituye en cada momento un mundo como su mundo o su mundo como el mundo, y decir que instituye un mundo de sig-

⁹ Como adelantábamos en la Introducción Específica, la presentación directa del tiempo es característica particular de la imagen cristalina que constituye el *cine de vidente*. Buena parte del cine griego desarrolla, con mayor o menor fortuna, esta posibilidad de la imagen. En la segunda parte del trabajo, lo ilustraremos en las primeras grandes películas griegas. En un Apéndice, veremos el tratamiento del tiempo que hace Teo Angelópulos.

nificaciones, que se instituye al instituir el mundo de significaciones que es el suyo y que sólo en correlación con él existe y puede existir para ella un mundo” (2013: 556).

Puesto que precisamente lo que mantiene unida a una sociedad es la conservación de ese mundo de significaciones, lo que permite pensarla como ésta y no otra sociedad es la especificidad del mismo, su particularidad, que se ha organizado a partir del magma de significaciones imaginarias sociales para ella y de esa manera concreta. Cada sociedad incorpora, organizándolo, de ese *magma de significaciones*, todos los componentes que le son propios, desde estructuras políticas, costumbres, tradiciones, roles sexuales, maneras de organizarse en comunidad, sentido de la justicia, etc., pero también referentes históricos a un pasado común, idealizado o imaginado, como, por otro lado, todos los demás elementos de ese *magma*, que termina por instituirse como *mundo de significaciones*, además de plantear la exigencia de la significación como universal y total, precisamente para lo cual postula su mundo de significaciones. El gran error que advierte Castoriadis, y que nos interesa destacar así, sería el considerar que ese mundo se instituye en un momento determinado, como si fuera posible el corte transversal en la diacronía de lo histórico. Pensarlo así supondría caer en las determinaciones como criterios clasificatorios de la realidad que son parte de nuestro imaginario social mismo. Lo histórico es social y lo social es histórico, lo que significa que la diacronía como proceso no empieza ni acaba nunca, que la sociedad, cualquiera, aun una sociedad que se piense como un conjunto de sociedades opuestas, cada una con su identidad propia, está en continuo proceso de *hacerse y pensarse*. Tendremos que recordar esta afirmación, al centrarnos en la institución del imaginario de Grecia en los albores de su constitución como Estado. Como veremos más adelante, Castoriadis lo llama un proceso de “autoalteración” continua. ¿Qué son, cómo se producen, en que consisten ese *hacerse y pensarse*?

Para elaborar dicho mundo, la sociedad cuenta con dos instrumentos de la lógica identitaria o de conjunto que se convierten en dos instituciones sin las cuales toda vida social resultaría imposible: la institución del *legein*, o componente del lenguaje, y la institución del *teukhein*, o componente de la acción social (2013: 281-282). Son precisamente los instrumentos, gracias a los cuales, ella puede representarse y decirse, por un lado, y hacer y hacerse, por otro. ¿Por qué esta necesidad? Porque la sociedad “se da de manera inmediata como coexistencia de términos o de entidades de diferentes órdenes” (2013: 283). Esto supone la necesidad de pensar una coexistencia y un modo de ser-conjunto de esa diversidad de términos. Es curioso cómo desde hace siglos se considera que la sociedad se presenta, de modo inmediato, como una colección de individuos y cómo se trata, desde el pensamiento, de refutar dicha immediatez, puesto que, a pesar de considerarse que el individuo es un ente imposible como tal fuera de la sociedad, el mismo Aristóteles

advierde que, si bien la ciudad es anterior al individuo por naturaleza, la determinación de la ciudad es su fin, que no es sino la vida feliz del hombre individual (2013: 285). En cualquier caso, la unidad de una sociedad no puede darse en términos de relaciones de individuos y cosas, puesto que dichas relaciones son lo que son precisamente porque se han instituido así dentro de la sociedad en cuestión.

Volviendo a aquel primer estrato, el del *teukhein* y el *legein*, en primera instancia, la sociedad se *determina* como lo que es. Son la condición de posibilidad de la creación del mundo de significaciones que ella es¹⁰. En la Grecia contemporánea reconocemos algunos de los elementos ideales que la han instituido como sociedad. ¿Es posible hablar por tanto de una sociedad griega que, evolucionada en el tiempo, mantenga elementos de lo que fue la Grecia clásica? ¿Por qué no? Aún más, varias de las ideas, mitos, costumbres, relaciones, instituciones que forman parte del imaginario griego actual, se encontraban presentes en lo que en un momento determinado, por los propios griegos, se dio en llamar *helenismo*. Otro problema deriva del anterior: ¿han tenido dichos elementos una fecha de aparición histórica concreta a lo largo de la longeva historia de una sociedad que se ha llamado a sí misma *griega*? ¿Durante todos esos siglos en que esta sociedad se ha autodenominado igual, se ha pensado de la misma manera? Posiblemente no, pero aquí entra el proceso que Castoriadis llama de “autoalteración” continua, por lo que en ese cambio (“autoalteración”) podríamos encontrar una cierta continuidad (“continua”), no siempre, pero sí en muchos momentos, reconocida como tal, como veremos, no sólo por los griegos, sino también por los viajeros extranjeros en la Grecia otomana. Aún más, ¿se ha pensado y nombrado siempre de la misma manera? En griego, al menos ha habido dos maneras de denominarse como pueblo, como veremos más adelante, *éllines* y *romei*, ¿responden ambas a la misma conciencia de pueblo, de etnos, de sociedad? Volveremos sobre ello. Como vemos, no son problemas en absoluto baladíes, por cuanto nos permiten comprender muchos de los fenómenos que, como sociedad y como Estado moderno, Grecia ha experimentado y expresado no sólo en su cine, sino en su literatura, su teatro, su arte y su cultura en general. ¿Desde cuándo? Este es otro de los problemas que habremos de tratar de comprender y explicar a lo largo del trabajo. Continuemos con los argumentos de Castoriadis.

10 Ese representarse y decirse es un continuum de *creación* circular del que no se puede salir. Por supuesto, como explica Castoriadis (2013: 290, 560), esa *creación* no es, de ningún modo, instantánea, ni mucho menos definitiva, a pesar de su radicalidad (es *ex nihilo*, pero no *cum nihilo* o *in nihilo*). Como comenta Ciaramelli (2002: 58): «La paradoja estriba en que la creación tiene presuposiciones, pero estas “presuposiciones” no están fuera de la creación, sino que son sus mismos efectos». Esto es, nada puede pensarse fuera de los referentes que tiene instituidos la institución misma de la sociedad, en cuyo caso, el pensar sobre ellos, es parte del propio mundo de significaciones instituido de la sociedad que lo permite y se inserta en el continuo hacerse de la creación misma.

Como decíamos más arriba, la institución de la acción social, el *teukhein*, y la del lenguaje, el *legein*, no son sólo los instrumentos del primer estrato, gracias a la que una sociedad puede representarse y decirse, sino que también generan algunos mitos que caracterizan el entramado social. En primer lugar, Castoriadis habla del inconsciente colectivo de Jung como un mito, que trata de explicar costumbres y rasgos consuetudinarios, que se toman como el carácter de un pueblo o una sociedad particular, o la relación de dichas sociedades con las cosas, en nombre de lo cual es posible afirmar la existencia de una totalidad social diferente de sus partes, de nuevo determinada y justificadora de determinadas acciones de los individuos dentro de dicha sociedad. Este concepto de *conciencia colectiva* es, por tanto, una metáfora que reaparece continuamente en multitud de sociedades particulares, de la que la griega no es una excepción, como veremos. La *conciencia* colectiva, surja como surja, justifica muchas veces un modo de pensarse de una sociedad sobre sí misma y no pocas se utiliza como recurso para el inicio de empresas comunes de tipo patriótico con derivaciones nacionalistas, lo que hace que Castoriadis la califique como *metáfora ilegítima*¹¹. En segundo lugar, el mito de que una sociedad se erige sobre la articulación de elementos inamovibles, que caracterizan esa sociedad de una vez para siempre. Dicha idea permite la creación en momentos determinados de pasados comunes legendarios que surgen en momentos concretos de la historia de esa sociedad o de ese pueblo, en relación directa con el mito del *inconsciente colectivo*. La necesidad de esos pasados comunes, de los relatos comunes de un pueblo, se han hecho particularmente necesarios a partir de la creación de los Estados modernos. El problema surge cuando proceden de la imposición por algún tipo de interés político, económico o estratégico, más que si derivan de un consenso social. Pero, en cualquier caso, no se puede perder de vista que, en realidad, no hay articulación de lo social que se de de una vez para siempre, de ninguna de las maneras. Esta es una idea de Castoriadis que nos interesa destacar especialmente porque nos permite dar cuenta de toda una serie de contradicciones que, de manera creativa, aparecen en el arte de una sociedad, que centraremos, en nuestro caso, en el cine griego. En cada momento, esa articulación, la articulación de lo social, la relación entre sus partes, o entre ellas y el todo, es una *creación* de la sociedad en cuestión y esta creación

es génesis ontológica, posición de un *eidōs*, ya que lo que de tal manera se pone, establece e instituye cada vez, y que por cierto es vehiculado por la materialidad concreta de los actos y las cosas, supera esa materialidad concreta y todo esto particular,

¹¹ Irónicamente lo refiere con palabras como las siguientes: «Que haya hombres capaces de matar o de matarse por el oro mientras que otros no lo son, no tiene nada que ver con el elemento químico *Au*, ni con las propiedades del ADN de uno y otros. ¿Y qué decir de los que matan o se matan por Cristo o por Alá?» (2013: 287).

es *tipo* que permite una reproducción indefinida de sus instancias, las cuales únicamente son en general y son lo que son en tanto instancias de ese tipo. Un instrumento (*teukhos*) determinado –cuchillo, azuela, martillo, rueda, barca– es ese tipo o *eidos* creado; también lo es una palabra (*lexis*); y también lo son el matrimonio, la compraventa, la empresa, el templo, la escuela, el libro, la herencia, la elección, el cuadro. Pero de la misma manera lo son, aunque en un nivel distinto y sin embargo no independiente, la articulación interna propia de cada sociedad y los sectores o dominios en los cuales y por los cuales existe. La sociedad se instituye como modo y tipo de coexistencia: como modo y tipo de coexistencia en general, sin analogía ni precedente en ninguna otra región del ser, y como este modo y tipo de coexistencia particular, creación específica de la sociedad en cuestión (2013: 290).

Eidos, es decir, “tipo”. Es curioso cómo Castoriadis utiliza un lenguaje platónico para reflexionar sobre una nueva ontología del acontecer, lo histórico-social como *ser*. No se trata de que la sucesión de acontecimientos sea la característica de lo histórico, sino de que lo histórico ya *es*, como autoalteración, lo propio de lo social. La introducción de la causalidad en la Historia, que conlleva esa consideración como sucesión, no deja de ser ella misma una institución de la sociedad en cuestión. No todas las sociedades han visto la historia, su historia, de la misma manera. Es significativa la institución que el hinduismo ha hecho del tiempo como cíclico, que nos impide, como occidentales, ser capaces de mirar su historia con la exactitud temporal a la que estamos acostumbrados, según nuestra forma de hacer historia. El pensamiento hinduista, y todo lo relacionado y derivado de él, está cargado, para nosotros, de imprecisión cronológica, lo que nos hace difícil fijar una sucesión en sus doctrinas, por ejemplo, porque no es eso lo que la filosofía hinduista considera importante (Von Glasenapp, 1977: 33-38). Estamos ante otra manera de instituir el tiempo por parte de otras sociedades, que, no obstante, confluyen poco a poco en la globalización de nuestra época. Es así como Castoriadis habla sobre esta concepción de la historia como del tercer mito del pensamiento heredado: la historia como sucesión de acontecimientos cuando, en realidad, esa historia es creación misma. Lo que se da en y por la historia es, por tanto,

emergencia de la alteridad radical, creación inmanente, novedad no trivial. Es justamente esto lo que pone de manifiesto tanto la existencia de una historia *in toto*, como la aparición de nuevas sociedades (nuevos tipos de sociedad) como la incesante autotransformación de cada sociedad. Y sólo a partir de esta alteridad radical podemos pensar verdaderamente la temporalidad y el tiempo, cuya efectividad excelente y eminente encontramos en la historia (2013: 297).

Esta es la condición que permite tanto la existencia de una visión histórica global como la aparición de los nuevos tipos de sociedad y en ella la emergencia de los imaginarios o ideales del pasado legendario de una sociedad concreta que hace repensar su propio presente. ¿No será esa la manera de considerar la continuidad de un *helenismo* desde que tenemos conocimiento de los primeros griegos de finales del neolítico hasta la Grecia contemporánea? ¿No será una continuidad que se ha alterado incesantemente, en su ser histórico social a lo largo de los siglos, conservando, en su diferencia misma, elementos que han ido constituyendo una y otra vez, unas veces más y otras menos, el imaginario griego, que ha sido nombrado y actuado por su sociedad, pensada distinta de otras sociedades junto a las que, sin embargo, ha convivido?

Creemos que es precisamente a partir de esta alteridad radical como podemos pensar verdaderamente la temporalidad que se manifiesta en la historia. Pensamos que es bajo esa perspectiva cómo podemos comprender los diferentes modos de institución efectiva del tiempo histórico-social por sociedades diferentes. O, dicho de otro modo, con los conceptos de Castoriadis (2013, 298), son las diferentes modalidades según las cuales diferentes sociedades representan (*legein*) o ejecutan (*teukhein*) su continua e incesante *autoalteración*, proceso, gracias al cual, una sociedad cambia, altera una y otra vez, sin percatarse de ello, salvo por circunstancias concretas, la manera de pensarse a sí misma. Los *éllines*, los helenos, dejaron de llamarse como tales cuando una fuerza mayor, el cristianismo como movimiento religioso-social poderoso, comienza a convencerlos de que ellos no lo son, que ellos son *cristianos ortodoxos*, que esos *ellines* eran otra raza, otro pueblo, pagano, adoradores de dioses falsos¹². ¿Dejaron por ello de serlo realmente? Sí, en el momento en que la sociedad, en el escaso tiempo de una generación, comienza a pensarse y actuar de manera diferente. ¿Habían cambiado los individuos apegados a su tierra en los convulsos finales del Imperio Romano? ¿Había cambiado su raza o su compleción corporal, su forma de comer, de beber, de dormir, su estrato básico natural de individuos que vivían en una sociedad? Seguramente no.

Modos diferentes de institución efectiva del tiempo histórico-social por sociedades diferentes, o, en otras palabras, modalidades diferentes según las cuales diferentes sociedades representan y ejecutan su incesante *autoalteración* –que, en el límite, niegan o tratan de negar. Es cierto que esto constituye una diferencia no sólo en lo que respecta a la marcha y al ritmo de esa *autoalteración*, sino también en lo que atañe a su contenido. Ello, sin embargo, no le impide ser (2013: 298).

12 Ver: Cacridi (1979: 13-14).

La relación con sociedades, en cierto modo diferentes, vecinas o cercanas, o conquistadoras o invasoras, podría considerarse un detonante más en proceso de autoalteración que contribuye a la institución del imaginario de cada sociedad. Prácticamente ninguna sociedad se ha desarrollado aislada. Por lo tanto, lo social es *autoalteración*. Lo social se da como historia, y sólo como historia puede darse (2013, 343), temporalidad efectiva, o mejor dicho, cualidad singular de la temporalidad. Por lo tanto, lo histórico es autoalteración de ese modo específico de “coexistencia” que es lo social, por lo que no sólo es institución emergente, sino también emergencia de *otra* institución. Este terreno de lo histórico, lo emergente, la autoalteración de lo social, es lo que permite que la sociedad cambie, evolucione, se adapte y adopte nuevas relaciones de significación según no sólo las necesidades de sus propios elementos¹³, cosas o individuos, sino también por influencia de otras sociedades que entran en contacto directo con ellas.

En definitiva, la institución de la sociedad es tanto la institución del hacer social (esto es, el *teukhein*) como la del representar/decir social (esto es, el *legein*) en una implicación circular por la que la primera constituye la dimensión identitaria del hacer social y la segunda la dimensión identitaria del representar/decir social. El lenguaje juega, así, un papel fundamental, por cuanto el *teukhein*, a pesar de su dimensión instrumental y funcional del hacer sólo adquiere valor en una sociedad por la dimensión significativa del decir que adquiere dentro de la misma, por lo que también los útiles y los instrumentos son *significaciones*. Digamos que estos son «la “materialización” de las significaciones imaginarias de la sociedad en cuestión en la dimensión identitaria y funcional» (2013, 559). Así, el lenguaje es, en todas sus variantes, un instrumento fundamental de designación de significaciones.

Así pues, una sociedad, según Castoriadis, ni es ni puede ser un objeto cerrado y definido, esto es, determinado unívocamente, como gusta pensar al pensamiento heredado. Existen numerosas cuestiones a dirimir, como cuáles sean los aspectos puntuales que hacen que una sociedad, aún en su *autoalteración*, sea esa sociedad, es decir, aquello que nos hace pensar en una sociedad concreta. Por otro lado, cuándo deja de ser una para ser otra diferente, si es lícito pensarlo en estos términos. En realidad, ese mecanismo de autoalteración da lugar a una suerte de continuidad que nos llevaría a afirmar que una sociedad como la griega actual es, a través de los siglos, algo la sociedad griega clásica. Lo cierto es que el griego que forma parte del Estado europeo de principios del siglo XXI vive en una sociedad globalizada dentro de la cual existe un imaginario del que forma parte, como griego, y que implica una serie de relaciones, actitudes, costumbres, instituciones, en general, que le hacen pensarse como un elemento particular y diferente dentro

¹³ Es en este sentido, en el que cabe entender la reflexión de Quesada (2007) sobre el *primer imaginario filosófico-político* de occidente, el griego, producto precisamente de todas esas emergencias que van surgiendo en el seno de la sociedad helena de los siglos llamados oscuros.

de la cultura global europea y mundial a la que pertenece y parte de la cual también se piensa. Es esa particularidad la que nos interesa porque es la que se manifiesta en el arte como pensamiento, en el cine en particular. Cómo la sociedad griega ha llegado a este momento es lo que habremos de dilucidar, así como de qué elementos del pasado y de cuál de sus “pasados” se ha forjado un *helenismo* que nunca ha sido el mismo, dada la imparable alteridad del pensamiento sobre sí y, en definitiva, cómo continúa su sociedad, como todas las sociedades globalizadas en las que vivimos hoy en día, su proceso de *autoalteración*.

Aquí habremos de ver cómo, en el contexto de su independencia, Grecia recoge de su tradición tanto elementos con los que ha convivido durante siglos, como otros que le son presentados de su pasado, pero que, por distintas circunstancias, ya no formaban parte de su imaginario en ese momento, y van a llegar por otras vías. Por lo tanto, si bien la existencia de ese corpus cultural grecolatino es indiscutible, lo que planteamos es que la lectura del mismo en determinados momentos de la alteración o *autoalteración* de las sociedades que han bebido cultural e ideológicamente de él, lo releen, lo reinterpretan, y ponen el acento en elementos que se adecuan más felizmente a la institución social imaginaria que cada una de esas sociedades va instituyendo en cada momento. Muchos de esos elementos proceden del cruce de sociedades con culturas diferentes, de donde debemos referirnos al papel que, en aspectos concretos de la sociedad, ejerce el elemento cultural.

1.2. El elemento cultural.

En todo ese juego de *creación* del magma de significaciones que ha generado la compleja sociedad contemporánea, cada vez más globalizada, hay un elemento en la creación de un ideal concreto, como podría ser la idea de Grecia, antigua, y por ende, moderna, que, sin duda, ha contribuido al desarrollo del capitalismo como sistema económico social. Se trata del fenómeno del colonialismo. En el ámbito de la cultura, o de la construcción de significaciones culturales de las nuevas sociedades que surgen tras las crisis de las sociedades feudales o absolutistas, el fenómeno colonial ha generado una buena serie de relaciones y significaciones de nuevo cuño que conviene repasar y que entran a formar parte de las determinaciones que las sociedades postindustriales han terminado por atribuirse como tales, cuando han de pensar nuevos tipos de relaciones entre los elementos que la componen, sean individuos, instituciones o países políticamente independientes.

No podemos perder de vista que, desde que tenemos conocimiento de las sociedades, sus culturas y sus civilizaciones, no han existido, salvo escasas excepciones (que las más de las veces han acabado en la extinción), sociedades con culturas que pudieran llamarse puras. La historia misma de la humanidad es un cruce de pueblos, familias,

sociedades, que se han encontrado, de forma pacífica o violenta, bien habitando en límites territoriales adyacentes, bien tratando de ocupar los mismos lechos ecológicos por motivos de lo más diverso.

En cualquier caso, el fenómeno de la colonización, en el sentido moderno de la palabra, se inicia con la llamada *era de los descubrimientos*, cuando una Europa, empobrecida por las guerras y las pestes, en continua búsqueda de identidad y en pleno proceso de formación de las naciones modernas, necesita materias primas, además de un desarrollo económico más allá de las fronteras limitadas, que el territorio del continente permite. La persecución de los recursos, supuestamente ilimitados, del Oriente, cuyo comercio en Europa ha sido durante siglos monopolio de imperios musulmanes (con el Imperio Otomano a la cabeza) con los que las relaciones no siempre han sido amistosas, lanza a algunos de los reinos europeos, los que políticamente están más asentados y económicamente más favorecidos, a abrir rutas marítimas hacia ese Oriente deseado, evitando así los monopolios de los imperios terrestres.

La colonización moderna constituye un fenómeno único en la historia de la humanidad por las consecuencias que tuvo y sigue teniendo, especialmente los dos últimos siglos hasta desembocar en el fenómeno llamado *globalización*, a partir de los últimos decenios del siglo pasado. Dicho fenómeno ha permitido poner de manifiesto dos hechos que suponen una toma de conciencia, no poco criticada por el pensamiento más reaccionario, que hace resurgir continuamente la bandera de valores nacionales: que las culturas son estructuras de producción humana de autoridad y participación que, si bien son benevolentes respecto a lo que incluyen, incorporan y valoran, lo son bastante menos respecto a lo que excluyen y, además, que las experiencias históricas y culturales han sido híbridas y no pocas veces contradictorias, adoptando más elementos foráneos y alteridades de las que conscientemente excluyen¹⁴.

Por poner un ejemplo, sería difícil separar hoy en día los elementos británicos de la India de los elementos de su cultura autóctona, si es que de tal manera puede llamarse a una cultura como aquella, cuya idiosincrasia ha sido a lo largo de su historia precisamente el fenómeno del sincretismo¹⁵. Si hay una cultura que haya sabido absorber, como ninguna, influencias de muy distinto tipo, religioso, social, filosófico, esa ha sido sin duda la cultura hindú, que ha creado una amalgama de doctrinas filosófico-religiosas cuyo origen se pierde en el tiempo, un tiempo que, como sociedad, ha instituido de manera muy diferente a Occidente, por lo que el origen de cada elemento que forma esa amalgama no es en absoluto significativo. Por otro lado, enfrentamientos por cuestiones culturales desde

¹⁴ Said (2004: 51); Naredo (2006: 90-97).

¹⁵ Estudios sobre la filosofía de los hindúes nos lo recuerdan continuamente considerando ésta una de sus características fundamentales. Von Glasenapp, H. (1977); Román, M.T. (2001). Imprescindible y esclarecedor es, en este sentido, la colección de estudios de Sen (2007).

la conquista y la unificación del legendario emperador Ashoka no se volvieron a producir hasta la llegada de la compañía Británica de las Indias Orientales que supuso un contacto, en principio, traumático con Occidente. Hasta ese momento, los contactos con otras potencias marítimas europeas, como la portuguesa, no había pasado de algunas colonias en sus costas, a través de las que se realizaban transacciones comerciales¹⁶.

En lo que nos afecta más directamente para nuestro trabajo, es significativa la creación del término *grecolatino*, cuando queremos referirnos a la Cultura Clásica de la que nos sentimos (y nos pensamos), como europeos, herederos. A lo largo de los siglos se ha instituido un pasado de los orígenes de Europa que hunde sus raíces en la cultura romana. Por supuesto, los cambios de época por las que nos guiamos, a veces por cuestiones metodológicas, no exentas de ideología, son puras convenciones, instituidas junto con la institución del tiempo en nuestra sociedad contemporánea. En cualquier caso, es significativa la consideración de aquella cultura antigua como una amalgama de elementos tanto griegos como romanos o latinos, muy difícil de diferenciar, teniendo en cuenta además que la propia Roma se construye su Grecia, como veremos más abajo, para poder pensarse a sí misma como el tipo de sociedad en la que se estaba convirtiendo. Lo cierto es que dicha unificación de elementos griegos y latinos en una única *Cultura Antigua* que, desde los primeros años de la supremacía de Roma como potencia en el Mediterráneo, se estaba produciendo, se terminó de fraguar como pasado ideal de nuestro actual occidente durante el siglo XIX. No deja de resultar hasta cierto punto paradójico que esto ocurra precisamente en el momento en que se perfeccionan los estudios filológicos y se comienza a estudiar científicamente todo el *corpus* cultural de la antigüedad. No podemos olvidar, no obstante, que gran parte de nuestro conocimiento de la cultura griega proviene de las versiones, copias o interpretaciones, que los latinos hicieron posteriormente de ellas. Como tampoco debemos pasar por alto que mucha de la documentación escrita, tanto de origen griego como de origen romano, procede de versiones muy posteriores, cuando no de citas y fragmentos, no pocas veces descontextualizados, recogidos por estudiosos desde el helenismo hasta el cristianismo de los padres de la iglesia aún en el Imperio Romano o por pensadores cristianos medievales.

En cualquier caso, dos grandes tópicos recorren la historia de la cultura occidental¹⁷, reforzados con el fenómeno del colonialismo moderno: el tópico de lo “otro” exótico y el tópico de los “otros” salvajes” (Said, 2008, 20-21). Ambos tópicos aparecen especialmente en los textos, literarios, teóricos, de viajes, científicos, desde el siglo XVIII en adelante y

16 Bou (2006: 13-14); Sen (2007: 327 y ss.).

17 En esto podríamos remontarnos a los propios escritos de los griegos que utilizan un término tan expresivo como *bárbaros* para designar precisamente al otro “extraño”, que no habla mi lengua o al que, más bien, le escucho hablar sin entenderlo. No en vano, el término era onomatopéyico y fue adoptado por los latinos en cuanto se arrogan ser los herederos de la cultura helena.

hasta buena parte del siglo XX. Por regla general, están interrelacionados y no se limitan a las culturas lejanas de oriente, sino que incluyen las sociedades del sur de Europa o de América (al sur de Rio Grande), dado que comienzan a desarrollarse con fuerza entre los Estados en fase de incipiente Revolución Industrial como Gran Bretaña, Francia o los Estados Alemanes. El sur exótico es argumento de libros de viaje o de relatos fantásticos de corte romántico como las *Cuentos de la Alhambra* de Irving o las historias sobre personajes tan pasionales como la Carmen de Merimee o *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, sin olvidar las leyendas sobre la figura de Don Juan, que siempre presentan una imagen idealizada y exótica de España y sus gentes. No olvidemos, respecto a España, los tópicos sobre la leyenda negra, frecuentes en la literatura francesa y británica, no muy lejanos de los que la novela inglesa introduce en el imaginario de la Gran Bretaña colonial sobre la India y otras colonias lejanas. Estos tópicos fueron retomados por el cine que, desde sus orígenes, ha difundido de forma radical la imagen del exotismo de cualquier cultura extraña a la “nuestra”. Baste recordar imágenes tan populares como la del mundo de Tarzán, la escenografía de toda película sobre occidentales en la India o la China exótica, mundos todos ellos siempre cargados de peligros imprevisibles para el “civilizador” europeo. La particularidad del cine en este tema es su universalidad, es decir, el hecho de que precisamente el cine de Hollywood se haga, desde muy pronto y gracias a la ausencia de sonido, mundial y sea capaz de llegar a países del entorno occidental que, sin embargo, forman parte de los tópicos, como España, América Latina, Italia o Grecia. El público de estos países pronto sentirá que forma parte de ese “nosotros” que el cine dibuja, siempre y cuando el tema sea lo suficientemente lejano. Una película sobre Carmen la cigarrera puede llegar a ser objeto de risa entre el público español de los años 20 y 30 que, sin embargo, considera exótico el mundo africano de Tarzán. Algo similar ocurrirá en Grecia, donde el cine entra muy pronto a formar parte de la vida cotidiana del incipiente Estado y ha de lidiar con todo un imaginario sobre su pasado, cuando el cine viene del extranjero, y de crear uno propio, de manera progresiva y minoritaria hasta la creación de una verdadera industria en los años 50. Este será el tema que trataremos con mayor profundidad en la segunda parte de este trabajo.

El tema del “otro” exótico, que se desarrolla desde los albores del fenómeno del colonialismo, conlleva directamente el tópico del “otro salvaje”. Los “otros” suelen ser incivilizados, brutos y salvajes. De todo ello se derivaron dos idealizaciones basadas en la idea de identidad: Occidente (como esencia) es portador de la idea civilizadora y ésta es el único camino posible para el progreso de los pueblos salvajes¹⁸. Toda la novela británica y francesa está llena de este tipo de ejemplos, que muy pronto serán llevados al cine en

¹⁸ Esta era una idea que ya se encontraba esbozada en el ideal estoico *cosmopolita* y que permite que un Cicerón asuma esta doctrina, tomada de su maestro Posidonio, para Roma, identificando dicho ideal con la dominación universal romana (Mas, 2003: 234).

los momentos más delicados de las relaciones de las metrópolis con sus colonias, es decir, durante los años 30 y 40, cuando comienzan a darse movimientos por la independencia en los países de Oriente, especialmente en la India. Hollywood, con el beneplácito de Gran Bretaña, lanzará una serie de filmes sobre los indios buenos colaboracionistas y los malos, violentos y anticivilizados, justo en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante la misma, con el objetivo propagandístico evidente de ganar la colaboración de la joya de la corona en la contienda, aplacando las veleidades de las revueltas.

Más adelante, con los procesos de descolonización, la idea de un pasado precolonial incontaminado, que es necesario recuperar a toda costa en los nuevos Estados independientes y nacionales, toma fuerza entre los movimientos independentistas de los territorios coloniales que proclaman la necesidad de limpieza de aquellos elementos extraños a su cultura propia (Said, 2004: 102). Lo sorprendente es que, en nuestro siglo, globalizado y tolerante, aún se reproduzcan este tipo de discursos esencialistas en el cine más popular, como fue el caso de la “oscarizada” película de Danny Boyle, *Slumdog Millionaire* (2008), que plantea una visión de la India contemporánea que no tiene nada que envidiar a las novelas británicas más colonialistas de Kipling, por poner un ejemplo¹⁹.

El caso de Grecia no es por tanto una excepción, aunque, como todos y cada uno, tendrá muchas particularidades. Cuando la Europa moderna e ilustrada comienza a interesarse de nuevo por la Antigüedad clásica y sus productos, vuelve los ojos a un territorio que se encuentra bajo los dominios del Imperio Otomano. El debate sobre la *greicidad* o no de los habitantes de dichos territorios, es decir, sobre si los griegos de la Grecia otomana deberían o no ser considerados herederos, aunque “decadentes”, de los helenos de la Antigüedad, creadores de obras artísticas y literarias sin igual, se abre entre los primeros viajeros a dichos territorios, a partir del siglo XVII. Se plantea, para empezar, el problema de la lengua. El dilema preguntaba si podría considerarse o no la lengua hablada por los griegos de esos siglos la misma que aparece en los escritos de Platón. La consideración negativa de este hecho daría lugar a un prejuicio que perduraría durante casi dos siglos. De cómo el griego lo vive y el cine lo evoca y refleja, hay algunos significativos ejemplos en una de las grandes películas de Anguelópulos. En *Megaléxadros* (1980), cuando los invitados británicos a la fiesta de Nochevieja de 1900, al ser presentados al primer ministro griego del momento, le dicen unas palabras de un texto de Platón en griego clásico y además con pronunciación erasmiana, el gobernante pregunta a su ayudante: “Pero ¿qué dice?”, y éste le responde despectivamente: “Unas palabras en griego antiguo”²⁰.

19 En Aguilera Vita (2010), profundizamos en los elementos de construcción del “otro” en la época de la globalización del capitalismo tardío, al hilo de esta película. También Sen (2007: 177-180).

20 Para algunos detalles más sobre ésta y otras películas significativas de Anguelópulos, ver Apéndice.

Los griegos, por tanto, para esos primeros viajeros, son “los otros” incivilizados. Veremos las consecuencias que dicha consideración habrá de tener en el imaginario de la Grecia moderna. La construcción del ideal griego contribuyó a la afirmación de la esencia de un occidente que remontaba sus raíces estéticas, filosóficas, políticas y culturales a aquel pueblo cuyos restos (textuales, artísticos, etc.) se consideraron una herencia única. El problema de los fragmentos será uno de los temas preferidos de los creadores cinematográficos que trataremos en la segunda parte. En efecto, ese corpus artístico y cultural, al margen de su estado de conservación, está ahí. El problema, para los griegos, fue, en determinado momento, cómo asumir ese ideal e integrarlo en el nuevo imaginario que habría de instituirse ante la inminencia de la formación de un Estado griego de corte europeo y moderno, sin romper con otra parte de su pasado, con la que había convivido los últimos siglos. Un arte contemporáneo como es el cine ha tratado, a veces de manera magistral, todo ese proceso y las consecuencias que tuvo para la política y la sociedad helena actual.

1.3. Roma construye su Grecia.

Como hemos dicho más arriba, lo que llamamos *Cultura Clásica* o *Cultura Grecolatina* forma parte del imaginario que remite a los orígenes helenos de la identidad europea. Como tal, está constituido de una amalgama de elementos que, a partir del clasicismo europeo, en los inicios de lo que se ha llamado *época contemporánea* y bajo las luces de la Ilustración, se fueron amasando al amparo de los movimientos culturales surgidos del Renacimiento, que abrieron una nueva mirada hacia el pasado clásico. Decimos “una nueva mirada” porque ese pasado, de una u otra forma, bajo una u otra lectura, siempre había estado presente en el pensamiento, la filosofía y el arte occidental europeo desde la desmembración del Imperio Romano de Occidente. La recurrencia una y otra vez a los textos de los grandes pensadores clásicos se encuentra en los Padres de la Iglesia, aún dentro de los límites del Imperio Romano, pero también en la continua recuperación de textos de Platón o Aristóteles durante los siglos medievales, que implicaron, cada cierto tiempo, una nueva lectura de la Antigüedad Clásica, tanto en Occidente como en los estudios y traducciones de los árabes. La nueva mirada, que tanto deberá a los viajeros del norte por el sur exótico, especialmente Italia, pero también los territorios otomanos de población mayoritariamente griega, comenzará con una búsqueda desenfadada de “antigüedades” artísticas, restos arqueológicos que comienzan a ser valorados de nuevo y constituirán, como veremos en el capítulo siguiente, el nuevo canon estético del arte. En estos momentos, la distinción entre lo propiamente romano y lo auténticamente griego no es diáfana. Pero este fenómeno se remonta mucho más atrás.

La propia Roma, en los inicios de su expansión, volvió los ojos hacia una cultura griega que consideró muy superior a la suya y trató de emularla o rechazarla, según el caso, hasta su conquista territorial definitiva en 149 a.C. Surgen, desde esos primeros momentos, varios mitos sobre “lo griego”, difundidos por pensadores romanos como Catón, en el contexto de las guerras Macedónicas contra los últimos bastiones de resistencia helena. Más adelante también el historiador Salustio recurre a una caracterización de “lo griego”, en sus retratos sobre el carácter auténticamente “romano” de las descripciones de Catilina y sus oponentes (Mas, 2006: 22-23). Nos interesa destacar especialmente dos mitos. Por un lado, encontramos el *topos* de la Grecia corrupta y decadente, por otro, el de que la supuesta superioridad cultural se debía a la habilidad que, para la propaganda de su cultura, tenían los griegos. Lo cierto es que estas defensas enconadas de la *virtus* romana se producen como una especie de reacción cuando la influencia de la cultura del recién conquistado pueblo griego había calado de forma importante entre las clases altas romanas y sus dirigentes, que comenzaban a considerar lo griego como lo verdaderamente culto y su lengua, como una lengua que denotaba una buena posición social. Por este motivo, entre otras cosas, dejaban la educación de su juventud en manos de esclavos griegos cultos, que hacían las veces de pedagogos y enseñaban la lectura de los poemas de Homero, como se supone que habían hecho los jóvenes de Atenas y otras ciudades en su lejana época de esplendor. Existen también numerosos escritos y testimonios sobre las visitas a Roma de los grandes filósofos cínicos, no exentas de anécdotas hasta cierto punto adecuadas a lo que podía esperarse de cada uno de esos filósofos. Pero lo fundamental de las críticas de personajes como Catón es, no tanto una oposición hacia otra cultura exótica y desconocida, que en realidad lo era cada vez menos, sino más bien la posibilidad de apropiarse de una Grecia asimilable con y desde categorías romanas, bien adecuadas a los intereses de la oligarquía senatorial (2006: 32-33). La contribución de Grecia a la formación de la identidad romana fue innegable, y es una prueba palpable de la inexistencia de culturas puras o aisladas. Sin embargo, lo que tal vez sea aún más significativo en realidad es que esa construcción imaginaria de una Grecia prerromana implicó sin lugar a dudas la construcción de una Grecia que nunca existió anteriormente de esa manera concreta, pero que acabó siendo la Grecia que Roma necesitaba para legitimar su dominio cultural. Con ella, se buscarán raíces históricas y legendarias comunes, que a su vez legitimarán la política de la ciudad y sus fundamentos morales y habrán de contribuir a la estabilización de las estrategias senatoriales, justificando el dominio de la nobleza y, a la vez, neutralizando disensos dentro de las clases dirigentes, ante enriquecimientos desiguales que comenzaban a producirse a causa de las conquistas orientales (2006: 37). De la lectura de este proceso podemos vislumbrar y reconstruir precisamente cómo se erige la imagen de una cultura unitaria griega, que asumirán los propios griegos conquistados quienes, a su vez, no dejan

de aprovechar la aureola del esplendoroso pasado, que se les atribuye, para ocupar puestos de privilegio entre los conquistadores. Pero, a cambio, Roma se otorga, con ello, unos rasgos de identidad que la acercan al pasado esplendoroso de los griegos.

Como comentaba Castoriadis, la Roma de esos primeros siglos, que se forjaron su Grecia ideal, difería bastante de la Roma imperial cristiana del siglo IV, pero, gracias al proceso de alteridad, que permite a toda sociedad un cambio sin pensarse radicalmente diferente, los individuos que la habitaban y de la que sin duda se sentían parte integrante continuarán durante bastante tiempo llamándose *romanos*. Dos ejemplos, tal vez algo básicos, nos resultan significativos de dichos procesos. Por un lado, la nostalgia por aquella República Romana de los primeros siglos de esplendor nunca dejó de estimular la imaginación de los romanos, hasta el derrumbamiento del Imperio como tal y, así, el término *Res Publica*, para designar su forma de gobierno, perduró a través de los siglos, aun cuando de ese tipo de régimen político no quedaban restos incluso en el siglo II. Este hecho no impidió que el mismo término se utilizara para designar posteriormente el gobierno de príncipes y emperadores en los siglos venideros. Ni tampoco que fuera un ideal a recuperar en muchos momentos y por muchos pensadores de épocas tardías. Por otro lado, tras la división del Imperio en dos y, finalmente, con la desmembración del Occidente cristiano tras las invasiones bárbaras, la sede imperial de Constantinopla continuará nombrándose heredera legítima de Roma. Ahora, el Imperio es cristiano y sus instituciones políticas y jurídicas no dejan de evolucionar. Posiblemente, la manera de pensarse como sociedad esté cambiando, pero en todo ese proceso de *autoalteración*, hay algo que se piensa como inmutable y que habrá de reavivarse tras la caída de la Ciudad en manos otomanas: la consideración de ser parte de la *romanidad*, de ser ciudadanos del legítimo Imperio Romano. Este será uno de los elementos básicos del nuevo imaginario que habrá de instituirse en los albores de los movimientos independentistas de los griegos. Su origen puede atisbarse en los años finales de Bizancio, pero la palabra que lo define es mucho más antigua, *helenismo* (Svoronos, 1999: 100-111). Así se construye un ideal. La propia Roma no sólo produjo su idea de Grecia, sino que contribuyó, sin duda, a crear la idea de un pasado común grecorromano que, a la postre, es la idea que el occidente europeo conservó como herencia, pensada, leída e interpretada de manera diferente, según cada sociedad que recogía dicha herencia como suya. Así, primero, dentro de los parámetros de la religión cristiana como heredera del Imperio Romano (tanto el de Oriente como el de Occidente, que se arrogaron durante siglos ese patrimonio), más adelante, como un retorno al clasicismo pagano cuando los burgos comiencen a tomar fuerza, gracias a su poder económico, y a generar nuevas ciudades-Estado, que emularán las ciudades-Estado griegas preservadas en la tradición textual. Es así como, de nuevo, el ideal de la Grecia Clásica se extiende por el temprano Renacimiento italiano. Cuando el afianzamiento de una

serie de Estados de nuevo cuño en Europa instaure unas nuevas relaciones con lo “otro” lejano y exótico, gracias, en buena parte, a la expansión territorial y comercial hacia el Oriente, y cuando, para ello, se necesiten unos nuevos equilibrios de poder político y económico, Europa precisará de una nueva fundamentación cultural e ideológica. Entonces vuelve los ojos, una vez más, a aquella cultura grecolatina para reconstruirla de nuevo.

En los siglos XVI y XVII, el Imperio Otomano representa una cultura invasora y contraria a la Europa cristiana, además de un muro para la comunicación comercial con el lejano Oriente. Pero también ese Imperio representa el despotismo oriental que somete de manera salvaje y tiránica a una buena cantidad de pueblos. El mito del “otro” exótico y salvaje se afianza, tras siglos de intento de reconquista de los Santos Lugares y tras la caída del último bastión cristiano en Constantinopla. Sin embargo, los Estados europeos, tras las guerras de religión, han retomado sus intereses por tierras lejanas, a las que se llega por otro lado, por occidente, por mar, bordeando una África virgen o dando la vuelta al globo terráqueo. El Imperio Otomano, por tanto, se hace prescindible y, en todo caso, supone un estorbo para el redescubrimiento de aquellos lugares que fueron la cuna misma de Europa. Europa, con Prusia y los principados alemanes a la cabeza, pero también bajo el patrocinio de Imperio Británico y de la madre Rusia, vuelve los ojos a una Grecia que se convierte de nuevo en un ideal. En este ideal quedarán implicados sin remedio los habitantes de sus territorios, que aún hablan una lengua más o menos parecida al griego. El problema parece ser que, aparentemente, han olvidado el carácter heroico de siglos pasados, por lo menos a ojos de estos nuevos europeos que, por su parte, se sienten los herederos directos de atenienses y espartanos del siglo V a.C. Esta mirada hacia aquellos territorios provoca un nuevo debate sobre la verdadera relación de sus habitantes con la esplendorosa Grecia que Europa busca como ideal fundacional. ¿Quién es aquel pueblo que habita ahora los lugares que en otro tiempo construyeron la primera civilización genuinamente europea? ¿Son los descendientes de aquellos antepasados o son una raza degenerada? ¿Cómo puede llamarse griego a esa lengua tan diferente a la prosa platónica, cuando no, a la poesía dramática de los grandes trágicos? ¿Cómo categorizar a ese pueblo que, en su cultura popular, considera que los *éllines* eran una raza de superhombres de la época del Antiguo Testamento?²¹ ¿Quiénes son, en realidad, estos griegos que visten como turcos y viven entre las ruinas esplendorosas, sin ser conscientes de los tesoros artísticos que éstas esconden?

El debate, curiosamente, dará comienzo a partir de parámetros de la nueva disciplina de la Estética y sus cánones y tendrá como consecuencia, entre otras muchas, la independencia de los pocos territorios de reconocido pasado clásico, que formará el primer Estado griego contemporáneo en 1830, con la ayuda de idealistas y románticos.

21 Cacridi (1979: 17 y ss.).

CAPÍTULO 2:

DEL IDEAL EUROPEO DE LA GRECIA CLÁSICA. EL IDEAL ESTÉTICO Y LA IDEA DE GRECIA.

A finales del siglo XVII, a resultas de los siglos del Renacimiento de la Cultura Clásica que se inicia en los reinos y repúblicas de la península italiana, tras largas guerras de religión entre cristianos, que han devastado el continente, Europa necesita un referente originario para una cultura cambiante, cada vez más refinada. Las nuevas potencias, que van surgiendo en todo este proceso, buscarán su idiosincrasia y unas claras diferencias con la “barbarie” otomana, que aún domina los territorios que un día fueron la cuna de la civilización. Así, una serie de *dilettanti*, en su mayoría diplomáticos ante la Sublime Puerta, costeados por sus respectivos gobiernos, en principio, el inglés y el francés, o bien por instituciones surgidas al albur del desarrollo de las ciencias y academias de todo tipo¹, viajarán por los territorios otomanos en busca de los restos de la perdida civilización griega. Dos líneas principales dirigen estos viajes, bien la búsqueda de los lugares emblemáticos descritos en *Iliada* y *Odisea*, con los libros de Homero en la mano que se convierten en libros de culto, bien la de las ciudades míticas de la Antigüedad griega, especialmente Atenas, como cuna de las artes y la filosofía, tratando de descubrir sus vestigios diseminados entre los barrios otomanos².

1 Muchos de los viajeros lo hacían con fines científicos al amparo de academias como la Royal Society o la Academia de las Ciencias Francesas, ambas fundadas en los años en la década de 1660, pero muchos de ellos eran diplomáticos o nuevos ricos que comienzan a coleccionar *antigüedades* (Constantine, 1989: 19-21).

2 Ver el magnífico catálogo de la exposición que, al respecto, se ha realizado, en 2015-2016, en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas con motivo del 150 aniversario de su fundación, sobre las visiones de Atenas de los viajeros de los siglos XVII a XIX, y al que tendremos ocasión de referirnos en varias ocasiones (Lagogianni-Georgakarakos, M./Koutsogiannis, T., 2015).

Spon y Wheler son pioneros en este sentido e inician una serie de viajes que dan cuenta del estado en se encuentran los restos de la antigua civilización griega, descrita por los manuscritos que, en los últimos siglos, especialmente tras la caída de Bizancio en manos otomanas, han ido llegando a cortes y bibliotecas europeas, con obras clásicas griegas. A finales del siglo XVII Grecia se ha convertido ya en un icono cultural del arte y la literatura universal, complementando la idea de modelo que la civilización helena había tenido durante la Edad Media y el Renacimiento (Mas, 2008: 7-8). Hay que recordar que la idea que se tiene de Grecia, por parte de estos primeros viajeros, es, en principio, la de los territorios de las costas de Asia Menor, por las referencias homéricas y por encontrarse allí las ciudades que fueron la cuna de la filosofía. Por otro lado, se encuentra la ciudad de Atenas, como centro de las artes y la cultura antigua, y sus territorios de influencia que abarcarían el Peloponeso, Delfos y buena parte de las islas. Esta idea será, en cierta manera, contradictoria con la que los mismos griegos, tanto en su tradición popular como en el nuevo imaginario que surgirá bajo la influencia de la Ilustración europea, tendrán de los territorios a reivindicar, que incluyen indubitablemente la región del Bósforo y la ciudad de Constantinopla, como capital “natural” de Grecia. Este es el germen de lo que habrá de llamarse *la Gran Idea* (*Μεγάλη Ιδέα*), que tantos quebraderos de cabeza traerá al joven Estado tras su independencia.

En cualquier caso, a esta nueva mirada europea hacia Grecia han contribuido varios factores. Entre otros destaca, en primer lugar, la revisión renacentista de la Antigüedad, cercana al nuevo humanismo, que comenzaba a reivindicar la necesidad europea de una Grecia clásica «como un importante ingrediente para su cultura» (Constantine, 1989: 25). En segundo lugar, ejerce una gran influencia la distinción cada vez más diáfana, o, mejor dicho, el intento por distinguir entre lo que fue Grecia y lo que de ella había tomado Roma, hasta el momento mucho mejor conocido. No olvidemos que, a pesar de todos esos acercamientos y diferenciaciones, el mundo de la Antigüedad Grecolatina no deja de ser un magma, de orígenes indiscernibles, que se fraguó en la propia sociedad romana desde sus primeros momentos de contacto con Grecia³. Tampoco podemos olvidar que, en estos años, la Sublime Puerta comienza a abrir sus cerrojos a occidente, al que ve como ávido cliente de “antigüedades”, de los que el imperio Otomano andaba sobrado. Esta es una razón puramente económica⁴, que explica que los viajes por los territorios del Imperio se hacen más seguros (1989: 31-32). La intención occidental es la de “rescatar”

3 Esto es, el intento de distinguir elementos propiamente griegos de los correspondientes romanos, en principio en el terreno del arte, plástico o literario, no dejará de ser una parte de la construcción de ese ideal europeo de la Grecia Antigua, y, por tanto, formará parte de “su” Grecia.

4 El Imperio no se encuentra ya en sus mejores momentos, puesto que ha dejado de ser el proveedor exclusivo de los productos del Oriente lejano, al funcionar las nuevas rutas comerciales abiertas por las propias potencias, germen de los grandes imperios coloniales que se están gestando (Bou, 2006: 13-14).

los restos clásicos. La finalidad de la corte de la Ciudad es la de incrementar sus ingresos económicos, bastante menguados por esas fechas. Estos viajeros occidentales dejarán una literatura de viajes que tendrá una indudable impronta en la forma de mirar al pasado de los nuevos países e imperios del continente europeo. Casos paradigmáticos como el del británico Robert Wood marcarán la pauta a seguir a lo largo del siglo XVIII.

Wood publica tan sólo siete ejemplares en inglés de su *Essay on the Original Genius of Homer* en 1742-43, obra en la que describe sus viajes por los territorios de la Anatolia mediterránea, Iliada en mano, tratando de localizar los enclaves de la epopeya homérica⁵. El libro, escrito quince años después de su viaje y compuesto fundamentalmente de recuerdos a partir de sus apuntes, tuvo, no obstante, una amplia difusión, especialmente en Alemania, donde se editó una traducción de Michaelis. Dicha difusión, en esos momentos, se debió, entre otras cosas, a que ratificaba las tesis de un opúsculo que comenzaba a convertirse en un clásico en los países germanos de la nueva teoría sobre el arte, las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, de Johann J. Winckelmann. Las tesis de Wood insistían sobre la utilidad de conocer de primera mano las circunstancias en las que se gesta una obra, la *Iliada*, en su caso, para la comprensión de la misma. Su clima, su tiempo, sus costumbres y maneras o al menos algo de todo aquello sobrevivía en los escritos.

Las circunstancias de clima y situación, que en otras ocasiones serían triviales, adquieren interés al relacionárseles con los grandes hombres y las grandes acciones que la historia y la poesía les han dado: la vida de Milcíades o de Leónidas nunca se podría leer con tanto placer como en las planicies de Maratón o en los estrechos de las Termópilas; la *Iliada* tiene nuevas bellezas en las riberas del Escamandro, y la *Odisea* es más agradable en los países por donde Ulises viajó y Homero cantó (Robert Wood, citado en Constantine, 1989: 138-139).

⁵ Schliemann, en la corriente de una dinámica, iniciada precisamente con la traducción de este libro y que recorrería todo el siglo XIX alemán, desde el Romanticismo hasta Nietzsche (e incluso bien entrado el siglo XX), repetiría este intento con mucho mayor éxito en 1870. Mientras que la idea de Wood era la de comprender el entorno geográfico que pudo permitir la creación de las primeras obras literarias europeas, la de Schliemann fue la de buscar directamente los enclaves de las ciudades descritas y los probables tesoros que contenían. Su éxito consistió evidentemente en el descubrimiento de los sitios arqueológicos micénicos y sus tumbas, algunas de ellas intactas, aun sin llegar a comprender del todo la importancia histórica de los hallazgos, sino más bien envolviendo éstos en un halo de leyenda, convencido de haber encontrado las tumbas de los héroes míticos de la saga de los Atridas y la Troya, destruida por éstos, y sus tesoros. Es interesante revisar su Autobiografía, compuesta por su amigo Adolf Brickner y su viuda Sophia Schliemann sobre textos del mismo, como ilustración de la visión de Grecia que recorrerá Alemania y buena parte de occidente el siglo XIX (Schliemann, 2010).

Winckelmann, que no podía estar más de acuerdo con las tesis de Wood, añadiría: «y su arte». Para él, si en alguna manifestación de la cultura de un país es más reconocible el carácter y la forma de ser del pueblo que lo habita, ésta es su arte. Lo curioso es que cuando en 1770, el libro de Wood se traduce y se difunde en Alemania, Winckelmann había muerto, asesinado en Trieste. Los *Essay* de Wood, sin embargo, vienen entonces a probar muchas de las afirmaciones, bien conocidas en Alemania, sobre el ideal griego de Winckelmann. Sirva de botón de muestra, la localización del llamado *túmulo de Aquiles*, donde Wood suponía que el héroe estaba enterrado y que se convirtió en lugar de peregrinaje y culto para la amistad heroica (Constantine, 1989: 185), la que Winckelmann tanto había elogiado en las parejas griegas como Aquiles y Patroclo y que trató de revivir con varios de sus pupilos, a lo largo de su vida, más allá de su evidente homoerotismo. La historia de este personaje es la historia de cómo se gesta el ideal alemán de la Grecia Clásica, con las duraderas y trascendentales consecuencias que esto ha tenido no sólo para Alemania como país y para Europa como entidad ideal, sino también para la propia Grecia como Estado de nuevo cuño.

El año de gracia de 1755, Winckelmann trabaja en la clasificación de las obras de arte que se encuentran almacenadas en la Galería del Palacio Real de Dresde, en la corte de Sajonia. De aquella gran colección, Winckelmann puede ver los monstruos mutilados que tanto admiraba (Constantine, 1989: 28), traídos a pedazos, fragmentados para su transporte⁶, de los lugares donde se habían encontrado, tanto en Italia como en los territorios griegos de Imperio Otomano. De la observación y el estudio de dichos restos, así como de otras piezas y fragmentos de la antigüedad clásica, que conocía y admiraba sólo a través de los grabados que caían en sus manos, surgió la serie de reflexiones que darían lugar a su primer escrito, publicado precisamente ese año: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*. Sus relaciones de amistad desde 1754 con

6 No podemos dejar de señalar aquí la importancia que tendrá el hecho de que gran parte de nuestra antigüedad clásica se haya conservado en fragmentos. Esto es algo que estará omnipresente en el cine griego y que constituirá uno de sus temas recurrentes, fundamentalmente entre los directores-creadores de un cine más personal, como habremos de ver. El tema de los fragmentos de la antigüedad será uno de los grandes pilares del imaginario griego moderno e impregnará también su creación poética y literaria, por las derivaciones, hasta cierto punto traumáticas, que ha tenido en la formación y desarrollo del Estado moderno. Llevado a sus consecuencias más extremas, Cacyonias rueda su versión de *Electra* sobre las excavaciones de los palacios de Micenas, sin añadir ningún tipo de decorado ajeno al de los restos arqueológicos. Por otro lado, Dassin hace mirar, de forma diferente, la tragedia antigua al personaje de Ilya (*Nunca en domingo*) sobre los restos de la Acrópolis, paseando por el peristilo del Partenón, tras una representación de *Medea*. Más recientemente, Anguelópulos, en su cine, recurre a las imágenes de fragmentos de estatuas desde sus primeras películas. Todo ello habremos de analizarlo en los próximos capítulos, pero no está de más indicar cómo la idea estética sobre el arte griego, desde su misma instauración, está basada en restos, fragmentos, piedras o ruinas, que supondrá, asimismo, un modelo de belleza muy del gusto del idealismo romántico.

el pintor y escultor Oeser, enemigo estético del barroco, o con el pintor Mengs, entre otros artistas asentados en la “Nueva Atenas”, como había dado en llamarse la corte de Dresde, le abren «un mundo de de formas, perspectivas y colores como no existía otro en toda Alemania» (Ortega y Medina, 1992: 32-33). El primero se convertirá en su maestro de pintura, pero, puesto que no tenía manos de pintor, dirige su atención a la historia y a la crítica del arte. En este campo, abrirá nuevas perspectivas e inaugurará una nueva forma de observar e historiar el arte, creando a partir de ello, un Ideal: un nuevo vocabulario estético, una visión historicista del fenómeno artístico, un lenguaje interpretativo cargado de sensibilidad y no exento de erotismo, que habrá de marcar la nueva disciplina que se forjará en la filosofía, la Estética. El éxito de este opúsculo haría realidad uno de sus sueños, salir de la sombría Alemania y descubrir Roma, la cuna del arte y a la vez el potencial trampolín para viajar a su Grecia ideal.

Las *Reflexiones* contienen el germen de todos los elementos que desarrollará en su obra posterior, especialmente en su *Historia del arte en la Antigüedad*. Tanto las *Reflexiones* como la *Historia* contribuyen a la creación del Ideal que harán suyo literatos y artistas del Romanticismo. Con el estallido de la Revolución Griega, creará, además, una nueva Grecia alemana, que hizo resurgir las tendencias nacionalistas aletargadas tras el Congreso de Viena, bajo la variante de un “filohelenismo”, «disfrazado con ropajes griegos bajo la coartada ideológica que ofrecía el ideal acuñado por Winckelmann» (Sala Rose, 2007: 268). ¿Cuáles son, por tanto, los puntos principales de ese ideal estético? ¿Por qué acabará convirtiéndose, con sus matices y variantes, en el Ideal de la Grecia Clásica, que adoptará Grecia como una parte de su imaginario, cuando esté a punto de convertirse en “Estado moderno” y que lo terminará exportando, como parte fundamental de la historia de Europa misma hasta hoy día?⁷

En primer lugar, consideremos la historicidad del arte. El arte de un pueblo es la manifestación más sublime del carácter de ese pueblo, de su momento histórico y, en principio, también de su clima, porque éste conforma el cuerpo y la cultura misma (Mas, 2008: 19). Este es el inicio de las *Reflexiones*:

Minerva, frente a los otros, dio a los griegos como morada por el clima moderado de las estaciones que allí encontró, como el país que habría de producir sabias cabezas (Winckelmann, 2008: 77).

⁷ Uno de los momentos más lúcidos de la película *El ogro* (1956) es cuando la banda de delincuentes, en presencia del que creen el bandolero más buscado de Atenas (en realidad, un funcionario de banca solitario y anónimo con un parecido físico increíble con dicho bandolero), planean el robo de una de las columnas del templo de Adriano y su venta a los americanos, porque ellos, dice el arqueólogo griego, saben valorar esas cosas de verdad y no los griegos. Es una imagen repetida desde la época de los primeros viajeros y que el griego asume. Es de nuevo el tema de las ruinas, los fragmentos (*Véase capítulo 6*).

El clima también determina la salud: “Estas obras maestras nos muestran una piel que no está en tensión, sino que se extiende suavemente sobre una carne sana, que llena la piel al margen de toda turgencia” (2008: 85). Pero también modela la cultura, por lo que la libertad se convierte en la clave para el desarrollo del mejor arte: libertad de costumbres, pero también de práctica política, aunque centrada, sobre todo, en la libertad de mostrar el cuerpo:

La más bella desnudez de los cuerpos se mostraba aquí en actitudes y posiciones tan variadas, verdaderas y nobles, como nunca podrían adoptarlas los modelos alquilados que posan en nuestras academias (...). Los jóvenes más bellos danzaban desvestidos en el teatro (...). Y se sabe que las muchachas, en Esparta, bailaban en cierta fiesta totalmente desnudas ante los ojos de los jóvenes (2008: 82).

Así, dicha libertad elevó la forma de pensar de los griegos constituyendo su modo más definitorio del mundo, una libertad que es «más bien una experiencia subjetiva de expansión y elevación, posible gracias a una libertad política, pero que no se identifica con ella» (Mas, 2008: 20). Es verdad que este ideal helénico respondía en Winckelmann también «a una diversidad de necesidades, entre ellas, la de liberación sexual» (Constantine, 1989: 216) y que, por otro lado, implica una proyección del imaginario romano del momento y de sus hábitos sociales, que encuentra en su estancia en la Ciudad Santa. La Roma del siglo XVIII, para Winckelmann es la antítesis de la austera y luterana sociedad prusiana, algo que se manifestará, sin ambages, en su *Historia* (Mas, 2008: 22-23). Roma y su clima de «tolerancia excesiva rayana en la disolución de carnaval y bufonería que imperó durante el periodo en que Benedicto XIV ocupó la sede de San Pedro» (Ortega y Medina, 1992: 35), le haría sentir una libertad personal, incluido el desarrollo de su homosexualidad, cada vez más identificada al tipo de amistad erótica y heroica de los griegos, que se manifiesta en muchas de sus cartas más íntimas⁸. Por otro lado, esa concepción de que el arte tiene una historia, es decir, la historicidad que lo impregna, le lleva a clasificar la historia del arte en etapas. Las apunta en las *Reflexiones* y las matiza en la *Historia*: «el estilo más antiguo o arcaico, el estilo sublime, el estilo bello y lo superfluo. Al comienzo de su *Historia*, sin embargo, propone una división triple: lo necesario, lo bello y lo superfluo» (Mas, 2008: 32). En las *Reflexiones* encontramos afirmaciones como ésta:

Al igual que los seres humanos, las bellas artes tienen su juventud, y su comienzo parece haber sido como el de los artistas, a los que al principio sólo agrada lo grandilocuente y lo sorprendente (...); Todas las acciones humanas comienzan con

8 Ortega y Medina (1992: 73-197) publica una selección significativa de las mismas.

lo vehemente y efímero; lo asentado y fundamental se sigue en último lugar (...); La noble simplicidad y la callada grandeza de las estatuas griegas son al mismo tiempo la verdadera característica de los escritos griegos de los mejores tiempos, los de la escuela de Sócrates (Winckelmann, 2008: 94).

En segundo lugar, encontramos el concepto de *belleza*. Estas clasificaciones y afirmaciones conducen a un concepto básico que trasciende sus escritos. Se trata, como decimos, del concepto de *belleza* y, con ello, cuál debe ser el objeto del arte. La expresión de la última cita del párrafo anterior, que se repite tres veces de manera idéntica en las *Reflexiones*, «noble simplicidad y callada grandeza», aparece la primera vez como «la característica universal que otorga la primacía a las obras maestras de los griegos» (2008: 92). Sin duda, será la expresión que haya de mantenerse como la base del Ideal del arte, el arte que ha de imitarse, el tipo de belleza que, por un lado, excita los sentidos y por otro mantiene la contención. Será precisamente la distinción, en cierto modo paradójica, entre lo bello y lo sublime:

(...) la situación es paradójica: lo absolutamente sublime, invisible e inmaterial, tiene sin embargo que verse y, por tanto, ser materia, pero una materia que lejos de «excitar los deseos de los sentidos» haga «nacer una intuitiva contemplación de la suprema belleza» (Mas, 2008: 34).

Los ejemplos del estilo sublime, curiosamente atribuidos en la teoría estética de la época a lo masculino, los pone, sin embargo, en la *Niobe* y en la *Atenea Farnesio*, al igual que en la *Madonna Sixtina* de Rafael, es decir, una belleza que, al estar por encima de lo sexual, pueden encarnar *ideas*. Siendo un estilo, el sublime, por tanto, que supera la rigidez del estilo arcaico, carece de la gracia de “lo bello” (Mas, 2008: 36). Lo bello es esa otra belleza, encarnada en la hermosa figura del joven. En él, coloca Winckelmann el verdadero ideal de belleza, como lo hacían los griegos. Por eso, el *Apolo* y el *Torso Belvedere* son los ejemplos que más se aproximarán a las bellezas individuales y sensibles.

En tercer lugar, podemos destacar el concepto de *imitación*. La característica de *noble simplicidad y callada grandeza* revela uno de los elementos claves del arte griego: la imitación de la naturaleza. Mas esa naturaleza, la de los griegos, es tan particular, que ha conseguido una abstracción intuitiva de la misma que elige y selecciona lo mejor de ella. El griego tiene la naturaleza mucho más cercana que el hombre de nuestra época (la de Winckelmann), pero a la vez, es capaz de distanciarse del caos que la propia naturaleza genera. De esta manera, la esencia del arte a imitar en sus contemporáneos será el arte de los griegos y no la naturaleza misma. Ésta es una de las máximas fundamentales en

cuanto a la nueva teoría del arte: es el arte griego, el arte clásico, lo que verdaderamente se hace digno de imitar, porque ha conseguido de su objeto, la naturaleza, un refinamiento que ella misma no tiene en estado salvaje. Su mejor ejemplo es la estatua de *Laocoonte*, que tanto admiró en Dresde gracias a un vaciado en yeso: “La expresión de un alma tan grande sobrepasa las creaciones de la bella naturaleza: el artista tenía que sentir en sí mismo la fortaleza del espíritu que imbuía en el mármol” (Winckelmann, 2008: 93).

A pesar del dolor que se descubre en todos los músculos de su cuerpo, no hay expresión alguna de furor en su rostro, ni un gran grito, «el dolor del cuerpo y la grandeza del alma se reparten por toda la estructura de la figura con idéntica fuerza» (2008: 92), un sufrimiento que no le llega al alma, lo que le hace soportar la desgracia, con la grandeza de la que sólo el griego es capaz. Esta idea habrá de perdurar en la idea alemana de Grecia durante más de dos siglos y pasará por etapas tan diferentes como la idea romántica de los poetas hasta la filosofía de Nietzsche y su interpretación de lo griego. Es más, será una idea que se alargará a buena parte de intelectuales y estudiosos del siglo XX, más o menos afines al nazismo, que han tenido una enorme influencia en los estudios clásicos europeos desde los años 30⁹.

La musculatura, desde ese momento, marca en nuestro Occidente el ideal que define el cuerpo humano, especialmente el masculino. En las obras griegas, esos cuerpos muestran así alma grande y sosegada. La belleza es, por tanto, una meditación sobre los cuerpos, no relaciones numéricas o anatómicas, y los torsos de las estatuas griegas se aproximan a las bellezas que son atractivas para Winckelmann. Ésta es la razón por la que había que negarles la sublimidad. En definitiva, como concluye Mas:

Winckelmann era un platónico desgarrado entre la atracción de la belleza sensible y la fascinación por la belleza absoluta y suprema. De ahí la necesidad de saldar esta tensión en una teoría de los cuerpos perfectos, convirtiendo en discurso teórico la seducción de la mirada. Y Grecia, a este respecto, también resultaba muy útil: ofrece tanto la belleza como el discurso sobre la belleza (2008: 59).

Por eso, Grecia se convierte en un ideal y, como tal, es tomado por idealistas y románticos alemanes. De ahí que la importancia de Winckelmann no sea sólo la de una renovación de la mirada en el arte, sino la de un impulso para una comprensión de la historia universal desde la investigación histórica, impulso que volverá a dar Herder en su crítica al esquema de la filosofía de la historia y cuyo ataque al «orgullo nacional de la Ilustración se sirvió del carácter modélico de la antigüedad clásica, proclamado sobre todo por Winckelmann, como su arma más eficaz. *La Historia del arte de la Antigüedad*

⁹ Ver la antología de textos de intelectuales alemanes, entre 1896 y 1945, recogida por Salvador Mas (2014).

era sin ningún género de dudas más que una exposición histórica: era una crítica del presente y un programa», reconoce Gadamer (2007: 256), a propósito del nuevo ideal que se plantea al presente como paso para el conocimiento histórico.

Por último y en cuarto lugar encontramos el ideal de amistad. Este ideal, que enfrenta a Winckelmann a sus propios fantasmas, le hace descubrir en la amistad de los griegos, la verdadera amistad deseada, que será adoptada una y otra vez por el alemán culto, especialmente en los momentos de sublimación de lo masculino. Por conseguirlo para sí, afrontó peligros que incluso llegarían a acabar con su vida. La amistad entre varones es eminentemente sensual, pero queda indisolublemente asociada al cumplimiento de tareas comunes. En sus cartas, no oculta la necesidad de ese tipo de amistad y, de hecho, la búsqueda de la misma en jóvenes muchachos a los que educar para compartir su pasión por la belleza. Éste se convierte en otro de los ideales que surgirán de su Grecia: una amistad pedagógica que encuentra en los textos platónicos, tan lejana a la fría relación que conoció en las relaciones preceptor-alumno de sus vivencias traumáticas en Alemania. Junto a ésta, la amistad heroica que une, en el mundo griego de la literatura y el arte, a parejas de amantes: Teseo y Pirítoo, Sócrates y Alcibiades o la más reciente de Nicolás Barbarigo y Marco Trevisano (Winckelmann, 2008: 182-183). Pero sin duda la más celebrada, la amistad que unió a Aquiles y Patroclo. Será ésta la pareja que se encuentre más presente en sus cartas, especialmente las dirigidas a von Berg, alumno predilecto y compañero de investigaciones, a quien convertirá en objeto de amor y deseo.

Por tanto, éstos son los elementos básicos que componen la mirada de la estética de Winckelmann, que tendrá continuidad de una u otra manera en la definitiva conformación de una Grecia alemana, de la que su burguesía ilustrada e intelectual se sentirá heredera. A partir de ella, se convierte en elemento constitutivo de su carácter, en la idea, cada vez más extendida, de que los arios son los verdaderos herederos de aquellos griegos de la Edad de Oro, una idea que nunca dejará de estar presente en el imaginario intelectual alemán. También servirá para que se fragüe el concepto de *cultura* que más éxito ha tenido de los que han pervivido hasta nuestros días, esto es, aquellas manifestaciones que son lo propio y distintivo de un pueblo, el *Volk*, por el que Lord Byron, desde posturas eminentemente aristocráticas, sentía una sincera simpatía (Eagleton, 2001: 26). La *cultura* como forma particular de vida, frente al universalismo ilustrado, se convierte en lo popular, a partir del idealismo alemán, y, en adelante, será el germen de un nacionalismo que encuentra en el ideal de Winckelmann un fundamento, no sólo estético, sino también histórico, de lo *auténtico* alemán, concepto que fue el germen de nacionalismos de muy diverso tipo. Con otros matices, éste será el ideal de la Grecia Clásica que asumirá Europa como metrópoli y cuna de civilización.

Un ejemplo de pervivencia de esta idea en el cine lo encontramos en la *Helena de Troya* (1924) de Manfred Noa. Se trata de una cinta cuya producción no llegó en el momento oportuno y, a pesar de ser una superproducción del cine alemán de la época de Weimar, fue un fracaso rotundo y llegó a perderse su pista hasta su reciente reconstrucción, ya en el siglo XXI. Es interesante constatar, sin embargo, cómo, a pesar de sus defectos como lenguaje cinematográfico que no le permitió competir con cintas absolutamente modernas como la segunda versión hollywoodiense de *Ben-Hur* o la más vanguardista de su compatriota Fritz Lang, *Los Nibelungos*, contiene una serie de elementos que remiten a la Grecia de Winckelmann, comenzando por el clasicismo estético, el marcado homoerotismo y la referencia griega como la gran epopeya alemana. El problema principal que afrontaba la cinta de Noa fue sin duda una competencia desleal con una mitología nórdica que, desde Wagner, se había germanizado eficazmente, la del nibelungo, y que el genio de Lang supo plasmar en la pantalla de una manera magistral, recurriendo a un lenguaje cinematográfico que tomaba los rasgos de montaje del expresionismo de sus anteriores películas y la convertía en adalid de la modernidad. En esos convulsos momentos de la república de Weimar, la mirada hacia el origen heleno de lo germano estaba en momentos bajos por identificarse, en exceso, con una historiografía demasiado cercana al Reich y, por tanto, con la derrota humillante en la Gran Guerra. La mitología nórdica se había hecho mucho más popular y, además, el excesivo tono literario de la *Helena* de Noa, terminó por lastrar su comercialidad. Curiosamente, el referente griego de lo alemán no terminaba aquí, sino que, por el contrario, resurgiría con más fuerza si cabe entre la intelectualidad alemana en los años posteriores del nazismo, y continuará después incluso de la guerra y de la caída de éste. Pero para ese entonces, Noa había caído en desgracia ante el nuevo régimen y además tuvo una muerte prematura, lo que sin duda contribuyó a acelerar el olvido de su obra, frente, por ejemplo, a su más directo competidor Lang, que tuvo una larga y fructífera carrera en el exilio después de la separación de su mujer y de su evidente alejamiento de las ideas nazis¹⁰.

En definitiva, Winckelmann crearía su Grecia ideal, un modelo a imitar como compendio de lo más sublime a lo que aspirar en el arte y en la vida, por parte del género humano. Como resume Mas (2008, 69), «el clasicismo de Winckelmann no es una propuesta estratégica sobre la necesidad de adoptar un canon antiquizante». No se trató, por tanto, de regresar al arte griego, sino a la misma Grecia que soñara Winckelmann y en la que nunca estuvo, como un sueño del que, una y otra vez, se negaba a despertar viajando a los lugares que tan bien concibió. Esa Grecia sobreviviría en el ideal alemán, la del clima equilibrado, la de la libertad y las costumbres abiertas, la de la expresión contenida de las pasiones, la de los filósofos y artistas que frecuentaban los gimnasios, la de la juventud

10 Un estudio más detenido de esta obra de Noa y su relación con la idea estética de Winckelmann, en Aguilera Vita (2015).

y la belleza, la de las grandes parejas de amigos y amantes. Una Grecia que, decimos, se fue conformando con el tiempo y las aportaciones de toda una pléyade de escritores idealistas y románticos que tampoco viajaron a ella. Goethe, Höderlin, Lessing, Schiller construyeron su Grecia. Incluso un Nietzsche, crítico y *antialemán*, hizo una fundamental aportación que abriría nuevos caminos a la visión de la Grecia clásica. Lo cierto, curioso y triste a un tiempo, es que éste fue el ideal triunfante en el ámbito occidental, y sería un ideal que no contó, en principio, con el parecer de los habitantes de las tierras helenas, hablantes de una lengua heredera de aquella antigua, que tras siglos de historia, contradictoria y trágica, conseguirían formar un país de corte moderno, donde también Alemania impuso normas con la instauración de una monarquía germana en sus inicios. El sueño de la libertad clásica de los griegos se veía frustrado ante el pragmatismo de la política internacional. Lo cierto es que los propios griegos asumieron muchos de los elementos del ideal de Winckelmann y han vivido con ello. Toda la literatura y el arte del país, toda la cultura, la política y la sociedad helena conformará un imaginario que incluirá esta visión de la Grecia Clásica pasada por el tamiz de una mirada occidental. Su aceptación implicaba la aceptación de un pasado esplendoroso, en cierto modo, condenado por elementos y estructuras sociales posteriores, debido a su paganismo, pero no olvidado del todo (Cacridi, 1979: 16). Sin embargo, el encaje de este pasado en su presente actual, tras siglos de cristianismo ortodoxo, primero hegemónico y más tarde como el refugio identitario ante el otomano invasor, provocará una serie de contradicciones que ese mismo pueblo, a través de su arte, de su literatura, de su cultura, de su política, habrá de discutir, revisar y asumir. Cuando el cine haga su aparición, apenas setenta años después de la creación del Estado griego moderno, será un valioso aliado de la difusión del nuevo imaginario, pero también de plantear las contradicciones que éste ha ido generado. La revisión de esas posibilidades en las películas que marcaron el ideario de un pueblo, convertido en referente cultural, es el objetivo principal de la segunda parte de este trabajo. El estudio pormenorizado de cómo se han integrado elementos tan dispares en la institución del imaginario social griego a partir de su independencia, y cuáles sean dichos elementos, es lo que tratamos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3:

DE CÓMO SE INVENTA UN PAÍS. LA FORMACIÓN IDEAL DEL ESTADO GRIEGO.

La historia de la Grecia moderna se ha constituido a lo largo de los dos últimos siglos en paralelo con los fenómenos sociopolíticos que han conformado el Occidente Europeo y, con ello, los imperios coloniales y postcoloniales, tal y como lo conocemos hoy¹. Pero sin duda, la creación de lo que hemos dado en llamar el *imaginario griego moderno* es, como hemos ido viendo hasta aquí, una idea reciente, en relación a la antigüedad a la que dicha idea se remonta. Su construcción está basada, en primer lugar, en la idea de *clasicismo*, estético, político y cultural, cuya imagen ejemplar es la polis griega, que es vista por Occidente como principio y génesis de sus propias instituciones, así como de los valores modernos, caracterizados como humanistas y democráticos. En segundo lugar, implica la aceptación por parte del nuevo Estado heleno de su pasado clásico y de su lugar dentro de la comunidad de Estados europeos occidentales, aun debiendo de limar, o incluso reprimir, aquellas particularidades de su sociedad que proceden de los siglos de contacto con el turco e incluso también de aquellos como baluarte de la ortodoxia religiosa durante los siglos del Imperio Bizantino. Éste es precisamente uno de los principales problemas que la sociedad del nuevo Estado griego ha de acometer y para el que no encontrará salidas ni soluciones fáciles, al tener que encajar elementos dispares en un imaginario que les haga pensarse como pueblo y como nación moderna. En el momento en que analizamos un término como *neohelenismo* comienza a plantear de entrada profundos problemas historiográficos. Como dice Svoronos (1999: 70):

¹ Una buena síntesis histórica absolutamente filohelénica es la de Clogg (2016). Mucho más completa, puesto que abarca una historia de la idea de *helenismo* desde finales del Imperio Romano de Occidente es la de Svoronos (2007), que debe completarse con los estudios que este autor realiza sobre historiografía de Grecia y del *helinismós* (ελληνισμός) y la *Megali Idea* (Μεγάλη Ιδέα) en Svoronos (1999).

Todos los historiadores, griegos y extranjeros, utilizan los términos *neohelenismo*, *Grecia Moderna*, *historia neohelénica* en oposición a los términos *helenismo medieval*, *Grecia Antigua* y similares. ¿Cuál es el sentido de esta oposición? La primera observación que los propios términos nos provocan es que estas expresiones que queremos diferentes tienen un elemento básico común. Se trata así del helenismo diferenciado por los adjetivos *antiguo*, *medieval*, *moderno*. Son simples adjetivos determinantes de tiempo y presuponen que el helenismo se teoriza en tres momentos temporales diferentes, de los que cada uno constituye un conjunto cerrado de circunstancias (...)

Este es el primer problema básico de la historia de la Grecia Moderna. La imprecisa aparición de la idea de las relaciones entre las tres unidades de la historia de Grecia se identifica con el mismo surgimiento de la realidad histórica que llamamos *neohelenismo* y la conciencia de la idea misma significó la aparición del estudio de una *Historia Neogriega*.

Es decir, el griego actual ha tenido que pagar el precio de asumir su pasado desde la mirada del imaginario que, de ese pasado, se han hecho aquellos que los ayudaban a conseguir un Estado independiente. Si bien esto es algo que todos los países experimentan, especialmente desde el momento en el que se ponen las bases de la Historiografía como Ciencia de la Historia con el idealismo romántico y el positivismo ideológico, el peso de dicha historia en Grecia se siente, como afirma Clogg (2016: 11), de una forma extraordinaria:

La gran estima de que gozaron la lengua y la cultura clásicas durante las décadas críticas de renacer nacionalista a principios del siglo XIX en toda Europa (y, de hecho, en los nacientes Estados Unidos, donde alguno de los padres fundadores se nutrieron de los clásicos), fue un factor esencial para concienciar a los griegos – o al menos a la intelectualidad nacionalista- de que eran los herederos de un legado cultural respetado y admirado universalmente.

Una conciencia tal no fue, como hemos señalado, la tónica de los siglos anteriores, entre otras cosas porque precisamente se había luchado contra la idea de un pasado griego precristiano desde el momento en que el cristianismo consigue imponerse como religión oficial y exclusiva del Imperio. La lucha fue, entonces, por despojar del pasado de lo griego todo lo que fuera *heleno*, como propio de una sociedad arcaica y pagana. Ahora ha de recolocar todo ese imaginario que pocos griegos sentían como propio. Pero veamos brevemente el proceso de formación del nuevo imaginario en paralelo con la construcción

del nuevo Estado que ha de olvidar muy pronto, por cuestiones puramente prácticas y de estrategia de las potencias internacionales, las viejas reivindicaciones de la *Romiosini*. El nuevo Estado griego surgirá disminuido, con grandes pretensiones nacionales, territoriales e ideales, que habrán de ser paulatinamente abandonadas por causa de continuos baños de realidad. Entender el desarrollo abrupto y las dificultades de dicho proceso nos ayudará a comprender la manera en la que aparece el fenómeno cinematográfico en el país, los problemas que va a plantear y cómo, al igual que las demás manifestaciones culturales (literatura, teatro, artes plásticas, etc.) asumirán a Grecia como problema a tratar o contribuirán a la creación de un imaginario oficial que sea capaz de esconder las contradicciones de la sociedad misma que lo ha creado.

3.1. Los *Fanariotas* y la reinención del helenismo.

A finales del siglo XVIII, cuando la idea europea de Grecia va tomando cuerpo, una buena parte de la burguesía ilustrada helena trata de introducir la educación nacional en un pueblo mayoritariamente agrícola y dependiente en exceso de la economía del Imperio Otomano y de las directrices del Patriarcado Ortodoxo. Para ello creará escuelas para griegos en las que se incluirá ese pasado glorioso precristiano que, durante los últimos siglos, había sido apartado del imaginario del griego por considerarlo pagano y, por tanto, ajeno a la forma de ser del buen griego cristiano², el *romeo*. Sin embargo, desde la caída de la Ciudad en 1453, una buena parte del entramado social griego tratará de adaptarse a las nuevas circunstancias y lo hará con éxito de muy diferentes maneras. Con la derrota del Imperio Romano de Oriente, la aristocracia bizantina pierde su papel hegemónico, hundida política y económicamente tras años de guerra, no sólo contra los ejércitos otomanos, cada vez más potentes y cercanos, sino, sobre todo, a causa de las luchas intestinas fratricidas que ayudarán en gran medida a la caída de Constantinopla. Sin embargo, los conquistadores, a pesar de traer una nutrida corte de funcionarios, de sátrapas y de emires a los nuevos territorios, no pretenden, ni pueden, acompañar su conquista con una política de repoblación. Centrados como están en esos momentos en la extensión de la Guerra Santa hacia el centro de Europa, dejan en manos de los conquistados el comercio y la industria, así como otras muchas actividades productivas. Este hecho provoca que determinados estamentos sociales de los pueblos sometidos, de los que el griego constituye una mayoría, acaben haciéndose imprescindibles para la nueva administración, que no deja de ser una máquina administrativa centralizada y pesada (Svoronos 2007: 45). Existe, por tanto, una política de atracción de determinados estamentos sociales, económicamente bien situados y dispuestos a la colaboración, a cambio de una cierta libertad de movimientos. Por un lado, la vieja aristocracia bizantina se concentra alrededor del Patriar-

² Véanse los testimonios recogidos por Cacridi (1979), en su mayor parte, a lo largo del siglo XIX.

cado y asume los ejes laicos fundamentales del mismo. Teniendo en cuenta que, salvo el islam, regido por la ley islámica, el resto de las religiones mantendrá una administración autónoma dentro de las fronteras del nuevo Imperio, la iglesia Ortodoxa conservará sus propiedades y sus privilegios, a cambio de mantener entre la población griega la paz social en las nuevas circunstancias. De esta forma, el Patriarca de Constantinopla se afianza como la cabeza visible de la cristiandad dentro de las fronteras del Imperio, a cambio de hacerse responsable de evitar cualquier conato de rebeldía por parte de los griegos conquistados. Por otro lado, una gran parte de la burguesía culta y adinerada que no había tenido un papel político real en el viejo Imperio Bizantino, que habitaba las grandes ciudades como Estambul y Esmirna, pasa a formar parte de la maquinaria administrativa del nuevo imperio. Este nuevo elemento social es conocido como *Fanariotas*³, por el nombre del barrio de Estambul en el que vivían. Desde la segunda mitad del siglo XVI, miembros de dicha clase asumirán los poderes de *Dragumano* de la Armada y de *Dragumano* de la Puerta, ambos de especial importancia por ser una especie de ministros de la Guerra y de Exteriores, respectivamente y serán puestos reservados a griegos. Por ello, los *Fanariotas* se constituyeron en una de las formas de organización de la máquina estatal otomana que supuso la adaptación a las nuevas circunstancias de la ocupación del Estado bizantino tras la caída de la Ciudad (Svoronos, 2007: 47).

La iglesia, los Fanariotas, las comunidades, los *armatolí*⁴, constituyen formas de organización del pueblo griego, enlazadas poco o mucho con la administración turca y expresan el espíritu de adaptación a las nuevas circunstancias de la conquista (Svoronos, 2007: 47).

Estas clases griegas adineradas, bien colocadas en la nueva estructura social que se genera con el nuevo imperio, servirán a su vez de contención a espontáneos conatos de revueltas que se producen entre agricultores, especialmente en las regiones montañosas o poco accesibles. Desde muy pronto, grupos de origen campesino crearán un movimiento cada vez más fuerte, ajeno a la administración turca y cercano en forma y actuaciones a los bandoleros que abundan por los restantes pueblos balcánicos. Se trata de los *cleftes*, “ladrones” en su sentido literal, pero con unas connotaciones positivas y una cierta figura heroica para el pueblo llano, por la protección económica y defensiva

3 Dimarás, C. (1998). Se trata de una colección de estudios sobre la Ilustración en Grecia que se ha convertido, por méritos propios, en un clásico de la historiografía griega y un referente sobre el tema.

4 Se trataba de una especie de guardia armada griega al servicio de los turcos, defensora de griegos adinerados y poderosos, así como de las jerarquías eclesiásticas gobernantes (Svoronos, 2007, 2010).

que les proporcionaban y su manifiesto respeto al clero más sencillo. Formaban bandas armadas que vivían del saqueo a turcos y a ricos terratenientes griegos (Svoronos, 2007). En los años de la revolución contra el turco, estos *cleftes*, a los que se les atribuía un halo legendario, formarán parte de los ejércitos independentistas y tomarán, en el imaginario popular de las canciones y los romances, características de héroes románticos. Su procedencia social y profesional acarrearán no pocos problemas al nuevo Estado griego, una vez constituido, a la hora de determinar su papel en los nuevos ejércitos regulares. Muchos de estos problemas ya se manifestaron a lo largo de los años de la guerra de independencia, por la indisciplina y la falta de formación militar de estos cuerpos de ejército improvisados, que hubieron de suplir a un verdadero ejército griego inexistente⁵. El cine ha tocado estas figuras emblemáticas, no sólo desde el punto de vista hagiográfico en el cine oficial industrial griego, sino también, sobre todo, entre los grandes creadores. Analizaremos más adelante cómo en la película *El ogro*, Cúnduros retoma de manera magistral la simbología y el imaginario de los *cleftes* cuando nos presenta a la banda de delincuentes, preparada para dar un golpe y robar la columna del Olímpion (*Ολυμπίειον*). Por otro lado, la imagería del bandolero protagonista del *Megaléxandros* (1980) de Angelópulos, está tomado de esta facción, aderezado con una serie de elementos procedentes de la simbiosis con el elemento griego antiguo precristiano y las leyendas sobre los héroes-bandoleros de la época de la independencia que, desde los albores del siglo XIX, pasará a formar parte indiscutible del imaginario neo-heleno.

Siguiendo con los *Fanariotas*, su mayor importancia reside en que, durante buena parte del siglo XVIII, van a dirigir la vida espiritual y política de los griegos, configurando e imponiendo su propia ideología, que reinventará el helenismo e introducirá de nuevo el elemento clásico en él, sin romper, sino más bien por el contrario, afianzando, el elemento cristiano de lo helénico. Para ello, llevarán a cabo una fértil colaboración con patriarcas como Doriteo o Crisanto, crearán escuelas por todas las ciudades en las que hay comunidades griegas y ayudarán a la impresión y edición de libros en griego. La importancia que adquiere este fenómeno para la creación del imaginario que ha de imperar tras la independencia es fundamental, al igual que su cercanía a la Ilustración europea, a pesar de su posición ambigua con los movimientos revolucionarios, tanto los griegos, como los que se comienzan a fraguar en el resto de Europa Occidental:

⁵ Buena parte de las *Memorias* del general Macriyanis, figura carismática, como veremos, de los procesos de independencia y constitución del nuevo Estado heleno, hacen referencias a estos problemas. No existe una traducción de su obra completa al castellano, pero sí una edición de fragmentos de la misma a cargo de García Gálvez (Makriyiannis, 2011). Buenas ediciones en griego son las de Vlajoyanis (Macriyanis, 2011) para las *Memorias* y la de Papacosta (Macriyanis, 2002) para los *Sueños*, con un prólogo del reputado crítico y teórico de la literatura Linos Politis.

el ideal fanariota se basa en dos principios: creación de una ética flexible y convencional que valga a esta “aristocracia” de iniciativa limitada por culpa de la conquista y la adquisición de conocimientos científicos, y sobre todo técnicos, que le faciliten la entrada a los cargos del Patriarcado y de la Sublime Puerta. Este último objetivo les hace volver la mirada a Occidente, no sólo hacia Italia, sino también a Alemania, Inglaterra y especialmente a Francia. Estudian ciencias físicas, particularmente la medicina, e imitan el modo de vida francés y un clasicismo moralizante en literatura; permanecen sin embargo ajenos, cuando no enemigos, a la verdadera renovación europea que difunde y prepara la subversión de la sociedad occidental (Svoronos, 2007: 55)

Se trata, por tanto, de la necesidad consciente de una educación real del pueblo griego en base a una idea nacional común, que necesita de una reforma radical del *helenismo* como imaginario, con vistas a una hipotética autonomía política del Imperio Otomano o, llegado el caso, la futura formación de una nación griega independiente. Por esa razón, la educación *fanariota* enfrenta la antigüedad clásica y la tradición ortodoxa con un espíritu crítico. El uso de la lengua común hablada como lengua escrita comienza a formar parte de su programa, pese a las reticencias de elementos conservadores del Patriarcado (García Gálvez, 2002). La cuestión lingüística, que viene de antiguo, se hace dogma con raíces teóricas, filosóficas e históricas, directamente unida al problema de la emancipación nacional (Svoronos, 2007: 56). Sólo un pueblo instruido será capaz de hacer frente a un Estado propio y la lengua, como vehículo para dicha instrucción, se convierte en un punto fundamental. Sin embargo, en los albores de la Revolución griega, la ambigüedad de los *Fanariotas* fue providencial, negándose, en un primer momento, a cualquier movimiento revolucionario que pudiera poner en peligro su estatus social y económico, pero apoyando, por otro lado, la creación del nuevo imaginario que en definitiva habría de tener como objetivo la formación de un Estado nacional. En este sentido, la posición *fanariota* no se diferenciaba en esencia de la de las clases privilegiadas griegas que se habían acomodado a las circunstancias del Imperio Otomano, entre ellas la jerarquía eclesiástica. Si bien no faltaron elementos que tuvieron un papel destacado en los procesos de independencia, una vez conseguida, los *Fanariotas* fueron acusados, a veces de manera injusta, de colaboracionistas.

En definitiva, lo que es innegable, es que esta clase privilegiada de los *Fanariotas*, tuvo un papel preponderante en la educación y destacado en la formación del imaginario que acabó conformando lo que acabó siendo Grecia. Con ello, a finales del siglo XVIII, en pleno apogeo de la Ilustración europea y con un neoclasicismo imperante en las formas artísticas y literarias, se fragua el imaginario griego que irá tomando forma a partir

de la constitución del nuevo Estado, y que el cine, desde su nacimiento como arte y como medio de comunicación, ayudará a difundir. Veamos cómo se generan los tres pilares de su concepción.

Como hemos visto más arriba, el ideal de belleza de los griegos antiguos difundido por Winckelmann y asumido con facilidad y rapidez por viajeros británicos y franceses del siglo XVIII propone, a la vez, una nueva mirada al arte clásico y a su historia. El Idealismo alemán la remozca con todos los elementos que fue añadiendo desde el campo del pensamiento y el arte, hasta convertir el modelo griego clásico, para buena parte de la sociedad alemana, en el pasado ideal de lo alemán. Esta Grecia moderna que, como Estado fue progresando a trompicones hasta el presente, cuando no de fracaso en fracaso, asumió muy pronto los presupuestos de un nacionalismo de corte romántico que impulsó el estallido de las Revoluciones y la obtención de la independencia. Sin embargo, el coste de esta independencia no fue pequeño. El historiador griego Svoronos, deja bien claros cuáles habrían de ser los dos grandes problemas que afrontan los griegos a la hora de conformar ese imaginario que habría de llamarse *helenismo*:

Desde la caída del Imperio Bizantino, y aún antes, y durante toda la duración de la dominación otomana, hasta el siglo XIX, y en cierta manera hasta hoy mismo, el problema fundamental de los griegos es el problema nacional (*εθνικό*). Este problema tiene dos pilares igual de importantes para los griegos: la liberación de todos los territorios helenizados hasta crear un Estado libre y soberano, pero también la consolidación de una vida independiente sin intervenciones extranjeras (1999: 220).

Una de las principales causas de estos problemas es la disgregación de sus potenciales habitantes a lo largo y ancho de lo que un día fueron territorios helenizados, que era imposible reunir en un territorio tan ínfimo como el que surge para la Grecia de los tratados de Londres de 1830. La otra, el intervencionismo extranjero, está presente desde que Europa vuelve los ojos a “su” Grecia, la clásica, la que surge de la idea estética del clasicismo alemán y de los viajeros en busca de las antigüedades. Con la bandera de esa idea las potencias europeas, con intereses económicos y estratégicos en la zona, nunca excesivamente velados, intervendrán en las decisiones y posiciones del Estado heleno desde su lucha por la independencia hasta hoy día. A pesar de ello, el griego conserva la idea de pueblo-nación (*έθνος*) desde, al menos, las postrimerías del Imperio Bizantino, pero particularmente tras la caída de Constantinopla en manos otomanas. Es esa idea que venimos llamando *helinismós*, basada en tres elementos fundamentales que configuraron durante siglos su imaginario, que habría de adaptarse para incorporar los nuevos elementos: la lengua, la religión cristiana y la *Romiosini*.

El primero, la lengua, implicaba una comunidad de hablantes de una lengua popular, la *dimotikí*, heredera de la koiné helenística, sorprendentemente unificada a pesar de las grandes distancias espacio-temporales que la separaban de los primeros griegos que la hablaban. Desde el siglo XVI, la *dimotikí* se convierte en lengua literaria, con el florecimiento de un teatro y una literatura en la Creta bajo el dominio veneciano antes de la conquista otomana de la isla en 1669. Por otro lado, se conservó también la lengua culta, fundamentalmente gracias a la liturgia ortodoxa, para la que sigue siendo hoy día la lengua oficial. Se trata de una variante lingüística más apegada a la *koiné helenística* y que mantiene el clasicismo lingüístico de origen bizantino⁶. Ésta, que sería lengua oficial no sólo del Patriarcado y la liturgia, sino también del propio Estado hasta 1974, desde muy pronto quedó relegada a lengua administrativa y cultural pero sin una verdadera vida como lengua hablada. Con todo, generó toda una tradición literaria que en los albores de la Revolución trató de ser expurgada de extranjerismos, especialmente de resonancias otomanas, por lo cual fue llamada la *cazarévusa*, es decir, la que está limpia. A pesar de la diglosia evidente, la interrelación e influencia entre ambas facciones lingüísticas no ha dejado de producirse, de manera que la *dimotikí*, la lengua realmente hablada, recuperó durante el proceso de independencia gran cantidad de vocabulario y algunas estructuras de origen clásico, gracias a la *cazarévusa*, y viceversa, el uso literario de ésta última ha llegado a crear grandes cumbres de la literatura griega moderna gracias a la experimentación formal y a la clara influencia de la *dimotikí*. Por dar sólo dos ejemplo, encontramos la lengua de un heterodoxo como Roídis (*La Papisa Juana*) o de un grandísimo poeta y narrador surrealista como Andreas Embiricos⁷.

El segundo elemento, la religión, heredera indiscutible del poder imperial de Bizancio, será la conservadora de toda una serie de valores helenizantes de corte cristiano que se gestaron a lo largo de varios siglos de Imperio. Supuso la defensa de la cristiandad frente a los continuos ataques musulmanes, pero también frente a los desprecios de las monarquías y principados cristianos de la Europa católica, que siempre vieron con recelo ese imperio, ineludible a la hora de acceder a los Santos Lugares y cargado de una topo-

6 Sobre los problemas de la lengua griega en su historia, su formación y su papel en la Grecia moderna, García Gálvez (1992 y 2002). El primero es la publicación de sus tesis doctoral, que profundiza precisamente en todos los problemas prácticos e ideológicos de la lengua griega en la época de la Ilustración, con la aparición de los gramáticos, precisamente cuando se gesta la idea de una Grecia moderna y se busca la fundamentación en un pasado ideal que arrastra entre otras cosas el problema de la diglosia. El papel de los *Fanariotas* es, en este aspecto, indiscutible para la difusión de una cultura común de corte helénico.

7 La traducción de *Argos o vuelo de aeróstato*, un delicioso relato erótico que reúne muchos de los elementos de los que hablamos, existe en español (Aguilera Vita, 2004. Universidad de La Laguna: Tenerife). Un breve estudio de los elementos de la Grecia clásica en dicho relato surrealista puede verse en Aguilera Vita (2002).

logía sagrada para toda la cristiandad⁸. Por otro lado, consiguió mantener, como hemos visto, una relación de privilegio con las autoridades otomanas, que le valió el halo de protectora de los griegos y de lo griego, favorecida sin duda por su expansión a través de los territorios eslavos, que de esa manera hicieron del Imperio Ruso uno de sus principales valedores a la hora de luchar por la emancipación. No hay que olvidar tampoco que la Ortodoxia como institución, y en particular el patriarca de Constantinopla, se hacía responsable último ante el sultán otomano de los posibles disturbios que pudieran surgir dentro de la comunidad griega. Esta forma de dominio, por parte del Otomano, consiguió inmejorables resultados para mantener la unidad de un Imperio extenso en territorio y diverso en población y lenguas. El patriarca griego era el jefe máximo de la comunidad cristiano-ortodoxa y debía responder por ello, incluso con su vida, como ocurrió en más de una ocasión (Svoronos, 2007: 44-45).

Por último, la *Romiosini* es el imaginario cultural griego más antiguo y surge a partir de la caída de Constantinopla, aunque hunde sus raíces en la idea, de que es el Imperio de Oriente el legítimo heredero de Roma, tanto de la Roma terrenal, imperial, como de la Roma cristiana. Esta idea fue perpetuada por el *helenismo*, *ἑλληνισμός*, desde la caída del Imperio Romano de Occidente y su desmembración tras las oleadas de los bárbaros (Svoronos, 1999: 110-112). Constantinopla era considerada, por tanto, la Roma legítima tras los saqueos de la italiana en los siglos V y VI, por lo que la caída de la Ciudad en 1453 supuso la pérdida, por segunda vez, del símbolo máspreciado de la cristiandad. De hecho, es significativo que el nombre que los griegos se dieron a sí mismos como pueblo hasta los albores de la Revolución, e incluso en ciertas partes hasta bien entrado el siglo XIX, era Ρωμαίοι (*Roméi*), cuya patria era la Ρωμανία (*Romania*), sometida al poder otomano (García Gálvez, 2004, 89). Sólo bajo la influencia del filohelenismo europeo, cuyo germen hemos visto en el ideal clásico de Winckelmann, y con la intervención de los movimientos ilustrados griegos, muchos de ellos lejos de los territorios otomanos y en contacto con la Ilustración europea, comienza a aceptarse la denominación *pagana* de “helenos” (*Ἕλληνες*), prácticamente a las puertas de las revueltas de 1821.

Como podremos comprobar, no todas estas ideas se entendían en la concepción que Europa pretende hacerse de “su” Grecia. Como tampoco cuadraba con la idea de un helenismo estético y refinado, el hecho de que los griegos, habitantes de los territorios de aquella civilización clásica, abominaran de las estatuas, por influencia de un cristianismo arcaizante, y mantuvieran en su imaginería religiosa un arte dominado por un estilo hierático, simbólico, estilizado y antinatural, al menos, según el canon que se

⁸ Cabe recordar que todos los territorios que estuvieron bajo el Imperio Romano de Oriente están cargados de reminiscencias legendarias para los cristianos, pues fueron los primeros lugares recorridos por los discípulos y sus emisarios apostólicos, como San Pablo (Tesalónica, Samos, Corinto o Atenas) o San Juan y la isla de Patmos donde gestó el *Apocalipsis*.

había gestado desde el Renacimiento en Occidente. Qué lejos del ideal de belleza que reflejaba aquella Grecia de Winckelmann. En este contexto, habremos de desarrollar algo más detalladamente tres puntos fundamentales que nos ayudarán al análisis del imaginario griego en su cine, como nos interesa. En primer lugar, cómo se produce la independencia y, sobre todo, la formación del Estado griego moderno a partir de ella, según el gusto de Occidente, y las consecuencias que dicho intervencionismo político y cultural tendrá en el imaginario de los griegos. En segundo lugar, tenemos que acercarnos a la figura emblemática de Macriyanis, su influencia en la política del país, sobre todo, su importancia para comprender cómo comienzan a fusionarse elementos de distinta procedencia ideológica, para componer un imaginario social, nacional y cultural, que sea capaz de cohesionar el nuevo Estado. Macriyanis representa la síntesis de lo que el griego medio piensa de sí mismo y de la posibilidad de construir un futuro independiente y ajeno a influencias extranjeras. Su papel como personaje militar y político lo convertirá en una leyenda en vida, cuando su única actividad literaria consistía en una serie de diatribas en los periódicos de la época contra la inmoralidad, la corrupción y el mal gobierno de los políticos contemporáneos. Sólo 50 años después de su muerte se descubrió que había sido, además, un cronista esencial de los años de la revolución, la independencia y la formación del Estado independiente, además de un renovador de la prosa griega, reconocido por eminentes literatos como el poeta nacional griego Costas Palamás⁹. Macriyanis chocará, en su práctica política, con los intervencionismos de las grandes potencias europeas, las políticas mediocres y absolutistas del rey Otón y, en su reflexión, con los impedimentos para recuperar unos territorios habitados por griegos y crear un helenismo moderno y globalizante. La fusión entre lo clásico, lo ortodoxo y lo europeo es sorprendente en este autor emblemático. Por último, dedicaremos un apartado a la historia de la ciudad clásica por excelencia, Atenas, que habría de convertirse en la capital del nuevo Estado, a pesar de los griegos, que esperaban poder volver a la capital de su imaginario más trágico, Constantinopla. Su historia es a la vez la historia de los griegos mismos durante los dos siglos de independencia y la del cine y su expresión como imaginario de un pueblo, sea para instituirlo bajo la mirada de los poderes fácticos que conformarán el imaginario oficial, sea para revisarlo bajo un punto de vista crítico o irónico. En ella surgirá además la fusión musical que

9 «La escritura del General Macriyanis, hazaña tan amplia en el tema, tan llena en la sustancia, tan perfecta en el estilo desde la “Narración” de Colocotronis, incomparable en su clase como un milagro del alma, como un tipo de obra maestra del iletrado, pero de autónoma e inmensa mente, escrita poco a poco, tímida e insospechadamente, por el hombre del rifle y no de la pluma, pero escrito con su misma mano, sin ayuda de un tercero, por un hombre sin estudios, que ni siquiera sospechaba su vena de escritor, y que está preparado para solicitar implorante la simpatía de los letrados porque ha osado ser reconocido por su trabajo» (En Macriyanis, 2011, tomo 3º: 209).

acabará dando una seña de identidad a la nueva Grecia del siglo XX, el *syrtaki*, pero cuyo origen es mucho más oscuro e interesante.

3.2. Un Estado al gusto de Occidente.

Cuando, a finales del siglo XVIII, las nuevas relaciones de poder generan el incipiente capitalismo económico, se producen dos fenómenos decisivos que marcarán la evolución de las fronteras y el equilibrio de poder en Europa: la expansión de territorios en ultramar¹⁰ y la emergencia del ideal nacional como medio de homogeneización de los pueblos, que generalmente tienen una lengua común. Con ello, en primer lugar, los ejes de poder se trasladan al Centro y Oeste de Europa que disputan a los Imperios del eje mediterráneo, portugués, español y otomano, las rutas comerciales con las principales fuentes de materias primas y manufacturas exóticas del Oriente, hasta el momento en manos de las flotas de dichos imperios. En segundo lugar, se lanzan a la exploración y adquisición de territorios hasta el momento no pisados por los imperios caducos, bajo la excusa misionera, sea de índole religiosa o científica. Pero además, en tercer lugar, se busca, al hilo del nuevo pensamiento ilustrado que ha derivado en el idealismo romántico, la consolidación de la empresa imperial como una Misión Civilizadora que propague los valores de la civilización occidental como la única posible, de tendencia universalista y liberadora del género humano. Para esta misión, necesita la fundamentación de los nuevos valores: una amalgama de elementos que unifique cristianismo, como religión redentora y finalista, revolución liberadora a través de la cultura y un humanismo grecorromano, emparentado con la revisión de la Cultura Clásica, procedente del Renacimiento, y posibilitador de un imaginario legendario sobre los orígenes de la civilización europea.

En este contexto, el flamante Imperio Británico victoriano, la Francia surgida de los distintos movimientos revolucionarios, la Rusia zarista en expansión, constituida en centro de la Ortodoxia, y los Estados alemanes, con Prusia a la cabeza, en proceso de búsqueda de un pasado y futuro común, comenzarán a apropiarse de los territorios del decadente imperio otomano. La idea, cada gran potencia a su manera, es la de recuperar, en una suerte de nueva cruzada, en nombre del humanismo laico de la Modernidad y la Ilustración, ya no los santos lugares de otrora, sino aquellos que fueron la cuna del racionalismo y el arte supremo y que, gracias al poder de la palabra en la plaza pública, consiguió conducir a sus habitantes del *mythos* al *logos*. En el caso de Rusia, sus fines se acercaban más a la hermandad religiosa en el cristianismo ortodoxo, que hacía de los territorios ocupados por el otomano destino de peregrinación por estar repletos de lugares santos, monasterios

10 Caso paradigmático será el de las actuaciones de la Compañía Británica de las Indias Orientales que será determinante para la futura colonización del subcontinente por parte del Estado británico, para salvar de la ruina a los accionistas de dicha compañía ante los destrozos y corruptelas que en los territorios, de los que era arrendataria, estaba cometiendo (Bou, 2006: 15 y ss.).

y enclaves emblemáticos de los grandes predicadores del Nuevo Testamento. No faltaba entre sus motivaciones, todo hay que decirlo, la imperiosa necesidad del imperio del zar de alcanzar las costas mediterráneas, de una u otra manera, para luchar por el control de la Europa Oriental que siempre consideró su zona de influencia.

Así comienzan las luchas por la independencia de la nación griega, apoyando movimientos de griegos ilustrados, generalmente formados en escuelas y universidades occidentales y muchas veces alejados de los territorios disputados. Están imbuidos de una educación bien anglófila, bien francófila, bien germana, o una mezcla de las tres, con la inestimable ayuda de la intelectualidad de estos países¹¹. No olvidemos figuras como Lord Byron, que murió en estas luchas, pero también a otros mecenas británicos o reyes, como Luis I de Baviera, que las apoyaban y subvencionaban. Todos ellos buscan las esencias de los valores universales e impercederos en las ruinas de otras civilizaciones enterradas por siglos de pensamientos espurios, siempre según ellos, que no han conseguido borrar sus huellas, léase, un Imperio Otomano en franco retroceso. Dentro de los territorios del Imperio Otomano, hemos destacado más arriba el papel de los *Fanariotas*, quienes, a pesar de su situación privilegiada dentro de los círculos de poder otomano, fueron quienes consiguieron la difusión de ideas ilustradas entre los griegos, además de la expansión de una educación que integrara tradiciones, contribuyendo, como hemos visto, a la creación de un nuevo *helenismo*, con la intención de preparar al pueblo para una hipotética autonomía política.

El problema de todo este proceso, que culminó con la independencia del entonces pequeño Estado griego en 1830 y el Protocolo de Londres por el que Inglaterra, Francia y Rusia asumen una especie de protectorado en espera de hallarles un rey, es que se partía, desde el occidente ideológico, de una Grecia mucho más antigua que la que había sido derrotada por el Otomano en 1453. Para la mirada del intelectual occidental, toda esa prolongación, esplendorosa durante siglos, del Imperio Romano que fue Bizancio, no había sido sino una degeneración de lo verdaderamente griego, que era lo que se intentaba redescubrir. Se trata, como más arriba referí, del problema de la *Romiosini* o la “Romanidad”, entendida como la auténtica patria griega. El imaginario, visto desde el punto de vista heleno, tenía otros matices. Entre la Antigüedad esplendorosa y la independencia del nuevo Estado griego moderno, hay varios componentes que han conformado lo que podría considerarse el carácter del griego actual, el imaginario que éste considera hoy día como *helenismo*, y que podría parecer que lo alejan de lo que era aquel habitante de la Atenas de Pericles, aun cuando piense y reinterprete ese momento histórico como su propio pasado. Entre otros, juega un papel clave el cristianismo orto-

11 García Gálvez (1992) hace un repaso del papel de la Ilustración griega, su posición social y geográfica, así como la influencia y participación que tuvo en el germen de los movimientos por la independencia.

doxo oriental, que, aun colaborando a cambio de prebendas con la administración otomana, participó activamente en la creación del nuevo Estado, hasta el punto de ser, aún hoy, parte ineludible de su idiosincrasia. Tampoco podemos perder de vista, las formas imperiales que, primero con Bizancio, legítimos herederos de la nueva Roma cristiana de Constantino, más tarde bajo el imperio musulmán de los otomanos, con relaciones sociales y costumbres diferentes, han marcado el carácter, las relaciones y la visión del mundo de los griegos, hasta llegar a constituir una suerte de clientelismos y dependencias con elementos de las burocracias estatales que pervivieron tras la independencia. Así, como veíamos, durante siglos, estos griegos se pensaron y se nombraron como *romei* y, por regla general, habían enterrado sus mármoles bajo iglesias y mezquitas y habían descabezado sus estatuas como símbolos de idolatría pagana.

Y he aquí, sin embargo, que al nuevo Estado se le impone como rey a Otón, un bávaro, más adelante depuesto por una dinastía danesa más cercana al gusto británico, representantes, en cualquier caso, de aquello que Occidente busca en Grecia: el clasicismo ateniense, fundamento de la construcción de una Europa civilizadora y modelo de la idea del “otro” como bárbaro ajeno a las costumbres civilizadas que hay que imponer por el bien de la Humanidad. Occidente, con ello, construye su Grecia, su Grecia Clásica, la imagen que pretende ser fundamento y símbolo de la nueva Europa de la Modernidad, ajena a elementos irracionales, que ensombrecían la visión de racionalidad que pretendía encontrarse en ella. Esta imagen construida desde Europa fue releendo y reinterpretando continuamente las mismas fuentes antiguas hasta, incluso, hacer de los mármoles de la Acrópolis los blancos símbolos de la pureza de la Atenas de Pericles¹². A ello se añadía el clasicismo estético que se imponía desde las teorías de Winckelmann sobre el arte griego. A partir de ese imaginario, los griegos vivirán el resto de su historia reciente tratando de aceptar la imagen de su antiguo esplendor que sin embargo les pesará como una losa¹³ en una continua contradicción con una historia que les ha conformado como pueblo bajo una sucesión de imperios, bastante ajeno, en principio, a la idea romántico-burguesa de nación moderna, incluso una vez constituido como Estado.

12 Bernal (1993) plantea cómo Occidente construye “su” Grecia, haciendo caso omiso de la visión que los propios griegos antiguos tenían de sus orígenes, egipcios y asiáticos, que consideraban esplendorosos. Especialmente en (1993: 53-58) repasa la progresiva ascensión entre los estudios sobre la antigüedad del, en sus palabras, «modelo ario radical», que termina de limpiar de componentes “espurios” la idea de Grecia surgida en el XVIII.

13 Será precisamente uno de los ejes temáticos de la poesía del premio Nobel Yorgos Seferis, pero también de buena parte de los escritores, artistas, intelectuales de la llamada generación del 30 y posteriores, como Andreas Embiricos en una genial simbiosis de literatura y psicoanálisis, o Elytis, o más recientes, como el dramaturgo Iacobos Cambanelis guionista a la sazón de las dos películas que habremos de analizar más adelante.

En el proceso de independencia, la visión griega y la visión extranjera chocarán en un primer momento y habrá de marcar una historia tempestuosa. La idea griega se convertirá a finales del siglo XIX, tras acabar con las veleidades absolutistas de Otón I y afianzarse como un pequeño Estado moderno con pretensiones territoriales, en la *Megali Idea*, la *Gran Idea*. El inicio de Grecia como Estado tuvo que enfrentar problemas de distinta índole que retrasaban continuamente la posibilidad de un desarrollo económico real. No fue pequeño el de la injerencia de las potencias en cómo había de constituirse Grecia, tanto en su política interior (tipo de gobierno, papel del rey, organización del Estado, etc.), sino también en sus relaciones con los demás Estados europeos, por un lado, y su vecino, el imperio otomano, que aún ocupaba todo el Epiro, Macedonia y Tracia al norte. Las relaciones con Europa dependían del equilibrio de fuerzas en cada momento, y el acercamiento a una de las potencias implicaba automáticamente las tensiones políticas con otra. Pero no fue menor la problemática interior especialmente a la hora de asimilar los elementos que habían luchado en la Revolución, tanto las fuerzas armadas de tan diferente procedencia y disciplina, como la de los generales y los altos mandos militares, como también los nuevos individuos que comenzaron a medrar en política, una vez acabadas las guerras. Recordemos que en las luchas revolucionarias prácticamente todos los ejércitos regulares eran extranjeros y que la lucha de los griegos consistía más bien en bandas poco organizadas que aprovechaban la orografía montañosa del país para hacer guerras de guerrillas. Se unieron a la revolución antiguos bandoleros, los *cleftes* de los que hablábamos más arriba. También, improvisadas bandas armadas de agricultores sin formación militar, cuya única experiencia en la lucha era cuando se habían levantado contra las autoridades locales otomanas por los frecuentes abusos de autoridad. Por otro lado, miembros del bajo clero, con más fe que efectividad, pero que sirvieron en cuestiones logísticas de una manera eficaz. Cuando se consigue la independencia será difícil distinguir al bandolero del verdadero patriota y además, muchos de los nuevos militares, que provenían de aquellas bandas, se habían curtido en la lucha real, más que tener una verdadera formación militar, lo que no dejaba de ser un problema a la hora de crear un muy necesario cuerpo de ejército griego que fuera capaz de mantener la independencia recién conseguida, sin necesidad de recurrir a la ayuda extranjera. Todo este proceso de engranaje generó muchos problemas de adaptación que trajo consigo el enfrentamiento entre los propios héroes partícipes de la revolución, pues a todo ello se añadía la idea que cada cual tenía sobre el nuevo Estado y las expectativas creadas en su momento, más o menos traicionadas según la postura política personal. En definitiva, la imposición de un rey bávaro no fue el menor de los problemas, por cuanto frustró las expectativas republicanas de muchos patriotas y para colmo trajo una corte de extranjeros para organizar un país cuya idiosincrasia desconocían totalmente. En este contexto encontramos una figura única de la que hemos hablado

más arriba, pero que merece la pena tratar con mayor profundidad, porque representa la simbiosis del nuevo imaginario que ha de adoptarse tras la independencia, además de haberse convertido por dos veces, en un héroe incomparable del *helenismo*. Es el momento de revisar la figura de Yanis Triandafylu, más conocido como el general Macriyanis, esto es, el *Gran Yanis* o el *Gran Juan*.

3.3. El sincretismo griego: la figura de Macriyanis.

En el inicio de todo este proceso hemos visto cómo se gesta la idea occidental del ideal griego a partir de los viajeros británicos, fundamentalmente, y de las reflexiones de Winckelmann sobre el arte clásico. Difundidas y amplificadas por el idealismo y el romanticismo alemán en los albores del proceso de su propia unificación política, esta idea estará unida a la búsqueda de un pasado legendario y glorioso. Ahora debemos acercarnos al punto de vista de los griegos, para comprender cómo se recibe entre ellos esa vuelta a un pasado glorioso que parecía querer arrebatarle. Nos encontramos, así, la imprescindible figura del general revolucionario y político griego Yanis Macriyanis, porque, en esos años de gestación de la independencia y en todos los de la construcción del nuevo Estado griego, será una figura crucial además de uno de los mayores ideólogos de la nueva idea de Grecia, de confección propiamente griega¹⁴, y piedra angular del nuevo imaginario que convertirá a los *romei* en *helenos*. La historia de Macriyanis y la de sus textos constituyen dos ejes fundamentales de la moderna historia de Grecia. El general escribe dos textos señeros: las *Memorias* y las *Visiones y prodigios*. Las primeras están escritas entre los años cruciales de 1829, justo cuando, tras los años de guerras de independencia comienza su larga dedicación a la política desde posiciones constitucionalistas y democráticas, hasta 1851, año en que es condenado por su intervención en revueltas constitucionalistas contra la monarquía absoluta de Otón.

Argos, 26 de febrero de 1829. He sido nombrado por el gobierno del gobernador Capodístria Comandante en Jefe de las Fuerzas del orden para el Peloponeso y Esparta. Mi puesto está aquí en Argos. (...) y para no correr a los cafés y a otros sitios

14 Imprescindible la edición de la profesora García Gálvez de la selección, traducida por ella misma, de textos del general en Makriyiannis (2011). La edición clásica de los textos originales, obra del erudito Vlajoyanis, que comentamos en este apartado, ha conocido múltiples reediciones desde 1907. Manejamos la última, Macriyanis (2011), en Estía. Para distinguir la selección española de la doctora García Gálvez de la edición completa griega de Vlajoyanis, cuya edición es del mismo año, hemos optado por conservar la transcripción del nombre del autor que propone García Gálvez en la edición española, y por transcribir la original griega según las normas que hemos considerado en el apartado *Transcripción de los nombres griegos*, en la *Introducción General* de este trabajo. Así, quedará Makriyiannis (2011), para la edición en español, Macriyanis (2011) para la edición griega. En este caso todos los fragmentos utilizados son de traducción propia.

semejantes, que no acostumbro (sabía poco escribir, que no había ido al maestro, por las razones que explicaré, por no tener medios), pedí a un amigo y a otro que me enseñaran algo más aquí en Argos, donde me encuentro sin quehacer. Entonces, después que me ocupé en dos o tres meses en aprender a escribir estas letras, se me ocurrió la idea de escribir mi vida (Makriyannis, 2011: 21).

Sin embargo, su escritura no fue continua y su contenido es curiosamente irregular dependiendo del momento histórico que está viviendo. Así, el periodo de 1821 a 1827, que ocupa 160 páginas, lo escribe en forma de recuerdos, utilizando además relatos y cartas de otros combatientes. Entre la llegada de Capodistrias¹⁵ en 1827 hasta el momento de iniciar su relato, cuenta con detalle sus propias vivencias y todo lo que se trama. Desde 1829 hasta 1840, relata los sucesos tal como se desarrollan y los vive. Pero la persecución de Otón le obliga a esconder sus manuscritos hasta el golpe democrático en el que él mismo participa en 1843, por lo que esos tres años, escritos con posterioridad, ocuparán 111 páginas en las que trata con detalle el complot contra el rey. Los últimos años (1843-1851) tan sólo ocuparán 56 páginas (Amandry, 1989: 560). Cuando es acusado de atentar contra el rey y condenado a muerte en 1853, perdemos la pista de todos sus escritos. Conmutada su pena, es finalmente indultado a los 18 meses y posteriormente aclamado como héroe nacional. Entonces termina su segunda colección de escritos, mucho más íntima y mística, también perdida cuando muere finalmente en 1864. Ninguno de los escritos fueron publicados en vida, puesto que no se consideraba un escritor, pero son, sin duda, un documento excepcional para entender el pensamiento del griego común en medio de todo ese marasmo de sucesos que terminaron con la constitución de un Estado griego al gusto europeo, sobre todo porque nos muestra con diáfana claridad cuál es la contradicción que los propios griegos comienzan a vivir entre el ideal de un pasado glorioso que se les viene a recordar desde Europa y el ideal de pasado que el ciudadano griego del nuevo Estado trata de construir. Lo más sorprendente, y de ahí también el gran valor de estos escritos, es que Macriyanis era analfabeto, como él mismo confiesa, puesto que no puede «acudir al maestro» por falta de medios. Pero como leemos en el fragmento citado, con la idea de escribir las luchas de los griegos por su libertad, de las

15 Yanis Capodistrias fue un noble griego que trabajó para la diplomacia rusa durante los años de la derrota de Napoleón y del Congreso de Viena. Llegó a ser el primer presidente de la Grecia independiente a la que llegó con todos los honores en 1827, siendo participe en los tratados de la independencia y en la negociación de la misma. “Desplegó toda su amplia experiencia en el campo de la diplomacia Europea para conseguir para el nuevo Estado tanto territorio como fuera posible. También intentó sentar las bases de una estructura estatal en una tierra arrasado por siete años de guerra. Educado en la tradición de la aristocracia rusa, Capodistria sentía una antipatía visceral hacia las élites de la sociedad griega, por lo que no sorprende que se ganara la enemistad de personajes muy influyentes”. Fue asesinado en 1831 (Clogg, 2016: 53).

que fue testigo de primera mano, aprendió las letras en dos o tres meses con la ayuda de amigos y compañeros de lucha, para, fundamentalmente, «decir la verdad desnuda» sobre el mal que se le había hecho a la patria porque «se la ha dañado, se la ha deshonrado y ha venido a parar en esto» (Makriyannis, 2011: 23).

Encontramos en su obra principalmente una autobiografía. Nace, aunque no lo especifica en ella, en 1897, según los cálculos de Vlajoyanis. Su nombre real era Yanis Triandafylu (Γιάννης Τριανταφύλλου), pero, como era habitual en los pueblos y aldeas del norte de Grecia, se le recompone el apellido con un apodo que expresa alguna particularidad física, en este caso, *macrís* (μακρύς), ancho, grande, por su altura y complexión, desde muy joven. De ahí, *Macriyanis*, esto es, Yanis (Juan) el grande, físicamente hablando (Vlajoyanis, 2011: 19). Tras el asesinato del padre, se ve obligado desde niño a trabajar, cambiando de lugar de residencia, hasta que en Arta se dedica al comercio con tan buen ojo y fortuna, que a los 20 años había acumulado una considerable riqueza en tierras, casas y un buen dinero en metálico, que le permite unirse a la revolución el mismo año de su estallido, 1821 (Vlajoyanis, 2011: 22). Así, en sus *Memorias* nos narra, aparte de sus primeros años de trabajos infantiles hasta su ascensión como comerciante, su sentimiento patriótico, su colaboración en la resistencia, pero más tarde, una vez obtenida la Independencia del país, las luchas entre los propios militares griegos en el nuevo orden político, su etapa de diputado, sus persecuciones, el complot contra el rey, en definitiva, un mosaico absolutamente vívido del proceso de independencia y de formación del nuevo Estado. Así mismo, reflexiona sobre las relaciones internas entre las distintas facciones que lo hacen posible y la relación con los colaboradores extranjeros y las potencias europeas, los distintos procesos políticos, la Constitución de 1844, la monarquía de Otón y otros tantos episodios nacionales. Como dice Vlajoyanis (2011:15), al inicio de su estudio,

No fue aquel nunca ni un *amartolós*, ni un *cleftes*. No arrastraba una procedencia de ninguno de los llamados *chakia* de Rúmélis, quienes mantuvieron por herencia las capitanías de los *amartolí* o gobernaban casi autárquicamente las provincias por su título de *kochabasi*.

Es decir, no procedía de ninguna de las familias o facciones privilegiadas de griegos, unidas al poder otomano por cargos y prebendas (*amartolí*, *chakia*, *kochabasi*), pero tampoco pertenecía a las bandas de guerrilleros al margen de la ley (*cleftes*). Con ello, Vlajoyanis, nos da algunas de las claves de la personalidad de Macriyanis: su capacidad de hacerse a sí mismo, la fama de integridad, que consigue hacerse en vida, su posición ajena a corruptelas o a partidismos clientelistas. Gracias a esas posiciones, a un valor incuestionable y a sus firmes convicciones, escribirá en periódicos de la época fuertes

diatribas contra políticos arribistas o militares corruptos, así como contra las veleidades de los gobiernos de la monarquía bávara, creándose con ello una merecida fama de hombre íntegro. Pero también le costaron la persecución, la prisión y la condena a muerte, si bien su fama y popularidad le otorgaron la fuerza suficiente para salvarlo, en última instancia, de las adversidades y ser aclamado como un gran héroe por el pueblo ateniense cuando se rebeló finalmente contra Otón. Son sus escritos en los periódicos y pasquines del momento los que llevaron al erudito Yanis Vlajoyanis a pedir insistentemente a los herederos del general que buscaran en su mansión y entre sus pertenencias otros posibles escritos.

Por todo ello, me había ido creando la opinión de que un hombre que buscaba cada cierto tiempo gritar su opinión en la prensa, indiferente a las consecuencias, no podía sino haber escrito también su vida, sus circunstancias. Por eso iba con frecuencia a su hijo, el coronel de ingeniería Kitchos Macriyanis que siempre había vivido en la mansión familiar y le incitaba a rebuscar en los sótanos por si encontraba escritos de su padre. Kitchos Macriyanis me recibió un día con gritos de alegría. Había encontrado dentro de una lata los valiosos escritos medio podridos del general. (Vlajoyanis, 2011: 155)

La inestimable labor de Vlajoyanis, sacó a la luz, en primer lugar, las *Memorias*, en 1907, tras una ardua tarea de transcripción y organización de los papeles del general, escritos de seguido, sin signos de puntuación ni tildes y, en buena parte, en dialecto rumeliota.

Por otro lado, encontramos, la colección de 25 grabados coloreados, que él mismo encargó entre 1836 y 1839 a un pintor, también antiguo combatiente, y sus dos hijos, a los que acompañó a los lugares emblemáticos con el fin de ilustrar las principales batallas que narraba en los escritos. Al igual que las memorias, éstas sufrieron una serie de curiosas vicisitudes. Para empezar, destruyó la número 25, porque en ella Macriyanis había hecho representar al canciller bávaro de Otón asesinando a Grecia (Armandy, 1989: 561). Mandó realizar cuatro series con las pinturas sobre cartón, que ofreció al rey Otón y a tres de los embajadores de las potencias protectoras europeas para que se las ofrecieran a sus soberanos. El embajador Yenadios (Γεννάδιος) en 1909, al hilo del redescubrimiento y la publicación de las *Memorias* por parte de Vlajoyanis, descubrió y adquirió en Roma en una venta pública una de las series, probablemente la que Macriyanis ofreció al rey Otón. Ésta se conserva hoy en la biblioteca Yenadios, junto a la magnífica colección de libros del embajador y filántropo heleno. En el castillo de Windsor se encontraron ocho pinturas de la serie que se regaló a la reina Victoria. Nun-

ca aparecieron las regaladas al zar y al rey de Francia. El propio Yenadios subvencionó una edición completa con el texto recuperado por Vlajoyanis y las ilustraciones adquiridas por él en 1926.

Por último, no menos interesante es la colección de su cuaderno íntimo, tal vez el más valioso para entender toda la intrahistoria de esos procesos históricos, puesto que están escritos en forma de sueños, visiones y plegarias. Con ello, Macriyanis se permite reflexionar, sin la urgencia de la narración de sucesos históricos y objetivos, sobre el momento que está viviendo, creando de esta manera esa mezcla de tradiciones que han constituido el imaginario cultural del pueblo griego tras su independencia. Las notas sobre su biografía, dada la trascendencia para la historia misma de la Grecia moderna, no ocultan el interés de afirmaciones como las siguientes, extraídas de los *Sueños*, que nos trasladan directamente al imaginario que una parte del cine griego difundirá mientras otra mirará con una conciencia crítica.

A. Sócrates, Platón, Licurgo y demás, ¿de qué os asombráis? Vosotros a vuestros patriotas habíais hecho como vosotros, y tales los hicieron como tales (...) Como esos cada uno recibe justamente el pago de su lucha (...) ¡Pobre Sócrates! ¿Te parece mal que tus descendientes te lo vuelvan a hacer? Tus compatriotas no conocían un único Dios, solo tú lo conociste y por eso te envenenaron (Makriyannis, 2011, 35). ¿Dónde dicen esto Sócrates, Platón y los demás? ¡A vuestra patria, Atenas, cristianos ortodoxos! ¡Ahora! ¿Dónde están vuestros descendientes, que vean esto, que se persigue su religión, que los critican todos ellos? (2011: 39).

B. Todos los hombres afanosos de los viejos griegos, los vástagos de toda la humanidad, Licurgo, Platón, Sócrates, Aristides, Temístocles, Leónidas, Trasóbulos, Demóstenes y en general los restantes padres de la humanidad se esforzaban y se sacrificaban noche y día con virtud, con sinceridad, con limpio entusiasmo en iluminar a la humanidad, y para resucitarla para que tenga virtud y luces, nobleza y patriotismo. Todos estos grandes hombres del mundo habitan por tantos siglos en el Hades en un lugar oscuro y lloran y se torturan por las muchas calamidades que arrastra su desdichada patria alguna. Perdiéndolos a ellos, se perdió también su patria, Grecia, se borró su nombre (2011: 49).

C. Los europeos persiguieron a los desdichados griegos. Los primeros años equipaban las fortalezas de los turcos; los perseguían y los persiguen por entero para que no existan. Inglaterra quiere hacerlos ingleses con la justicia inglesa, como a los mal-

teses, descalzos y hambrientos; los franceses, franceses; los rusos, rusos; y Metternich de Austria, austriacos (2011: 55).

D. Escriben muchos hombres sabios, escriben impresores del lugar y extranjeros estudiosos sobre Grecia –una cosa sólo me ha movido también a mí a escribir, que esta patria la tenemos todos juntos, sabios e incultos, ricos y pobres, políticos y militares y los más pequeños hombres; cuantos hemos luchado, cada cual en lo suyo, tenemos que vivir aquí (2011: 61)¹⁶.

Baste como botón de muestra, porque fragmentos de este tipo abundan tanto en los Sueños, con ese estilo impulsivo, pasional, en el que escuchamos las quejas de un patriota que, sabemos por sus *Memorias* (y por ser un personaje histórico popular e indudablemente activo en el proceso de independencia de Grecia), ha sido un incansable luchador por la libertad de su pueblo, no sólo hasta alcanzar un Estado propio, sino, más allá de ello, porque ese Estado fuera para todos, democrático y justo, como manifiesta el fragmento D. Pero si algo podemos vislumbrar, aunque sea de esta pequeña muestra, es algo que se asentará en el imaginario social de la Grecia moderna, en la manera en que su sociedad de piensa a sí misma y que perdurará hasta hoy día, dando lugar, en los recientes años de la gran crisis económica a un rebrote del sentimiento nacionalista que recoge de nuevo todas aquellas propuestas que se gestaron durante el primer largo siglo de independencia. Durante ese siglo no faltaron, y Macriyanis fue testigo directo de de muchos de ellos, sobresaltos bélicos de todo tipo: guerras fratricidas, invasiones, guerras mundiales, repatriaciones traumáticas de poblaciones griegas desde la nueva Turquía al pequeño Estado continental, dictaduras, golpes militares, intervencionismo extranjero y reyes impuestos. Lo cierto es que Grecia se instituye su imaginario contemporáneo como una amalgama, un sincretismo, de elementos de distinta procedencia que, en algún momento, han sido pensados como “lo griego”, modificados, una y otra vez, por los múltiples factores que intervienen en la institución de dicho imaginario social y cultural. Esta amalgama la componen fundamentalmente: una revisión del pasado pagano cristianizándolo, para lo que la figura de Sócrates, como el visionario que anticipó al Dios cristiano y es ajusticiado por ello (como en el fragmento A.), se convierte en emblemática. En esa revisión, se retoman también una serie de nombres del pasado clásico debidamente tamizados por una aureola épica, más cercana a lo que la cultura popular oral ha transmitido de dichos personajes (Licurgo, Platón, Temístocles y los demás)¹⁷, que a una lectura atenta o filológica del corpus de los textos conservados. La película de Cúnduros, *El ogro*, retoma este ideal de

¹⁶ Este último fragmento es el único extraído de las *Memorias*, el resto está sacado de los *Sueños*. Todos ellos de la edición española de García Gálvez.

¹⁷ Recuérdese la recopilación de testimonio en el estudio de Cacrídi (1979).

una forma crítica magistral que no fue entendida por los griegos y la consideraron antipatriota. Una de sus secuencias centrales nos muestra a los chicos de la banda presentándose ante el ogro la noche en que se preparan para el golpe. En ella vemos, en un *travelling* inenarrable, los diversos tipos de «hombre griego», que parecen representar cada uno un elemento de esa «esencia»: la ortodoxia, el clasicismo, el orientalismo, el patriotismo helénico, etc., expresado en lo que en ese momento hace y el objeto que porta (desde un libro religioso hasta distintos tipos de armas). Se nos muestran todos los tipos que formaron parte de las luchas por la independencia, pero también de aquellos que, apegados al poder otomano, acabaron formando parte del nuevo orden heleno: *cleftes*, *amartolí*, campesinos, hombres sencillos como pudo ser el Macriyanis de los años de la Revolución. A ello, se unen otros elementos que entrarían más tarde en el imaginario social del una Atenas en crecimiento, como los *rebetes*. Volveremos sobre ello y sobre esta secuencia imprescindible del cine griego.

Por último, buena parte de esta visión de su pasado proviene del ideal que los extranjeros que «persiguieron a los desdichados griegos» trajeron de fuera, obviando totalmente, en muchas ocasiones, el valor que la religión propia, la ortodoxia cristiana, tenía para los griegos. Es el ideal que se forja en la Europa de las Universidades, de los viajeros por Grecia, como por otros tantos países exóticos, de los filólogos y arqueólogos que persiguen el mito de los orígenes. En definitiva, ese ideal que hemos referido más arriba, de raíz estética, que tiene a Winckelmann como uno de sus grandes iniciadores. Pero el griego, Macriyanis en este caso, no puede dejar de lado el componente ortodoxo y lo incorpora a sus héroes del pasado clásico glorioso como si estos ya representaran una primera manifestación del mismo. Si bien la jerarquía eclesiástica no aceptó tan fácilmente esta vuelta al clasicismo, por considerarlo pagano y ajeno al sentimiento griego, esta idea será una constante hasta nuestros días en su imaginario. Personajes como Macriyanis acabará por sincretizar los elementos cristianos tradicionales con ese pasado ideal que los griegos ilustrados quisieron revivir. Estos ilustrados griegos, educados como estaban en los principios del racionalismo laico, que no ateo, lejos en principio de las gentes comunes de su pueblo y desde una posición de élite reforzada tras la independencia, se convertirán a la postre en la clase burguesa políticamente dominante. De nuevo, la magia y la maestría del cine mostrará cómo esta escisión de la sociedad griega pervive hasta más allá de la mitad del siglo XX, en otra de las grandes películas. *Estela*, de Cacoyanis, presenta ambos mundos conviviendo, pero manifiestamente enfrentados, en la Atenas que comienza a renacer en los años 50 tras los desastres de las guerras y las postrimerías de la última dictadura. Con las ideas y las actuaciones de Macriyanis, podemos comprobar cómo, a nivel popular, el elemento clásico se asimila a la religión cristiana y va marginando poco a poco la *Romiosini*, que quedará en los años posteriores como un recurso poético para

simbolizar lo heleno verdadero y popular, concentrado en los momentos de las grandes crisis en las que la *Romiosini* se identifica con la lucha por la libertad¹⁸.

Me gustaría concluir con unas palabras de la doctora García Gálvez (2004: 86) que califica la obra de Macriyanis como obra maestra del pensamiento helénico “que nos muestra un periodo crítico para el helenismo», precisamente aquel en que Grecia deja de autodenominarse *Romanía*, para pasar a llamarse *Ellás*, y los griegos empiezan a dejar de ser *Romeos* para volver a ser, como en los tiempos antiguos, *Helenos*. Y si dicha obra podemos calificarla de maestra, las razones que propone la doctora García Gálvez nos parecen más que suficientes y concretas, porque es una obra que aspira a

(1) obtener la posibilidad de liberarse del dominador –del esquema de nación sometida a un dominador, esquema heredado desde época helenística o romana hasta este momento-; (2) potenciar la necesaria creación de un marco político nuevo: el Estado moderno europeo capaz de dar cabida a los ciudadanos griegos de las dispersas zonas del Imperio; y (3) mantener la salvaguarda de la fe de los griegos, la ortodoxia, ante las amenazas racionalistas de la Europa ilustrada.

3.4. La urgente construcción de una ciudad.

Tras la firma del protocolo de Londres y la independencia de los territorios del Ática como el nuevo y territorialmente estrecho Estado griego, el imaginario europeo sobre el esplendor heleno obliga a trasladar la capital del flamante Estado a la ciudad que fue, al menos durante un siglo, el centro del mundo antiguo civilizado, Atenas. Lejos de ser una gran ciudad, Atenas no era más que un pueblo, según algunas fuentes de unos 4000 habitantes, según otras, de unos 10000 (Kallivretakis, 2003), con la mayor parte de sus esplendorosos monumentos enterrados entre barrios de calles estrechas. No pocos restos y fragmentos de estos monumentos formaban parte de casas y de edificios medievales u otomanos. Algunos habían sido vendidos al extranjero, como el caso de los frisos del Partenón, sacados de la Grecia otomana por Lord Elgin y expuestos en el British Museum hasta el presente. Atenas se extendía desde la misma Acrópolis, convertida en parte del privilegiado barrio administrativo y militar de las altas autoridades otomanas, con la defensa natural de su posición inaccesible, hacia el norte y este del monte, poco más de lo que hoy constituye el barrio de Placa: al Este hasta la Puerta de Adriano, al Norte hasta, más o menos, el límite de la calle de Hermes, Ermú. Los alrededores eran terrenos agrícola-

¹⁸ Es el caso del poeta Yanis Richos (1909-1990) y su poemario musicado por Mikis Theodorakis en 1966, *Dieciocho cantares de la amarga patria*, que pronto se convertiría en un cancionero contra la dictadura de los coroneles, y que cierra con la cancioncita *Tin Romiosini min tin kles* (la Greicidad no la llores): «Mírala, vuela otra vez desde el principio y se hace fuerte y salvaje».

las que pertenecían a los pequeños monasterios o a minifundios regados por los dos ríos mediterráneos estacionales que rodeaban la pequeña ciudad.

En realidad, antes de la independencia, Atenas no tiene para los griegos más importancia que un enclave en progresiva decadencia desde la conquista romana, una y otra vez ocupado por potencias extranjeras, catalanes, venecianos, cruzados o bizantinos, hasta su incorporación definitiva al Imperio Otomano. En el momento de la independencia era, sin embargo, la tercera ciudad de la zona en población, tras Trípoli y Patras. La que, para Roma y luego para el occidente católico, durante el Medievo y el Renacimiento, fue la “madre de las artes y de la filosofía”, según las palabras de Cicerón, símbolo que genera una imagen de la ciudad que nada tendrá que ver con la verdadera (Lagogianni-Georgakarakos / Koutsogiannis, 2015: 58-60), para los griegos es una ciudad más, repleta de antigüedades de épocas paganas y de restos escultóricos y arquitectónicos muy preciados por los viajeros extranjeros. Es curioso que la imagen que tiene Occidente de la ciudad durante todo el Medievo no difiera demasiado de aquella visión idealizada que surge de la frase ciceroniana a partir del Renacimiento, como puede verse en citas e ilustraciones de autores italianos, principalmente, que trasladan al imaginario de su época las referencias a Atenas. Es el caso de Dante en *La Divina Comedia*, cuando habla de Teseo en el Infierno como “duque de Atenas” o de Bocaccio que escribe una *Teseida*, la lucha de Teseo con las Amazonas en tierras del Ática, con imaginería de ciudad italiana, que no en vano se estaban convirtiendo en las herederas más directas de las *poleis* griegas clásicas, al menos en su idea. Tampoco faltan pinturas en las que nos muestra una Atenas mítica revestida de elementos italianos renacentistas. Pintores como Maso Finiguerra o Baccio Baldini en Italia, o Hartmann Schedel en Baviera, ilustran libros de viajes del siglo XV que no dejan de mostrar una ciudad típicamente medieval, idealizada y lejos de la realidad (2015: 70-82.). Imagen que ha de perdurar en las dos únicas obras de Shakespeare en las que Atenas tiene un papel protagonista: *Timón de Atenas* y *Sueño de una noche de verano*, varios siglos después. Sólo con las crónicas de los viajes del diplomático británico Spon y del naturalista Wheler a finales del siglo XVII, como veíamos en el capítulo anterior, las descripciones de Atenas comienzan a ser más veraces y reales, y la difusión de sus libros, en las múltiples ediciones que se hicieron, convierten la ciudad en un potencial mercado de antigüedades, dada la situación de abandono y descuido en la que se encontraban por parte de sus habitantes actuales (2015: 92-95).

Cuando los europeos ven en la independencia de Grecia la recuperación para Occidente de su propio origen, no había duda de que la única capital posible del nuevo Estado era Atenas. Para los griegos, si alguna ciudad merecía la capitalidad del Estado, era la vieja capital bizantina, por la que habían llorado durante siglos. Esto significa, de nuevo, un proceso de acoplamiento de ambos ideales, por cuanto la posibilidad de recuperar *la*

Ciudad era poco menos que un espejismo que las potencias firmantes del protocolo de Londres ni siquiera se atreven a contemplar. La consecución de un Estado independiente arrebatado al turco era más que suficiente como primer logro de la nueva Europa frente al sempiterno enemigo infiel que la había tenido amenazada durante los últimos tres siglos. Si ese Estado se limitaba al Peloponeso, el Ática y a unos pocos territorios más de Beocia y Parnaso, cubría una buena parte de los ideales del clasicismo europeo, aun cuando se quedaran fuera la Jonia de Homero, los sagrados lugares de Macedonia y Tracia y la gran mayoría de las islas del Egeo. En cualquier caso, Atenas no era el objetivo final de los griegos como ciudad emblemática, pero sí podía llegar a serlo de la Europa occidental, que veía en ella un símbolo inequívoco. De nuevo resonaba la imagen de Cicerón. Más aún que las descripciones de los primeros viajeros como Spon y Wheler, son significativas las lamentaciones de los quienes llegan a la ciudad tras la liberación y después de las guerras entre 1830 y 1834. Estos son algunos testimonios que recoge Kallivretakis (2003):

Esto no es la florida y famosa Atenas. Esto es tan sólo un evidente cúmulo de ruinas, una fea y gris masa de ceniza y polvo, en las que se proyectan una docena de palmeras y cipreses, lo único que se destaca en el auténtico erial (Ludwig Ross, 1832).¹⁹

El corazón se encoge al llegar a Atenas. Nuevas ruinas esconden las viejas, las esparcidas por tierra. Estrechadas, oscuras, embarrizadas, desordenadas callejas. Sucias, humeantes y pestilentes tiendas, con mercancías que despreciarían hasta los vendedores ambulantes en nuestras fiestas de pueblo y todo esto rodeado de una muralla de aspecto ancho, que ha sustituido el Odeón de Pericles, el camino a Eleusis, el Liceo, los jardines y el templo de Afrodita, las Puertas de Hermes (...) y los restantes monumentos, de los que tan sólo quedan los nombres (J.L. Lacour, 1832-1833; adelantado del cuerpo expedicionario del general Maison)²⁰.

No existe ya más Atenas. En el lugar de la hermosa democracia se extiende hoy una triste aldea, negra por los humos, silenciosa como guardián de los monumentos fúnebres, con estrechas y asimétricas callejuelas (Thomas Abbet-Grasset, 1834)²¹

¹⁹ Ludwig Ross fue un helenista alemán, primer profesor de arqueología de la Universidad de Atenas, donde vivió entre 1833 hasta 1843. Asumió el cargo de intendente de las antigüedades cuando Atenas pasó a ser la capital del Estado. L. Ross, *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*, Berlín, 1863, citado en Politis (2003: 74).

²⁰ Lacour, J.L. (1834). *Excursions en Grèce dans les années 1832 et 1833*. París: 170.

²¹ Αἱ Ἀθήναι τῷ 1834. Ἐπιστολή τοῦ γάλλου περιηγητοῦ Thomas Abbet-Grasset, en *Armonía, revista científica*, Ejemplar 1º, año 2, Atenas, 1901: 12 (extraído de <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/armonia/article/view/5870/5866>).

Que la elección de la ciudad como capital significaba simplificar la Antigüedad Griega, obviando la realidad de las distintas *ciudades-Estado* independientes y en continuo enfrentamiento, no era particularmente significativo. Atenas, pese a su progresiva decadencia desde los tiempos de Estrabón y de Pausanias, al olvido en el que entró para el Imperio Bizantino y el ideal ficticio en que se convirtió para Occidente, como hemos señalado, era la mejor opción posible.

Sin embargo, el estado en que se encontraba la ciudad, tras los siglos de olvido y los años de cercos y sitios durante las guerras de independencia, obligó en un primer momento a recibir al rey pactado en los acuerdos, Otón de Baviera, en Nafplio, una pequeña pero elegante ciudad de estilo veneciano, que había estado muy poco tiempo bajo control otomano. Pero la idea era clara y el griego la incorporó también muy pronto a su nuevo imaginario.

Así pues, las necesidades de una capital al gusto europeo implican el rediseño de la aldea para convertirla en una ciudad con carácter de capital de un moderno Estado europeo, comenzando por la construcción de Palacios Reales. Durante todo el siglo XIX, Atenas se va construyendo poco a poco, en un continuo bascular entre planes urbanísticos que reforman el originario, trazado por los arquitectos Cleancis y Schaubert, según el momento económico y la estabilidad política en que el Estado se encuentra²². El diseño original pretendía la construcción de una nueva ciudad al norte de la vieja aldea, cuyos barrios habrían de ser limpiados en su momento de las ruinosas casas para descubrir poco a poco los restos arqueológicos de la esplendorosa Atenas clásica. La nueva ciudad seguía la estructura de los palacios vieneses y se configuraba en dos grandes ejes, más adelante convertidos en bulevares, que partían del palacio central, que habría de situarse en lo que hoy es la Plaza de Omónia. Frente a dicha plaza, una avenida se abría hacia la Acrópolis, que quedaba al fondo. Originariamente ésta habría correspondido a la actual calle Eolo, pero en la primera reestructuración del plan, finalmente acabó siendo la actual calle Atenea que comunica, como estaba previsto, la plaza central de Omonia con Monastiraki. Igualmente se trazaron los dos grandes bulevares, cuyos nombres se han conservado, calle del Pireo hacia el Suroeste y la del Estadio hacia el Sureste, por ser las que conducían respectivamente hasta el puerto del Pireo y hasta la puerta de los restos del estadio olímpico clásico. Es significativo, como dice Kallivretakis (2013), que toda esta parte de la ciudad, la cual conservará hasta el presente el nombre de Nea Poli (es decir, *Nueva Ciudad*), especialmente los vecindarios que se extendieron hacia el monte Licavitó, hasta los años 1870-80, estuvo deshabitada. Incluso buena parte de la ciudad hacia el Sur, entre Omonia y Monastiraki, no se había construido en 1855. Al plan de Cleancis-Schaubert de 1833,

²² Una descripción detallada de los distintos planes urbanísticos y de sus realizaciones reales se encuentra en Kallivretakis (2003). En las siguientes líneas extraemos las ideas más significativas de los mismos.

le siguió la reforma que propuso Klenze en 1834, que reducía sensiblemente la extensión de la nueva ciudad y trasladaba el centro administrativo desde Omonia al Cerámico, pero también planteaba con ello el cambio de la ubicación de los palacios. La inminente llegada del rey obligó a revisar los planes originales, a pretender situar el palacio en la misma Acrópolis, como planeó Schinkel, a propuesta del padre de Otón, el rey Luis de Baviera. Finalmente, el plan de Gaertner, que revisaba los anteriores y reducía las intervenciones en la ciudad vieja, así como la extensión de la nueva, fijó el palacio al final de la calle del Estadio, interrumpiendo la llegada de ésta al origen de su nombre. Gaertner diseñó el palacio, junto con los jardines, que hoy son la sede del Parlamento, presidiendo la Plaza de Síndagma (de la Constitución).

De estos planes urbanísticos a la europea, con grandes plazas, avenidas y bulevares, sobreviven los trazados básicos de los ejes que hemos citado, en los que se construyeron los edificios neoclásicos que aún pueden verse: la Universidad, la Biblioteca y la Academia, en la actual calle de la Universidad (Panepistimíu). También se encuentran en dichos ejes las plazas emblemáticas que los cortaban de forma simétrica en el diseño original, hoy la Plaza de Cumuduru, en el eje del Pireo, y la de Clafzonos en el del Estadio, así como las calles de Atenea (Αθηνάς) y Eolo (Αίόλου) que llevan a la ciudad vieja y el eje de la calle de Hermes (Ερμού), que une el palacio (Plaza de Síndagma) con el Cerámico. La necesidad, por tanto, de convertir la aldea polvorienta en la capital del nuevo helenismo lleva a la fiebre constructora de los grandes edificios públicos entre 1834 y 1879, la mayoría de los conservados hasta hoy, así como los proyectos de desenterrar el esplendor de las ruínas de aquella Atenas Clásica, para lo que se reserva una zona, que se va reduciendo en cada uno de los planes urbanísticos, en la ciudad vieja. Junto a esos edificios públicos (los citados más la fábrica de moneda, *nomismatokopío*, el observatorio, el *Arsakio*, etc), también se encuentran las tres grandes iglesias, la Catedral ortodoxa, la Iglesia Católica y la Iglesia Anglicana (Koumantaropoulou/Michalides, 2003). Además se construirán una serie de mansiones propiedad de las grandes familias adineradas, que se concentrarán en los alrededores de palacio, para terminar conformando el barrio más tradicional y rico de la ciudad durante buena parte del siglo XIX y XX que será *Colonaki*, escenario de muchas de las películas más emblemáticas, pero también de uno de los grandes tópicos del cine, como tendremos ocasión de ver.

De todos estos primeros planes de diseño de la nueva ciudad, es especialmente significativo el nombre que se dará a las calles, tanto las nuevas como las existentes en la vieja ciudad. Las localizaciones ciudadanas hasta después de la independencia se hacían por el nombre propio de las casas que se pretendían buscar, como mucho situándolas en la vecindad de la iglesia que les correspondía, algo así como las parroquias en las ciudades españolas. Desde el plan de Cleancis y Schaubert, las calles comienzan a tener nombre

propio como en otras capitales de Occidente y qué nombres habrían de ser más apropiados para la ciudad heredera de aquella cuna de la filosofía y las artes que, cómo no, los nombres clásicos. De hecho, el plan citado hacía una rigurosa distribución de los nombres del callejero de los que ya hemos citado algunos que se conservan hasta la actualidad, caso de la calle del Pireo o del Estadio, como también la de Eolo y Atenea entre Omonia y la ciudad vieja o la de Hermes, que comunica Síndagma (en su momento llamada plaza de las Musas) con la Ierá Odós, es decir, el Camino Sagrado a Eleusis. Pero todas las ramificaciones de los grandes ejes y de estas travesías comenzaron a tomar los nombres de los trágicos, alrededor de la originaria plaza del Teatro, los oradores, alrededor de los centros administrativos, los filósofos, en las cercanías de los monumentos de la ciudad antigua (Kallivretakis, 2003). Si bien no todos se colocaron según el plan originario, sí que han pervivido los nombres de las calles, más o menos como finalmente acabó diseñándose en los posteriores planes de von Klenze, Gaertner o Hoch, como podemos deducir por sus apellidos, todos ellos arquitectos bávaros. La relación con la idea de Atenas que podían tener remite directamente a Winckelmann, teniendo en cuenta que nos encontramos en Europa en un periodo de resaca romántica e idealista.

Los últimos 30 años del siglo, antes de la primera gran bancarrota del Estado, tras la celebración de los primeros Juegos Olímpicos de la Edad Moderna, supusieron para Atenas el periodo de la primera industrialización y el aumento en pocos años de la población de la ciudad, lo que supuso su definitiva modernización, pero también la necesidad de buscar en su historia algo más que la Atenas Clásica que habían postulado hasta el momento las Escuelas de Arqueología. Surge la conciencia de la necesidad de una historia de la ciudad que englobe todos sus momentos pasados. Con esa conciencia, el nuevo imaginario inclusivo es difundido en escritos y periódicos por los intelectuales del momento, como Yorgos Surís, que ve con ironía el crecimiento de la ciudad que apenas deja sobrevivir los restos arqueológicos, protegidos por los extranjeros. Así lo expresa la profesora Giakovaki (2003):

...desde 1870 a 1900 algo importante sucede con Atenas. Crece, toma fuerza como espacio y como población, se hace contemporánea: consigue el ferrocarril, iluminación eléctrica, red de aguas, nuevos edificios públicos y privados... (...) La Nueva Atenas tiende más a ser una megalópolis, es atraída por la constelación de su definitiva urbanización. Consigue por fin su justo orgullo. Es la Atenas que pocos años después acoge los Juegos Olímpicos. Dentro de estas nuevas realidades de la Nueva Atenas, de la ciudad misma en definitiva, es necesario colocar el nuevo y, desde el principio, ardientemente expresado postulado de una historia de la Atenas medieval y moderna. Esta nueva búsqueda del pasado ateniense, que aparece por vez primera entonces (...)

podría ser teorizada sin duda como desarrollo y adaptación de la idea de la continuidad de la nación en el territorio de la historia de la ciudad de Pallas, que es ya la capital de un renacido helenismo.

Es el momento de los primeros barrios industriales y la necesidad de edificios para albergar una primera oleada de emigración del campo y de las islas, que serán el origen de barriadas como *Metaxurguío*, al Oeste de la ciudad nueva, ya que al Este, el crecimiento obrero quedaba interceptado por los palacios y los barrios burgueses residenciales. Pero también el diseño y los nuevos nombres de los bulevares, más cerca ahora al estilo de París, que aún conservan nombres tales como Plaza de la Concordia, Omonia, o de la Constitución, Síndagma, o el Campo de Marte, Pedío tu Areos. A partir de 1870, la ciudad comienza a crecer exponencialmente y a generar problemas de vivienda e infravivienda. De los 44.250 habitantes de 1870, pasa a 63.374 en 1879 o a los 107.251 (un 69% más) diez años después (Agriantoni, 2003).

La costosa industrialización del país, las reformas estructurales y la sucesión de préstamos imposibles de pagar, acabará en 1893 con un famoso discurso en el Parlamento por parte del primer ministro Jarilaos Trikoupis en el que supuestamente pronunció una frase que ha quedado como la expresión de la bancarrota económica y espiritual en el refranero popular: «Por desgracia, hemos quebrado»²³ (Soldatos, 2002, 10). Luego, las guerras suicidas por extender las fronteras más allá del Ática o para recuperar antiguos territorios que una vez fueron del Imperio Bizantino, que aún entonces tenían mayoría de población griega, llevan al Estado a paralizar cualquier plan urbanístico que termine de construir la nueva Atenas, entre otras cosas por los movimientos de población que, precisamente con la entrada del nuevo siglo, y la llegada del cine curiosamente, se van a producir en el débil Estado heleno. La consecuencia ha sido lo que podemos llamar el acontecimiento Atenas, una ciudad, en cierto modo, condenada a no completarse nunca, lo que no deja de tener el encanto de la subversión permanente frente a los intentos de un “tener que ser” de una vez por todas.

Necesitamos algunas claves que expliquen cómo, por ejemplo, la población del país pasa de 1.679.470 habitantes en 1879 a 2.631.952 en 1907 (Soldatos, 2002: 10). La población de habla griega, con sentimiento de comunidad más que de Nación, poblaba lo que un día fueron territorios helenísticos, luego Bizancio e Imperio Otomano y, en nú-

23 Δυστυχώς έπτωχεύσαμεν. Ver Malandrakis, A. (2010). «δυστυχώς... επτωχεύσαμεν». Esta expresión fue tomada de manera irónica por la gente para referirse, como una especie de dicho popular, a situaciones personales, fuera ya del contexto político-económico.

Από τον Χαρίλαο Τρικούπη ως τη Χαριλάου Τρικούπη ...117 χρόνια δρόμος και φτάσαμε!. En *Elefcerotypia*, 03/04/2010. Extraído el 11/10/2016 de <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=147855>.

cleos más o menos determinados (Esmirna, las islas del Egeo, algunas ciudades del Mar Negro, los centros metropolitanos como Estambul y Alejandría, etc.), dicha población era mayoritaria. Hasta 1913, el Estado griego no era sino el Peloponeso y el Ática. Con las guerras Balcánicas y Elefceros Veniselos, se consigue la Tracia, pero nuevas guerras fronterizas, esta vez con el nuevo Estado búlgaro, que pretende una salida al Egeo y parte de Macedonia, acaban de nuevo con las arcas del económicamente maltrecho Estado. Una de las primeras consecuencias de estas guerras, aparte del endeudamiento con las grandes potencias que la ayudan, es el primero de los movimientos de población, en dos sentidos: población de campos desolados por las guerras que emigran hacia la capital y población deportada en la instauración de las nuevas fronteras. Grecia, pero sobre todo Atenas, comienza a absorber, como gran capital, una migración que, entre la ciudad y el Pireo construye suburbios provisionales que habrían de perdurar, así como edificios de pisos en las barriadas industriales primigenias como *Metaxurgúu* (Komantaropoulou/Michalides, 2003). Estas poblaciones conservan sus comidas, sus costumbres, la música original de los territorios de los que proceden, mucho más cerca de lo balcánico o de lo turco que lo que el imaginario heleno clásico quiere o puede asimilar, y se distribuyen por barrios según las poblaciones de las que proceden.

Tras la primera guerra mundial, el Imperio Otomano se desmorona y el Estado griego, como aliado de las potencias vencedoras, consigue nuevos territorios, entre ellos las islas, y las ciudades señeras de Asia Menor, como Esmirna y sus territorios colindantes. Sin embargo, pagará un alto precio cuando la caída del Imperio Otomano dé lugar a la nueva Turquía de Atatürk, que, en un cruce de provocaciones nacionalistas entre griegos y turcos, acabará ocupando dichas ciudades provocando la catástrofe de Asia Menor. Junto con la caída de Constantinopla, el desastre del 22 pasará a formar parte del imaginario cultural de la Grecia moderna, ocupando todos los aspectos de la vida del país, debido a las consecuencias económicas y sociales que le va a acarrear al Estado heleno. El desastre de Asia Menor de 1922 supone, además de matanzas étnicas, la expulsión de su tierra milenaria de la población griega de esas ciudades que, de entrada, se refugian en las islas del Egeo. Al ser éstas demasiado pequeñas y pobres para absorber una población de aproximadamente un millón de personas, la gran mayoría pasará a lo largo de los años 20 a engrosar la población de la capital. Así, Atenas crece con nuevos barrios chabolistas alrededor de los centros históricos, convirtiéndose, en parte, en una población marginal que trae su propia forma de vida mucho más orientalizante que la que la nueva Atenas occidental era capaz de aceptar. ¿Por dónde apuntalar entonces el imaginario griego construido no sin esfuerzo desde la independencia? ¿Cómo asimilar de nuevo la Greicidad adaptada a un modo de vida oriental turco con la idea de la Grecia europea de glorioso pasado? ¿Cómo debería entonces pensarse el «verdadero» pasado del Estado griego?

Con esta llegada, entran elementos culturales que proceden de Asia Menor y que se juntan a los de las poblaciones marginales de los arrabales atenienses y del Pireo. Una importancia fundamental para el imaginario que habrá de recoger el cine durante el siglo XX lo va a tener la música, en concreto, el tipo de música de dichas poblaciones, las marginales de la primera industrialización de finales del siglo XIX y las advenedizas que comienzan a llegar de lejanos territorios poblados hasta ese momento por griegos tras las diversas guerras, desde principios del siglo hasta el desastre del 22. Esta música es el *rebético*:

Las rebéticas son pequeñas y sencillas canciones que cantan hombres sencillos. Aunque, en principio, de amor, las rebéticas son en el fondo canciones más bien del entorno social. La época en que apareció la canción rebética es cercana, pero excepcionalmente desconocida. Ni las causas de su aparición, ni las primeras manifestaciones, ni los primeros lugares del rebético son completamente conocidos. Se supone que Hermópuli, Nafplio, la vieja Atenas, Esmirna, la Ciudad, Alejandría y Tesalónica son los lugares donde nació, no por azar, la canción rebética. Y se supone que esto ocurrió a finales del siglo pasado (el XIX)...

La opereta de la época de Trikupi tal vez sea uno de los factores de nacimiento del rebético. La tradición de la canción popular, las canciones de taberna y del Oriente, los versículos de los calendarios populares, los apasionados cantos del amán, amán, los salmos bizantinos, la ascensión y casi caída de la clase burguesa, las melodías balcánicas, la guerra de 1897, la catástrofe de 1922, la corriente de los refugiados, los fumaderos y la vida de la cárcel se entienden como otros tantos factores. En cualquier caso, desde 1922, y durante una década, dominó el estilo de Esmirna en la canción rebética (Petrópulos, 1983: 12).

No pueden ser más elocuentes las palabras del más grande erudito de canción rebética, quien contra viento y marea, dictaduras y persecuciones, logró reunir en 1969, en plena dictadura de los coroneles, la mejor colección y estudio de canciones y grabaciones de rebético original en un libro de referencia, continuamente ampliado hasta su muerte. Lo cierto es que este tipo de canción fue durante más de medio siglo la canción del *populacho*, en el sentido más despectivo del término, un tipo de música de gente poco refinada, cuyo origen estaba en las fiestas populares y en tabernas, fumaderos y cárceles. Sus letras fueron prohibidas muchas veces y su música, de ritmos marcadamente balcánicos y orientales, estuvo apartada de los círculos de la música griega oficial. Téngase en cuenta que no era ni la música popular pura de los bailes de las zonas rurales, ni las prestigiosas *dimotiká tragúdia*, reconocidas por la intelectualidad de la nueva Grecia. El rebético tenía

de todo ello, como hemos leído en la cita de Petrópulos, pero está directamente asociada a la construcción de las grandes urbes modernas e industriales, especialmente a poblaciones marginales. Son por ello un retrato vívido de la tipología urbana de todo un siglo de historia de Grecia. Desde los años 10 y 20 del siglo XX Petrópulos recogió grabaciones, muchas de ellas en los Estados Unidos, centro de inmigración de griegos, que evitaban con ello la censura de la madre patria. Sin embargo, ya los intelectuales progresistas de la generación del 30 comienzan a acercarse con otros ojos a esta música y a los locales en los que se tocaba y a las gentes que la ejecutaban y la vivían. De aquí, hace su aparición en el cine, primero de una manera tímida y descafeinada, más adelante, gracias a grandes figuras de la música como Manos Jachidakis o Mikis Theodorakis, pero también del cine como los directores que trataremos en los próximos capítulos, Cúnduros o Cacoyanis, en todo su esplendor, hasta convertirse, por diversos motivos, en un elemento imprescindible del imaginario cultural griego moderno. Para llegar a este punto, a partir de los años 40 y 50, debe de suavizar sus contenidos cuando se canta en los lugares más elegantes, pero sus grandes figuras, como Vasilis Chichanis o Marcos Vambacaris, continuarán haciendo sus canciones más perversas cuando cantan para su gente en los locales del rebético que seguirán funcionando en Atenas o Salónica hasta los años 80, para renacer, tras una crisis de popularidad, en pleno inicio del siglo XXI. Esta música, despreciada en su momento por la alta burguesía y las clases dominantes que construyeron una Grecia europea, se convertirá en un elemento de identidad de la nación Griega gracias fundamentalmente al cine. El *syrtaki* de *Zorba el griego* es una adaptación de estos ritmos y bailes que se hará internacional, pero algunas de las películas que analizaremos incorporan un rebético mucho más auténtico que conviene no perder de vista para tener una visión completa del imaginario de la Grecia moderna.

Tras este paréntesis imprescindible, continuamos el repaso de la construcción de la gran ciudad en la que acabará convirtiéndose Atenas. Antes de la segunda guerra mundial, comienzan las intervenciones en los barrios de la ciudad vieja con el fin de sacar a la luz los restos de la Atenas Clásica en las laderas norte de la Acrópolis. La Escuela Americana de Arqueología costeará en buena parte estas obras, que implican el desplazamiento de la población de un barrio completo, Vrysaki, entre lo que hoy es la *Torre de los Vientos* y el templo de Teseo. Desde 1930, este barrio comienza poco a poco a desaparecer a la vez que aparece una Atenas originaria que siempre soñó Occidente. Como todo en Atenas, tampoco se completó en aquellos años este redescubrimiento de la primigenia ciudad. Con la II Guerra Mundial, llega la ocupación alemana, la posterior guerra civil, alimentada por el nuevo imperialismo estadounidense, temeroso de que Grecia cayera en la órbita soviética. Las tensiones con Ankara en plena Guerra Fría provocan una y otra vez nuevas oleadas de emigración procedente de lo que una vez fueron tierras helenas. Sólo en los

años 50, gracias a una nueva industrialización, Grecia, y con ello su capital, comienza despertar económicamente.

En conclusión, y hasta 1955, el mapa de Atenas, la territorialización que se ha producido y que vislumbramos en su cine, un cine que refleja el constructo mismo en que se ha convertido Grecia como Estado y el imaginario social que en cada momento es pensado, dibuja los siguientes sectores. La ciudad antigua alrededor de la Acrópolis, con sus viejos barrios de urbanismo greco-musulmán, Plaka, Monastiraki, Cisío, esto es, los orígenes de Atenas ampliados con caserones neoclásicos que se construyeron en los primeros tiempos de capital del reino. Ahora estos barrios, salpicados de excavaciones inconclusas, que habían desplazado toda la vecindad de Vrysaki y habían sacado a la luz la blanca ciudad de los esplendores pasados, eran en ese momento habitados por atenienses de clase media baja o baja y los de la primera emigración. Son los barrios de las tabernas, de los *busukia*, los locales de rebético, como el de la película de Cacoyanis, *Estela*, donde la nueva burguesía adinerada y culta se divierte sin mezclarse del todo. Es el centro de la marginalidad que, poco a poco, comienza a ser permitida. El gran cineasta griego Teo Angelópulos, un ateniense que nunca rodó una película en su ciudad, hizo sin embargo un documental en 1983, *Atenas o tres visitas a la Acrópolis*, contado en primera persona. Mientras nos hace un largo plano giratorio en aquella barriada desaparecida por las primeras excavaciones, precisamente durante su primera infancia, escuchamos la voz en off, como un monólogo interior:

Nuestra primera casa cerca del Ágora antigua y del templo de Hefesto. Pero siempre tuve la sensación de que habito una ciudad de mentira, ciudad decorado, de cartón. De que, debajo de la tierra, respira una ciudad secreta, la verdadera, la primera ciudad. En los años antes de la II Guerra Mundial, según avanzaban las excavaciones arqueológicas, se comían las casas y un día, arramblaron también con la nuestra. Un inmenso sótano. Bajo mi dormitorio se encontró el dormitorio de un niño. Tal vez como yo. Un juguete de madera del siglo VIII a.C. lo asegura. Un niño vivía aquí, bajo mi dormitorio, dos mil quinientos años antes²⁴.

¿Qué hay de serio, qué de irónico en las palabras de Angelópulos? ¿Qué parte es auténticamente emocionante para un ateniense que ha vivido en su infancia cómo tuvo que dejar su casa para descubrir otra casa bajo ella? Atenas clásica ya formaba parte del imaginario del ateniense como un elemento más de su historia, pero ¿no supuso esa excavación una expatriación más para el griego como pueblo que se ve obligado a desplazarse

24 El documental puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=-wglBRtaF6c&list=FLr6i-PpxIgcE4CYcXkbbIog&index=7>

para seguir viviendo? Anguelópulos es ateniense y con este documental poético hará un homenaje entre lúcido, irónico y amoroso a su ciudad²⁵.

Para concluir este repaso de la ciudad en los inicios de su proceso de transformación en megalópolis, seguimos hacia el monte Licavító y sus alrededores, donde encontramos Colonaki, el barrio de la alta burguesía, las tiendas de moda, las marcas internacionales, los cafés a la Europea. Pronto veremos que este barrio elegante será una parte importante de otro de los grandes tropos/tópicos del cine griego, la dicotomía *laós/Colonaki*, muy repetida en los años 50 y 60, creando un tipo de comedia dulzona y popular.

Por último, la parte más occidentalizada de la ciudad se completa con los barrios del Palacio, los restos del inacabado diseño francés de Atenas, Estadíu, Panepistimíu, el barrio popular, pero artístico e intelectual de Exarjia. Más allá ampliaciones populares alrededor de la estación de Lárisa, Metaxurguíu, Gasi, restos de fábricas y barrios industriales. Luego, antiguas barriadas de cierto empaque como las de alrededor del Estadio Olímpico, reconstruido para las primeras olimpiadas de la era moderna en 1896. Y los chabolistas, como el emblemático Durguti, que acogieron la emigración microasiática tras el desastre del 22, miseria más que pobreza, nidos de delincuencia, garitos, fumaderos ilegales, auténtica realidad del *rebético*, pero también de solidaridad como aparece en la primera película de Cúnduros, *Ciudad Mágica*. Esta barriada chabolista y marginal se encontraba a pocos metros al sur de la *Puerta de Adriano* y del *Olimpíon* hasta que fue desmantelada a finales de los años 60. Esta distribución ciudadana genera en el cine, como he adelantado, varios tropos/tópicos que se popularizaran en las dos décadas doradas de la industria cinematográfica griega, los 50 y los 60. A partir de los 70, Atenas se moderniza de nuevo y se convierte poco a poco en un gigante de cinco millones de personas. La relación del ateniense con la ciudad comienza a cambiar. “La ciudad te seguirá donde quiera que vayas”, como decía el poema de Cavafis, *La ciudad*. Atenas ya será desde los años 80 la gran urbe despiadada, que como un dios antiguo se come a sus hijos. Un elemento más del imaginario que entrará en una crisis finisecular para encarar un siglo XXI con el optimismo de unos nuevos Juegos Olímpicos y con la realidad de una nueva quiebra del Estado. El cine es testigo y crítico de todo este proceso: el testigo de cargo de todo un siglo de historia.

²⁵ Ver *Apéndice* sobre este creador.

SEGUNDA PARTE:
EL CINE GRIEGO Y LA CREACIÓN DE LA IDEA DE GRECIA.

CAPÍTULO 4:

EL CINE GRIEGO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA NACIONAL.

En la primavera de 1898, apenas tres años después de su aparición en París, llega a Atenas el cine, el nuevo pasatiempo de café, aquel “invento sin futuro”, como era considerado por sus progenitores. En principio no era sino un extraño fenómeno de occidente, considerado demoníaco por los sectores más conservadores de la iglesia griega, poco dada a novedades que enturbiaran su recién conseguido estatus entre los poderes del nuevo Estado (Soldatos, 1994: 7). Mientras en los albores del nuevo siglo, en Europa y Estados Unidos, comienza a desarrollarse una industria que no tarda en hacerse popular y a crear una serie de figuras, como Chaplin, Griffith o Keaton, que lo convertirán muy pronto en espectáculo y, a la vez, arte de masas, la primera filmación que se realiza en territorio heleno data de 1906 y nos lleva directamente al imaginario griego de raíz más genuinamente europea. Se trata de un tal Leon, operador de Gaumont, que llega de Egipto como corresponsal para cubrir los Juegos Olímpicos intermedios que se celebran en la capital griega ese año. No deja de ser curioso que sea esta filmación, de producción eminentemente francesa, la que se considere el primer fragmento de “cine griego”, por el indudable hecho de haber sido filmada en Atenas y tratar el tema de los Juegos, de tan diáfana raíz clásica (1994: 8). Más curioso resulta aún si sabemos que unos cineastas griegos, los hermanos Manakia, oriundos de la región del monte Pindos, en el Épiro, habían dedicado tiempo, dinero y bobinas a la filmación de los pueblos de la zona, sus costumbres, sus bodas, sus bailes, desde 1905, aunque, en este caso, toda la región de los Manakia formaba parte aún del decadente Imperio Otomano y ellos pertenecían a una adinerada familia respetada en el Imperio¹.

Ante semejante hecho, cabe preguntarse de nuevo, ¿en qué momento y qué acontecimientos forman parte del nuevo helenismo, que se trata de configurar a partir de y a causa

¹ Karalis (2012: 4). Tema tratado, a finales del siglo XX, por Teo Anguelópulos en su obra cumbre, *La mirada de Ulises* (Aguilera Vita, 2016).

de la formación del nuevo Estado? Sin duda, nos encontramos ante una curiosa dicotomía que no ha dejado de atormentar a los creadores helenos, literatos, artistas plásticos, dramaturgos o cineastas, desde la firma misma de la independencia, pero que se acentúa, sobre todo, durante todo el siglo XX. En el siglo del cine, los distintos movimientos literarios, filosóficos, teatrales, plásticos o cinematográficos, se han formulado, de una u otra manera, la misma pregunta: ¿qué elementos incorporar al imaginario que ha dado en llamarse *neohelenismo* y que ha causado la división, muchas veces traumática, del pueblo griego durante los escasos dos siglos de Grecia como Estado? Si, con el beneplácito de Occidente, la reconstrucción de los Juegos Olímpicos, por ejemplo, y su repetición en Atenas como cuna del olimpismo forma parte de un pasado grandioso indiscutible, ¿no habría de ser tan indiscutible como esto la incorporación de la música, los bailes, los usos y costumbres, las imágenes, las tradiciones populares y artísticas que provienen de una evolución cultural y un pasado tan propiamente vivido y pensado como el anterior, aun cuando no parece tener que ver con la idea que el extranjero tiene de Grecia? La incorporación de este pasado más inmediato al nuevo helenismo, incluyendo la cuestión religiosa del cristianismo ortodoxo y su papel en la formación del nuevo Estado, aun llegando a ser muchas veces problemática, como veíamos en el desarrollo urbanístico de la ciudad de Atenas, ha sido obligada en la indispensable institución de un relato común, y el cine, como arte, ha dado cuenta de ello desde que daba, como vemos, sus primeros pasos.

Esta anécdota que hemos referido no es en absoluto baladí, porque nos muestra en un ejemplo tan nimio, y aparentemente tan evidente, como es la reconstrucción del olimpismo, el gran problema de la esquizofrenia que el griego ha debido sufrir a la hora de construir un imaginario como nación que incorporara elementos en principio tan dispares, cuando no enfrentados. Tampoco es intrascendente la anécdota de los *papades* (sacerdotes de la Ortodoxia cristiana), anatemizando el cine como un arte diabólico, como lo habían hecho ya en la época de Otón con el telégrafo, llegando a provocar levantamientos en el Peloponeso². Estos son los mismos *papades*, o más bien sus epígonos, que condenaban a los *éllines* como paganos incrédulos o escépticos que no tenían relación alguna con los *romei*, cristianos ortodoxos, llegando a generar, como vimos en capítulos anteriores, leyendas de aquellos hombres de raza extraña y poderosa que dominó los territorios de los griegos en tiempos inmemoriales. De esos hombres la tradición popular, aún en el siglo XIX, conservaba sus nombres: Aquiles, Alejandro el grande, Agamenón, Heracles³. En los inicios del siglo XX, los *romei* ya se llaman oficialmente *éllines* y la nueva nación reconocida internacionalmente que, a pesar de sus graves bancarrotas, emprenderá proyectos grandiosos de reconquista de sus perdidos territorios como *romei* en esos precisos

2 Soldatos, 1994; Clogg, 2016; Svoronos, 2007.

3 Cacridi, 1979.

años del nacimiento del cine, se llama *Helás*, la *Hélade* de los clásicos. El cine vendrá a echar una mano en la configuración de un imaginario común que englobe todos esos elementos. Como iremos viendo, no será fácil. Los acontecimientos históricos que vivirá el Estado durante los primeros treinta años del siglo del cine no dejarán lugar para triunfalismos. Así, el cine que comienza a producirse en Grecia hasta la II Guerra Mundial no deja de ser un cúmulo de intentonas, en muchos casos fallidas, pero que vislumbran ya determinados temas encaminados a la formación de una idea nacional y otros que terminarán por configurar los temas recurrentes del cine griego cuando éste, por fin, se transforme en una industria próspera en los años 50. También se convertirá en un hervidero de creatividad cinematográfica durante unos pocos años de esa década, para luego repetir los tópicos, tropos y clichés a lo largo del resto de siglo, salvo muy honrosas excepciones.

Por lo pronto, en su segunda década, en plena efervescencia de la *Megali Idea*, surgen tentativas de algunas compañías de producción de cine, muchas de las cuales se quedarán en proyectos. Durante esos años debemos destacar las líneas que comienza a trazar la escasa producción cinematográfica helena. No olvidemos que, a pesar de la bancarrota, en 1913, tras la sucesión de las llamadas Guerras Balcánicas, Grecia se anexiona el Épiro, Salónica y el resto de Macedonia, así como la mayoría de las islas del Egeo⁴.

4.1. Comedia y *Caraguiosis*.

En primer lugar, en 1910 aparece Athini Films, cuyo fundador, actor principal, director de las películas y guionista de las mismas será el primer hito de la comedia griega: Spiridión. Spiros Dimitracópulos, más conocido por su personaje, realiza un puñado de películas de corte humorístico basadas en su oronda figura y en algún grueso personaje del cine americano de la época como Fatty Arbuckle, de quien toma muchos de los gags, a más de aprovechar el parecido físico corporal⁵. Sin embargo, entronca directamente con la tradición griega del teatro popular, al utilizar los modelos y personajes del teatro de sombras griego, el *Caraguiosis*, reivindicando una larga tradición común de griegos y turcos del Imperio Otomano, cuyo origen procede de la Turquía medieval. El personaje principal, Caraguiosis, es un personaje pobre, desgraciado, pícaro y buscavidas, con un sempiterno bigote y una vestimenta otomana. Adaptado a la lengua griega más popular y

4 Clogg, 2016: 94-96. La *Megali Idea*, la *Gran Idea*, fue impulsada por Eléfceros Venizelos desde su elección en 1910, conduciendo a las dos Guerras Balcánicas, primero contra el Imperio Otomano, con la alianza de Bulgaria, Serbia y Montenegro, arrebatándole buena parte de Tracia y Macedonia. Inmediatamente después, Grecia y Serbia contra Bulgaria, por el control de Macedonia. Más importante que las escasas producciones de ficción, el cine iniciará sus pasos en la filmación de una serie de *Journals* sobre estas guerras, que se convierten en una buena tentativa de difusión de la *Megali Idea* que será abandonada definitivamente tras el desastre de Asia Menor en 1922 (Soldatos, 2002: 19).

5 Soldatos, 1994; Karalis, 2012.

convertidos en griegos sus personajes, en un proceso de progresiva *romización* (pues se convierte antes en un *romeos* que en un *hélinas*) desde sus poses y modos de vida turcos, este *Ojos negros* forma parte también del acervo cultural heleno, ejemplo de fusión durante los siglos de convivencia. El Caraguiosis griego vive en el límite de la legalidad y en la periferia del imperio. No en vano, la tradición más señera de este teatro de sombras se desarrolló en Yánina (Épiro) desde mediados del siglo XIX. Sus figuras son verdaderas obras de arte por sus colores y filigranas y no quedaba muy lejos para los griegos y turcos del nuevo arte del cine, ya que sus historias se proyectaban en pantallas en las que aparecen personajes y aventuras a todo color. De hecho, el *Caraguiosis* se convertirá en el espectáculo popular más extendido por el mundo rural griego, incluso cuando el cine llegue a ser un vehículo de entretenimiento eminentemente urbano. Éstos son tipos que se repiten en las historias: su adúlador amigo Jachiavatis, también un adúlador del Pachá, el Pachá mismo, la mujer de Caraguiosis y sus tres hijos que continuamente le piden de comer, el judío prestamista, y otras tantas figuras procedentes del imaginario popular de la vida en los confines helenos del Imperio Otomano⁶.

Spiridión recoge historias, personajes, figuras y tópicos de ese teatro de sombras popular, tan cercano al cinematógrafo, y crea una tradición en la comedia griega, que tomará los particulares físicos de los personajes del Caraguiosis, ya que no podía, en principio, tomar su peculiar manera de hablar, que los harán reconocibles entre el público heleno. Los mismos títulos de las películas de Spiridión revelan un acercamiento a dicha tradición, como *Spiridión camaleón* o *Quo vadis, Spiridión?*, que, al igual que los títulos del *Caraguiosis*, aprovechaba éxitos, en este caso del cine internacional.

4.2. La *fustanela* como género nacional.

En segundo lugar, en otro orden de cosas, en 1914-15, un empresario de Esmirna, Bajatoris, lleva a la pantalla una de las obras emblemáticas del teatro bucólico griego del siglo XIX, la *Golfó* de Peresiadis. Se trata de un idilio entre pastores que termina en tragedia, siguiendo una tradición que podría remontarse a la poesía pastoril clásica, pero que se sitúa en las montañas idílicas de la Grecia del siglo XIX. Aparte de ser el primer largometraje de producción griega, la importancia que tiene esta película, de la que se conservan algunos fragmentos, se debe a dos fenómenos que surgen con ella: el género de la *fustanela* y la incorporación al cine griego de la imagen de lo rural como *tropos* fílmico. La película fue un fiasco económico debido a la falta de sonido. La obra de Peresiadis era un clásico del teatro rimado que solía recorrer los pueblos del Estado a cargo de

⁶ Una magnífica página web dedicada al tema es la de Papaliú, Dorina: *Greek Shadows*, consultada el 29/10/2016: <http://greekshadows.com/en/index.html>. Un estudio completo en castellano es el de Morfakidis, 1999.

compañías ambulantes⁷. El griego estaba acostumbrado a escuchar los versos decapentasilabos de una historia que sabía de memoria. Algo similar ocurrió con la adaptación del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla que realizó Ricardo Baños en 1922, por lo que podemos comprender la perplejidad del público ante la falta de los versos en un teatro proyectado. En cualquier caso, al margen de ello, la película fue rodada con cierto presupuesto en escenarios naturales y su imaginería, puesta en escena y, particularmente, su vestuario, significaron la creación de un subgénero cinematográfico propiamente griego que habría de desarrollarse a partir de los años 40, ya con el sonoro y, más aún, con la profusión del color, la *fustanela*, nombre debido al traje típico campesino masculino cuyo elemento más característico es la faldita del mismo nombre. Dado que las huestes de griegos que lucharon por su independencia, e incluso mucho antes, las que originaban las revueltas contra el poder turco, eran de origen rural, la *fustanela* se convertiría en el traje militar por excelencia del ejército griego soberano y todo un símbolo. Hoy en día es el traje de gala en el ejército y el que visten los soldados que custodian la tumba del soldado desconocido en la plaza de Síndagma, ante el parlamento. Esta *fustanela* no sólo creó un género por la vestimenta de los personajes, sino que, con la llegada sonoro, incluyó la lengua griega popular, es decir, el *dimótico*, con una particular pronunciación que trataba de imitar, exagerándola, la variedad dialectal de los pastores de las montañas. Además, fue el origen de una serie de características que se repitieron en todas las películas del género, que tuvo entre finales de los 50 y hasta la caída de la dictadura de los coroneles (1974) su época de esplendor.

Un argumento que parte de la figura pintoresca y llega hasta el profundo uso tendencioso de la falsificación de la memoria histórica. La emoción fácil, la pomposidad y el sentimentalismo son los principales elementos en manos de los productores de estas películas (Soldatos, 1994: 8).

Como el tipo nativo por excelencia puede ser puesto en comparación con el Western de los Americanos, “el cinematógrafo americano por excelencia” como lo llamó André Bazin. La *fustanela* aprovechó mitos de la nación griega que se desarrollaron sobre todo en el siglo XIX, y el Western los propios de la nación americana. Sin embargo, dentro de la mediocridad de la producción americana florecieron con el tiempo Ford, Hawks, Huston, Mann (...), mientras en Grecia, el suelo se demostró estéril (Soldatos, 2002: 18).

⁷ En *El viaje de los comediantes* (1975) de Angelópulos, se convierte en el *leitmotiv* puesto que es la obra que la compañía de comediantes protagonista tiene como repertorio en su recorrido por la Grecia entre 1936 y 1952. La elección no es gratuita, pero corresponde ya a la vuelta de tuerca del imaginario del helenismo que realiza este director (Aguilera Vita, 2014a).

... Mantuvo su atractivo durante muchas décadas a través de su idealización del espacio rural y de una época pre-urbana de inocencia pueblerina comunal (...). Sin embargo, más allá del atractivo etnográfico del escenario de la historia, estaban los temas de las mujeres en la sociedad, especialmente las mujeres pobres, y siempre de acuerdo con el imaginario patriarcal prevaleciente (Karalis, 2012: 8).

Ninguna de las obras de la *fustanela* ha quedado como obra maestra, aunque Karalis reconoce a continuación en la película de Bajatoris:

Su conclusión trágica, aunque algo primitiva, era una crítica muy enfática de las distinciones de clase y de la mentalidad masculina, y termina con el mensaje implícito de que cada hombre ha sacrificado a una mujer por su posición y éxito.

Lo cierto es que es un género que intentó la creación, desde un punto de vista, de un cine nacional, tomando elementos de diversos lugares. De la larga tradición de la poesía bucólica, desde Teócrito, pasando por Virgilio e incluso las versiones cristianas de la misma, toman la imagen idílica de la vida pastoril, personajes y motivos. Pero si la poesía bucólica mantendrá a través del cristianismo bizantino una tradición cada vez más helenizada, en los años de Renacimiento Cretense, bajo dominio veneciano, el teatro alcanzará su cumbre con varias obras, entre las que destacan dos, dentro de esta temática: *Voscopula*, de autor anónimo, y *Panoria*, de Yorgos Jortatsis. Esta última se convertirá por méritos propios en la cumbre del teatro pastoril, no superada por ninguno de los intentos posteriores por revivir el género origen de la *fustanela* cinematográfica⁸. Estas obras serán sin duda un referente para el posterior drama pastoril heleno del siglo XIX, aunque no alcancen su sentido de la dramatización y su veracidad, si bien, sí su popularidad, como la obra citada de Perisiadis. Poco a poco, los temas trágicos ensombrecen la idílica vida bucólica, sin hacer perder la inocencia de sus protagonistas. De la *Golfó* de Perisiadis, toma el cine la imagen idealizada de una Grecia pastoril, tradicional, patriarcal, conservadora de los auténticos valores de lo heleno, pero cargada de la inocencia de los habitantes de las agrestes regiones montañosas del Épiro o Macedonia, que se manifiesta incluso en la forma de hablar que los caracteriza.

8 Solomós (1973: 102 y ss.) en su ya clásico estudio sobre el teatro cretense dedica un capítulo a *Panoria*, también llamada, *Yíparis*, por su protagonista masculino, y recalca la teatralidad de la obra frente a otros dramas pastoriles posteriores e incluso frente a sus modelos más inmediatos que procedían del Renacimiento italiano y la relaciona con los orígenes helenísticos del drama pastoril.

Como hemos dicho, la versión muda de una obra teatral tan conocida por sus versos como la *Golfó* no caló en el público y hubo que esperar más de diez años hasta que una segunda película, también muda, pero con un perfecto dominio del lenguaje de la imagen, no hiciera echar de menos los ripios de su antecesora. *Astero* (*Ἀστέρω*, 1929) supone la definitiva transposición del teatro pastoril al cine y con ello la confirmación de la *fustanela* como un auténtico género cinematográfico, que se colocaba sin problemas en el imaginario del nuevo *helenismo*. Para entonces, el cine había conseguido calar en el público como un arte capaz de expresar emociones, aun sin palabras, y cineastas como los hermanos Gasiadis llevarán al cine griego por vez primera a uno de sus breves momentos estelares. *Astero* fue dirigida, como todas las películas de la productora de estos tres hermanos curtidos en el cine americano y europeo más vanguardista, por Dimitris Gasiadis y, como dice Karalis (2012: 17): “Añadió intensidad dramática al movimiento de la cámara e hizo que el público entrara en la película misma”. Gasiadis había comprendido que la cámara no era sólo el punto de vista del director, sino fundamentalmente el punto de vista del espectador, por lo que conseguía enganchar a éste a un diálogo con lo que sucedía en la pantalla. Pero, sobre todo, Gasiadis evita la crítica directa a la moralidad patriarcal o a las convenciones que rodeaban la representación de la mujer en la película, pintando la inocencia de la aldea tradicional como un continuo con el paisaje natural, idealizando con ello todo un modo de vida perdido y asentando uno de los elementos básicos de la *fustanela* como género. Karalis nos da la clave en su interpretación de todos estos elementos de idealización en la película que contribuyeron a su incorporación al imaginario del helenismo moderno, ajeno en cierto modo al clasicismo de corte más occidental y absolutamente apegado al drama que en esos momentos estaba viviendo el pueblo griego.

Sin embargo, a través de la recreación nostálgica de una inocencia perdida y de una autenticidad buscada por las masas urbanas, Gaziadis criticó implícitamente roles e instituciones que, después de la catástrofe de Asia Menor, habían perdido su legitimidad y autoridad moral. La vida “auténtica” griega no era una cuestión del presente sino una cosa del pasado: *Astero* puede ser vista como una narración de consuelo en el contexto de las ciudades llenas de refugiados que viven en la pobreza abyecta. Al mismo tiempo, Gaziadis construyó un discurso de género para la nación, representando a las mujeres como el núcleo más sólido y firme de probidad, resistencia y estabilidad morales. (2012: 19).

Es decir, la catástrofe de Asia Menor supone la ruptura con el pasado de un helenismo idealizado, y traicionado por las demás naciones aliadas de la patria, e implica la forma-

ción en las ciudades de una población urbana de nuevo cuño procedente de las distintas repatriaciones, que marcarán buena parte del cine creativo y no oficial que se realiza en Grecia a partir de los años 50, precisamente aquel cine que se replanteará el imaginario del helenismo oficial que se ha tratado de imponer desde los años de la independencia. No podemos pasar por alto las últimas palabras de la cita de Karalis, puesto que esa reivindicación de la figura de la mujer como el sostén de la fortaleza y de la honradez moral de la sociedad helena que se convierte en una de las claves del imaginario heleno, será puesta en entredicho por personajes femeninos tan rebeldes e *improbos* como Estela o Ilia, como veremos, precisamente porque las heroínas de la *fustanela* representan el modelo más oficial de un modo de ser heleno en busca de una identidad propia.

Con la *fustanela* encontramos una de las líneas más fructíferas del cine griego posterior: la dicotomía campo/ciudad, como dicotomía moral. La vida rural, en el imaginario griego del neohelenismo, será el lugar donde el griego se sienta auténticamente griego. La iconografía de la *fustanela*, con sus vestimentas, la faldita característica de la masculinidad verdadera y la pudibundez intachable de la femineidad envuelta en sus múltiples refajos blancos, retrata una iconografía que el griego toma como suya, como propia, más cercana que los peplos, imagería más influenciada por lo occidental, que comienza a imponerse simultáneamente. “*Fustanela* frente a *peplo*” podría resumir gráficamente una de las tantas grietas que divide a la sociedad griega durante todo el siglo XX. La popularidad de la *fustanela*, que remite a una forma de vida pasada y perdida y auténticamente griega ortodoxa, se enfrenta a el elitismo intelectual y pequeño burgués del *peplo*, que representa el clasicismo heleno importado de Europa y que trata de revivirse en las excavaciones de las grandes ciudades antiguas como Delfos. Dos años antes del rodaje *Astero*, el poeta Sikelianós y su esposa americana Eva Palmer, se instalan en esta pequeña aldea bajo el Parnaso y reviven los juegos delficos, tanto sus competiciones deportivas como sus representaciones teatrales. De todos estos eventos Dag Fims’ da cuenta en uno de los documentos más representativos y el intento por realizar un esfuerzo filmico pionero, *Las fiestas delficas*⁹, que dan fe de aquellos eventos culturales cercanos al paganismo, a pesar de la profunda religiosidad del poeta, que siempre trató de unir el cristianismo con la espiritualidad de la grandeza de la Grecia Antigua. En la película de 1927 encontramos la puesta en escena del *Prometeo encadenado* de Esquilo en el teatro antiguo de Delfos, filmado con fotografía y técnica cinematográfica por el operador Dimitris Meravidis y el propio Dimitris Gasiadis. Entre 1927 y 1930 se celebraron cuatro ediciones. Además de las representaciones, se organizaron, y filmaron,

9 Pueden verse algunos fragmentos de la película en YouTube: parte de la filmación del *Prometeo encadenado* de Esquilo que abría los juegos de 1927: https://www.youtube.com/watch?v=3_yXA_1HcUQ. En este video, se le ha incrustado el sonido original de la obra grabado de la representación. Ver también Karalis (2012: 16).

juegos gimnásticos en el antiguo estadio o actuaciones de artistas internacionales como Isadora Duncan, amiga personal de Eva Palmer. En la casa museo del poeta y su mujer en Delfos, pueden verse fotografías de los juegos, de su vida en común o de la admiración de la americana por la cultura griega clásica, hasta el punto de abandonar su ropaje occidental por las túnicas antiguas. *Peplo* frente a *fustanela*. El cine quiere mostrar, con la compañía de los Gasiadis, que ambos fenómenos forman parte del helenismo. Lo cierto es que la pequeña aldea rural de Delfos, tuvo que ser levantada por completo de su emplazamiento y desplazada tres kilómetros al Oeste, donde se encuentra hoy, para poder llevar a cabo la excavación del que fue uno de los más importantes centros religiosos de la Antigüedad. Algo similar a lo que en los años 30, como vimos, ocurrió con el barrio de Vrisaki en el centro de Atenas. Estas aldeas a los pies de los impresionantes montes que forman la cordillera del Parnaso eran, y son, importantes centros de ganadería ovina y cultivos mediterráneos como el olivo o la vid. Son igualmente un ejemplo vivo de lo que ha sido la historia de la creación reciente del nuevo helenismo, entre el *peplo* de reminiscencias clásicas paganas y la *fustanela* del idilio pastoril. Ambas son construcciones que se han visto forzadas a convivir durante los dos siglos de Grecia como Estado con mayor o menor fortuna y dependiendo del momento. Cuando Anguelópulos se decida realizar su primera película en 1971, se marcha a la profunda Grecia rural del momento y se dispone a reconstruir un crimen. En *Reconstrucción*, la aldea no es en absoluto idílica, ni sus habitantes visten ya la *fustanela*. La mujer protagonista viste de negro riguroso, como corresponde a la realidad del mundo rural y los hombres los improvisados trajes de las tareas del campo. Y el crimen nos remite de nuevo al mundo clásico antiguo, al crimen de Clitemnestra muchos siglos atrás. Pero ahora lo que vemos es, como la Grecia misma, una hermosa “reconstrucción”.

Por otro lado, muy relacionada con la *fustanela*, particularmente por su iconografía similar, se encuentran los pocos intentos de la época por realizar un cine patriótico, cuyo tema refiere los sucesos heroicos de los años de la Revolución y la lucha por la independencia. El cine griego en sus inicios dudó sobre la posibilidad de llevar a la pantalla tales argumentos puesto que requerían una inversión que en esos años no se podía permitir, por lo que hubo de esperar a 1928-29 para las únicas dos películas patrióticas sobre la Revolución que se rodaron en el cine mudo y que, en verdad, fueron un fracaso (Soldatos, 2002: 38-39). Otro intento de revisar la tradición patria reciente fueron algunas películas sobre bandoleros populares en el siglo XIX, que soliviantaron, en su momento, la imaginación de las gentes sencillas por su solidaridad con los campesinos. No olvidemos que los *cleftes*, los ladrones o bandoleros, formaban parte del improvisado ejército que se lanzó a la conquista de la independencia en la Revolución del 21 y buena parte de sus jefes se convertirían en caudillos de la independencia. Sin

embargo, estas películas tampoco tuvieron mayor trascendencia más allá de un retrato pintoresco muy apegado a la iconografía de la *fustanela*¹⁰. Así, por todo lo expuesto, sería la *fustanela* la que acabaría imponiéndose como un tipo muy concreto de idiosincrasia nacional, con elementos que parecían provenir de todas aquellas fuentes con las que se trataba de construir, cuando no apuntalar, el nuevo imaginario griego en la primera mitad del siglo XX.

4.3. Noticieros, propaganda y los nuevos temas del melodrama.

Antes del desastre del 22, el nacionalismo griego entraba en el cine con fuerza manifiesta a través de una serie de *Noticieros cinematográficos* que alcanzarán un éxito considerable en las salas de cine del país. El operador húngaro Josef Hepp se afincará en Grecia y se convertirá en un elemento imprescindible del cine heleno hasta los años 40. Sus inicios fueron impactantes para los griegos, con las filmaciones de episodios gloriosos de las Guerras Balcánicas de 1912, que culminaron con la *Entrada del ejército griego en Tesalónica*, pero también la difusión de la vida cotidiana de la familia real en los palacios de Atenas, que contribuirá a la difusión de la causa monárquica. Su *Maldición de Eléfceros Veniselos en el Polígono*, que filmaba la maldición del futuro caudillo contra su simbólico linchamiento por parte de monárquicos radicales, le costó la censura y un breve exilio. Pero lo cierto es que este tipo de noticieros, mucho más baratos de realizar que una película y con mejor calidad de resultados, obtuvieron la aceptación del público griego.

Tras el desastre de 1922, la llegada masiva de refugiados de Asia Menor convierte al cine en la diversión barata asequible y accesible a casi todo el mundo, pero las producciones son caras de realizar y el dinero escasea en el país derrotado económica y moralmente. Por esa razón, resulta mucho más sostenible importar películas extranjeras que realizar las propias. El público pide películas que consigan evadirle de la dura realidad cotidiana

10 Es más que curioso que durante la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX se dio una literatura, dramática, poética y narrativa, y un arte plástico, sobre todo en pintura, de corte patriótico, con bastante éxito, en torno a las míticas figuras de la Revolución: Colocotronis, Mavriyanis, Andruchos, Mavrocordatos, etc (Soldatos, 2002: 38-39). La influencia del romanticismo fue más que evidente. Sin embargo, los intentos por llevar este fenómeno al cine como género, nunca llegó a cuajar. Las razones pueden ser de distinta índole. La principal, tal vez, la falta de medios para realizar producciones con un mínimo de calidad, lo que no hacía creíbles esos personajes reflejados en la pantalla. Algo parecido ocurrió si repasamos las producciones cuyo tema fuera la Grecia Antigua. Salvo honrosas y curiosas excepciones, no se han prodigado en el cine. Tal vez por un problema precisamente de identificación del griego con una parte de su pasado. Los intentos de revivir la tragedia antigua por parte de cineastas como Cacoyanis o Dassin, y pocos más, tendrá más que ver con la posibilidad del cine como un nuevo formato para la tragedia antigua, como parte del relato común del helenismo, como tendremos ocasión de tratar más ampliamente (Capítulo 8).

de las ciudades, especialmente Atenas, que comienza a convertirse en una megalópolis, a la que acude buena parte de los primeros refugiados de las guerras, pero también inmigrantes que huyen de las hambrunas que dichas guerras han provocado en las zonas rurales. Surgen barrios obreros a la sombra de una precaria industrialización como Metaxurguío, pero también zonas chabolistas que se instalan en las afueras de la ciudad, a los pies del Olimpion, como fuera la barriada de Durguti que veíamos más arriba. En esos extrarradios se prodigarán centros de ocio, con música, alcohol o fumadores de hachís según las costumbres de los refugiados de Asia Menor y serán focos de delincuencia del juego y la droga, pero también de la música *rebética*. No podemos perder de vista este fenómeno que, después de la II Guerra Mundial y de la guerra civil, se prolongará y será uno de los condicionantes de la revisión del imaginario griego y la incorporación definitiva de su música como seña de identidad del neohelenismo.

Con la llegada al poder de nuevo de Venizelos en 1928 y una cierta recuperación económica, el cine consigue su primera cima en producción y calidad y, de paso, inicia algunas nuevas líneas temáticas que engrosarán el imaginario heleno y formarán parte del cine de la segunda mitad del siglo. Será el periodo de las producciones de Dag Films' bajo los auspicios de los hermanos Gasiadis, a quienes nos hemos referido por la película *Astero*, que afianza la *fustanela* como género, pero que también darán algunas de las películas claves del momento entre 1928 y 1932. Los tres hermanos, que habían adquirido conocimientos sobre cine trabajando en América, Inglaterra y Alemania con autores como Lubitsch o Lang, se repartían los papeles de director, operador y productor, recurriendo a conocidos dramaturgos del momento para los guiones, como el autor de la citada *Astero*, Pavlos Nirvana, con quien tendrían significativas colaboraciones. Con esos elementos técnicos y con otros tantos ideológicos, obtuvieron los primeros éxitos de taquilla del cine griego. En 1928 consiguen su primer taquillazo, *Amor y olas*, una sencilla historia de amor que llegó a reunir, sólo en la Atenas del momento, a 40000 espectadores. La segunda fue *El puerto de las lágrimas*. Ambas suponen el nacimiento del melodrama de corte propiamente griego. Rodadas en escenarios naturales del Egeo y Atenas, enfrentan los dos mundos que con el tiempo se harán más evidentes en el cine nacional: el de los pobres honrados y trabajadores, en ambos casos dedicados a la pesca, con el de los nuevos ricos, que han hecho fortuna no siempre de una manera noble. Encontramos, así, el segundo de los grandes *tropos*/tópicos, tras el que se generaba a raíz de la *fustanela* con lo rural idílico como esencia del nuevo helenismo.

Este segundo tema surge, en verdad, de la propia sociedad dividida, cuya brecha económica se ha hecho profunda tras la llegada de la masa de refugiados de Asia Menor, que no tenía expectativas de mejora. De la tercera película, *Astero*, ya hemos hablado pues

supuso la institución de la *fustanela* como un auténtico cine nacional¹¹. Es significativo cómo la crítica del momento la celebró como “un idilio pastoril que recuerda las bucólicas de Hesíodo. Un guion que transpira la vida griega, las costumbres griegas”¹². Curiosa referencia a *Los trabajos y los días*, que trata de identificar un drama pastoril, compuesto de elementos tradicionales cristianos que hemos mencionado más arriba, con unos orígenes míticos de lo griego, que estaban más cerca del *peplo* de Sikelianós-Palmer.

Tras ese éxito, la colaboración del dramaturgo Pavlos Nirvana y los hermanos Gasiadis vuelve a poner el dedo en la llaga del nacionalismo que se está construyendo en esos años con *La tormenta* (*Η μπόρα*, 1929), un drama familiar con los soldados que vuelven del frente tras el desastre de Asia Menor. De una manera incipiente y sin demasiado éxito en este caso, los Gasiadis intentan dar cabida a la nueva realidad de los refugiados de guerra griegos y dejar oír la voz de las víctimas de los grandes desastres de la *Gran Idea*. A pesar de su cercanía al expresionismo y de algunos otros logros expresivos (Karalis, 2012: 20), habría que esperar a los años dorados de los 50 para que la presentación *neo-realista* de ese mundo marginal tuviera un tratamiento digno y valiente con Cúnduros o Cacoyanis. La recién creada censura cinematográfica de la dictadura del general Pángalos evitó un mayor desarrollo del tema, que, sin embargo, quedará esbozado como otro de los grandes tropos del cine posterior: *marginalidad frente a buena sociedad*. La primera, a pesar de las dificultades y los peligros que se suceden en sus barrios, no exentos de codicia, miseria y mezquindad de quienes tratan de hacerse un sitio en ellos a costa de la pobre gente, no estarán faltos de la solidaridad que provoca la vida mísera entre la buena gente. Este será un nuevo *tropos* que permanecerá a lo largo de la historia del cine heleno y también comenzará a formar parte del imaginario del helenismo, pues desde el cine, como desde ninguna otra de las artes, se difundirá esa forma de ser tan griega, que bascula entre la corrupción de los que alcanzan un mínimo de poder y la nobleza de los humildes.

Con el sonoro y el colapso del cine en Grecia a mediados de los 30, las producciones han de sonorizarse en Alemania o directamente son producidas por la comunidad griega de Alejandría o El Cairo. La dictadura de Metaxás de 1936 le da la estocada final al cine patrio realizado en territorio heleno, al imponer una férrea censura a los medios audiovisuales (Karalis, 2012: 31). Pero el cine comienza a cantar y la tan prolífica canción griega, no sólo la occidentalizada, sino, sobre todo, la canción *dimótica*, la canción popular (*laikó*) y poco después la canción *rebética* misma, entran en la pantalla para quedarse definitivamente. Aunque en Grecia el cine, en palabras de Soldatos (2002: 45) está “clínicamente muerto”, esas producciones egipcias desarrollan los temas principales del melo-

11 *Astero* tendrá un remake sonoro en 1959 que será el éxito de taquilla del año gracias a la estrella nacional del cine griego, como era llamada Alikí Vuyuelaki, y al particular toque cómico y final feliz del que dota al drama pastoril.

12 Citado de la *Revista Nacional de Grecia* de mayo de 1929 en Soldatos, 1999: 35.

drama que hemos referido y los acompañan de las primeras canciones que entrarán pronto a formar parte de lo griego. *La refugiada* (*Η προσφυγοπούλα*, 1938) con una jovencísima Sofía Bembo, cantante que proviene del *rebético* y que veremos algunos años después cantando en *Estela* (*Στέλλα*, 1955) de Cacoyanis como la dueña de la taberna-*rebetádico Paraíso*, tocará un tema tan candente como la historia de una refugiada griega casada con un rico ateniense. El amor de éste por una mujer exótica le hace abandonar a su mujer que se hace cantante para mantener a su hija pequeña. El mundo de la canción, mundo marginal, identificado con el de los refugiados que han de sobrevivir en su nueva patria, llegó a los corazones de los griegos que ya tenían el cine, en años de crisis políticas y económicas de la preguerra, como el principal medio de evasión, pero a la vez un arte aún sin desarrollar del todo aunque eficaz en la difusión de los elementos que estaban terminando de conformar el nuevo imaginario del helenismo como un relato común. El éxito fue apoteósico y, aparte del despegue de Bembo como actriz y cantante, supuso la consolidación del musical cinematográfico como una forma de asumir la música propia griega, con raíces orientalizantes o europeas, según el caso, como una parte fundamental de ese imaginario. También desarrollaba un poco más profundamente el *tropos* cinematográfico de la brecha entre la alta burguesía helena y el pueblo llano, cuando no miserable, que vivía al margen de la política y el poder, aferrado a sus costumbres y a su música. Ese mundo de la alta burguesía, presentada en el cine casi siempre con altas dosis de hipocresía y mezquindad, tuvo también, como en la comedia americana de la época, algunos ejemplos de comedia de evasión que presentaba una Atenas oficial, moderna, con los livianos problemas de la alta sociedad de *Colonaki*, muy lejos de la miseria que abundaba en los márgenes de la gran ciudad, como el caso de *La canción de la separación* (*Το τραγούδι του χωρισμού*, 1939), película que supuso el estreno de Finos Films, la productora estrella del gran despegue del cine griego a partir de los años 50. El viaje en un automóvil, conducido por la protagonista a través de los mejores lugares pintorescos de una ciudad que parece querer abrirse por vez primera al turismo mundial, no tiene desperdicio. A partir del fundido de una de las ruedas del automóvil, aparecen los bulevares neoclásicos con los edificios emblemáticos de la ciudad: la Universidad, la Biblioteca, el Parlamento en Síndagma, el Olímpion, el Odeón de Herodes Ático con la Acrópolis detrás. Perfectas calles que parecen sucederse entre una Atenas contemporánea que presenta su pasado como parte de un plató. Era una Atenas de bellos parques, amplias avenidas por las que circulan los automóviles entre tranvías y de la que salen carreteras, que se pierden en los verdes montes de alrededor hasta que, siguiendo la rueda del automóvil, nos lleva a un viaje a lo largo de los mejores lugares arqueológicos y ciudades del Peloponeso. Vemos Nafplio, Micenas, el teatro de Epidauro, como un periplo turístico adelantado más de veinte años. Durante muchos años, esa Grecia allí presentada será un puro espejismo cinematográfico

en una película que tuvo una muy breve vida, como aquella *dolce vita* que quería retratar. El mismo año de su producción, apenas se estrenó, Grecia entró en la II Guerra Mundial, fue invadida primero por Mussolini, luego por los alemanes y los estudios y la productora Finos Films fueron confiscados por los ocupantes. Esta efeméride descorazonadora es sin embargo significativa de la historia misma del país durante la primera mitad del siglo XX. Filopimin Finos, el fundador de la productora, fue también el director de esta película que se creyó perdida hasta 1994. Hoy puede considerarse el retrato de una Atenas que nunca pudo llegar a ser.

4.4. Cine y clasicismo: *Dafnis y Cloe* (Δάφνις και Χλόη, 1931). Lascos, el Cocteau heleno.

Orestis Lascos había colaborado como guionista en algunos de los éxitos de la productora de los Gasiadis, Dag Films', adaptando novelas a un cine todavía silente. Pero fue en 1931 cuando dirige su primera película, que se convertiría en obra de culto por su alto grado de poesía en las imágenes, pero también por contener uno de los primeros desnudos del cine europeo. La referencia a la Grecia Antigua, en realidad a la que es considerada primera novela de la Antigüedad, *Dafnis y Cloe*, vuelve a traer a colación el intento de incorporar al imaginario común una tradición que, durante siglos, no había sido considerada propiamente auténtica por una parte de la sociedad griega. Lo que es más, la tajante afirmación de que aquella novelita erótica de Longo, escrita en época romana (siglo II), era tan griega, tan helena, como las modernas decimonónicas novelas de Papadiamandis o los poemas de Solomós escandalizaba a un sector conservador y religioso de la sociedad. Que la cultura clásica forma parte del pasado griego era algo que, sin tener del todo claro de qué manera encajarlo, estaba reconocido en el imaginario neohelénico que se terminaba de fraguar en el convulso primer tercio del siglo XX, pero qué parte de ese pasado era adecuado y cuál no, era una cuestión que habría de mantener las heridas abiertas durante largo tiempo aún. Pero caben destacar dos o tres puntos de reflexión al hilo de esta película, que debe gran parte de su estética a los vanguardismos del cine francés del momento y que nos recuerda, por la cuidada fotografía y salvando las diferencias de producción, al primer Cocteau o al poético viaje de *L'Atalante* de Jean Vigo que, sin embargo, fue rodada en 1934, es decir, tres años después de *Dafnis y Cloe*. Para empezar, encontramos una especie de drama pastoril al estilo de Teócrito tomado de la novela, pero que, en lugar de caer en las convenciones del recién creado género de la *fustanela*, busca su estética y su inspiración en la plástica helenística, sobre todo en la escultura, y trata de situar la acción de la película en una época de reminiscencias clásicas, según los modelos de la estética moderna iniciada con Winckelmann. Con ello, Lascos acepta la imagen de la Grecia Clásica que se ha incorporado al imaginario heleno

por influencia de Occidente, como lo aceptó Gasiadis al rodar poco antes *Los Juegos delficos*. Es decir, encontramos, en estos momentos primigenios del cine griego, las referencias a la tradición clásica como un pasado propio que hay que cuidar y recuperar, como propugnaba Macriyanis en sus *Memorias* y en sus escritos. Películas como *Los Juegos Delficos* y *Dafnis y Cloe* presentan la Antigüedad Griega como un auténtico pasado del pueblo heleno y, por tanto, parte de su propia historia, en los orígenes míticos de su constitución como pueblo, antes de que el cristianismo revisara dicho pasado, desde el poder de un Imperio, que se consideraba heredero del mismo, pero limpio de las veleidades paganas que lo llevaron a la decadencia. Para muchos griegos, empero, el auténtico pasado de la nación estaba en el Imperio Bizantino, que rehizo un modelo de Estado heredado del Romano, por su estructura centralizada, leyes e instituciones, pero cambiando la religión estatal por el cristianismo como religión oficial, monoteísta y exclusiva, que necesitó un cambio radical en costumbres, ritos, creencias, que acabaron por alejar al griego de su pasado pagano. El contacto posterior con una estructura imperial que mantenía elementos bizantinos, enriquecida con otros de origen otomano y árabe, crearon un imaginario del helenismo que no podía retrotraerse hasta la época pagana, puesto que el contacto con los nuevos invasores fue traumático, a través de una conquista, además de implicar un nuevo corpus de creencias religiosas que eran, en principio, enemigas, esto es, la nueva religión musulmana. Por eso, el drama pastoril que remite a una antigüedad idílica se reviste de *fustanela* y con ello mantiene los valores propios de lo griego, identificado con la actitud y la costumbre cristiana de los cándidos habitantes de las montañas del Épiro, con sus trajes, su forma particular de hablar y sus dramas moralizantes. Tal vez sea por esa razón, por la que *Dafnis y Cloe* no abrirá ninguna vía en el cine heleno, ni en el sentido de retratar una Antigüedad Clásica más o menos historicista en el cine, ni en el de adaptar otras obras antiguas, con la excepción, como veremos, de algunas tragedias griegas, casos especiales de cine con fines artísticos. No se prodigarán los intentos en Grecia por hacer un cine histórico-historicista, que reconstruya el pasado ideal griego en la Grecia Antigua. Curiosamente, se hará más cine con esta referencia en Italia, lo que nos indica claramente cómo, en primer lugar, esa Grecia Antigua no estuvo impresa en el imaginario del neohelenismo de una manera espontánea y generalizada, pero también, en segundo lugar, no podemos olvidar que la economía del país no podía permitirse los lujos de una industria de la superproducción como en el país vecino, a lo que se sumaba la identificación del fascismo del momento con la estética de la Roma Imperial.

Por otro lado, contribuyó a este fenómeno la elección misma de la obra para su adaptación al cine. Como decimos, aun teniendo en común con la *fustanela* una temática pastoril, *Dafnis y Cloe* es una novela erótica y como tal trató de ponerla Lascos en imágenes,

con el consecuente escándalo de la jerarquía religiosa, de la ortodoxia más fanática, pero también con el inesperado éxito de taquilla a causa de sus escenas de desnudos, rodadas de una manera absolutamente poética y natural. Con ellos, frente a *Los Juegos Delficos* de Gasiadis, que era, al fin y al cabo, una especie de documental con la Antigüedad Griega de fondo, *Dafnis y Cloe* es una película de ficción basada en una novela de ficción escrita en el siglo II, con los valores éticos y religiosos propios de un mundo que el griego no reconoce del todo como suyo, pero que se le obliga, por así decirlo, a reconocer. Algo parecido veremos, de una manera satírica y de una manera cómica en dos películas a las que dedicaremos sendos capítulos, porque plantean este fenómeno de una manera directa a la cara de los propios griegos. *El ogro de Atenas* de Cúnduros hurgará en estas heridas que fueron reabiertas traumáticamente a causa de la II Guerra Mundial y de la seguida guerra fratricida. *Nunca en Domingo* de Jules Dassin será la mirada sensible y cómica, pero certera, del extranjero sobre la esquizofrenia del imaginario griego a través de los ojos de la prostituta que ama, y a la vez tergiversa, la tragedia antigua. El erotismo de *Dafnis y Cloe* pertenece a una época que no es, para el griego, propiamente suya por mostrar las veleidades de una moral pagana, que no respondía al ideal de moralidad de los grandes héroes de la Antigüedad, que se hallaban en la tradición de un helenismo cristiano, esto es, la imagen heredada de un Pericles, un Sócrates o un Alejandro Magno. Sin embargo, fue favorecido por el hecho de que esos años, en Europa, se produjo una permisividad en el desnudo del cine como no volverá a producirse hasta los años 70. Lo más curioso es que, como dice Karalis (2012: 26):

Daphnis y Chloe generalmente se acredita como la película que contiene la primera escena de desnudo en el cine europeo. Lo que no se ha discutido es cómo la desnudez fue cinematográficamente enmarcada para evitar la censura y la controversia pública. De hecho, la representación de una desnudez de-sexualizada, la desnudez de un cuerpo sin deseo, es probablemente el elemento más característico de la película de Laskos.

Es decir, se tratará de evitar la censura, que comenzaba a inmiscuirse en el arte cinematográfico griego, debido a las circunstancias políticas y económicas que se vivían, y para ello abolirá de las imágenes de los desnudos cualquier asomo de lascivia o de lujuria. Cuando vemos la limpieza de la iluminación de las espaldas desnudas de Cloe entre una naturaleza exuberante o el cuerpo de Dafnis saliendo completamente desnudo de la cascada, lo que nos recuerda inmediatamente son las descripciones de la belleza sublime de lo clásico que tanto encantaban a Winckelmann al contemplar el Apolo Belvedere o las formas del cuerpo de Laocoonte. Es la imagen de la Grecia Antigua como la concebía el

alemán, y con ello toda una tradición europea que construyó desde la Estética su Grecia mítica, la que presenta Lascos en los cuerpos desnudos de los pastores protagonistas y enamorados. No era fácil para el griego pensar de manera tan radical su propio pasado pagano en el nuevo imaginario que por esos años comienza a asumir irreversiblemente. Tal vez esa sea la razón por la que la Antigüedad Clásica Griega aparezca en tan pocas ocasiones como temática del cine patrio. Habremos de esperar las miradas de Cacoyanis sobre la tragedia para que la recuperación de ese pasado pueda decirse que se asume completamente. Cacoyanis convierte la tragedia en una manera de hacer cine que tratará de enlazar con el pasado clásico de la cultura griega moderna y la lleva a sus últimas consecuencias con la puesta en pantalla de la trilogía sobre Eurípides. Pero para eso habrá que esperar casi veinte años.

4.5. Renacer tras el colapso. Los años dorados (1954-1960). Las fisuras del imaginario del *neohelenismo*.

Desde la disolución de Dag Films¹³, la incipiente industria cinematográfica griega entra en una etapa de colapso (Karalis, 2012: 31) y durante una década completa, el cine griego puede considerarse en realidad “clínicamente muerto” (Soldatos, 2002: 45). Las escasas excepciones a las que hemos hecho mención se deben a dos hechos significativos que, sin embargo, tendrán repercusión más adelante: la creación de la nueva productora, Finos Films, que no tendrá continuidad hasta pasada la segunda contienda mundial y las películas rodadas en Egipto por la comunidad griega, que terminarán de situar los elementos que en el cine expresan tanto la retórica fílmica con la que se afianzará el cine en Grecia después de la guerra, como el imaginario de un neohelenismo que, a través de las películas, tratará de afianzar el relato común de los griegos. A este colapso no dejará de contribuir la situación política a la que conduce la dictadura fascista de Metaxás que impondrá una férrea censura al cine con las primeras leyes que intentan regular el séptimo arte¹³. En 1937, se promulga un corpus de leyes sobre el funcionamiento de los cines, entre cuyas normativas está la obligatoriedad de presentar ante la policía la relación de películas que se proyectan en cada programa, con la necesidad expresa de obtener el permiso correspondiente, o la prohibición de la entrada a los cines de los menores de edad. Así mismo, se crea un Comité de Control Cinematográfico por el que ha de pasar una censura previa y una posterior al rodaje cada película que se realice en territorio patrio. En nuevas órdenes, que serán promulgadas durante la ocupación en 1942, se hace mención expresa de temas conflictivos que serán revisados con particular cuidado, como “elementos que puedan suponer una ofensa de la juventud, o suponer la propaganda de teorías

¹³ Pueden consultarse fragmentos interesantes y significativos de estas leyes y normativas en Soldatos (2002: 48-50).

perturbadoras o que difamen nuestra patria o que de alguna manera socaven la salud de las tradiciones del pueblo heleno o denigren el culto cristiano”.

Dos lecturas podemos deducir de esta cascada de leyes y ordenanzas sobre el cine a finales de los años 30, cuando una de las más férreas dictaduras nacional-fascista se cernía sobre Grecia. Por un lado, el Estado griego ha descubierto el poder popular del lenguaje de un arte que, sin embargo, en Grecia aún no ha alcanzado un grado de calidad mínima y general. El Estado militar se percata de las posibilidades de propaganda que podría suponer la libre creación de películas en un régimen que trata de controlar la vida, la economía, las costumbres, la historia de sus ciudadanos. También se percata del arma que el arte cinematográfico supone para la difusión de ideales nacionales que intentan reunificar el imaginario del pueblo heleno y conducirlo a la consolidación de una idea nacional cercana al militarismo fascista, en principio bastante alejado de la lucha por construir un Estado democrático del pueblo griego en el siglo que había transcurrido desde su independencia. Por tanto, ante la imposibilidad del régimen fascista de generar por sí mismo una industria que fuera capaz de utilizar el cine para sus fines, como ocurrió en la vecina Italia, debido fundamentalmente a la falta de medios económicos y a las sempiternas quiebras del Estado heleno, embarcado en sus *grandes ideas*, tratará de evitar que los pocos que podían dedicarse a este arte, así como los distribuidores de películas extranjeras, aprovechen para conspirar contra el régimen.

Así pues, y ésta es la segunda lectura, nos damos cuenta de que el arte cinematográfico, incluso en un país sin recursos como Grecia, se ha convertido en un texto difusor de ideas, capaz de proyectar los relatos de los que se dota un pueblo, de crear otros nuevos o modificar los que retoma de la tradición y, sobre todo, de poner en cuestión los idearios impuestos *manu militari*. Al leer la dureza y arbitrariedad de la legislación sobre el cine, que considera este fenómeno como una industria que fomenta la inmoralidad, la criminalidad e incluso la insalubridad física y mental (sic), comprendemos que la dictadura tomara en sus manos la responsabilidad de la limpieza étnica y la salud pública, bajo el férreo control de este tipo de espectáculos, que pueden incluso llevar a la cárcel a los padres que incumplan la normativa sobre la asistencia a las salas de cine. Es un fenómeno que sólo se repetirá en Grecia entre 1967 y 1974 con la Dictadura de los Coroneles, que provocará el exilio en masa de un gran número de cineastas. La consecuencia de esta visión ultranacionalista de la dictadura de Metaxas y su control estricto del cine será la división social que va a generar y, por tanto, la escisión de la idea de Grecia entre el pensamiento oficial, que propugna por obligación de la *ethnofrosini*, es decir, la convicción étnica o el pensamiento nacional, aferrado a un tipo de narrativa marcadamente ideológica, que exagera los relatos de los orígenes y el valor de lo heleno, y el imaginario popular que, a estas alturas, ha generado un compendio de valores patrios propios que responden al nombre del

neohelenismo. La escisión social entre el *establishment* militar y monárquico y la intelectualidad del país se hace manifiesta. El retrato entre trágico y épico de todo este periodo lo realizará, tras su cámara, muchos años después, en los estertores de la última dictadura que ha vivido el país, uno de los grandes cineastas posteriores, Teo Angelópulos quien expondrá con ironía y rigor los despropósitos que, para la historia de Grecia, supuso la dictadura de Metaxás en *El viaje de los comediantes* (*Ο θίασος*, 1975).

Con la ocupación alemana, la única productora que había sobrevivido, la recién creada Finos Films, se paraliza con la detención y prisión de sus dueños. El hijo, Filopimin, se convertirá después de la guerra en el gran productor del cine griego, incluso de las películas más artísticas, personales e incluso problemáticas. A partir de 1945, se reanuda poco a poco la producción cinematográfica, reproduciendo los temas, *tropos*, que se habían fraguado en los años 30, pero realizando un cine de consumo interno, de espaldas a la realidad social y política que se está viviendo en el país desde la expulsión de los alemanes. Aquella escisión ideológica de la que hablábamos se hace manifiesta cuando, de nuevo con la intervención extranjera en los conflictos internos, estalla una guerra civil que habrá de durar, con altibajos, hasta 1949. La causa principal fue la negativa británica y americana a que las fuerzas de izquierdas, especialmente las comunistas, que había colaborado con el gobierno de unidad nacional en el exilio en la resistencia contra la ocupación alemana, entraran a formar parte de ningún gobierno de reconciliación y mucho menos que se organizaran en partidos políticos. La intención evidente era el alejar a Grecia de la órbita soviética, que ya se había hecho con todos los países balcánicos, pero la consecuencia fue, de nuevo, una intervención extranjera interesada, que hizo claudicar a la derecha conservadora monárquica, que aceptó las restricciones de las potencias a cambio de ayudas económicas. La otra consecuencia fue la división absoluta de la sociedad en dos bandos, cada uno de los cuales retomó del imaginario del helenismo aquellos elementos que les eran más cercanos y propicios¹⁴. La izquierda en general, con la ayuda extranjera, fue represaliada severamente y exiliada, bien a los países de la órbita soviética, bien a conocidas cárceles en las islas más alejadas. Entre los represaliados estarán conocidos poetas, novelistas, músicos o, cómo no, futuros cineastas. Grecia, en la segunda mitad de los 40 y hasta 1952, vivirá una de sus etapas más negras como país, bajo la tutela indiscutible e implacable de los Estados Unidos. Con el final de la guerra, se turnan partidos de derecha y centro derecha cuyas alianzas se diferencian en la dureza con que tratan a los represaliados. Nuevamente un militar, el general Papagos, bajo el beneplácito de los Estados Unidos, temerosos de cualquier movimiento de fuerzas progresistas en Europa en plena Guerra de Corea como estaban, sale elegido en elecciones en 1951 y 1952. A partir de este año, sin embargo, se relajan las penas y la represión contra los perdedores

14 Proceso expuesto con rigurosidad por Clogg (2016: 151 y ss.).

de la guerra, que comienzan a volver de las cárceles. Nombres como Mikis Theodorakis o Nicos Cúnduros estarán entre ellos.

A pesar de que la derecha continuará en el poder hasta 1963 de una u otra manera, los años 50 marcarán un periodo de cierta reconciliación que supondrá un renacimiento literario, artístico y cinematográfico importante. En este periodo, desde las disciplinas artísticas, se reconocen críticamente los elementos que han conformado hasta el momento el imaginario del neohelenismo y se trata de reconstruir una idea de Grecia y de lo griego que incluya a todos. Si esto es manifiesto en la literatura del momento, con la vuelta de la cárcel o del exilio de grandes poetas y literatos como Richos, Kasanchakis, Anagnostakis, etc, en el cine se concentrarán en unos pocos años, entre 1954 y 1960, la realización de algunas de las obras señeras y de las obras maestras del cine griego de todos los tiempos.

Por la trascendencia e importancia que, para la construcción de la nueva idea de Grecia van a tener, por lo que las tres suponen para la definitiva normalización del relato común del neohelenismo y la proyección de Grecia y su imagen en la escena internacional, dedicaremos los tres capítulos siguientes al análisis pormenorizado de cada una de las películas clave para nuestro tema. En orden cronológico, y entre otras piezas de arte cinematográfico que se realizan esos años, destacan *Estela* (*Στέλλα*, 1955) de Mijalis Cacoyanis, *El ogro de Atenas* (*Ο δράκος*, 1956) de Nicos Cúnduros y *Nunca en domingo* (*Ποτέ την Κυριακή*, 1960) de Jules Dassin. En cada una de ellas se encuentran los elementos que han configurado el relato común del helenismo desde la formación de Grecia como Estado. En cada una de ellas, esa configuración es tratada con las fisuras que una construcción imaginaria ha generado en el pueblo que la piensa. En cada una de ellas, desde géneros cinematográficos diferentes, una tragedia, una tragicomedia y una comedia, se propone una visión de la Grecia actual, a través de historias dramáticas concretas y personajes auténticos, que hunde sus raíces en los problemas irresueltos del neohelenismo desde la época de su independencia. La primera plantea, con elementos conscientes de la tragedia antigua, la tragedia moderna provocada por una sociedad que ha tomado el papel de un coro clásico, a la vez que el de un destino-*moira*, imposible de esquivar. La segunda nos propone la historia del malentendido que es en sí misma la historia del neo-helenismo. Fue en su momento la más incomprendida de las tres, a la vez que la más dura, pero en ella encontramos también esos personajes, esas situaciones, esas vivencias, que nos retrotraen a la tragedia griega antigua, como queriendo formar parte ineludible del nuevo imaginario. Por último, la tercera es una comedia blanca, por decirlo así, complaciente, pero incisiva como ninguna, al beber del mejor cine del Hollywood clásico en el que su director, Dassin, se forma antes de exiliarse en Grecia para el resto de su vida. Nos plantea la visión de Grecia desde el afuera, esto es, la visión

que, como occidentales, se nos ha dado de lo que ha de ser o no ser Grecia como país. El tema del malentendido está también presente en la prostituta protagonista que adora la tragedia clásica, interpretándola a su manera.

Pero estas tres obras maestras del cine, tienen, en esos años que decimos, algunos precedentes que merecen la pena ser comentados, siquiera brevemente, porque, entre otras cosas, inician una mirada distinta, crítica e innovadora hacia lo griego que las tres películas citadas acabarán por manifestar del todo. Si hay algo que caracteriza a este tipo de cine que comienza a realizarse en 1954 y que supone una mirada artística al fenómeno fílmico, es que serán un puñado de películas que, con el modelo explícito del neorrealismo italiano, nos plantean un cine que, contra las reglas del que llamábamos, en la *Introducción Específica, Modo de Representación Institucional*, nos hace una presentación directa del tiempo. Es lo que, para abreviar, dimos en llamar *cine de vidente* o *cine de autor*. No hay un cine de acción. Aunque la forma de estas películas, salvo *El ogro de Atenas*, que puede considerarse, además, la más vanguardista, parece responder al esquema clásico de acción-reacción-acción y con ello haciendo una construcción del tiempo a través y por medio del montaje, en realidad, lo que hacen todas ellas es *presentarnos* y no *representarnos* el tiempo. Con ello, a pesar de la utilización de un montaje mínimo, a veces expresionista, nos presenta una realidad que se desarrolla ante los ojos de unos personajes que deambulan por un mundo desmembrado y frenético. Todos los personajes que encontramos en las películas a las que nos vamos a referir denotan, en su expresión, las vivencias extremas de una sociedad que los mantiene marginados o los ahoga dentro de sus parámetros. Se trata de esta sociedad griega que ha resurgido tras las últimas guerras, tratando de aferrarse a una “gran idea” que se le desmoronó por el camino, a veces, las más, a causa de sus propios individuos.

Si comenzamos con el primer intento, fue el que realizó en *El batallón descalzo* (*Το ξυπόλητο τάγμα*, 1954) Gregg C. Tallas, un retornado, en este caso de los Estados Unidos, donde había trabajado de montador en *Lo que el viento se llevó* (1939) o *Una noche en Casablanca* (1946). El arranque de la película nos muestra los pies descalzos de un jovenzuelo, saliendo de una barca donde evidentemente ha dormido, que se adentra en una ciudad bulliciosa hasta llegar al Mercado. Vemos cómo el niño mira a viandantes, roba con destreza un *culuri* (una tradicional rosca de pan fino) y aprovechando el bullicio del Mercado, le quita la cartera torpemente a una señora, por lo que comienza una persecución. Lo que el niño no sabe es que, a su vez, está siendo observado todo el tiempo por un joven preocupado, que conoce atajos y vericuetos de la ciudad mucho mejor que él y finalmente lo alcanza. Trata de convencerlo de que robar no es la mejor opción y, cuando el niño le cuenta que no tiene padre ni madre, el joven decide contarle una historia, su propia historia en los duros años de la ocupación alemana cuando, igual que este niño,

era un niño descalzo que cuidaba en la pobreza extrema a una hermana pequeña y, al igual que él, andaba descalzo por las calles de Salónica hasta que dio con un batallón de niños huérfanos que robaban a los alemanes para vivir. Poco a poco, dicho batallón de niños descalzos se convertirá en un fuerte apoyo para la resistencia, además de conseguir comida engañando a los alemanes y compartiéndola con el vecindario. Se ven envueltos en una aventura para salvar a un americano y, tras muchas peripecias, lo conseguirán. La historia consigue convencer al ladronzuelo, a la vuelta del *flashback* para que se quede con el joven en el orfanato que aquel batallón descalzo había fundado, después de la guerra, para otros niños sin techo, sin familia y descalzos como ellos habían sido, consecuencia de los difíciles años que se estaban viviendo en esos momentos. La película, sin ser una obra maestra, mantiene la fuerza y tensión de las imágenes, entre ese cine de *vidente*, que inauguró el neorrealismo, en el que los personajes se dejan arrastrar por las adversas circunstancias y viven en las calles y plazas de la ciudad real, alejados de decorados, y un cine de acción que bebe de cierto cine bélico americano, con traidores, colaboracionistas y aliados. No deja de ser un tipo de cine patriótico que comienza a crear el relato de la resistencia griega, intentando quedar al margen de las profundas heridas aún abiertas de la recién pasada guerra civil. No hay, por ello, mención alguna a las facciones que colaboraron en la resistencia, no sabemos con quién luchaba el americano y la chica traductora, que muere en acto de servicio. Simplemente, todos a una, tenían el enemigo común ideal, el ocupador alemán. El recurso a un batallón de niños descalzos, que pervive en la actualidad, que abre y cierra la película, nos muestra una Grecia que aún arrastra la pobreza extrema, pero que abraza con fuerza el valor supremo de la solidaridad como uno de los valores más propiamente griego. Es ese valor que será tan característico del *laós*, el elemento popular de la sociedad que, pese a vivir en condiciones infrahumanas, se salva gracias a él.

Tanto la miseria social del *laós* como la posibilidad de crear un modelo de solidaridad en esa miseria es lo que aparece en la primera película de Cúnduros, *Ciudad Mágica* (*Μαγική Πόλις*, 1954), película que termina de perfilar una temática, que habrá de tener una fructífera continuidad, sobre todo, en oposición al elemento social privilegiado, cuyo símbolo de estatus es el barrio de *Colonaki*. Ni que decir tiene que lo que en estas películas es un retrato social sincero y profundo, en el cine posterior se convierte en una imagen idealizada y estereotipada de dicha sociedad, en la que esos contrastes se han convertido en *tropos* cinematográficos maniqueos que dan juego a una comedia sensiblera y complaciente, no sólo para el público sino también para el régimen. Tanto en *El batallón descalzo* como en *Ciudad Mágica*, y veremos que también en *Estela*¹⁵, los fuertes contrastes entre ambos sectores de la sociedad griega son puestos en evidencia, precisamente para poner

15 Así como en las dos siguientes películas de Cacoyanis, *La muchacha de negro* (*Το κορίτσι με τα μαύρα*, 1956) y *La última mentira* (*Το τελευταίο ψέμμα*, 1957).

de manifiesto las grandes contradicciones sobre las que se ha construido el relato nacional. No son pocas las películas en las que un chico (o chica) del pueblo (*laós*) ama a una chica (o chico) de *Colonaki* y, tras muchas situaciones, por lo general cómicas, debido a los contrastes de sus procedencias sociales, acaban uniendo sus vidas con el regocijo de todos. Con ello, desde el discurso oficial, la posibilidad de mezcla entre las clases sociales era algo posible, y deseable, algo no tan evidente en la realidad escindida de la Grecia de los 50. Tal vez la mejor de las películas de este tipo, la primera que trata el tema de manera explícita y como argumento, sea *Pueblo y Colonaki* (*Λαός και Κολωνάκι*, 1959) de Yanis Dalianidis, basada en una canción que tuvo un tremendo éxito en su época, del mismo título, compuesta por Manolis Jiotis. Luego se prodigó un pseudo-género del tema con la pareja del momento, Alikí Vuyucłaki y Yanis Papamijail.

Volviendo a *Ciudad Mágica*, primera película del director de *El ogro de Atenas*, Nicos Cúnduros se introduce por primera vez en los barrios marginales de una gran ciudad como Atenas. El barrio de Durguti, auténtico barrio chabolista, de calles embarradas, era conocido como la barriada de los refugiados. En ella se habían instalado prófugos y refugiados del desastre de Asia Menor que mantenían su miserable vida desde antes de la guerra, a pocas calles del Olímpion, las ruinas del templo de Zeus Olímpico junto a la Puerta de Adriano, y por tanto a menos de un kilómetro por debajo del edificio del Parlamento. De allí procedían muchos de los compañeros que habían sufrido con Cúnduros la represalia, como perdedores de la guerra civil, en el campo de Macróniso (Xanzópulos, 2014: 40), un antiguo campo de concentración nazi, instalado en una isla del Egeo frente a Cabo Sunion, árida y desolada, que sirvió de encierro en las diversas dictaduras tras la II Guerra Mundial. No pocos de ellos colaboraron en esta película, tanto detrás de las cámaras como delante de ellas, como el caso del actor, luego una estrella de la comedia, Zanasís Vengos, que volvería a colaborar en *El ogro*, así como en *Nunca en domingo* con Jules Dassin. Su mirada cinematográfica bebía de los clásicos del neorrealismo y, en mayor grado que la película de Tallas, Cúnduros realiza cine *de autor*, presentando una realidad no siempre asumible por la idea oficial de un Estado, empeñado en apuntalar su relato común con un helenismo reforzado con todos los elementos que hemos ido tratando a lo largo de este trabajo¹⁶: antigüedad clásica, ortodoxia cristiana, la gran idea del helenismo supranacional (que incluía Chipre y las ciudades perdidas de Asia Menor), el relato de los héroes de la independencia como herederos de aquellos antiguos griegos (a partir del modelo del sincretismo de Macriyanis) y, como última incorporación, la lucha patriótica contra los alemanes y contra la ocupación, sin referencia alguna a las facciones izquierdistas o declaradamente comunistas que colaboraron por la vuelta del rey y la ex-

16 Elegida para representar a Grecia en el Festival de Cine de Venecia, fue retirada de la sección oficial por presiones del gobierno griego (Karalis, 2012: 67), algo que ocurría también a menudo en el cine español del momento.

pulsión de los nazis. Cúnduros, a diferencia de *El batallón descalzo*, abre en su primera película algunas fisuras en el imaginario oficial, que despedazará completamente en su siguiente película, *El ogro de Atenas*. En este caso, el argumento cuenta la historia de un camionero que ha de pagar las letras del camión que ha comprado como instrumento de trabajo, pidiendo el dinero a prestamistas. Cúnduros nos revela un mundo de mafia, juego, extorsiones, de gentes sin escrúpulos que se hace rica a costa de la pobre gente de las chabolas, alrededor de un club, tapadera de una sala de juego, que es el que da título a la película, *Mayikí Polis*. El título es un juego conceptual. Su significado es *Ciudad Mágica*, por un lado, el nombre del club, que aparece en su entrada en un básico letrero luminoso en inglés, *Magic city*, pero, por otro, hace referencia, de manera irónica, a la barriada marginal en la que éste se encuentra, al abrigo de un control policial inexistente. Su población vive, por tanto, en una “ciudad mágica”. Cosmás, deseoso de huir de la miseria del barrio, pretende ganar un dinero extra, no sólo para pagar la deuda y mantener a su madre, sino también para poder casarse. Por ello, tendrá que trabajar transportando droga para los jefes del *Magic City*. La negativa a seguir colaborando con la banda hace peligrar el último pago del camión y le enfrenta a la posibilidad de perderlo, junto con sus ilusiones y esperanzas. Por primera vez, los vecinos de la barriada, los refugiados y sus hijos, se arman de valor y se enfrentan a los dueños del garito, haciendo una recolecta en público, cada uno aportando lo poco que tiene, hasta conseguir pagar la última letra del camión de Cosmás. El mensaje de solidaridad con el que termina la película es muy diferente al final destructivo y trágico con que culminaría la siguiente, *El ogro de Atenas*. Se trata de un tipo de humanismo, un canto a la esperanza en el género humano y en la colaboración entre los pobres, que no deja de ser un retrato condescendiente de la miseria que Cúnduros perderá en todo su cine posterior. Este mismo retrato, que aquí parte de una consideración ideológica de su autor, tal vez por una excesiva confianza en el triunfo social de una lucha de clases, gracias a la solidaridad en la pobreza, será tomado por el cine, a partir de entonces, como el tópico que necesitaba para retratar el carácter del griego como el hombre *pobre, pero honrado*, formando parte de la manera en que el griego se piense a sí mismo, como hemos comentado más arriba. Esto es algo que la crítica de izquierdas no le perdonaría a Cúnduros y acusó la película de falta de profundidad ideológica¹⁷, por la idealización del humanismo en la miseria. Tal vez fue eso, sin embargo, lo que le propició un gran éxito de público, un público que aún vivía, en su generalidad, en una miseria parecida y se identificaba con las vivencias de los personajes, en una sociedad que apenas comenzaba a despertar de años de escisión. No olvidemos que el cine era el más barato de los espectáculos y también el más popular. Pero, sobre todo, con sus dos primeras películas, Cúnduros consigue poner sobre la mesa preguntas valientes y dolorosas ante la mirada

17 Akis Papastacis en Xanzópulos (2014: 30).

del espectador heleno, preguntas “sobre lo popular y el populismo, sobre la helenidad, sobre el contrato social, los estereotipos sociales, la sociedad de clases y la asfixia social, sobre el cuerpo humano como cofre y recipiente de deseo, de nostalgia, de espera y de anhelo” (Xanzópulos, 2014: 44). El próximo capítulo lo dedicaremos al análisis de la que será sin duda su obra maestra, *El ogro de Atenas*, una obra incomprendida en su momento, que contiene los elementos de los que habla Xanzópulos, pero sin el optimismo que destilaba *Ciudad Mágica*. Es en ella, como veremos, en la que Cúnduros mete el dedo en la llaga del relato mal hilvanado del helenismo, convirtiendo el malentendido de la película en una metáfora cruel del malentendido que ha sido el helenismo mismo, por lo que fue duramente rechazada por público y crítica nacional en su momento.

Conviene referirnos, para cerrar este adelanto de uno de los momentos más brillantes del cine griego, a la mejor película de un prolífico Yorgos Tzavelas, *Historia de una libra de cobre* (*Ιστορία μιας κάλπικης λίρας*, 1955), una comedia coral que entrelaza cuatro historias con el hilo conductor de una libra de cobre, la moneda de menos valor que estaba en circulación en la Grecia de su tiempo, que pasa de mano en mano, provocando la desgracia de sus poseedores. A pesar del “buenismo” que impera en el tono de la película, los elementos contradictorios que configuran la sociedad helena del momento están presentes de forma manifiesta. Por un lado, técnicamente *La libra de cobre* consigue una obra sólida por su estructura narrativa contrastada, que se manifiesta en la iluminación, la fotografía e incluso la música, todos ellos elementos diferentes adaptados a cada una de las historias, que basculan entre el melodrama y la comedia. A ello contribuye una de las primeras producciones de calidad de la productora Finos Films, que será clave en los años del renacimiento cinematográfico de los 50, así como la construcción de personajes individuales que Tzavelas enfrenta a una sociedad opresiva y represora. Esta sociedad refleja uno de los tópicos que se consolida como tal en el film: la sociedad urbana perversa. Los lazos que todos los personajes tratan de encontrar en la nueva sociedad griega, los que los unen a un helenismo ideal que tiene su paraíso en lo rural, de donde la mayoría de los habitantes urbanos proceden, están desvirtuados por el implacable avance de un sistema económico capitalista que los trata de corromper, generando unas clases sociales que, en última instancia, son superadas idealmente por la humanidad de los personajes. Este es el mensaje “buenista” oficial que acaba transmitiendo la película. A pesar de todas las dificultades, lo auténticamente griego se conserva en la individualidad de sus protagonistas, aún no maleados del todo por el nuevo sistema urbano, pero siempre en la cuerda floja por las necesidades reales que les generan sus vidas míseras o a punto de caer en la miseria. Es curioso cómo *La libra de cobre* nos ofrece un retrato, más allá de las intenciones conscientes de su autor, de una sociedad griega que, a pesar del relato común del que se trata de dotar en medio de las dificultades, amalgamando los elementos que más atrás hemos

estudiado, se halla creando una ciudad, una gran ciudad, Atenas, que acabará por marcar la vida cotidiana de los griegos durante el resto del siglo XX. Atenas ha despoblado los campos, atrayendo a sus fauces individuos de procedencias heterogéneas, que se añaden, en barriadas de aluvión, como Dugurti, a los prófugos y refugiados de Asia Menor que aún vivían en las chabolas, como nos mostraba sin tapujos Cúnduros¹⁸. El centro viejo de la ciudad, con sus infraestructuras poco menos que abandonadas por causa de las nunca terminadas excavaciones arqueológicas, acogerá a una población también marginal, en viviendas degradadas que sólo a partir de mediados de los 50, gracias a la incipiente industrialización, comienzan a ser revalorizadas. Lo que hoy es el barrio turístico y pintoresco de Plaka, aún aparece en *Estela* y en *La libra de cobre* en toda su miseria. Lo más curioso es que los nuevos emigrantes, al igual que los antiguos, conservarán sus formas de vida, sus comidas, sus costumbres, sus maneras de comportarse, en una *macrociudad* que nunca terminan de hacer suya del todo. Este elemento se refleja a la perfección en la película. Los individuos de las historias que pueblan esta gran ciudad, nunca pierden del todo sus raíces, pero están a punto de perderse a sí mismos por una vulgar libra de cobre que pretenden utilizar para cambiar sus vidas míseras. Su perdición está provocada precisamente por la Ciudad, Atenas, la gran madre castradora que representa el abismo del anonimato y la impersonalización. Atenas se convierte a partir de aquí en un símbolo, más que de lo heleno, de la modernidad alienadora en general. Los pobladores de esta ciudad, símbolo de un nuevo helenismo, que, en parte, ha venido impuesto por la visión que Occidente tenía de ella, la viven, en cierto modo, como ajena y tratan de convertir su entorno más próximo, su vecindad, su barriada, como mucho su distrito, en una reproducción de su lugar de origen.

Este carácter pueblerino se ha conservado en Atenas prácticamente hasta hoy. El cine griego más actual lo ha recogido añadiendo el fenómeno contemporáneo de los nuevos emigrantes extranjeros. Es curioso cómo se repite la misma historia. Películas como *En los límites de la ciudad* (*Από την άκρη της πόλης*, 1998) o *15 de agosto* (*Δεκαπενταύγουστος*, 2001) de Constantinos Yánaris, o más recientemente *Academia Platón* (*Ακαδημία Πλάτωνος*, 2009) de Filipos Chitos, tratan de los nuevos emigrantes y su rechazo en una sociedad griega anclada en un imaginario y un relato común demasiado reciente y no bien hilado del todo, aferrada como ciudad a sus orígenes rurales, que hace de cada barrio un pequeño pueblo griego. Uno de los grandes valores de una película como *La libra de cobre* es que plantea esta constante que forma parte de lo que podría denominarse a su vez el imaginario ateniense. Tanto en ella como en las películas actuales citadas, Atenas se presenta como una megalópolis impersonal y represora, lo que la acerca, consciente o inconscientemente, a la representación moderna de la *Moira* clásica, el *Fatum* romano, el

¹⁸ Esta barriada sólo será derruida y reformada del todo en 1964. Desde 1922-23, este barrio se había conservado en esas condiciones infrahumanas que aparecen en la película de Cúnduros.

Destino como el único dios al que ni los dioses inmortales pueden rehuir. La gran diferencia entre estas películas, y las que analizaremos en los próximos capítulos, está en el tratamiento con que se presenta ese Destino. El citado “buenismo” de *La libra de cobre* nos da un respiro al conducirnos hacia una solución ideal que pasa por la posibilidad de la mezcla de las clases sociales y los individuos de distinta cultura y condición, que será la solución que marque el cine popular y comercial de los años siguientes en el país, desarrollando el tópico del *laós* y *Colonaki*, como la posibilidad de superación de las contradicciones sociales gracias a la buena voluntad y humanidad de las personas individuales, a pesar de la maquinaria impersonal que genera un Estado burocrático encarnado en la ciudad de Atenas. Frente a ello, algunas películas sueltas, como las que analizaremos en los próximos capítulos, o las más modernas de Yánaris, la sátiras de Papazanasíu y Repas¹⁹, la *Strela* (*Στρέλλα*, 2009) de Panos Cutras y otros cineastas surgidos a partir de la crisis del 2008, presentan la ciudad, la megalópolis, como un escollo insalvable para la reconciliación, un Destino que no tiene solución fácil. La razón está clara. La ciudad no es para ellos un ente abstracto fuera del mundo, insensible, ajeno a las cuitas de sus habitantes, representante de una burocracia a la que se la puede esquivar con la buena voluntad individual y la humanidad personal de cada cual. Por el contrario, la ciudad se sabe construida por seres humanos, por vínculos y lazos sociales a veces tan o más estrictos que la burocracia impersonal o la maquinaria del Estado. La ciudad en realidad es el conjunto social que, a través de unas férreas costumbres construidas sobre el relato del helenismo y sus escisiones y contradicciones no resueltas, reprime los amagos de individualidad si quieren escapar de los estrechos márgenes de actuación que el pensamiento de esa sociedad helena le permite. Es el gran problema que plantean las dos grandes películas de estos años: *Estela* y *El ogro*. Como resume a la perfección Karalis (2012: 66), citando algunas frases claves de la película:

Los protagonistas recurrieron al engaño o a la mezquindad porque faltaba algo mayor en sus vidas. Arriesgaron su dignidad porque era la única manera de escapar de una existencia sin esperanza; Se volvieron ridículos porque entendieron que los sentimientos se habían convertido en mercancías intercambiables. “Quiero pintar no la incertidumbre, sino la certeza de nuestro amor”, dice el pobre pintor a su novia en la última historia. Sin embargo, su única certeza estaba basada en una libra falsa, en

19 En concreto, *Safe sex* o *El llanto salió del paraíso* (*Το κλάμα βγήκε απ' τον παράδεισο*, 2001), que presenta en su arranque un falso documental en blanco y negro, ambientado en los años 60, cuando comienza el desarrollismo optimista de Atenas, su lavado de cara, destruyendo los viejos barrios como Durguti para construir los primeros rascacielos que terminarán caracterizando buena parte de la ciudad de Atenas, como símbolo del progreso. Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=UrKdFgKi6nY> (consultado el 3 de marzo de 2017).

una ilusión, en un fraude. Se separarán y vivirán en silenciosa desesperación, en una tragedia moderada y en una banal banalidad. “Nuestra historia no es falsa”, dice el narrador al final de la película. “Sólo el dinero es completamente falso.”

CAPÍTULO 5:

ESTELA, *PROPUESTAS PARA UNA TRAGEDIA MODERNA*.

Mijalis Cacoyanis fue quizá el director griego más internacional antes de la aparición de Teo Angelópulos. Hay muchas razones para considerarlo no sólo un creador, sino sobre todo uno de los primeros realizadores helenos con formación, oficio y conciencia cinematográfica, lo que es fácil encontrar en unas películas, que consiguieron situar al cine griego en la escena internacional. Hay que aclarar, sin embargo, que había nacido en Chipre en 1922, de una familia acomodada, de un padre abogado que pretendía que siguiese sus pasos. Estos datos biográficos tienen lecturas que no pueden obviarse a la hora de acercarnos a su obra, especialmente a su concepto del cine y a su idea de Grecia, tanto moderna como antigua. El año de su nacimiento, fatídico año del desastre para los griegos de Asia Menor, Chipre, isla de mayoría greco-parlante, era colonia británica y, de hecho, no dejó de serlo hasta 1960, lo que significa que toda familia de la alta burguesía, especialmente si era greco-chipriota, más que turco-chipriota, tenía la posibilidad de completar sus estudios, o realizarlos completamente, en la metrópoli, esto es, en Londres. Éste fue el caso de Cacoyanis, quien vivió en dicha ciudad y allí cursó estudios de Derecho, por expreso deseo y ayuda económica de su padre, pero aprovechó la estancia para estudiar además Interpretación Teatral en una de las mecas del teatro europeo. Cuando estalló la II Guerra Mundial, no pudo volver a Chipre y, en cierto modo, aislado de su familia y su isla, que se hallaba en plena zona de conflicto, comenzó a trabajar en la BBC, en diferentes programas y funciones teatrales, lo que le permitió, a la larga, dedicarse totalmente al mundo de la escena y conseguir así buenas relaciones con figuras británicas del mundo del arte escénico. Así comprendemos su profunda formación teatral anglosajona, incluyendo la mirada hacia la tragedia griega y shakespeariana que habría de marcar buena parte de los rasgos que, como veremos, aparecen en su cine. De hecho, llega a afirmar:

Mi obsesión por la tragedia comenzó apenas descubrí, relativamente joven, las buenas traducciones inglesas, las cuales revelan, creo, mejor el espíritu de los trágicos que sus correspondientes griegas. El inglés es una lengua que se basa en las consonantes y así se pronuncian mucho algunas palabras especialmente, que el actor, en cierto sentido, tiene que morder (Siafcos, 2009: 121).

Curiosamente, de las tres tragedias clásicas, las tres de Eurípides, que llevó al cine, sólo rodó una en inglés, con actores estadounidenses y británicos¹, y, por tanto, requería una traducción del griego clásico. Estas transposiciones de la tragedia al cine y su posible hermenéutica suponen para Cacoyanis la creación de una tragedia moderna de la que el cine sería un vehículo contemporáneo. Pero, desde otro punto de vista, en principio, mucho más interesante para el tema que nos ocupa, el intento de revivir una tragedia, o su concepto, o su temática, o determinados elementos de la misma, en el cine, con la Grecia contemporánea como protagonista, fue un objetivo continuo del cineasta y su segunda película, *Estela*, puede considerarse una muestra de ello. Sus dos películas siguientes, *La muchacha de negro* (1956) y, sobre todo, *La última mentira* (1957) ampliaron este horizonte y llevaron a la pantalla, de nuevo, dos historias originales del realizador con características que las acercaban, cada vez más, a su idea de tragedia griega. Un crítico francés tan reputado como Bazin se refirió a la primera como tal (Soldatos, 2002: 87) tras su pase en Cannes. Después de la primera adaptación de Eurípides, *Electra* (*Ηλέκτρα*), en 1962, se embarcó en el que será su proyecto más internacional y que le lanzaría a la fama, *Zorba el griego* (*Αλέξης Ζορμπάς*, 1964). Para él, *Zorba* trataba de ser una nueva plasmación de la tragedia griega en su cine, esta vez basada en una novela de Nicos Casanchakis, que utiliza los elementos consolidados del imaginario del nuevo helenismo, incluyendo su pasado clásico y las continuas referencias a la tragedia como género. Pero, su virtud principal fue la de haber contribuido a la normalización de una imagen de Grecia Moderna, que, con sus tópicos y sus realidades, acabaría calando en la visión que desde el extranjero se tuvo del país desde ese momento. Se trataba de incorporar definitivamente aquellos elementos que la propia sociedad griega más elitista y burguesa aún consideraba excesivamente orientales, demasiado populares, y por tanto difíciles de asumir por el Estado moderno. Entre ellos, está la música de *busuki*, que Theodorakis convirtió en esta película en un internacional *syrtaki*. No fue, sin embargo, la primera vez. Podría decirse más bien que el terreno estaba abonado, puesto que Cacoyanis incorpora el *busuki* en *Estela*, como un elemento fundamental, y unos años después, como veremos, otra película fue la que dio el pistoletazo de salida para la imagen estándar de Grecia en el extranjero, tratando el

¹ Las protagonistas fueron nada menos que Katharine Hepburn, Hécuba, y Vanessa Redgrave, Andrómaca.

tema de manera diferente y creando los tópicos que sobrevivirán sobre el país entre los extranjeros. Se trata en este caso de *Nunca en domingo* de Jules Dassin, que analizaremos en el capítulo 7, como tercera película clave en la afirmación del neohelenismo, con sus grandes fisuras y contradicciones y una imagen internacional que precederá a la de *Zorba*.

Pero el trágico es uno sólo de los elementos que una película como *Estela* deja entrelazar en relación con la construcción del relato griego. La importancia de *Estela* radica en la conjunción de puntos de fricción en dicho relato a los que nos llevaría una lectura atenta de la misma. Por un lado, técnicamente, es junto con las películas con las que cerrábamos el capítulo anterior, un ejemplo de aprovechamiento del lenguaje cinematográfico como no había sucedido en el cine heleno hasta el momento. No en vano, Karalis (2012) habla de unos años dorados para el cine griego y cita como ejemplo las películas que aquí tratamos, desde el punto de vista de una historia estructurada como relato, de una fotografía significativa, acorde a lo que se quiere contar, un montaje conscientemente trabajado y una dirección de actores profesional, convincente y de calidad. Karalis se refiere a los años de producción de estas películas como “los años maravillosos de obras maestras” (2012: 67), ejemplos de producción moderna que no tiene nada que envidiar a otras cinematografías europeas del momento, siempre cercanas a la corriente del neorrealismo italiano. Nuestra intención es el análisis de tres de las películas realizadas en ese momento clave para el cine griego. La razón de su selección es su contribución evidente a la comprensión, la visión crítica y la difusión del nuevo helenismo como imaginario del que Grecia se había dotado para afrontar el final del siglo XX, con todas sus contradicciones. El hecho de que estos elementos críticos aparezcan en unas pocas películas que rehúyen los tópicos, unos presentados en el cine anterior y otros que, precisamente, habrían de desarrollarse a partir de estas obras maestras, las coloca en una posición privilegiada para la interpretación y la comprensión de este fenómeno. Hablamos de el nuevo *helenismo* como de la manera en que, tras siglos de dominio político y cultural del imperio otomano y tras la constitución de un Estado moderno independiente formado casi íntegramente por griegos, de lengua y religión, éstos se vuelven a pensar como pueblo, adaptando un relato común antiguo a las nuevas circunstancias territoriales y políticas que se les presentan.

A *Estela* podemos acercarnos desde diversos puntos de vista. Con todos ellos se forma un prisma que ayuda a completar una hermenéutica de la película que nos revela el fenómeno anterior. En primer lugar, haremos un amago de estructuralismo para revisar sus secuencias y el significado que, en el relato completo, adquieren. Este primer acercamiento nos permitirá descubrir elementos que hacen de *Estela* una tragedia griega, con referentes a la tragedia clásica y la posibilidad de acercarla a una nueva visión de la misma, más allá de las intenciones manifiestas de su autor, que sin duda fueron en ese sentido. Cacoyanis es consciente y pretende revivir la tragedia antigua con temas modernos, identificándola

como elemento imprescindible de su pasado griego. En segundo lugar, visualizaremos detenidamente la imagen de la ciudad que nos ofrece Cacoyanis, porque ella nos dará una clave imprescindible para entender el momento histórico de la construcción del relato griego y su plasmación en el urbanismo cambiante de su capital. En tercer lugar, con ello, trataremos de entender la revisión del helenismo que supone la plasmación de esa idea en esta película, teniendo en cuenta la trascendencia, difusión y éxito que obtuvo, tanto dentro como fuera del territorio heleno. De nuevo Cacoyanis nos da la clave de lo que supone su helenismo, a pesar de su origen chipriota, lo que da cuenta del alcance de esta idea para quienes se consideran herederos de un pasado común. Dice Cacoyanis:

Puede que sea chipriota y ello es tanto un origen y como haber podido criarme en Inglaterra, pero Grecia es una idea. Con ella he crecido, he funcionado y he conseguido. ¿Por qué no estar agradecido a Grecia y adorarla? De Inglaterra tomé claro mi formación artística, Grecia, sin embargo, me hizo lo que soy artísticamente (Siafcos, 2009: 168).

5.1. Una estructura presente: del teatro al cine.

Estela tiene una historia curiosa contada de manera dispar entre Cacoyannis, su director², y Cambanelis, su escritor³. Cambanelis cuenta cómo trabajaba en la adaptación radiofónica de grandes clásicos teatrales, cuando tuvo la ocasión de adaptar la *Medea* de Anouilh para Melina Mercuri, quien ya era una reconocida actriz de teatro en esos momentos (finales de 1954) y anfitriona incansable del mundo artístico. Siempre rodeada de escritores, poetas, músicos, pintores, ávidos de descubrir el submundo que vibraba en la Atenas marginal alrededor de los *busukia*, frecuentaba estos locales en los que se escuchaba la música popular griega, de raíz oriental, de origen microasiático, en buena parte traída por la diáspora de aquellas tierras turcas, tras el desastre de 1922, acompañada del instrumento por excelencia, el *busuki*. En el capítulo 3 nos hemos referido al *rebético*, este tipo de música, su origen y el problema de su integración en el imaginario griego oficial. Precisamente en estos años comienza apenas el reconocimiento de esta música marginal como algo propio, gracias a la contribución de intelectuales y artistas, entre los que el grupo de la actriz, hija políticos reconocidos y de familia acomodada, tuvo un papel indiscutible, entre muchos otros. Melina, conocedora de su aún parca obra y encantada

² En la introducción al guión publicado en Cacoyanis, M. (1990), pero también en Siafcos (2009: 81-91).

³ Cambanelis (1991: 11-17) “Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του πενήντα, η Μήδεια, η Μελίνα και... (η Στελλα με τα κόκκινα γάντια)”. Vistas sus declaraciones y conocidas de primera mano buena parte de los sucesos en varias entrevistas con Cambanelis a lo largo de 2005 y 2006, cuando me disponía a traducir algunas de sus obras, no puedo dejar de tomar partido en esta absurda disputa.

con su escritura de vanguardia, le encargó una obra de teatro para estrenar la temporada siguiente en el Rex, mítico teatro del centro de Atenas. En una de sus salidas con ella y sus amigos a los *busukia*, Cambanelis tuvo la inspiración de situar en estos ambientes al personaje que había de dedicarle. Sería la primera vez que se escribía una obra teatral ambientada completamente en los *rebetádikos*, locales considerados no sólo marginales, sino también vulgares, ajenos a la Grecia europea de raíces clásicas que pretendía reconstruirse, tras tantos años de guerra, por parte de las clases dirigentes. Con ello, podemos darnos cuenta de la importancia que tendría la película que habría de salir de aquí para el afianzamiento de un nuevo relato del helenismo. Pero sigamos con esta interesante historia de la gestación de una película fundamental en el cine griego del siglo XX.

Unos meses después de aquellos encuentros, nace la pieza teatral *Estela con guantes rojos* (*Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*). Hace algunas lecturas públicas de la obra, que entusiasma a Melina y a sus amigos. En una de ellas, en casa de Dimitris Jorn y Eli Lambeti, reputada pareja de inquietos actores del momento, se encontraba el joven director de cine Mijalis Cacoyanis, con quien ambos habían colaborado en su primera película, *Despertar Dominical* (*Κυριακάτικο ξύπνημα*, 1953) y con quienes rodaría sus dos obras posteriores, *La muchacha de negro* (1956) y *La última mentira* (1957). Según cuenta Cambanelis (1991: 14), Cacoyanis lo llamó unos días después para proponerle hacer de *Estela con sus guantes rojos* un guión cinematográfico. Lo curioso es que Cacoyanis no veía a Melina en el papel de Estela, quería en principio a Eli Lambeti, aunque pronto reconoció que su imagen era demasiado frágil para un papel como éste, entonces propuso buscar a alguna actriz desconocida o incluso a una cantante de *rebético* no actriz, al modo de las películas del neorrealismo italiano. Cacoyanis usó a lo largo de su carrera en muchísimas ocasiones a actores improvisados para determinados papeles secundarios, como fue el caso de *Zorba el griego*. Para Cambanelis, sin embargo, la obra estaba pensada, concebida y escrita para Melina y nadie podría defenderla mejor, no en vano fue un encargo de la actriz. En los momentos en que trabajaba en *Estela con sus guantes rojos*, Cambanelis hacía una traducción y su versión personal para la radio de la *Carmen* de Mérimée, de la que utilizará el eje argumental principal, algunas características de los personajes y de los enfrentamientos de los mismos (Delveduri, 1994: 168).

Durante un tiempo escribieron juntos el guión, adaptando la obra de teatro a la pantalla, hasta que finalmente, el director aceptó a la protagonista, sin la cual la película no hubiera sido la misma. El éxito fue sonado, incluidas varias nominaciones en Cannes y el paseo por Europa, además del inicio de la proyección internacional de Cacoyanis y de Melina Mercuri, de tal manera que *Estela* apartó definitivamente de los escenarios a *Estela con los guantes rojos*, que nunca llegó a estrenarse. La versión de Cacoyanis de la misma historia comete, sin embargo, una cierta injusticia que Cambanelis recuerda dolo-

rosa para su persona. En los títulos de crédito, aparece en uno de los carteles la leyenda “guión de Mijalis Cacoyanis”, y en letras pequeñas, “sobre una obra dramática de Iácovos Cambanelis”. Parecía no recordar el tiempo que pasaron juntos adaptando la obra a guión, a pesar de de que hay que reconocer la visión puramente cinematográfica que Cacoyanis supo imponer a la historia a través de la imagen, en la que predomina la presentación directa del tiempo y un montaje premeditadamente expresivo, que lo aleja del intento simple de construir el tiempo. Como también le falla la memoria cuando afirma que desde el principio había pensado en Melina para el papel⁴.

En realidad, es inconcebible Estela sin Melina. Cacoyanis se da cuenta bien pronto, por lo que la película gira en torno a ella. El resultado final minimiza buena parte del resto de los personajes, mucho más definidos en la obra teatral y determinantes en el desarrollo de la trama y el desenlace. No obstante, son muchos los motivos y retratos propios del mundo creativo de Cambanelis presentes en la película: el protagonista solitario y autónomo, con un rico mundo propio que modela a su gusto, tipo que volverá a tratar en su siguiente guión y que habrá de convertirse en el otro de los hitos de la cinematografía griega y de la revisión del imaginario del helenismo, *El ogro de Atenas (Ο δράκος)*, esta vez con Cúnduros a la dirección. A Estela la atrapa Cacoyanis, pero es la mano de Cambanelis la que se manifiesta en buena parte de la definición y la revisión de lo que habría de ser el relato griego, el imaginario que este pueblo se ha estado creando durante los últimos 50 años. Sin embargo, la estructura construida sobre la pieza teatral a través de las imágenes es la que nos desvela toda una serie de claves que remiten a diferentes elementos sobre los que se ha establecido un relato problemático de lo que es *ser griego*, en este caso *griega*, que el individuo que vive en esta sociedad ha de enfrentar, con las contradicciones y las fisuras que lo han resquebrajado a causa de tantos años de enfrentamientos. Por eso, comenzaremos por escribir un relato de la estructura, una estructura presente que, parafraseando a Eco⁵, encierra la estructura ausente en todo texto, la que imaginamos para hablar del texto, relacionar sus partes, comprender sus guiños o encontrar aquello que no se quiso decir, pero se dice. Este es el sentido de nuestro análisis “estructural”, que

4 Afirma Cacoyanis en su biografía cosas como las siguientes, que ciertamente molestaron, con razón, a Cambanelis: “Podría haber continuado con Eli Lambeti y Jorn pero decidí que quería a Melina, a la que había conocido cuando estuve una semana en Atenas tras mi aventura con el aeroplano sobre el Egeo. Nos movíamos en los mismos círculos. Entonces, claro, me presentó a Jachidakis. Era una maga Melina, te encantaba con su alegría de vivir. (...) No hizo falta que le ofreciera dos veces el papel. Además, iba a ser su primera película.” (Siafkos, 2009: 81). Ciertamente no recuerda en absoluto que fue Melina la que propuso al dramaturgo escribir una obra para ella.

5 Eco (1986: 367): “nos interesa subrayar que, en la medida en que la actividad estructurante se presenta libre tentativa (queremos decir: inventiva) a nivel de la percepción y de la inteligencia, con mayor razón debe admitirse como tal, a nivel de la elaboración de modelos epistemológicos aptos para formalizar el universo de los productos culturales”.

no pretende encontrar estructura alguna, de las películas, pero no puede dejar de hallar signos, ópticos y sonoros, que construyen la Historia más allá de la historia que cuenta el film. Por supuesto, no pueden ser sino ópticos y sonoros, pero como veíamos, parten de la cualidad de ser signos ópticos y sonoros *puros*: los *cronosignos* que nos hacen una presentación directa del tiempo. En esta primera etapa del nuevo cine griego, la estructura se presenta *dramática* como si de la *imagen-movimiento* se tratase, pero, en realidad no es así. Veremos en *Estela*, y aún más en *El ogro*, que la estructura trágica se deja construir sobre las fisuras de un relato, un imaginario social. No pretendemos fabricar categorías de la imagen con el fin de evidenciar una estructura que, como decía Eco (ver nota 5), “se presenta libre tentativa (queremos decir: inventiva) a nivel de la percepción y de la inteligencia”. Dividiremos la película en secuencias. No se corresponden estrictamente con las secuencias técnicas que la componen, sino con secuencias puramente temporales que nos remitirían a las partes de una tragedia griega. Este es el caso de *Estela*. Aunque la tonalidad no será la misma en *El ogro* o en *Nunca en domingo*, podemos partir del mismo principio metodológico, la posibilidad de estructurar estas películas en unas *secuencias abiertas*, más allá de las propiamente técnicas⁶, que expresan esos *cronosignos* de una manera natural y fluida. Sin embargo, hay algo que las tres películas tienen en común: la puesta en evidencia de las fisuras subyacentes en el imaginario del helenismo, construido sobre los elementos históricos, sociales e ideológicos que hemos ido viendo. La necesidad de cerrar, de clausurar, ese relato, esa idea, acabará estallando a causa de los conflictos que los elementos mismos de creación provocaron entre los griegos y que se manifestaron en tantos acontecimientos traumáticos: aluvión de poblaciones inmigrantes en barrios marginales de la gran ciudad, guerras fratricidas, levantamiento de barriadas o de pueblos completos para excavar el pasado glorioso, marginalidad de fenómenos culturales propios, abandonados por considerarlos ajenos a los heleno, entre otras muchas cosas. Estas películas ponen el dedo en la llaga y desvelan que el imaginario del helenismo no está cerrado ni, al menos por el momento, es común. Pero también, van a contribuir a incorporar al mismo aquellos elementos marginales, que irónicamente pasarán a formar parte de la imagen de Grecia en el mundo, como es la música o las ruinas de las ciudades antiguas rescatadas, para acabar conformándose en los tópicos de una Grecia turística que se venderá al resto del mundo. En este sentido, *Estela* y *Nunca en domingo* serán las pioneras. *El ogro* es, como veremos en el próximo capítulo, un caso aparte.

Secuencia primera: los títulos de crédito. La entrada del coro.

De fondo sonoro, una música de *busuki*, orquestada en momentos clave. Vemos cómo se asoma a la puerta de su casa, una casa evidentemente popular, una pareja que observa

⁶ Ver la *Introducción específica* del presente trabajo.

algo. Primera mirada. La cámara hace un barrido. Nos muestra la calle, la fachada de la casa destartada, un grupo de hombres sentados a la puerta de la casa vecina charlando, uno de ellos toca una guitarra, noche de verano, y finalmente un coche caro del que baja un hombre elegante con chaqueta y corbata, bien vestido, que se dirige hacia la cámara por la calle empedrada. El hombre camina y observa. En su caminar vemos cómo pasa ante los títulos de crédito, que imitan los carteles pegados en tablas de madera y colgados por las paredes de las calles, anunciando un bar, una taberna, un centro de diversión popular. Con ello, en este primer paseo, al ritmo de los distintos temas musicales que luego se desarrollarán en la película, nos acercamos a una parte de la ciudad de Atenas, fuera del centro turístico. Es una ciudad en construcción. Casas de piedra se alternan con escaleras de hormigón. El barrio no tiene la autenticidad de un pueblo, pero tampoco llega a la categoría de gran ciudad. Cacoyanis encontró el *Parádisos*, el local-taberna donde canta Estela, en Neápoli, una vecindad construida en los primeros años de la expansión de la ciudad bajo los primeros planes urbanísticos inacabados, entre dos montes, Licavító y Strofi, no muy lejos de la plaza central de Omonia, pero a las espaldas de barrio elegante de Colonaki. Poco después, esta vecindad, que se encontraba en proceso de cambio urbanístico, será parte del barrio de Exarjia, conocido por sus librerías, imprentas, tabernas y locales donde se prodigaba la progresía de la ciudad en los años de máxima efervescencia política y social de la segunda mitad del siglo XX. El hombre, Alecos, se enciende un pitillo ante el cartel de entrada del *Parádisos*, en el que leemos en letras impresas de distintos tamaños:

Centro Parádisos (“Paraíso”). Conjunto de música popular (laikí musikí). Aneta y la famosa Estela. Todas las canciones sobre la vida, el amor y la muerte que reflejan el alma del pueblo griego.

Bajo este rótulo, escrito con carboncillo a mano, se puede leer:

¡Fuera la pobreza!! ¡Viva la valentía!!

En primer lugar, encontramos identificada la música, las canciones, las de la vida, el amor y la muerte, con el alma del pueblo griego, el *laós*. La música que aquí se toca es popular. Hay una primera identificación de lo popular con lo auténticamente griego. Más adelante veremos que la familia de Alecos, familia de médicos prestigiosos y adinerados como él, rechaza las incursiones del joven en estos lugares, poco adecuados, por demasiado ajenos a la imagen de una Grecia que halla sus raíces en los grandes héroes de la Antigüedad, recuperada para el relato oficial. Pero la palabra *canción* en griego es τραγούδι,

cuya raíz es la misma que la palabra τραγωδία, esto es, *tragedia*. La relación que aquí se quiere establecer entre la tragedia y las historias de la vida, el amor y la muerte que reflejan las canciones del pueblo griego, que canta la protagonista, comienza en la misma entrada del local, que es la entrada de la película. Podemos “leer” también esa *entrada* como la *πάροδος*, *párodos*, los arcos que daban entrada a la *orchestra* de los teatros griegos antiguos, por donde el coro hacía su aparición precisamente entonando y bailando la *párodos*, nombre que se le daba también al primer canto del coro. ¿Son coincidencias o guiños sutiles de la imagen? Precisamente, mientras Alecos entra en la taberna, se escucha la primera canción de la película, cuya letra es un llamamiento al pueblo, a la fiesta, un canto a la juventud:

Han salido las estrellas
y las chicas de blanco
se acercan al vecindario de abajo.
Los muchachos dejan los dados
y se encuentran en las esquinas de las calles.
A los *busukia* del *Parádisos*, me llevarás
porque nos divertiremos, no querrás parar
Siete canciones te cantaré
para que elijas el objetivo:
que me digas que te diga el “te quiero”.

La taberna, la orquesta popular, la cantante en el escenario, sentados todos como es costumbre, en dos filas planas, en una especie de rito ancestral plástico que recuerda la pintura bizantina, con el relativo estatismo de sus figuras, las mesas con la gente comiendo y bebiendo, se convierten en un coro que observa a Alecos quien, a su vez, avanza, mirando hasta que se sienta solo en una mesa. La dueña del local avisa a Estela a la que aún no hemos visto.

Debemos retomar, antes de la culminación de la secuencia con la aparición de Estela en escena, la primera fisura, para completar este primer acercamiento al relato helénico que vemos en la película. Se trata de la frase del cartel escrita a mano. Tragedia-canción, los temas del amor, la vida y la muerte, el alma del pueblo griego que se “refleja”, y se identifica, con ellos, de golpe, en un solo trazo aparece una pequeña escisión que puede hacernos girar el relato porque nos coloca en una realidad implacable: “¡Fuera la pobreza!!”. El relato es puesto en cuestión por una mano que agrede el espejo en el que se refleja el alma del pueblo. Esa mano evoca un pasado no tan lejano por medio de una única palabra, *levendiá* (*λεβεντιά*), valentía, valor, arrojo, pero, sobre todo, *i levendiá*, así, como

un sustantivo colectivo, significa para un griego el conjunto de muchachos que se levantan con valor contra el invasor, lo que nos transporta al levantamiento contra el turco en el año 1821, sentido con el que aparece el término en la poesía patriótica del todo el siglo XIX, pero que, a su vez, proviene de las *dimotiká tragudia*, las canciones populares, en las que ya aparece el término como una virtud en sí misma que implica valentía no exenta de esfuerzo y nobleza y pureza de alma. Por tanto, *levendiá* se convierte en un término que define al griego como tal, lo define en su carácter, como griego, y así, en el helenismo, en el imaginario del helenismo, es la principal característica de cualquier persona que lleve sangre helena, remontándose a la antigüedad clásica. De esa manera llega al siglo XX, para referirse siempre al griego capaz de sacrificar la vida por su pueblo, amenazado por cualquiera que trate de cohartarlo en su libertad. *Levendiá* y libertad están estrechamente unidos en el imaginario griego. Por eso, es un término cercano a la rebeldía y se ha utilizado tanto en la lucha contra los tiranos, dictadores o reyes, como contra los invasores de la patria en el siglo XX, italianos o alemanes o, posteriormente, desde posiciones de izquierda, contra los ingleses y estadounidenses. Esta es, por tanto, la primera escisión que encontramos en el relato del helenismo que aparece en *Estela*, que hace de la película una obra de arte crítica.

La secuencia termina con la aparición de Estela en escena, preparada para actuar en el escenario del *Paraiso*, un escenario eminentemente popular. Sin embargo, Estela tiene aspiraciones. En un primer momento, la música que allí se hace es, para ella, vulgar. La buena música es la que viene de fuera. Así encontramos una segunda fisura. ¿Qué es lo auténticamente griego, si la música que cantan en las tabernas populares es vulgar y no respetable, por lo que no es aceptada por una parte de la sociedad griega, a la que, en estos años, trata de acercarse Estela? Ella lo ve así en un principio, como decimos, porque nadie es más griega que ella, a pesar de que, como veremos, su helenidad no encaja en la sociedad en la que vive y le costará la vida. Para huir de la vulgaridad recurre a un número tomado de las películas extranjeras que ella adora, pero al igual que la falta de producción había impedido hasta el momento el desarrollo de un cine griego con un mínimo de dignidad, el intento de imitar un número musical extranjero con los mínimos medios técnicos de una taberna popular terminará en el ridículo (un disco rayado en un viejo fonógrafo, una pobre lámpara que trata de hacer foco en ella y la pierde continuamente, un público que acaba riéndose de la ocurrencia). Todo ello provoca la ira de Estela que acaba mostrando el fuerte carácter que la caracteriza como personaje y como griega: hace pedazos el disco, vuelve al camerino dando voces, perjurando que no volverá a pisar un antro como aquel. Comienza la gran fisura: “si tuviésemos un piano”. Será la obsesión de Estela para “modernizar” el local: “Anda a bailar un mambo con los busukia” (plural de *busuki*, el instrumento musical). Ésta

es, precisamente, la gran contradicción. El *busuki* no da categoría, es popular, vulgar, música de maleantes. Un piano, instrumento europeo, sería diferente. Es curioso cómo Cacoyanis plantea la contradicción en la inversión misma de los personajes. Alecos, el médico de buena familia, como por otra parte Cacoyanis, la propia Melina y su círculo de intelectuales, acuden a los *busukia* (los locales donde se toca música de *busuki*, popular o *rebética*), porque encuentran algo auténtico en ellos, algo que está fuera de sus vidas ordenadas, establecidas por una sociedad que ha impuesto sus rígidas normas para convertir el país en un estado moderno, europeo, pero que les ha hecho perder, en esa construcción de su imaginario oficial, parte de lo que podría haberle otorgado identidad propia. Es una lucha que viene sucediendo, como hemos visto, desde los orígenes mismos de la idea de una Grecia independiente. Por el contrario, Estela se encuentra encerrada en otro círculo completamente distinto al de Alecos, un círculo que la mantiene en una economía de subsistencia, cuando no en la pobreza, de la que sueña con salir. Para ella, el *busuki* representa precisamente ese mundo de miseria, el que proviene de los barrios marginales de los que ella, sin duda, procede, aunque no lo explicita en la película. Por eso mismo, Estela tampoco encaja en el mundo de Alecos, pese al amor que éste siente por ella. La escisión entre *laós* (pueblo) y *Colonaki* (alta sociedad) que, a través del cine anterior, se había formado como tópico, Cacoyanis la revierte, en cierto modo, evitando caer en esquematismos. Ni el *laós* es la representación ideal de lo griego como lo auténtico, lo bueno, lo inocente, ni todos los miembros de la sociedad de *Colonaki* son desalmados corruptos que viven de espaldas a la verdadera Grecia. En los dos mundos, reales, las normas que los manejan son estrictas y difíciles de superar. De ahí el desencuentro continuo entre Estela y Alecos. En el fondo, desde este momento comprendemos las ansias de libertad de un personaje como Estela, prisionera en y entre dos mundos sociales opuestos, que comparten un relato común, que, sin embargo, está plagado de fisuras como ésta. Casi al final de la larga secuencia, todavía en la misma noche, en un tiempo presentado, sin elipsis, y no representado por el montaje, en la más pura imagen-tiempo, Alecos le pregunta: “¿Y tú qué quieres?”. Ella le responde: “Tú sabes qué quiero. Bailar y cantar y poner a los chicos a mis pies”. Lo dice medio en broma para no herir los sentimientos de quien es su amante y benefactor, pero sabemos por su tono, sus ojos, su expresión, que esa es la verdad, y que la defenderá a lo largo de la película con uñas y dientes. Estela toma así, a ojos del espectador, los rasgos de la *levendiá*, rasgos eminentemente masculinos, que, sin embargo, en un alarde de transexualidad sin precedentes, consigue feminizar. La secuencia se cierra con el primer plano de un beso entre ambos. ¿Realmente ama Estela a Alecos? ¿Se está aprovechando de él? ¿Es sincera en sus declaraciones o como le recrimina su celosa compañera Aneta está con él sólo por su posición? Lo cierto es que, como veremos más adelante, no es el

dinero lo que mueve a Estela en ningún momento, sino dos sentimientos que acabarán oponiéndose trágicamente: amor y libertad.

Secuencia segunda: el piano.

La segunda secuencia de la película arranca precisamente tras el beso. Alecos compra un piano a Estela en una tienda de Monastiraki, entre el clamor popular de este rastro. Lo suben a una camioneta y Estela, abrazado a él recorre parte de las calles de la vieja y la nueva Atenas en busca de pianista. En estos momentos, Estela ama sinceramente a Alecos, lo besa, lo cuida, pero no permite que nadie, ni siquiera él suba a la camioneta con el piano. Técnicamente, la secuencia termina cuando, bajo la casa de Pipi, el pianista, de nuevo en uno de los barrios populares de lo que hoy es el centro turístico de la ciudad, le comunican que éste se encuentra en una boda en el Pireo. Estela ordena dirigirse al *Parádisos* a dejar el piano. Con ello se completa el segundo paseo por la ciudad. La secuencia anterior comenzaba con la caminata por Neápoli, la barriada de Exarjia en la que se encontraba el local. Técnicamente aquí terminaría la secuencia, pero a efectos de nuestro análisis, la siguiente es una continuación completamente natural de ésta. Nos trasladamos, tras una elipsis temporal, al Pireo. La imagen que encontramos es sin duda otro de los signos visuales, *opsignos*, de la película, como lo era el cartel a la entrada del *Parádisos* de la secuencia anterior. Tras un corte sin transición, aparecen las figuras de unos bailarines, de espaldas a cámara, marcando un *syrtós* tradicional entre hombres. Al fondo, vemos la montaña del Pireo, Castelo, sobre uno de los puertos tradicionales del lugar, el Turcolíbano, como le dijo la mujer del pianista a Estela. En los intersticios que dejan los bailarines, aparece el banquete de la boda. El lugar es una terraza de barrio popular. Lo curioso es que el baile, los bailarines, la toma, los encuadres, están cargados de un esteticismo cercano a las primeras películas de Visconti, más que a un neorrealismo duro. En realidad, descubriremos a lo largo de la película que esa es la tónica general de la imagen, la sucesión de los signos visuales, revestidos de un esteticismo manierista, hasta cierto punto. Las imágenes hacen recrear los planos, componiéndolos a la manera del baile que ahora vemos: hombres en semicírculo, pantalones negros, u oscuros, camisas blancas, o claras, cogidos de la mano a la manera tradicional. La sucesión de estas imágenes, que llamaremos, *imágenes-cuadro*, diseminadas estratégicamente a lo largo del film, hilvanan, como hilos del destino, la tragedia que se va construyendo, al igual que los bailarines del *syrtós* danzan agarrados de los hombros. El cartel de la secuencia anterior, no sólo anunciaba lo que el visitante va a encontrarse en el *Parádisos*, también anunciaba al espectador de la película que algo va a encontrar que lo habrá de conmover, de sentir, de hacer vibrar. Recordemos las palabras: “Todas las canciones de la vida, el amor y la muerte que reflejan el alma del pueblo griego”. La segunda parte de la segunda

secuencia, de repente, nos muestra otra de las manifestaciones del alma del pueblo griego, su baile, su baile popular, uno de tantos, el que acontece en las fiestas, las bodas, los actos sociales, en general. Probablemente, en esos años, en una boda de la alta burguesía, escucharíamos la música de piano, los temas de moda en París o Roma, como veremos en la penúltima secuencia de la película, un recurso de montaje que ya utilizó Griffith en *Intolerancia* (1915), pero que aquí tiene una lectura invertida, porque anuncia, ya sin ambages, como un adivino ciego, la tragedia que se avecina. Pero no nos adelantemos. Estamos en la fiesta, en la que el *syrtós* aparece como otro de los reflejos del alma griega. Hoy podemos comprender hasta qué punto esta imagen-cuadro del baile ha quedado incorporada a la imagen que, como occidentales, tenemos de la Grecia actual. Fue el mismo Cacoyanis, quien unos años después terminará por lanzar el baile característico de Grecia en la película *Zorba, el griego* (1964). Pero si en esta secuencia de *Estela*, el *syrtós* que vemos parece estar cercano al que podría bailarse en las fiestas populares de la Grecia de la época, en realidad más bien a una estilización coreografiada del mismo, el *syrtaki*, nótese cómo la palabra deriva de *syrtós*, esto es, un *syrtós* en diminutivo, fue una componenda que el músico Theodorakis adaptó de los bailes populares del rebético, no sólo el *syrtós*, sino también, y particularmente, el *seimbékiko*, que bailaba el hombre solo, improvisando a su aire, a ritmo de busuki, para que Anthony Quinn lo ejecutara junto con Alan Bates, al final de dicha cinta.

Comenzamos a comprender la importancia de la música en la película que tratamos, su función normalizadora para la inclusión de estos rasgos de populismo, cercanos a la tradición balcánica y oriental, más que a la clásica y occidental, en la construcción de ese relato de lo que Grecia es. Cacoyanis se siente con derecho a construir una tragedia griega porque se siente heredero de aquella Grecia que Occidente reconoce sin problemas como tal, pero no tiene reparos en incorporar aquellos elementos que, considera, son tan intrínsecos al helenismo como aquella. Esto es algo que al griego le costaba aceptar o, mejor dicho, que le costaba asimilar como partes de una tradición común y, desde los inicios de los procesos de la revolución y la independencia, han sido fuente de escisiones no poco traumáticas, revueltas además con motivaciones políticas. Habrá que esperar a Anguelópulos para encontrar un cineasta que sea capaz de enfrentar esos traumas en una exposición, a través del arte, de la propia historia patria como una sucesión de escisiones y de intentos de apuntalar el imaginario del helenismo, apropiaciones impropias y desilusiones traumáticas. Cacoyanis muestra los fragmentos y los hilvana a través de una auténtica tragedia griega. Tragedia, porque se acerca a la estructura de la tragedia clásica, bien euripidiana, bien shakespeariana, griega porque evidencia las escisiones del pueblo griego contemporáneo y las muestra artísticamente. Los signos que encontramos en la estructura ausente de esta obra de arte, *opsignos*, *imágenes-cuadro*, *musisignos*, nos

van acercando poco a poco a la comprensión de ese intento por dilucidar los problemas y fusionar las derivaciones del helenismo contemporáneo.

Volviendo a la secuencia, durante el baile estilizado ésta deja asomar retazos de una realidad social ineludible. Aparte de las casas, el urbanismo antiguo del Pireo, que hoy ha desaparecido por completo, como tal, encontramos en los trasfondos de las imágenes de la fiesta, a las gentes del barrio mirando la boda y el baile como espectadores. Es ahí cómo, sutilmente, percibimos las miradas de gentes humildes, vestidos de calle, ropas pobres. Cuando hace su aparición Estela en la escena, asoman, por encima del muro de una cuesta ante las casas, sólo las cabezas de hombres que parecen espiar lo que está ocurriendo y la fiesta a la que no han sido invitados, pero ahí están. Como decimos, entra Estela buscando a Pipi, el pianista. La secuencia marca el inicio de la tragedia. Es el primer encuentro de Estela con Miltos. Esta será la relación que marcará el resto de la película y que desencadena la destrucción de cada uno de los personajes que los rodean, comenzando por Alecos y terminando por ellos mismos, Estela y Miltos. Esta progresión vuelve a referirnos a la construcción trágica de la película. El encuentro es providencial y con las primeras palabras entre ambos, empezamos a comprender quién es cada uno. Sin dejar de mirarse, cuando se han descubierto, Estela termina de hablar con el pianista, le pregunta por el “guaperas” que la está mirando y se entera que es un jugador de fútbol del Olimpiacós. Cuando va a salir, Miltos la intercepta: “¿Se va usted ya?”. “Me voy”, dice ella. “¿Por qué?”, pregunta Miltos, agarrándola del brazo. “Suélteme, por favor, esto sobra”, le dice ella. “¿Cómo te llamas?”. Ella mira la mano en su brazo: “la mano”. Miltos insiste: “¿dónde vas?”. Y aquí ella se descubre como la heroína que protagoniza su vida y que conocemos por la primera secuencia del mambo: “Donde quiero, donde me apetezca”. Él le espeta: “A mí me apetece que te quedes” y ella responde: “algo me dice que nuestras apetencias no encajan”. Sale ante tres hombres que, de nuevo, bailan un ritmo popular, estilizadamente, como bailarines, estéticamente, no como se bailarían realmente en una boda popular. Pero esta *imagen-cuadro* que ha enmarcado la secuencia entre dos bailes no puede dejar de recordarnos a los dos estásimos que cierran un episodio en la tragedia antigua.

Secuencia tercera: el cambio.

En un breve diálogo entre Estela y Alecos, al despertar por la mañana, éste le pide, entendemos que no es la primera vez, que se case con él. Ella rehúsa, la situación como está, está bien. Una frase de Alecos la hace saltar de la cama: “¿Por qué no quieres cambiar?”. Previamente Alecos muestra su fondo burgués cuando le explica que no entiende cómo quiere seguir con esa vida que lleva, en ese ambiente, con las cantantes, es decir, comprendemos el abismo social que separa a ambos personajes, un abismo que parte en

dos la sociedad griega y del que volveremos a ver fragmentos cuando Cacoyanis nos deje asomarnos al mundo convencional, gris y triste de la familia de Alecos, encarnado particularmente por una hermana que lo adora de una manera casi incestuosa (¿otro guiño a la tragedia griega, en este caso a la tan amada *Electra*?). Este mundo es marginal. Lo que Alecos no comprende, y su familia aborrece completamente, es que Estela renuncie a estabilizar, legalizar y normalizar socialmente su situación de amancebamiento y, sobre todo, su situación laboral y económica. Pero no sólo no lo entienden los personajes burgueses de la película. La propia compañera de Estela, Aneta, se enfurece con ella, no sólo por los celos que le tiene ante su éxito como cantante y como mujer, sino también porque considera que está desaprovechando, cuando no despreciando, la oportunidad que toda mujer que se precie de tal jamás dejaría pasar, la de casarse y casarse con un muy buen partido. La sociedad que rodea al personaje de Estela poco a poco estrecha un lazo que la ahoga. Gira en torno a ella como un coro de furias que estallará en la última secuencia. Estela, ante la insidiosa pregunta de Alecos, responde ofendida: “¿Cambiar para ser qué? Me ofendes, Alecos”. Estamos en el primer punto de inflexión del desarrollo del personaje de Estela y de su tragedia. Este “¿Cambiar para ser qué?” es una de las *imágenes-llave*⁷ que harán rotar la historia a la vez que provocan el desconcierto del espectador. Estamos en 1955, en un país mediterráneo. La lucha feminista no ha llegado siquiera a conseguir el voto en algunas de las más avanzadas democracias europeas, cuánto menos a equiparar derechos entre ambos sexos. En Grecia, una mujer del pueblo, una cantante de taberna marginal, se atreve a conducir su vida en torno a dos sentimientos claves para ella, amor y libertad, y se niega a seguir los condicionantes que guían a cualquier mujer de su tiempo, lo que la hace incomprendida para su entorno, desde el más cercano, Alecos o Aneta, pero también el propio Miltos, a quién unirá la pasión de su vida, hasta la sociedad en general, personificada en esta película por la hermana de Alecos, y más adelante por la madre de Miltos.

Desde este momento, Estela intenta alejar a Alecos de su vida porque, como otros hombres, que previsiblemente ha amado, han intentado atarla, aprisionarla. Aunque la idea del personaje la tomó Cambanelis de la Carmen de Merimée, en la película se acerca mucho más a Antígona, de la que, en el desarrollo, adquirirá sus rasgos más característicos, hasta llegar al punto que la conduce a la tragedia: la transgresión de la ley de los hombres, la ley de la sociedad en la que vive, para atender la ley ética de su corazón.

⁷ Recordamos, llamamos *imágenes-llave* o *signos-llave* a los momentos ínfimos que en un film, sea a través de una sola imagen, sea a través de una frase, de un sonido, de una nota o una frase musical, sirven de punto de inflexión que hacen comprender al espectador algo, una hendidura en la trama, una fisura, un toque de atención, que provoca una reacción en la percepción. Pueden ser de muchos tipos, pero hay muy pocos en cada película. En esta película, todos los *signos-llave* son de la protagonista y sólo encontraremos tres o cuatro.

Dice en la misma secuencia: “Yo, cuando amo a una persona, la amo como es, y no pido nada más”. Alecos se aleja de ella y es la primera vez que lo encontramos en su ambiente natural, en casa de su familia. Hay un fantástico encadenado entre la conversación en la que Aneta trata de enterarse por Estela por qué Alecos ha dejado de aparecer por el local, en la que se escucha de fondo el busuki de Tsitsanis y la imagen de una radio a través de la cual seguimos escuchando la misma música, hasta que una voz imperiosa grita: “Para inmediatamente esos horribles busukia”, y una mano apaga la radio. Una nueva *imagen-cuadro* que nos sirve de transición entre el mundo de la taberna y los *busukia*, o sea, el de Estela, que hasta el momento hemos seguido, y el mundo burgués de la Grecia dominante y culta, ajena a él. La voz era la de la hermana de Alecos. En el elegante patio de su casa, vemos a la familia reunida, de noche, cada cual entretenido en sus quehaceres. La música de *busuki*, que escuchaba Alecos, sobra, no les pertenece. Encontramos, sin embargo, uno de los tópicos que será desarrollado por el cine posterior de una manera continuada, el de *Colonaki*, es decir, la familia pertenece a un mundo que, poco a poco, deja de pertenecer a lo auténticamente griego, porque no es sano psíquicamente, como lo es el mundo popular, el de la buena gente. En *Estela*, la dicotomía no es ésta ni mucho menos, ya que el mundo popular, tan querido en el cine posterior hasta hacerlo una parte básica del relato helénico, es aquí tan ponzoñoso como el burgués de *Colonaki*. La fisura no es tan simple. La secuencia se interrumpe cuando Alecos decide volver a los “horribles *busukia*”.

Secuencia cuarta: la destrucción por el amor.

A partir de este momento, acompañados de un nuevo estásimo, canto de coro, un coro de *busukia* que, al igual que los coros de tragedia parecen ver más allá de lo que dicen, toca y canta sobre el escenario del *Parádisos*, *El mes tiene un día 13*, se inicia la secuencia central. En términos cinematográficos, hablaríamos de más de una secuencia, pero para nuestros fines analíticos, la tomamos como única, la secuencia que desarrolla la felicidad de los nuevos amantes, desde el momento en que Miltos, al terminar la canción del coro, llega bebido a la puerta del *Parádisos*, a bordo de un viejo automóvil, reclamando a Estela. Ésta se planta en la puerta sonriente y lo reta con los brazos cruzados a que cumpla la amenaza de entrar en el local con el coche, por encima de su cadáver. Miltos arranca y frena justo ante la cara de Estela, que no se ha movido de su sitio, a riesgo de ser atropellada. La imagen impasible de Estela ante la puerta del local, sonriente, sin inmutarse ante el avance del automóvil, es una perfecta *imagen-símbolo*. Como pocas más en la película, esta imagen, un plano único y breve, nos retrata el alma más profunda de Estela, su fuerza, su entereza su seguridad ante las posibles adversidades, esto es, su travestismo en una masculinidad ambigua y apabullante que, sin embargo, es absoluta y genuinamen-

te femenina. En este plano y en el plano de la secuencia final en que espera, de nuevo, la llegada de Miltos, como en éste, enfrentándose a la amenaza directa de la muerte, Estela se convierte en un símbolo, el símbolo de la rebeldía, de la lucha, de la libertad, de la individualidad frente al mundo opresivo e injusto, que se ceba particularmente en las mujeres. Su sentido de la justicia es innegable, pero no coincide con el de la ley, ni la escrita ni la consuetudinaria. Así, estas imágenes únicas, a veces compuestas de un único plano, dos a lo más, que provocan en el espectador toda una serie de sensaciones y percepciones que le permiten introducirse, casi de tapadillo, en el alma de un personaje, son las que hemos llamado *Imágenes-símbolo*. La *imagen-símbolo* nunca está sola, aunque aparezca aislada entre otros planos. Es preparada y es continuada. Ésta ha sido preparada por el coro que nos estaba cantando que el mes tiene un día 13, en el que todo sale mal, que es maldito, que ojalá fuera borrado del mes. “En un día 13 me quedé huérfana, en un día 13 me quedé también viuda”, canta Sofia Vembo, aquella joven cantante de *La refugiada* (1938), originaria de Asia Menor, obligada a cantar en los cabarets cuando la repudia su rico marido. Entonces, recordamos, cantaba canciones adaptando la moda parisina, ahora entra directamente en el *rebético*, en los *busukia*.

El encuentro con Miltos supondrá un cambio radical en la vida de Estela, un cambio hacia la felicidad, pero también hacia la consumación de un destino que no viene dado por dioses extraños y ajenos al mundo, sino por las consecuencias que los actos de los protagonistas adquieren ante un enjambre social que es imposible de evitar. La elección en este momento, en esta *imagen-símbolo*, determinará un destino que no tiene marcha atrás. En este sentido, nos coloca de frente ante la tragedia. Ante esto, podemos abrir tres vías de reflexión. Por un lado, cabe preguntarse, ¿no es precisamente en este sentido en el que Estela se convierte en héroe trágico? Considerar hoy día que la tragedia es la aventura y desventura de reyes, héroes mitológicos y personajes de nobleza de sangre es no sólo fosilizarla en un género literario que habría de considerarse muerto, lo cual es, cuando menos, discutible, sino también aferrarse a posiciones política e ideológicamente conservadoras, por lo que tienen de desprecio hacia un determinado tipo (mayoritario) de ser humano. Estamos con Eagleton cuando considera: «Los héroes y heroínas trágicos se encuentran ahora en cualquier esquina, igual que el hado de cada individuo se vuelve en principio tan valioso como el de cualquiera y la crisis histórico-universal de uno amenaza con conmover también la del otro» (Eagleton, 2011: 140). Cuando un poco más abajo Eagleton afirma que la única cualidad para ser héroe trágico es que seamos miembros de una especie, no podemos sino pensar en el componente de propuesta ética que puede tener la tragedia como género en nuestros días. Por esa razón, no existen dioses que hilen el destino, porque los dioses están en la casa de al lado, han tomado nuestra forma humana y, lo que es peor, nuestros hábitos más perversos. Así, en segundo lugar, si el

Destino consiste en “todas esas tretas y trampas del pasado en las que caemos ciegamente con nuestra incesante e insegura marcha hacia adelante” (Critchley, 2014: 31), veremos que Estela no será capaz de escapar a la trampa que ella misma ha creado a su alrededor, al enfrentarse con la sociedad en la que vive, sin ser capaz de escapar a su mirada, a su vigilancia, provocándole la inacción, o mejor, dicho con Critchley, la imposibilidad de acción, porque la tragedia, precisamente, es pensamiento en acción, en acción reflexiva y su dificultad en un mundo caracterizado por la ambigüedad. Lo que la tragedia revela “es una situación donde actuamos y, sin embargo, al mismo tiempo, ya estamos determinados por la acción. Este es el asunto: desconocemos que, al mismo tiempo que hacemos algo, eso ya está hecho” (Critchley, 2014: 66). El destino lo teje en *Estela*, esta tragedia moderna, todo un entramado social que no deja lugar al individuo ni a su libertad individual. Pero es un elemento que en la película aparece como otra, tal vez la más importante, de las fisuras del gran relato griego, el imaginario del neohelenismo, que se ha construido sobre un entramado social que, temeroso de las amenazas externas e internas, niega a sus habitantes la realización de una individualidad elegida. La literatura de la generación de los 30, poetas como Seferis, como Elytis, como Richos, novelistas como Casanachakis, lo han percibido y lo han cantado como *trenos* profundos en su obra. Aquí el cine, por primera vez en Grecia, lo recoge y le da la forma de una tragedia, recurriendo para ello a una tradición clásica que ya forma parte indiscutible del nuevo helenismo, con todas sus derivaciones, laberintos y fisuras. Por último, en tercer lugar, la tragedia da voz precisamente a la relación entre libertad y necesidad: una libertad continuamente cuestionada por lo que nos atrapa en el pasado, lo que la convierte en una libertad ilusoria y una experiencia dolorosa, pues siempre estamos pendientes de no traspasar el límite de lo prohibido, lo que los griegos llamaban *hybris*. El problema, y la tragedia, es que nunca sabemos dónde está ese límite, de ahí el dolor, la exacerbación de los afectos⁸. Es el problema irresoluble que va a encontrar Estela como heroína trágica y que va a marcar la secuencia que estamos analizando, con todos los giros trágicos que dicha secuencia va a dar, hasta la decisión final. Estela camina continuamente en la cuerda floja de la *hybris*, su relación con Miltos exagera sus afectos, sus pasiones, y con ello sus acciones, pero a la vez esa relación la pone en la terrible tesitura de dos decisiones trascendentales en su vida: cómo acabar con Alecos sin hacerle sufrir y cómo vivir su pasión sin traicionar su propio yo. En ambas decisiones, Estela no es consciente, y lo sorprendente es que el espectador tampoco, de hasta

8 Como Critchley señala, esa exacerbación de los afectos es más acusada en las tragedias de Eurípides, considerado por muchos el autor menos trágico, con lo que no está de acuerdo (2014: 48-49). Es curioso que Cacoyanis conscientemente recurra a Eurípides, tanto para revisar la tragedia antigua en el teatro o en el cine (sus tres adaptaciones son obras de este autor: *Electra*, *Troyanas* e *Ifigenia en Aúlida*), como para estructurar y organizar los argumentos trágicos de sus películas de tema moderno, como es el caso claro de *Estela*.

qué punto se ha traspasado la línea de la *hybris* o no. Al igual que Estela, como le corresponde al buen cine *de vidente*, el espectador observa, deambula, es incapaz de juzgar, se deja llevar, lo que le conduce, como en toda tragedia, a la inacción. El principio del fin para Alecos, cuando éste se convierte también en héroe trágico incapaz de actuar ante las circunstancias, lo vemos en una hermosa *imagen-llave*, cuando tras enterarse por Aneta de que Estela ha salido en el automóvil con Miltos y posiblemente no volverá esa noche, escucha cantar a su amada, que ha vuelto, en el escenario, la alegre canción del principio, *Siete canciones te cantaré*. La cámara se acerca a su rostro cerrando el plano en un corto travelling que nos deja ver unas lágrimas que salen de sus ojos. ¿Qué significan esas lágrimas? ¿Es la alegría porque Aneta no tenía razón en su predicción sobre Estela y ella ha vuelto? ¿O es que comprende que es el final de una historia, que ha sido derrotado en su empeño de ganar a Estela para él solo? No lo sabemos y no nos importa, esa magnífica ambigüedad que emana de la imagen, una mezcla de *opsigno* y *sonsigno*, unas lágrimas en los ojos, una sonrisa enigmática y triste, una música alegre y amorosa, la convierte en una *imagen-llave* imprevisible y trágica.

La larga secuencia, compuesta de otras varias secuencias cinematográficas, se desarrolla a lo largo de dos vías paralelas que acaban confluyendo en una, tras la muerte de Alecos ante la casa de Estela, para dirigirse como en un sendero único hacia el final. Veamos. Por un lado encontramos la relación entre Estela y Miltos, que se hace definitiva la noche en que éste llega cuando están cerrando y, altanero, seguro de sí, como el campeón deportivo que es, exige bebida y música. Un nuevo enfrentamiento con Estela termina por confirmar el amor entre ambos, pero es un amor sustentado en la admiración mutua de su fuerza, lo que lleva en sí mismo el germen de su destrucción. Hay una *imagen-paso* o *imagen-giro*⁹, como hemos llamado a ese plano que hace confirmar lo que el espectador, junto con los protagonistas, predicen. Miltos saca una especie de granada de mano casera cuya mecha enciende. Todos en la taberna se esconden, como lo hicieron cuando pretendía entrar con el automóvil dentro del patio. Sólo Estela, como era de esperar, se queda ante él, impasible y sonriente. Ante eso, Miltos descubre su trampa, no hay explosivo, ambos estallan de risa y es el momento en que se declaran su amor y su admiración en un diálogo tan explosivo como la falsa bomba. Pero también como la pasión que comienza que nadie sabe si no está ya en el límite de la *hybris*, de lo permitido por los humanos y los dioses, por las leyes de los hombres y la naturaleza:

- Me gustas, Estela.

- Lo sé.

- ¿Tú qué dices?

⁹ En otros lugares, llamamos a este tipo de imágenes como *bisagra* o *gozne*. Los matices los iremos descubriendo en cada caso.

- Te has retrasado.
- ¿Me esperabas?
- Estaba segura de que vendrías.
- ¿Por qué?
- Porque lo quería.
- Vendré todas las noches, Estela.
- Y yo te cantaré.

La escena, feliz en apariencia, es un cúmulo de presagios oscuros como la noche en la que se desarrolla: la falsa bomba, un presagio de lo que habrá de ser esta relación, la música, como un *sonsigno* envolvente, anuncia con su melodía el final mismo de la secuencia y de la historia. Se trata del tema central que cantará Estela en el momento más triste para ella, el momento de la gran decisión trágica:

Amor, que te has vuelto un cuchillo de doble filo
una vez me diste sólo la alegría
mas ahora ahogas la alegría en el dolor
no encuentro fin, no encuentro remedio.

En paralelo al amor de Estela, que vemos feliz y alegre en una serie de secuencias técnicas que muestran a los amantes en pleno apogeo de su pasión erótica, se intercala la decadencia de Alecos, que enferma. Una visita de su hermana a Estela, en la que por un único momento se enfrentan los dos mundos, las dos Grecias, la acomodada y burguesa y la marginal y popular, irreconciliables en ese punto, hacen despertar en Estela la sospecha de que tal vez algo no va como debería, de que su libertad, sus decisiones, a pesar de su empeño certero en no mentir, en ser sincera en todo momento con Alecos, desatan consecuencias que ella misma no puede controlar. De nuevo una *imagen-llave* aparece magistral para hacernos reconocer la enorme fisura entre ambas mujeres, ambos mundos que viven ajenos uno del otro en el mismo país, en la misma ciudad. Estela abre la puerta del armario y se esconde a nuestros ojos para buscar su ropa, dejándonos reflejada en el espejo de la puerta la figura de la hermana de Alecos, elegante y triste, tratando de superar el rechazo que le supone hablar con una persona como Estela, para decirle que la familia ha dado su consentimiento a la boda con ella, algo que, a las claras, no es de su agrado. No sólo ambas mujeres no hablan el mismo lenguaje, sino que algo más que una gran grieta social las separa. La una parece hablar al reflejo de la otra, es eso lo que el espectador percibe. No hay comunicación, un muro, un espejo en este caso, las separa. La hermana de Alecos trata de tragarse su orgullo, sólo por evitar la depresión de su hermano que pu-

diera llevarle a un nuevo intento de suicidio. Para ello, acepta a Estela en la familia, aun a sabiendas que será una aceptación falsa. El único argumento para convencer a Estela es transmitirle la culpa de lo que pueda sucederle a su hermano. Estela no acepta esa culpa directamente y apela a su sinceridad para con él desde el principio, pero no podrá evitar que el germen de la misma haga blanco en su inconsciente. La posibilidad de *hybris* hace su aparición. Pronto volverá a reaparecer en otras circunstancias.

Entretanto, Estela reconoce en la siguiente escena ante Miltos, envueltos por las olas en la playa y bajo el cálido sol: “No me gusta sentirme así de atada. ¡Ladrón! ¿A dónde vamos?”. Ese “¿A dónde vamos?”, pese a la felicidad que siente y vive, es una pregunta que la deja, como heroína trágica, en la perplejidad. En estos momentos, no quiere decidir, sabe que algo no es como debería ser, como ella considera que debe ser, y no puede actuar. Por primera vez siente que no es dueña de su destino, que su libertad, por la que tanto lucha día a día contra todo y contra todos, peligra, no es completamente suya. El nuevo cruce con Alecos será el desencadenante de la tragedia. Alecos llama a la puerta de Estela y vemos su rostro que entra en primer plano, triste, preocupado. La mano de Miltos le acaricia la nuca. Se pregunta en voz alta, “¿quién será?”, pero sabemos que lo sabe. Alecos la llama. Ella calla. Mira. Espera que se vaya. No responde. ¿Acaso sabe qué responder? Cuando lo escucha bajar las escaleras, se asoma a la ventana y entre los resquicios de las contraventanas ve cómo Alecos, que mira hacia su casa, es atropellado por un automóvil. Ella grita entre los ruidos de los frenos del automóvil y los acordes del ritornelo del tema musical de Alecos. Una nueva imagen-llave: su rostro, las ruedas, de fondo el cartel del “Parádisos. Canciones de vida, amor y muerte”. En diez segundos, se superponen esas tres imágenes. La larga secuencia argumental que hemos analizado, compuesta a su vez de otras tantas secuencias cinematográficas, termina en el cementerio, en el entierro de Alecos, en tierra, como buen ortodoxo, ante la grieta que se abre definitivamente abismal entre el mundo de Estela y el mundo de Alecos. Estela observa desde lejos la ceremonia, sin querer acercarse, a sabiendas que no será admitida en ella, a pesar de su relación pasada. Con Alecos, se entierra cualquier posible vínculo de comunicación entre los dos mundos que, a partir de este momento, continúan como siempre han estado, separados. Al salir del cementerio, Miltos, que trata de consolar a Estela por el desprecio sufrido, le dice con aplomo: “Estela, nos casaremos, lo he decidido. Todos sabrán que eres la mujer de Miltos y te respetarán”. El rostro de Estela nos dice muchos más que su mutismo. Pero es incapaz de hablar en ese momento. Tan sólo puede llorar. Por Alecos, por ella, por su libertad, por su mundo. Miltos no le pide matrimonio, Miltos ha decidido casarse con ella. De hecho, la secuencia se cierra, en realidad, de nuevo en el Paraíso, de noche, Estela se prepara para cantar y confiesa a María, la dueña del local, la declaración, impositiva, de Miltos. María se alegra, es parte del mundo convencional en el que

lo natural para una mujer es la boda, la familia, pero María es también la confidente, la madre condescendiente, la hermana amante, y comprende que ella no será feliz así. Estela estalla. ¿A dónde ha llegado? Necesita cantar, respirar, grita: “¡Me ahogo, me ahogo, me ahogo!”

Secuencia quinta: la decisión trágica.

El último *estásimo* es el más bello de la película. Como un canto de Eurípides, Estela, sentada ante la orquesta del *Parádiso*, hace el canto al amor desgarrado, a la imposibilidad, a la futilidad del destino, a lo pasajero de la vida y de los sentimientos. *Amor que te has vuelto cuchillo de doble filo*. La canción central de la película, cantada mil veces desde entonces, forma parte de la tradición cultural helena como si de una tradición ancestral se tratara, aunque en realidad es la canción de la película *Estela*, compuesta por Jachidakis y con versos del propio Cacoyanis. A pesar de la temática, de la extemporaneidad de una reivindicación femenina que es ajena a la normalidad del momento, este canto a la libertad de la mujer por encima de las convenciones sociales se convirtió en un mito del cine griego. Tal vez por eso, a pesar de delatar sin tapujos las escisiones que el propio imaginario del helenismo vivía, después de tantos años de enfrentamientos entre griegos, o tal vez porque los presentaba bajo la forma y apariencia de una obra de arte con elementos que remitían a los orígenes del pueblo mismo, es decir, a la tragedia como obra de arte popular que implica hacer propio el pasado clásico que algunos negaban, *Estela* se convirtió en un mito. Dos elementos han perdurado, al pasar al imaginario popular, como si fueran ancestrales: la canción citada y las últimas palabras de Miltos antes de matar a Estela. Adelanto este hecho porque la canción que supone el coro final de la tragedia a partir del cual se presentan las grandes decisiones que han de tomar los héroes trágicos y que conducirán precipitadamente, como los tremendos descubrimientos de Edipo, como los fatídicos asesinatos de Electra y Orestes, como la implacable decisión de Antígona, esta canción es una prueba del efecto que el cine ha podido hacer en el imaginario de un pueblo, por el hecho de que una película haya llegado a tanta gente con una lengua, una religión y un pasado común. El éxito de la canción, como digo, supuso su difusión y su interpretación por toda cantante que se precie, como si de una canción popular e intemporal se tratara. La unión de poesía, busuki y melodía rebética, unido a la imagen de Estela, con rostro demudado, cantándola con su voz desgarrada y grave, la convirtieron en un hito de la música griega para todos los estamentos sociales, incluso aquellos que no consideraban el rebético como una música culta o auténtica. Sin duda, el hecho de la intervención de un aristócrata de la música como Manos Jachidakis, conocido compositor de música *seria* entre la alta sociedad ateniense, junto a sus versos y el estilo de Melina Mercuri, reputada actriz de teatro *serio* del momento, contribuyó al hecho. Lo cierto es que son

fenómenos como éste los que hacen de *Estela* un film tan especial en la consolidación de un imaginario griego, de un relato del helenismo que pudiera ser compartido por todos los griegos, además de ser exportado al extranjero como parte de la idiosincrasia nacional, tan depauperada por los bandazos del intervencionismo extranjero durante los dos siglos de independencia.

La última secuencia, el último episodio de la tragedia hasta su final, está repleto de imágenes y escenas significativas. Aparecen los elementos que hemos descubierto hasta ahora: sociedad y tradición, destino y tragedia, con las grietas que todos ellos han abierto y serán imposibles de cerrar.

En pleno canto del coro, Aneta, rabiosa con Estela, le dice a Miltos: “Mírala, cantando con el otro recién enterrado. Tú serás el siguiente”. Aneta parece hacer el papel de una funesta Casandra, celosa de cualquiera que ame a Estela. Miltos ha hablado con su madre y ha fijado la fecha de la boda. No ha contado para ello con Estela. Miltos es su gran amor, pero es el hombre. Las decisiones las toman los hombres. Es la ley escrita y no escrita. Cuando Estela se entera, monta en cólera, ella quiere seguir así, contra la sociedad, contra la convencionalidad, el amor salvaje, como llega a decir, como animales, pero la decisión es implacable: “O te tengo para mí, Estela, o no te tengo”. La decisión la deja en sus manos. Estela reconoce que no puede decir que no, pero su resistencia es providencial. Cuando le da el ultimátum, encontramos una magnífica *imagen-icón*: Estela es incapaz de pronunciar el sí. Tan sólo la vemos asentir tímidamente con la cabeza ante la insistencia de Miltos. El primer plano de una campana anuncia el inicio de las fiestas del 28 de octubre, el día fijado para la boda y una de las grandes fiestas nacionales, nada más y nada menos que el día del “Gran No”. El 28 de octubre de 1940, el general Metaxás dio el “no” al ultimátum lanzado por las fuerzas italianas de Mussolini para entregar Grecia a los italianos. No es casualidad. De nuevo se conjura el destino y el gran “no” del pueblo griego se une con el gran “no” de Estela. Este “Gran No”, junto con el 25 de marzo, inicio de la Revolución, son las fechas comunes al relato griego moderno, fechas sobre las que, desde su instauración, ningún griego ha discutido. La gran diferencia es que el gran “no” de Estela es un “no” a su sentimiento más íntimo y sincero y ni siquiera lo pronuncia, como veremos un poco después. El día de preparación de la boda Estela recibe la visita de la madre de Miltos. Esta pequeña escena dentro de la gran secuencia final es determinante. Es la gran *escena-cesura*, *imagen-cesura* que toda gran película contiene, porque es capaz de tocar la sensibilidad esquizofrénica del espectador. Como espectadores, la gran mayoría de nosotros no podemos ante ella tomar un partido claro, porque los argumentos que exponen unos y otros personajes, las imágenes que se suceden en ella, o los sonidos que escuchamos, depende de cuál sea el tipo de película, no embargan de la misma manera el uno y su contrario, o mejor, cualquiera de los elementos que en ella aparece. Vista

desde nuestra perspectiva de espectadores de la época de la postmodernidad, tal vez nos parezca demasiado sencillo decantarnos por el punto de vista de Estela, en la breve conversación que ésta mantiene con su futura suegra. Pero si escuchamos y miramos bien la escena, nos vemos sumergidos en la transposición de un fragmento de pieza trágica que la vuelve inevitable. El juego del Destino hace su aparición de forma apabullante. La madre de Miltos se convierte en la sacerdotisa de un dios o una diosa implacable que no tiene nombre y que pone a Estela en la difícil, en la trágica situación de tomar una decisión, que finalmente no llega a tomar. Si tratamos de ponernos en la piel de los espectadores de la época de su estreno, fuera en Grecia, en Francia, donde se proyectó tras su paso por Cannes, en España, donde no llegó a estrenarse por problemas evidentes con la censura, o incluso en Estados Unidos, en plena época de la caza de brujas, comprenderemos el impacto que el comportamiento de una mujer como Estela podría causar y, por tanto, el baño de sensatez que suponía la visita de la madre de Miltos para poner orden en una vida licenciosa y desordenada como la de la heroína. La madre de Miltos representa la ley de los dioses y de los hombres, del cristianismo ortodoxo y de la sociedad bienpensante. Todo comportamiento ajeno a ella se puede tolerar mientras se lleve en secreto, mientras permanezca en la esfera no sólo de lo estrictamente privado, sino también de lo no visible dentro de la esfera privada. Por ello, no era infrecuente el hecho de que hombres de cierta reputación tuvieran como amante a cantantes de este tipo de locales como el de Estela, al igual que hombres casados mantuvieran esporádicas relaciones con muchachos, siempre y cuando todo ese mundo se mantuviera al margen de la sociedad “normal”. Ello implica, y esto es muy propio hasta hoy en día, de los países mediterráneos, tanto europeos como norteafricanos, que han de existir personajes y lugares al margen de lo socialmente normalizado, protegidos de la mirada directa de la sociedad. De ahí estos garitos como el de Estela. Son relaciones parasociales que han dado mucho juego en la literatura y el cine¹⁰. De ahí la importancia de la escena, de la visita de una mujer recta, que perdona a Estela la poca deferencia por no haber sido ella, la futura nuera, quien la visite y le bese la mano, como dicta la costumbre, sino al contrario, que también es capaz de reconocer que vivirán en diferentes casas, porque sabe que una suegra y su nuera no es bueno que estén demasiado cerca, pero que desde su entrada, sin dejar opción de respuesta, fija las normas que conlleva el matrimonio con su hijo, es decir, el matrimonio como institución, que viene a resumirse en el dicho español de que la mujer casada, *con la pata quebrada y en casa*.

10 El cine de Arturo Ripstein retrata, incluso en el siglo XXI, relaciones que son consideradas “pecaminosas” por la sociedad “normal” mexicana, y para ello ha adaptado algunas novelas que a su vez retratan este tipo de relaciones socialmente “desviadas” en el Egipto de finales del siglo XX. Es el caso de Naguib Mahfuz y su *Principio y fin*. Pero no olvidemos que el naturalismo de un Maupassant hacía lo propio con las “perversiones” de la sociedad burguesa francesa de su tiempo. Ver Aguilera Vita (2017).

La madre de Miltos es la encarnación de la ley, pero no llega para enfrentarse con Estela, sino más bien al contrario, para tratar de asegurarse de que su hijo, tras el sagrado paso del matrimonio, estará feliz con la mujer elegida. Piensa que Estela es demasiado bonita para su hijo, pero lo dice como una broma que Estela no atiende. Poco a poco, la simpatía de la mujer va fijando sus reglas como la encarnación de la ley de la tradición que es, la salvaguarda de lo que socialmente está permitido, ante la sorpresa y el nerviosismo evidente de Estela. En el momento clave, cuando le informa que Miltos ha comprado una casa para ellos en Jalandri, uno de los barrios del extrarradio, ella pregunta por qué no le ha consultado, no quiere estar lejos de su trabajo. Entonces, ante el cartel de presentación de “la famosa Estela y sus canciones del amor, la vida y la muerte”, la sacerdotisa aposenta firme y tiernamente sus palabras: “Escucha, mi niña, yo soy cretense y lo digo sin tapujos, cuando una chica se casa su vida cambia. Tendrás tu casa, tu marido, puede que algún niño. Todo esto tienes que olvidarlo”. Las remata con una definición de su hijo que, como una profecía trágica, sobrevuela la mirada entristecida de Estela: “Mataría o se dejaría matar, con tal de hacer las cosas a su manera... ¿entiendes?”. Estela responde: “Entiendo”. En efecto, en ese momento ha entendido que el destino no va a perdonarle la *soberbia*, el *orgullo*, es decir, la *hybris* cuyos límites ha sobrepasado en los momentos de su máxima felicidad. Algo le dice que ha de pagar por ello. Al salir, María le pregunta a la madre de Miltos qué le ha parecido Estela, ella responde proféticamente: “para éstos, la vida en común será un paraíso o se quemarán en las llamas del infierno”.

Aquí comienza la gran duda. Estela, como los héroes y las heroínas de la tragedia, se encuentran ante la gran decisión, la gran prueba, pero son incapaces de actuar. Desde este momento, Estela se deja arrastrar por los acontecimientos. Antoni, un chico empleado de María, le trae comida de su parte, ella lo mira, se encanta con él. El muchacho irá de abanderado al desfile del 28 de octubre. Se despiden. Ambos saben que es el día de la boda, que no podrá ir a verlo desfilar. Cuando María y Aneta llegan a su casa a recogerla para la boda, ella aparece vestida de oscuro en lo alto de la escalera. Es la otra *imagen-icóno*, previa a la *imagen-símbolo* que aparecerá en la última gran escena de la película. El rostro, el traje, la disposición de plano, un plano medio que recoge a Estela ante la escalera, diciendo, ahora sí, como el aniversario que se celebra, el gran “no”, componen el gran icóno que es este personaje. Ahora se convierte en una Antígona que ha tomado una decisión irrevocable, a sabiendas de las consecuencias anunciadas y proféticas que le esperan. Estela pretende respetar unas leyes no escritas que contradicen las leyes de la ciudad, como Antígona. Se trata de una ley interior, personal, propia, que le dice que, como mujer, como ser humano, es libre y no piensa renunciar a esa libertad a pesar del amor. Porque, y he aquí el valor de la escena que tiene lugar a las puertas de su casa, el gran “no” no se lo ha dicho a Miltos, porque lo ama, se lo ha dicho a la socie-

dad, al mundo injusto que sabe que acabaría con ella a través del matrimonio. La escena es una discusión entre una Estela que no cree en las leyes sociales y una Aneta que las defiende, como lo haría cualquier persona sensata. Ante eso, la gran aliada es María, la única que la entiende, pero también entiende las consecuencias de su decisión. Ante Aneta, confiesa que ella no habría tenido el valor de hacer esto, pero la admira, como mujer, como ser humano. En este momento, podemos entender que María representa al gran público que se pone completamente en su lugar, porque, en esos años, jamás se hubiera podido poner al 100% del lado de Estela. María representa la concordia, el griego que comienza a ser, el que fue capaz de dar el gran “no” a Mussolini, pero aún es incapaz de darlo a aquella sociedad cerrada, estricta, organizada, que no lo deja actuar. Por eso, para ella, para María, para el griego, Estela es digna de la mayor admiración, es el gran personaje trágico que lo conecta con su pasado legendario y esplendoroso, el que forma parte de un relato común cuando este relato, este imaginario, comenzó a llamarse *helenismo*. Muchos relatos se han sucedido desde entonces y han engrandecido, pero también agrietado, el imaginario gracias al que el griego puede pensarse como sociedad, como mundo, como persona.

El otro gran paseo por Atenas, ahora la Atenas oficial, la neoclásica y grandilocuente Atenas de los planes urbanísticos fracasados, servirá para el deambular de Estela, tratando de reencontrarse a sí misma tras la gran decisión, el gran “no”, en espera del cumplimiento de su pena, a la que el destino, como el coro social, la ha condenado de antemano. Estela ve a Antonio con su estandarte en el desfile. Lo sigue. Él la ve, la desea. Comienza el juego paralelo, a modo de último canto del coro en forma de hemistiquio. Un juego coral muy del gusto de Eurípides consistía en una réplica y contraréplica de la mitad del coro en el mismo canto, una parte cantaba una estrofa, la otra la antistrofa. Poco a poco, se aceleraba el canto hasta corresponder a cada parte del coro la mitad de cada verso, uniéndose ambas en el épodo final. Cacoyanis ha conseguido ese efecto en la imagen. Ahora el coro, como por otra parte también solían serlo en algunas de las tragedias de Eurípides, lo cantan los dos protagonistas y sus mundos correspondientes. Por un lado, Miltos, que tras enterarse en la iglesia de que Estela no vendrá, acude solo al banquete preparado en el Paraíso y obliga a músicos e invitados a tocar y bailar con él. Por otro lado, Estela, que ha recogido a Antonio tras el desfile y se dirige a los bailes oficiales de la jornada, entre banderas y orquesta de música europea. Por un lado, con Miltos están los *busukia*, por otro, con Estela, la música europea e internacional. El montaje de la secuencia, cada vez más acelerado, como la música de cada una de las partes del coro, como los versos de las estrofas y antistrofas de las tragedias, va reduciendo el tiempo en que vemos a Miltos bailando los *busukia* con Aneta y a Estela

bailando mambos y chachachá con Antoni, hasta ser apenas unas notas de busuki, unas notas de orquesta. Se hace el silencio. Es el epílogo. No hay vuelta atrás.

Entramos de nuevo en Exarjia, en Neápoli, la barriada céntrica que nos conduce por las cuestas empedradas hasta las puertas del *Parádiso*. Antonio acompaña a Estela. En la puerta, la besa en la mejilla. Entonces ella mira al frente. Ve a Miltos que se acerca desde la otra esquina. Despide a Antoni antes de que lo vea también: “Vete rápido y no mires atrás”. “¿Por qué?”, le pregunta el muchacho. “Trae mala suerte”. Irónica respuesta evasiva para quien sabe que su suerte está echada. Entonces se suceden una serie de planos fijos, *imágenes-símbolo*, o mejor, un conjunto de imágenes que constituyen como conjunto un único símbolo. La primera es un plano general muy abierto, con Estela de pie, sola, ante el cartel de la puerta del *Parádiso*. El siguiente plano es aún más expresivo. El plano se ha abierto y nos muestra la ciudad que aún duerme, la megalópolis en el amanecer, los dos héroes trágicos pequeños en medio de la inmensidad del ambiente, el uno frente al otro, como en el inicio de un duelo. Todavía lejos. Y como un duelo es como está filmada la secuencia. Plano contraplano nos va mostrando cómo ambos se dirigen hacia su destino con la entereza del héroe trágico. Él rogándole a ella que se vaya, que la va a matar, que huya. Ella, con una enigmática sonrisa en sus labios, se acerca sin hacerle caso. Hasta tal punto alcanza la fuerza de la secuencia, la *imagen-símbolo*, al igual que su *sonsigno*, las palabras de Miltos: “Vete, Estela, llevo un cuchillo”, que ha pasado a la fraseología popular en Grecia. Hasta el último momento, Miltos quiere perdonarla, quiere que muestre su arrepentimiento y tirará el cuchillo. Conforme se acercan, el rostro de Estela con una sonrisa y largas lágrimas que se deslizan por su mejilla, el de él cada vez más desencajado, buscando el momento en que no suceda lo que sabe que ha de suceder, Miltos le grita. No comprende. No entiende por qué no huye. Miltos cae igualmente en la red del destino, pero como tantos héroes trágicos, no entiende la razón, no sabe por qué. Al juntarse, él le clava el cuchillo y ella tan sólo le susurra: *bésame*. Estela muere en sus brazos. La gente comienza a salir de sus casas, baja las calles de piedra, se asoma a las ventanas. La ciudad se convierte en la espectadora de la tragedia, en el coro que la envuelve. Aneta, como una vieja furia estalla de ira contra Estela, la culpa de la tragedia. Miltos coge a Estela en brazos y comienza a avanzar entre la gente hacia ningún sitio y hacia todos. Una serie de planos breves cada vez más abiertos nos dejan ver de nuevo la pequeñez del ser humano entre las edificaciones que cubren todo el horizonte. El coro rodea y sigue a los héroes cada vez más pequeños, nadie sabe hacia dónde.

5.2. La ciudad condenada: Atenas, el coro ausente.

Un claro elemento común en estas tres películas de la primera edad de oro del cine griego es la presencia de la ciudad. La importancia de la ciudad de Atenas, en concreto,

para el imaginario griego es primordial, como veíamos en la primera parte de este trabajo. Atenas se convierte en el referente de la *polis* recuperada, una vez que se toma conciencia de que la *Polis*, la que lo ha sido durante los años de dominio otomano, es decir, Constantinopla, no podrá conseguirse en mucho tiempo, y de que, por influencia de la nueva idea de lo griego, importada de occidente, se instituye en Atenas la capitalidad del nuevo estado. Precisemos que la idea de recuperar Constantinopla como la auténtica capital del helenismo no desaparecerá del pensamiento griego, y de una buena parte de la política de sus gobiernos, hasta bien entrados los años 50, precisamente cuando se están rodando las películas que tratamos. Recordemos que, tras la I Gran Guerra y la caída definitiva del Imperio Otomano como parte de los perdedores de la misma, dará alas a los gobiernos griegos para reemprender la política de la *Megali Idea*, que concluye con el desastre de 1922. Pero en los años 30, la nueva dictadura de Metaxás la reaviva como parte del imaginario estatal y la toma de posición junto a los aliados en la II Guerra Mundial y la victoria final sobre Hitler, junto a quien se había posicionado Turquía y Bulgaria, hace renacer las esperanzas de ampliación del territorio, que finalmente se quedará en la obtención de la Tracia, tomada por Bulgaria con ayuda alemana poco antes, y una parte del territorio turco hasta el río Ebro, que quedará de frontera definitiva hasta el momento. El estallido de la contienda civil retrasará durante unos años estas reivindicaciones que habrán de ser enterradas definitivamente con la crisis de 1955 con Ankara, a cuenta de las reivindicaciones unionistas de los greco-chipriotas, el 80% de la población de la isla, a la sazón, colonia británica. Ante estas reivindicaciones organizadas, el gobierno británico solicita a Ankara que haga valer sus intereses en la isla (sobre el 20% de población turco-chipriota) a través de la presión sobre la población griega de Estambul, lo que provoca una serie de enfrentamientos¹¹ y la expulsión de la ciudad de los griegos que no cumplieran una serie de restrictivas condiciones (haber nacido allí y tener hasta una determinada ascendencia de origen constantinopolitano, entre otras). El fin de esta crisis se salda con la expulsión de prácticamente toda la población griega de Estambul y supone la definitiva decadencia de la presencia helena en territorio turco después de tres mil años, además del fin de la idea de volver a ver Constantinopla como la capital del helenismo, idea que se intentará recuperar, más como quijotada de la peor clase que como iniciativa política seria, por los coroneles de la última dictadura que sufrió el país (1967-1974), que terminará con la invasión turca de la isla de Chipre en 1973 y la caída de la dictadura misma.

Así pues, Atenas se reafirma, por derecho propio, como la capital del nuevo helenismo y para ello, como vimos, ha de descubrir sus antigüedades, conservarlas y convertirlas en un símbolo inequívoco de la nueva Grecia. Esto supone levantar barrios enteros como Vrisaki, precisamente donde se encuentra la casa de Estela en la película, frente

¹¹ Pueden leerse estos episodios tanto en Clogg (2016: 156-157) como en Svoronos (2007: 150).

o ante el ágora antigua, con el templo del Cisío (Theseion, en las guías turísticas, según la transcripción al inglés), el templo dedicado a Hefesto y Atenea Ergané, uno de los mejor conservado, gracias a su uso como iglesia cristiana hasta 1834. Esta reafirmación implica, como veíamos también, el crecimiento desmedido como megalópolis en varios momentos de su historia. En estos años de *Estela* se produce un incipiente desarrollo económico, en parte debido a los efectos de las ayudas estadounidenses procedentes del tardío Plan Marshall, en parte al inicio de una industrialización en todo el territorio del Ática, que implica la llegada de emigrantes procedentes del campo, cada vez más desolado. Hay que añadir a estos los nuevos refugiados de Turquía, que se unían a los que, procedentes del desastre del 22, vivían todavía como chabolistas en barrios como Durguti, en el que Cúnduros rodaba, como veíamos, su *Mayikí Polis* un año antes. En definitiva, Atenas se convierte en la única capital del nuevo helenismo, pero también en la capital de un estado en expansión económica. Ambas cosas las pagará caro, porque, como dijimos, el aluvión de población que se une a la que vivía ya en condiciones poco menos que de miseria en determinados barrios populares provoca un crecimiento desmedido e incontrolado. El ladrillo se hace un fuerte motor de la economía de la ciudad y se comienza a construir, olvidando los viejos e idealistas planes urbanísticos por construir una capital acorde con la prestancia que daba el ser un símbolo para los europeos: aquella Atenas que fue madre de las artes, la democracia y la filosofía. Atenas, por el contrario, es una ciudad de contrastes a medio camino entre el cosmopolitismo occidental de los barrios elegantes y la degradación de los barrios más populares, con cierto regusto oriental en calles, casas, formas y costumbres ciudadanas, curiosamente, los que se encontraban edificados sobre fragmentos imponentes de historia, a los pies de la Acrópolis, además de otros construidos con los primeros desarrollos económicos a finales del siglo XIX, venidos a menos. En uno de los barrios populares céntricos vive Estela, en uno de los de la primera ampliación de la ciudad, degradados y medio abandonados, trabaja. Atenas se encuentra entre oriente y occidente y su población escindida por una brecha evidente y abismal entre una burguesía adinerada muy minoritaria y la miseria generalizada del resto de la población. Si algo se muestra evidente en la película *Estela*, como también en las otras dos películas claves del momento, es que todo esto se mueve, empieza a cambiar, a pesar de que, en ese momento, era imposible predecir el sentido positivo o negativo de esos cambios.

Cacoyanis nos retrata Atenas. Atenas, como megalópolis, no se limita a aquella ciudad que trataba de hacerse capital del reino, por medio de unos planes urbanísticos entre racionalistas y románticos, sino que ahora comienza a extenderse por todo el territorio que en su momento fue la ciudad-estado, es decir, el Ática. Atenas crece hacia el mar y la comunicación con su puerto, una vez unida por unos muros que se llamaron,

no en vano, “largos”, se hace por tren, además de a través de una serie de vías como vasos comunicantes. El Pireo, otrora un pequeño puerto de pescadores, se distribuía a lo largo del contorno de la costa de la pequeña península natural que lo define, formando ensenadas naturales alrededor de las cuales habían surgido poblaciones. Todas ellas crecen junto con su ciudad de referencia hasta formar un todo urbanizado sobre los montes que la forman. Cada uno de estos puertos era un micromundo con su población originaria, la gran mayoría procedente de Asia Menor, en la época del desastre del 22, y conocido por alguna faceta concreta, alguno de ellos como centro de droga, fumaderos de hachís al estilo otomano y locales de rebético. La zona más resguardada de la península, frente a la popular barriada de Drapetsona, se convirtió en el actual puerto central. Pero muy tradicionales y conocidos fueron los otros dos, más pequeños, Pasalimani (actual Cea) muy conocido por su vida nocturna y sus clubs y el Turcolímano, donde tocaba el pianista Pipi en la boda, ambos escenarios de las historias de conocidas canciones *rebéticas*. Pero también hacia el interior Atenas crece. Nuevos barrios se extienden hacia el este y el noroeste, llegando a alcanzar las faldas del Himeto, o hacia el norte las del Pendeli, ambos, montes de reminiscencias clásicas. La madre de Miltos vive en Jalandri, donde éste ha comprado la casa matrimonial, uno de los barrios nuevos fuera de la almendra central, que, como otros tantos del Ática, eran, en origen, pequeñas aldeas. Por tanto, Cacoyanis no se limita a rodar en un decorado, sino que sale a la ciudad, a la ciudad en proceso evidente de cambio, renovación y expansión, pero también al encuentro con sus habitantes, que en la película se convierten en un inmenso coro ciudadano. Al margen de las imágenes puntuales en las que suceden escenas, como la de la boda en la que Estela conoce a Miltos, Cacoyanis deja a sus personajes pasear por ese laberinto. En más de una ocasión, los hace mirar desde alguna elevación y, así, deja ver la inmensidad de cemento en la que se está convirtiendo. A estas secuencias en las que los personajes observan de alguna manera el movimiento ciudadano, las he llamado *paseos*, porque, como veremos, es lo que son. Se incorporan al desarrollo de la película como partes fundamentales. No sólo trazan un retrato pintoresco de una ciudad viva, sino, sobre todo, toman el pulso de una ciudad que es un protagonista indiscutible, a veces oculto, a veces escandaloso, a veces un aliado, otras el peor enemigo. Pero no cabe duda de que, al igual que en las tragedias antiguas, los coros a veces representaban a una ciudad entera, o a una parte de la misma (recordemos el coro de mujeres de Micenas en *Electra*, o las mujeres de Trezén del *Hipólito*, o aquellos coros de Eurípides que dan título a la tragedia misma, como las *Troyanas* o las *Fenicias*), el cine permite que sea la ciudad física, con sus edificios, sus barrios y sus habitantes, quienes ejerzan esa función. Estos paseos lo hacen de distinta manera.

(primer paseo: con el piano hasta el Pireo)

El primero de los paseos es el más neorrealista. Estela, después de la compra del piano, sale en la camioneta para llevarlo al Parádiso, pero previamente busca al mejor pianista de los locales nocturnos, su amigo Pipi. Quiere ofrecerle trabajo en el club porque confía en él. En su búsqueda, emprende un recorrido significativo que parte de las viejas tiendas de un rastro en el barrio de Psirí, una vecindad laberíntica a un lado de la céntrica calle de Atenea. Vemos decadencia y popularidad. Estela grita de alegría por su adquisición y la siguen chiquillos, jóvenes, gentes del barrio que son gentes del pueblo. No se trata del retrato que gustaría a las autoridades de una capital europea, más bien vemos el ambiente de un mercado oriental. La camioneta recorre algunas calles estrechas de ese centro de casas neoclásicas, con sus habitantes en balcones y ventanas, sin camisa, ropas tendidas. El ambiente nos recuerda también al Nápoles de *El oro de Nápoles* (1954) de Vittorio de Sica, en la que la ciudad adquiere el protagonismo que da unidad a sus seis episodios. Salimos a Monastiraki y pronto nos encontramos en una de las primeras y más antiguas avenidas de la ciudad, que hoy consideraríamos una sencilla calle, que rodea el templo del Cisión (Theseion) y sube por esta barriada bordeando las excavaciones de la parte noreste de la Acrópolis. Llegamos a un barrio popular, cuya situación en alto nos permite divisar una vista de la Atenas antigua, la de la ciudad vieja desde el hoy pintoresco barrio de Placa, a los pies de la Acrópolis. Desde el balcón donde oteamos la ciudad, una mujer gruesa, en camiseta, llama a gritos a la mujer del pianista que encontramos al girar la cámara hacia la calle, tendiendo la ropa en el solar de una de las casas de piedra, derruida bajo una palmera. La imagen de la Atenas mediterránea, arabizante, oriental, las tejas de las casas que descienden hacia la inmensidad de la ciudad que se pierde en el horizonte, nos deja ver por primera vez la extensión de la ciudad, pero también la decadencia de estos barrios de casas pintorescas, desconchadas, descuidadas, contraventanas sin pintar, hermosas cancelas de balcones sucias, sus calles empedradas, sin pavimento y salpicadas de solares de casas, que un día fueron de piedra, imposibles de mantener en pie. El recorrido es ficticio. Hay una composición de planos consciente que deja ver esta parte de la Atenas popular, esa Atenas que deja entrever fragmentos de sus ruinas, su magnificencia clásica y su esplendor de la época neoclásica, cuando se hizo la capital del joven estado. Estela busca a Pipi en Placa, que más tarde se convertiría en el barrio turístico de típicas tabernas, buscadas por extranjeros, pero también, asueto para atenienses. Pintado y revestido, coloreado, cuando aquella población popular, generalmente pobre, acabe marchándose a las nuevas construcciones del extrarradio, dejando la zona como el decorado de postal, repleta de tiendas de souvenir, tabernas y cafés, como la podemos encontrar hoy. Pero el paseo de Estela es alegre. Es el coro de la ciudad risueña y alegre, solidaria en

la pobreza, como aquel Durguti de *Ciudad Mágica*. Pero, a diferencia de aquella población, la solidaridad en la miseria, que presenta Cacoyanis en este paseo, es una especie de decorado humano anónimo que se esconderá tras los visillos y contraventanas de sus casas cuando la *hybris* de Estela la enfrente a la tragedia. Es una miseria alegre que tiene más de buñueliana que de la población solidaria de la película de Cúnduros. En esta ocasión, este coro popular celebra la alegría de Estela. En la escena final, con su muerte, se convierte en un coro de bacantes que la devoran.

Cuando tras la muerte de Estela, la gente comienza a salir de sus casas, de sus escondites, vemos a una gente muy similar a ésta que la sigue y la jalea en su viaje con el piano. Ese último paseo puede considerarse un complemento a éste. En ese caso, Miltos porta el cadáver de Estela y lo sigue todo este coro gritando algo que nunca sabremos exactamente lo que es. Podemos imaginar que una parte lo recrimina, a Miltos por asesino, otra parte a Estela por mala mujer y porque merece su suerte. Pero con la misma alegría que aquí vocean y ayudan a Estela a encontrar a Pipi, en el barrio de Neápoli, junto al *Parádiso*, vocean y recriminan, se hacen cruces, se veía venir, parecen decir. Es curioso cómo hay un contraste mínimo entre ambos barrios populares, pero mientras en este paseo encontramos la ciudad vieja, originaria, decadente y descuidada, salpicada de ruinas, tanto de antigüedades, como de las primeras construcciones neoclásicas, e incluso de las viejas casas de la aldea que Atenas fue durante algunos siglos, en Neápoli, en la escena de la muerte de Estela, reconocemos junto a las antiguas y ruinosas casas neoclásicas de la primera ampliación de la ciudad bajo el Licavitó, algunas construcciones nuevas. Junto a cuestas de piedra, que la gente ha de bajar a saltos, encontramos trozos de calles asfaltadas. Junto a viviendas en ruinas o muros medio derruidos, como el muro de entrada del *Paraíso*, hallamos algunas casonas neoclásicas humildes pero cuidadas, junto a nuevos edificios de tres o cuatro plantas. Calles de piedra, fragmentos de asfalto. Ya no estamos en la zona de las excavaciones. Exarjia, y Neápolis como un vecindario dentro de éste, era una de las ampliaciones de la ciudad en la falda aún no construida de Licavitó, justo al otro lado del barrio más rico, exquisito y elegante de la ciudad en esos momentos, Colonaki, que estaba en los alrededores de los nuevos palacios. En el plano en el que ambos protagonistas están enfrentados en la lejanía como en un duelo, el plano queda enmarcado por un caserón señorial de la zona que parece venido a menos. Tras Miltos, vemos un solar en espera de una nueva construcción y tras Estela, la vieja higuera y el muro de piedra semiderruido de la taberna. Tras el asesinato, el coro de atenienses en pijama sigue al asesino que porta a Estela en brazos, al abrirse el plano, la ciudad amanece con una nueva estampa. Al fondo, la calle es de asfalto y los edificios que se vislumbran anuncian una era de modernidad. Miltos con Estela muerta en brazos se dirige hacia allá seguido de la gente que se le amontona al-

rededor. ¿Es el paso hacia el futuro de la ciudad? ¿Es el principio del fin de un tipo de sociedad que anula a sus habitantes, obligándolos a la tragedia en nombre del honor o del amor? En ese cúmulo de gente, se hace el oscuro.

(segundo paseo: la huida de Alecos).

Frente al paseo anterior, en el que nos acercamos a la Atenas más popular y fragmentaria, desde el punto de vista del barrio, del coro de gentes, de la mujer de la calle, Alecos emprende un corto paseo febril, en el momento en el que Estela lo ha rechazado definitivamente tras su petición de matrimonio. El punto de vista de la ciudad en este caso es ligeramente diferente al anterior por varias razones. En primer lugar, porque es un paseo a pie, no en camioneta, lo que implica un ritmo lento. En segundo lugar, dicho ritmo está buscado porque Alecos está enfermo, tiene fiebre. Si Estela miraba alegre, exultante junto a su piano, veía pasar la ciudad como volando, ajena a la pobreza que la rodea, Alecos deambula enfermo, mira obsesionado, perdido, en la mirada y en sus pasos. Se dirige como un autómatas hacia la casa de Estela, como se dirigía al *Paríso* en la secuencia de los títulos de la película. Camina, antes y ahora, por un mundo ajeno a él, hostil. Alecos desentona con su ropa elegante entre gentes que en mangas de camisa tocan el *busuki*. En este segundo paseo, más largo y enfermizo, a ritmo de *peniás*, toques de cuerda de *busuki*, pasa de su mundo al submundo marginal de Estela y lo vemos directamente en las imágenes. Baja las escaleras cuidadas, estructuradas, arregladas de su calle y nos deja ver la pequeña ermita de la cima del monte Licavító. La imagen del hombre en traje de chaqueta en pleno verano bajando la elegante escalera del barrio, con sus casas pintadas, repletas de flores en las puertas, muestra un mundo amable, la parte rica, acomodada, el barrio de la clase pudiente de la ciudad. ¡Qué diferente de aquellas escaleras improvisadas que bajarán los vecinos del *Paríso* tras la muerte de Estela, salvando peñascos de piedras y matorrales! Un brusco cambio de eje cambia el plano y Alecos camina ante la magnífica puerta del ágora romana, en Placa. Dos ancianas de negro se le cruzan como una premonición. Va entrando en el barrio de Estela, pero también Cacoyanis nos enseña la estética del clasicismo que todo extranjero busca en la ciudad de Atenas. El barrio popular que desde el punto de vista de Estela en la camioneta no es más que su barrio, el lugar donde vive rodeada de su gente, en casas pobres y descuidadas, ahora en el caminar de Alecos se convierte en el Placa que pretendemos ver cuando viajamos a la vieja ciudad-estado de Pericles. Las ruinas más representativas están preparadas para su exposición. Alecos es culto, es un ateniense de clase alta, valora el pasado porque ha asumido ese pasado. Para él su imaginario incluye, sin duda ni discusión alguna, el pasado clásico, más allá de la superchería de cualquier religión posterior. Es médico. Pero tiene fiebre y suda con el calor de la ciudad vieja. Camina y observa la miseria a su alrededor. Un carro tirado por

un burro pasa delante suyo. Al llegar a la puerta de Estela, su imagen elegante, aunque enfermiza, se planta justo delante del hermoso templo de Hefesto. En medio están las excavaciones del ágora antigua y justo a su lado, el cartel de *Parádiso*: “las canciones de amor, vida y muerte”. Por su parte, él también ha cometido *hybris* y ahora las furias lo castigan como a Orestes sembrándolo de fiebre y agonía. Su *hybris*, como la de Estela, es pretender querer más de lo que le está permitido. Él no sólo ama a una mujer de clase distinta a la suya, de carácter distinto al suyo, sino que está absolutamente enamorado precisamente de esa diferencia, pero no contento con ello, comete el peor de los pecados, pretender ser Pigmalión. Su intento de cambiarla, de atraerla a su mundo, traer la estatua a la vida, es lo que le lleva a la destrucción. El final de este paseo hacia el infierno, desde su ordenado mundo burgués, el final de este segundo paseo hacia el otro mundo que no le pertenece, será el causante inmediato de su muerte, atropellado ante la mirada de Estela. La ciudad es aquí símbolo y alegoría. Símbolo de la escisión social que divide al griego entre una Grecia acomodada, intentando levantar un país ruinoso entre los bandazos de sus políticos, que esa misma clase social crea, y una mayoría pobre, que vive de espaldas a un pasado clásico esplendoroso, aunque vive encima de él, tan acostumbrada a vivir entre ruinas, que ya no distingue entre las antiguas y las modernas. Alegoría de un imaginario eternamente escindido, quebrado, rasgado cuando menos. Un imaginario que el griego ha pretendido revisar para otorgarse un paso hacia la modernidad, buscando la posibilidad de crearse un estado común para todos los griegos. Pero el helenismo como relato no ha conseguido hilvanar sus grietas a lo largo de los casi dos siglos de independencia. La mirada de Estela cuando contempla aterrada el atropello de Alecos, como si fuera el castigo que unos dioses ancestrales a los que no conoce, pero que parecen vengarse en los atenienses por haberlos enterrado entre ruinas nunca del todo descubiertas, resume el rostro de los vástagos de una Grecia que, como Estado, devora a su prole. Es ese Estado, ese relato, ese imaginario, como un Cronos reencarnado que se come a sus hijos, los *helenitas*, los *helenos*, los otrora *romei*. La historia parece que no les perdona su pasada grandeza y los condena, como Prometeo, a repetir su tortura diaria, sin saber muy bien por qué, o aún peor, por formar parte del género humano que ha creado al héroe filántropo.

(tercer paseo: el desfile del “gran no”).

Pero si Alecos, en el paseo de su destrucción, viaja de la tierra, su mundo, al infierno, la Atenas de Estela. Estela realiza el paseo contrario. Cuando toma su decisión y no se presenta en la iglesia, en su propia boda, Estela se viste de oscuro y, un 28 de octubre lluvioso, se dirige hacia la otra Atenas. En este caso, sale de su mundo hacia el mundo de la ciudad oficial, la ciudad elegante, las avenidas de la gran capital del reino, para ver el desfile en el que sale Antoni. A diferencia de Alecos, ella deambula con la corazonada

de que la profecía se acabará cumpliendo, tarde o temprano, y de que su destrucción está cerca, como Alecos, deambula despacio, observando, pero de nuevo, a diferencia de él, Estela quiere llevarse en su mirada todos los momentos de aquel que prevé será su último paseo por una ciudad que ama, aunque sea la ciudad que la condena. Como condenó Sócrates, curiosamente, ese personaje perpetuamente recordado como propiamente griego en todos los momentos clave del helenismo a lo largo de la historia, gracias, sin duda, a su temprana cristianización, identificándolo como mártir del paganismo. Estela sale por la Catedral Ortodoxa Metropolitana de Atenas. Camina despacio por esas calles que cortaron en su momento el laberinto de la ciudad vieja para trazar de la plaza del palacio real (hoy el edificio del parlamento, en la plaza de Syntagma, esto es, de la Constitución). Del centro de la plaza cuadrada sale la calle de Hermes, frente a la fachada del Parlamento. De la esquina norte y, en paralelo, sale la de Pericles y de la sur, también en paralelo, sale la de la Catedral (Mitropóleos). Estas calles, que en los planes originales comunicaban las dos grandes plazas laterales que englobaban la ciudad antigua, quedaron sin terminar en todo su trazado. Tan sólo Hermú (la de Hermes) pasa por Monastiraki y llega hasta la Ierá Odós, es decir, la calles Sagrada de Eleusis, donde se encuentran las excavaciones del Cerámico, con las puertas de la Atenas Antigua y el camino de las tumbas que se dirigía hacia Eleusis. Inmediatamente se suceden varios planos, los planos del desfile, y la Atenas que vemos ahora sí tiene la apariencia de una gran capital. Ante el parlamento en la amplia plaza de Syntagma, desfila el ejército y las asociaciones juveniles ante la tumba del soldado desconocido. Luego Panepistimíu, lo que habían de ser parte de los grandes bulevares, la Universidad, la Biblioteca. Estela se acerca a la capital. Fuera de su barrio, parece encontrarse en otra ciudad. Las gentes arregladas, peinadas, trajeadas. Desde una de las esquinas, ve a Antoni, él también la ve. La capital, sin embargo, recibe el día del “Gran No” con paraguas. El cielo se ve gris, a ratos llueve. Un día de la Atenas otoñal. Tras el desfile, la lluvia, la gente se dispersa corriendo. Notamos el gentío, el tráfico, los troleys, los tranvías, amplias avenidas con problemas el tráfico. Vemos semáforos, quioscos con revistas europeas, Life, Le Figaro, Times, y a Estela entre las ventanas del quiosco que se para, deambula, mira un escaparate elegante con flores, rodeada de gente, perdida entre un gentío que le es extraño, ajeno. Tras el escaparate de las flores, Antonio se le acerca. La sorpresa. ¿La fingida sorpresa? Tras el encuentro, Estela decide que un día como ese, todo el mundo debe divertirse. A partir de este momento, se sucede el último canto coral en la sucesión de imágenes en paralelo del que ya hemos tratado.

Nos interesa destacar por tanto, que este tercer paseo viene a completar la imagen de la ciudad que Cacoyanis pretende mostrarnos. Atenas, 1955. La ciudad no es monolítica, no es unívoca, no tiene un único significado. Cada uno de sus habitantes, cada uno de sus héroes la observa y la vive de una manera diferente. Pero más allá de la individualidad

de la percepción de la ciudad, hay una construcción que el mismo griego, como pueblo, ha realizado de su ciudad capital, del símbolo del helenismo que trata de readaptarse tras años de escisiones y enfrentamientos. El problema que plantea la película es que se vuelve a construir sobre las grietas sociales que la ciudad contiene. Atenas es la gran madre que acoge a todo griego que se le acerca, porque así se decidió por parte de una minoría de griegos que establecieron en ella la capitalidad del nuevo Estado bajo los auspicios de un rey extranjero, cuya idea de Grecia no pasaría, sin duda, de la Grecia Clásica de la época de Pericles. La independencia del país fue apoyada por las grandes potencias con estas condiciones. La Grecia que al mundo le interesaba era aquella que había sido heredada a través de la mirada de una Roma que la conquistó, la modeló y pensó a su gusto. A su vez, a pesar del esplendor de un Imperio, heredero político y religioso de la Roma cristiana, que muy pronto se convertiría al “helenismo”, pero intentando minimizar la fuerza de un pasado que se consideraba pagano y, por tanto, ajeno al Imperio que había que mantener. Occidente se desmembra y trata de emular, desde varios frentes, el resurgir del Imperio Romano cristiano (Carlomagno, el Sacro Imperio Romano-germánico, Carlos V, Prusia, Francia, etc), sin tener en cuenta a Bizancio. Con la caída de Constantinopla, un nuevo Imperio surge en el oriente cercano y ocupa los territorios que un día fueron la cuna del helenismo. Ese helenismo derrotado no dejó de pensar que su auténtica capital era Constantinopla, pero la antigua Bizancio se renombró Estambul y se convirtió, desde el principio, en la joya innegociable del Imperio Otomano. Es así que a la hora de conquistar de nuevo una patria para los griegos, la opción de recuperación de Constantinopla se hace inviable para el orden internacional del momento. Grecia ha de conformarse con volver a la ciudad que fue, en el imaginario europeo occidental, la cuna de las artes y de la filosofía, también de la democracia como sistema político, pese a sus fracasos. Lo que no podemos olvidar es que Atenas no fue sino una de las tantas ciudades-Estado de la Antigüedad helena, ajena a cualquier idea de convertirse en la capital de los griegos como un único pueblo, más allá de mantener su hegemonía sobre el resto de las ciudades. La idea de un estado de *helenos* que superara las fronteras de la ciudad es, al menos, un siglo posterior al esplendor de esta polis en el siglo V a.C., que además fue derrotada por su ciudad competidora, Esparta, en las Guerras del Peloponeso. De hecho, incluso cuando se fragua por primera vez una idea de unidad en el primer imperio que podría considerarse totalmente griego, el de Alejandro, Atenas no era sino una de las ciudades rebeldes contra la unificación que Macedonia pretendía hacer, e hizo, de todas los estados griegos bajo su mando y que, finalmente, en época romana, alcanzó una etapa de esplendor gracias a su pasado inolvidable, pero al margen de cualquier influencia política o estratégica. Atenas, con Roma, se convierte en la cuna de la cultura, como decía Cicerón, que será como quedaría grabada en el imaginario cultural de occidente durante los siglos posteriores, como

hemos visto en los capítulos anteriores, en su literatura y en su arte. El helenismo entonces vive su esplendor con Bizancio, pero también su decadencia, y el papel de Atenas en esos momentos será minimizado por el auge de Constantinopla como centro cultural, más acorde con las nuevas directrices religiosas y políticas. Volviendo al inicio de este párrafo, Atenas en 1955 ya ha asumido su papel de capital del estado griego, pero también del helenismo del siglo XX, aunque pagará un alto precio por ese honor. Atenas acoge a todos sus hijos, los hijos del helenismo que ha sido perseguido y expulsado de aquellos territorios en los que durante siglos había sido fuerte. El problema es que no es capaz de hacer viable esa acogida por los problemas económicos, políticos y sociales que el estado griego acarrea desde su formación, agobiado por las deudas y los préstamos extranjeros. Por eso, la gente, el griego, llega en aluvión desde los rincones más recónditos del territorio rural heleno, en busca de una vida más digna, o como refugiados de los distintos desastres e intercambios de población que ha de soportar desde el año 22. La ciudad no es capaz de racionalizar esa avalancha de población que crece exponencialmente en pocos años. En estos años 50 del siglo XX, el incipiente desarrollo industrial griego se centraliza en los territorios del Ática (Elefsina, Pireo y Atenas y sus alrededores), lo que sirve de atracción a una emigración que se une a la miseria de los que habían llegado antes de otras procedencias citadas. Esta es la Atenas que Cacoyanis nos muestra en sus paseos, una Atenas amada y repudiada, la Atenas de la buena gente, pero también de un coro social que no permite la individualidad, mucho menos si es exigida por una mujer que quiere ser libre. Cacoyanis no es ateniense y tal vez eso le permite mirar desde arriba la ciudad que ama, en la que rodará casi todo su cine y en la que, finalmente, morirá. La mira con amor, pero críticamente, hasta el final. Cuando en 1993 vuelva a Atenas a rodar una comedia burguesa y ciudadana, *Arriba, abajo y del revés* (*Πάνω, κάτω και πλαγίως*), se enfrentará de nuevo con los vicios que la ciudad no ha superado, con escisiones y grietas parecidas a las que retrata en Estela, con la apariencia de una modernidad que denuncia como hipócrita, pero, sobre todo, con una ciudad que es aún ese coro que reprime la individualidad, la originalidad, el deseo de ser libre, en este caso, tocando el tema de la homosexualidad en una sociedad, en muchos aspectos, cerrada, como había tocado el de la mujer libre en unos años en el que esa actitud era poco menos que un tabú social.

Por lo tanto, en los tres paseos que filma Cacoyanis en Estela encontramos las grietas sociales y culturales que no terminan de cerrarse en el imaginario cultural común del helenismo:

Primer paseo: Barrios céntricos que acogen una población marginal, en condiciones básicas, que parecen esperar el momento propicio para poder descubrir la Atenas Antigua que esconde bajo sus sótanos. Es la imagen que vemos en el paseo en camio-

neta de Estela junto con su piano. Vemos solares, viviendas decadentes, entre espacios excavados entre ruinas. Hermosas y esplendorosas ruinas. Es el mundo marginal de Estela, que ella conoce y ama, pero que la traiciona cuando lleva su actitud hasta el límite de la *hybris*.

Segundo paseo: El barrio señorial de Atenas, donde vive Alecos con su familia. Escaleras limpias, a los pies del monte Licavító en el centro de la ciudad. Casas cuidadas, flores en las terrazas, calles asfaltadas. Alecos lo vive como su refugio pero también como su condena. Él tampoco puede respirar. Es su mundo, pero, como el de Estela, no permite actitudes disidentes. Enfermo sale de él, pero en dos ocasiones encuentra una Atenas que no es la suya, primero los empedrados y los riscos de Neápoli, donde está el *Parádiso*, luego las ruinas del centro, la casa de Estela, frente a la que encuentra la muerte.

Tercer paseo: El centro administrativo y político de la ciudad. Es la Atenas que Estela alcanza huyendo de su mundo y del destino que éste le prepara. Busca un escape en lugares a los que no pertenece. Es la Atenas de los planes urbanísticos del siglo XIX, la Atenas eternamente inconclusa que conserva los rasgos de una capitalidad obligada y por lo mismo, fallida. Es la Atenas turística, la más impersonal para sus habitantes. La del tráfico, los semáforos, los amagos de modernidad.

Última imagen: La Atenas en reconstrucción. Es la que aparece en la última imagen del film. Esos planos que ascienden para dejarnos ver una Atenas en proceso de cambio, en Neápoli, el barrio del *Parádiso*, donde acaba de cumplir Estela con su destino. Es la ciudad a caballo entre las ciudades orientales musulmanas y las capitales occidentales. Magníficos edificios neoclásicos alternando con otros en decadencia, solares en proceso de construcción y nuevas construcciones cúbicas, asépticas, impersonales, entre calles de piedra y otras con asfalto. Y el amanecer de la ciudad de fondo, una ciudad que ya se pierde en el horizonte, sin saber dónde acaba.

5.3. Conclusiones: el helenismo “revisitado”.

La insistencia de Jatsidakis en los busukia, que con su personalidad trasladó de la “paracultura” a la cultura, y la escenografía neoclásica de Tsarujis son las que colocaron el espacio de la cinta de alguna manera entre realismo, costumbrismo, abstracción y situaciones esquemáticas. (Soldatos, 2002: 87).

Esta cita del crítico cinematográfico griego Yanis Soldatos, escribiendo sobre *Estela*, nos da algunas claves que nos ayudan para las primeras conclusiones sobre el imagina-

rio del helenismo que el cine heleno oculta y revela entre sus imágenes. Tenemos que centrarnos en la película que tratamos, porque cada una de las que analizamos en este trabajo tiene su propia manera de encajarlo. Venimos insistiendo desde el principio que el imaginario social¹² del griego, desde el momento en que se fragua la posibilidad de una revolución por su independencia, ha de incorporar una serie de elementos, no todos provenientes de la tradición más reciente del helenismo como idea. Junto a los elementos básicos de la lengua común y de la religión cristiana ortodoxa griega, debe lidiar con un pasado legendario, reconocido por todo el occidente europeo como la cuna de nuestra civilización, pero, en cierto modo, ajeno al sentir del pueblo griego como conjunto, bajo la égida del cristianismo primero y del otomano después. Una de las causas de esto, como hemos visto, es la insistencia de la cristiandad por borrar cualquier atisbo de pasado pagano como algo ajeno a lo griego, hasta el punto de considerar lo “heleno”, como la característica de un pueblo legendario que ocupó antes los mismos territorios que luego los *romei*, o de cristianizar aquellas figuras históricas que una lectura más superficial de su obra permitía (como el caso de Sócrates). La necesidad de incorporar la antigüedad clásica como parte del imaginario propio abrió una de las grietas en el relato común, que fue cerrada de diversas maneras: cristianizando a los héroes paganos, releyendo los textos antiguos como propios, reconociendo la lengua clásica como el origen no tan lejano de la bizantina. Recordemos figuras como el general Macriyanis que contribuyeron a esta simbiosis. Algo más complicado ha supuesto aceptar que lo griego también tiene una parte, más o menos originaria, más o menos auténtica, de oriental, de elementos populares que han mantenido tradiciones culturales cercanas a las culturas musulmanas o balcánicas. Es el caso del *busuki*, los ritmos musicales y el tipo de canciones que surgen a partir de él. El origen marginal, más que popular, de este instrumento, dificultó durante mucho tiempo su incorporación al imaginario heleno que, por influencia occidental (la filología, los estudios clásicos, el concepto de arte “clásico”, etc), estaba más volcado en buscar los ligamentos con su pasado clásico, que en cerrar las grietas abiertas a lo largo de una historia de milenios.

De ahí la importancia de esta película para la normalización y aceptación de muchos de los elementos que, por estar fuera de la idea oficial que Grecia pretendía darse, dejaba fuera de ella también a una gran parte, la más popular, además, de su población. No olvidemos que buena parte de esa población procedía de territorios que habían sido asentamiento de cultura helena durante muchos siglos, conviviendo con otros pueblos y

12 En el sentido en el que definíamos este concepto en el primer capítulo, es decir, en pocas palabras, aquellas ideas con las que un pueblo se piensa como hacedor de una praxis social y que permiten la estructuración de un orden social común, que otorga la posibilidad de convivencia en comunidad, gracias a la justificación de dicha praxis. Ideas que extraíamos, adaptándolas, de Castoriadis (2013).

culturas, tanto balcánicas como microasiáticas, y que se habían incorporado al territorio de la Grecia independiente en los últimos años, muchas veces de manera traumática (intercambio de población tras acuerdos internacionales con los nuevos países surgidos en los años de entre guerras o, como vimos, bajo presión de gobiernos manipulados por la política internacional de las grandes potencias, como es el caso de la crisis del 55 con Ankara). La labor de intelectuales, generalmente de clase alta, a la hora de mirar hacia las manifestaciones populares de su pueblo, sobre todo, desde los años 30, comienza a dar frutos en los años 50, una vez superada la sucesión de conflictos en los que Grecia se vio envuelta durante el siglo XX. Así estas manifestaciones comienzan a tenerse en cuenta a la hora de forjar una imagen de Grecia auténtica, completa, común y, lo que no es menos importante, exportable. El devenir en tópico de buena parte de esta imagen en los años posteriores y por una industria turística y cinematográfica que vio el filón económico de la propuesta y su proyección internacional, es otro cantar y tendremos que introducirnos en la tercera película de esta serie, *Nunca en domingo*, para comprenderlo del todo. Lo que es innegable, es que películas como *Estela*, contribuyen de forma importante a la “revisitación” del imaginario del helenismo que consigue, tras tantos años de escisiones, hacerse común a prácticamente todos los estamentos de la sociedad griega.

Este es el sentido de la cita de Soldatos. Jachidakis era un músico reputado, de buena familia, que adora los *busukia*, su música y se dedica a recogerlos, adaptarlos, recomponerlos y hacerlos, finalmente, parte de la cultura griega moderna. Además, contribuye a que grandes compositores de la música más genuina, a la vez que marginal, el *rebético*, con sus ritmos particulares y sus versos descarados a la hora de retratar el mundo de la cárcel, de la droga o de un tipo de delincuencia, que eleva a la categoría de héroe, sean reconocidos y queridos por el gran público de todas las clases sociales. Hablamos por ejemplo de los dos grandes, Marcos Vambacaris y Vasilis Chichanis, cuya juventud pasó entre tabernas y antros de los extrarradios de las ciudades, entre delincuentes, bandas, prostitutas, pero también artistas, políticos progresistas, pisaron las cárceles, pero compusieron bellísimas canciones desde el erotismo más desgarrador a la ironía crítica y el humor más descarado. En su vejez fueron reconocidos a pesar de que su música entró en un proceso de decadencia propio de las nuevas tendencias pop en los 60 y 70. Hoy el *rebético*, en los inicios del siglo XXI ha resurgido entre la juventud, que vuelve a identificarse con canciones y temas que emergieron de las inacabables crisis políticas, económicas y sociales del país, como la que se vive en la actualidad, y un halo de clasicismo que ha hecho subir esta música, sobre todo la de los buenos compositores, a escenarios como el Mégaro Musikís, es decir, el Auditorio de música clásica de Atenas o el de Salónica. Hasta ese punto de “clásica” se considera este tipo de música, su instrumento básico, el *busuki*, pero también el *baglamás*, sus ritmos orientalizantes, sus letras “antisistema”, como una música que forma parte innegable del

helenismo. Jachidakis es además el compositor de las bandas sonoras de las tres películas que analizamos en esta segunda parte. Veremos que, junto con Theodorakis y sus adaptaciones de los ritmos populares en el conocidísimo *syrtaki*, que nació de otro de los grandes éxitos de Cacoyanis, *Zorba el griego*, Jachidakis ha sido el compositor que más proyección internacional tuvo fuera de Grecia, llegando a ganar el Óscar a la Mejor Canción Original precisamente por el *sonsigno* central de la tercera película que analizaremos, *Nunca en domingo* (1960). Con todo esto queremos decir que el imaginario griego, el relato del helenismo agrietado durante siglos, comienza a construirse como una idea común, incorporando al imaginario oficial aquellos elementos que habían quedado marginales y que el cine, en concreto, algunas películas clave, filmadas y producidas en un momento esencial de la historia de la Grecia moderna como es el de los años 50, han tenido un papel fundamental, si no determinante.

El segundo elemento de la cita era el escenógrafo, Yanis Charujis, pintor conocido por sus retratos de la juventud abstracta de marineros griegos, de escenas pintorescas tomadas de la cotidianidad de la Grecia de su tiempo, creador de los colores que vio en las construcciones populares de aldeas y pueblos costeros, principalmente, difusor con ello de la imagen que hoy en día tenemos de las aldeas de las islas griegas, en realidad de una parte de ellas, las Cícladas. En la película, Charujis sabe tomar, porque lo hace en su obra pictórica más personal, lo que considera la esencia de lo popular en la arquitectura, en la decoración de las casas, de las tabernas, y lo convierte en un elemento abstracto y estilizado que acabará, precisamente, por simbolizar la escenografía griega popular, pero fundamentalmente, por incorporarla a la imagen que el griego tiene, desde ese momento, del escenario que es su propio país. Este imaginario cultural “revisitado”, además de ser aceptado como característica esencial de lo griego por los griegos de todas las clases sociales, será exportado de tal manera y con tal éxito, que constituirá la imagen pictórica de Grecia como destino turístico en el resto del mundo. ¿Quién no conoce la imaginería de los pueblitos blancos con ventanas azules o de colores vivos y cúpulas añiles que han sido fotografiados hasta la saciedad como imagen de la Grecia auténtica? Buena parte de ese acicalamiento de las aldeas y barrios populares se debió a la estilización artística que de ellos hicieron pintores como Charujis, pero también poetas como Elytis, que retrataba sus colores, su luz, sus composiciones en obras como *Pequeñas Cícladas*.

Por eso es tan acertada la afirmación de Soldatos, cuando habla de que la música y la escenografía de *Estela* colocaron el espacio, el espacio cinematográfico, ideal, imaginario, entre el realismo, el costumbrismo, la abstracción y las situaciones esquemáticas. Sin decirlo, está afirmando que, gracias a la idealización de una situación real que la película retrata, muchos elementos de la sociedad griega, convenientemente estetizados, pasarán al relato cultural común hasta ser parte esencial del mismo. ¿Cómo una película como ésta consigue

lo que durante, al menos, los dos últimos siglos, ha sido causa de escisiones sociales y culturales? ¿Cómo ha *revisitado* Cacoyanis la idea del helenismo, de manera que consigue revisar buena parte de sus premisas y hacerlas comunes a todos los griegos? Por supuesto, como en toda película, gran parte de su éxito se debe al azar, tal vez a la conjunción imprevista de elementos que la hace una obra de arte que conmociona, remueve las sensibilidades. En este caso, los componentes que han contribuido a este éxito son muchos y, de algún modo, puramente casuales.

Por un lado, una magnífica historia, atrevida, sorprendente, bien construida, que tiene tras de sí a uno de los mejores dramaturgos griegos contemporáneos, Iácovos Cambanelis, curiosamente, en sus inicios profesionales como autor teatral, cuando era poco menos que un desconocido. Pero la historia se construye como una tragedia griega, lo que la enlaza con la antigüedad clásica, con el pasado legendario y esplendoroso que, ante una obra así, se reconoce con orgullo por los griegos. Estela es una Medea o una Antígona, una Medea que lucha por su amor, pero que no cede ante su libertad y su dignidad como mujer, una Antígona que se enfrenta a su destino antes que violar las leyes ancestrales de la libertad personal. Los diálogos inspirados, cercanos al melodrama, están contenidos por la tijera de Cacoyanis, que sabe dónde cortarlos, cómo limarlos, para que sean las palabras justas que complementen las imágenes justas.

Por otro lado, la imagen. En ella incluimos la presencia de Melina Mercuri, sin la cual, la película sería otra. Este hecho afortunado, junto a la química que tiene con los dos hombres de la película, tanto Alecos Alexandrakis (Alecos), como sobre todo Yorgos Fundas (Miltos), consigue estructurar la cinta alrededor de las *imágenes-bisagra* que hemos analizado más arriba, que conducen la historia hacia una tragedia clásica. La imagen de la ciudad, la escenografía de Charujis, entre, como dice Soldatos, realismo, costumbrismo, abstracción y esquematismo, construye una Atenas entre la verdad, sin llegar al neorrealismo de De Sica, sino más bien al esteticismo del primer Visconti, y la abstracción que la convierten, no sólo en un decorado simple, sino en un coro clásico omnipresente y opresivo.

Por último, la música, los signos sonoros, como cantos corales de antiguas tragedias, consiguen elevar una música marginal y despreciada por muchos a la categoría de clásica. Esto no es poco. Cuando tantos griegos se reconocieron en Estela, en su tragedia, en su vida, en su historia, cuando tantos probablemente no se atrevían a tomar partido claro por ninguno de sus personajes, porque se reconocían en todos, convirtieron estos elementos en parte de su ser, por tanto, de su imaginario. Si el griego se reconoció en las fisuras de situaciones irresolubles, la película pudo servir de catarsis para un pueblo escindido. La magia del cine permitió que, a lo largo de los años de sus continuas reposiciones, Estela forme parte de su vida, tal vez sin ser conscientes de lo que supuso en ese momento para la revisión de un relato común.

CAPÍTULO 6:

LA RECONSTRUCCIÓN IRÓNICA DE EL OGRO DE CÚNDUROS. GRECIA VENDE SUS RUINAS.

En 1956, tras el relativo éxito de *Ciudad Mágica*, Nicos Cúnduros decide realizar su segunda película para la que recurre a Iácovos Cambanelis, el autor literario de *Estela*, quien había quedado algo desilusionado por el ninguneo del que había sido objeto por parte de Cacoyanis. La relación del autor teatral con Cúnduros no sólo será fluida, como él mismo confiesa (Delveruri, 1994), sino que le permitirá dos colaboraciones más con él como guionista. Cambanelis escribirá sin restricciones una historia en el límite del realismo, que será puesta en imágenes por el director, sin traicionar por ello ninguno de los presupuestos de su escritura dramática sino aportando una composición de imágenes que harán de esta película, para la crítica nacional, una de las diez mejores del cine griego. Al contrario que *Estela*, *El ogro de Atenas* (como fue traducida al español a partir del francés. *O δράκος*, en su título original, esto es, *dragón, monstruo, ogro*) no sólo fue un fracaso de crítica y público en su momento, sino que revivió no pocas de las escisiones y grietas en el relato común griego, en el momento en el que las aguas intentaban volver a su cauce político, lo que supuso el ostracismo de la película y de su autor durante cuatro largos años, hasta ser revisada en la primera Semana de Cine de Salónica. El relato oficial no pudo soportar que se volvieran a poner en evidencia los fundamentos de un relato común instituido sobre el Estado mismo, la construcción de Grecia como país, con sus mitos ancestrales. No es gratuito afirmar que este film se adelantó a su tiempo porque, si su argumento podía resultar demasiado vanguardista y experimental para un cine que apenas despertaba de un largo letargo, como es el griego, su puesta en escena se alejaba considerablemente de tópicos y cánones al uso. Pero, además, tomando igualmente elementos del melodrama, de la comedia negra o de la tragedia antigua, proponía una imagen del relato del helenismo, de la historia más reciente de los griegos, de las ideas sobre las que se había construido su imaginario, de las grietas que abría, tan irónico y despiadado, que

hirió la sensibilidad de un pueblo que aún trataba de reponerse de los traumas pasados. El problema fue, sin lugar a dudas, que el griego se veía retratado en la faceta más innoble y rastrera de su carácter, además de no comprender el simbolismo con el que se le representaba su historia y sus tradiciones, a pesar de la salvación final, tan propia del cine de Cúnduros, que es incapaz de condenar a sus personajes, sobre todo, si proceden de las capas populares, marginales o más desfavorecidas de la sociedad. De todas maneras, todo esto no se entendió. Soldatos (2012, 59) habla, con acierto, de fantasmas:

Se trata de una historia sencilla, en un primer nivel, escrita por Iácovos Cambanelis con elementos melodramáticos. Sin embargo, dejando a un lado lo evidente, cruzamos el puente hacia la orilla de enfrente, donde los fantasmas vienen a encontrarnos: los fantasmas de nuestro lugar, de nuestra tribu, de nuestra historia.

Esos fueron los fantasmas que no sentaron bien en el momento de su estreno. La crítica griega derramó ríos de tinta, como no lo volvería a hacer hasta *El viaje de los comediantes*, de Anguelópulos, muchos años después, hasta incluso exhortar a la “desaparición de aquel aborto” filmico, en palabras de periodistas del momento, como Aquiles Mamaki y Andoni Cyro (Soldatos, 2002, 94). A pesar de la diferencia de tono y momento de rodaje entre ambas películas, no es de extrañar esta coincidencia, porque ambas tocan la fibra sensible del público griego en momentos problemáticos de su historia. Hubo que esperar a la primera edición de la, entonces, Semana de Cine de Salónica en 1960, para que *El Ogro* fuera reconocida por la crítica griega, después de serlo por la internacional¹, como una obra cumbre del cine. Entonces fue premiada como la mejor película de los últimos cinco años. Para ello, Cúnduros, tras un parón de cuatro años, había vuelto a dirigir, pero bajo la etiqueta de autor maldito, incomprensible, extraño, político, de *arte y ensayo*, que no se quitaría en toda su obra posterior. Estos sucesos vienen a desvelar sin tapujos los fantasmas entre los que vive el griego, ese *fatum* maldito que ya no está gobernado por dioses extraños, paganos e invisibles, porque el Destino, ya lo veíamos de alguna manera en *Estela*, son los propios griegos.

Si en el mito antiguo las causas de las desgracias del héroe eran las intrigas de los dioses y las decisiones de la Moira, ahora, ¿quiénes son los nuevos causantes de la desgracia que acosa a los griegos? Se ha demostrado, finalmente, que los propios griegos. Ellos han urdido las intrigas y ha desviado su destino hacia los acontecimientos trágicos (Soldatos, 2012: 60).

¹ Presentada también en Venecia, François Truffaut llegó a calificarla como un “film fascinante, de inspiración poética, que llega a momentos de verdadero éxtasis” (Citado en Soldatos, 2002: 94).

No deja de ser curioso, a la par que lógico, que llegara a ser una película prohibida en 1967 durante la dictadura de los Coroneles, tal vez una de las dictaduras más macabras, sufrida en suelo europeo en la segunda mitad del siglo XX (1967-1974). Este régimen, breve en el tiempo, pero intenso en su perversión por el saqueo económico y cultural de un país que había conseguido levantarse social y económicamente a duras penas, resquebrajó de nuevo las bases comunes del relato del helenismo, que tanto trabajo había costado apuntalar, para recurrir al imaginario más falso y manido, manipulado desde posiciones fascistas, de la antigua grandeza. Fue un régimen construido sobre la opresión de un pueblo y la represión de su cultura milenaria, hasta llegar a prohibir algunas tragedias de Esquilo, Sófocles o Eurípides por considerarlas blandas y contrarias al espíritu de la patria y las comedias de Aristófanes². ¿Cómo no iba a prohibirse una película como *El ogro*, que pone en duda y relativiza la idea misma de la formación de la patria griega como entidad? Al igual que prohibió cualquier manifestación cultural procedente de la intelectualidad artística y literaria del momento que fuera, simplemente, sospechosa de simpatizar con la izquierda política, que fue perseguida impunemente. Lo curioso es que la película, en esos años, pasa a ser un film de culto, proyectado de incógnito en los ambientes opositores a la dictadura, como los cine-clubs universitarios (Vuchadaki, 2006: 83).

Pero ¿qué es *El ogro*? *El ogro*, como hemos afirmado en otros escritos³, es la historia de un malentendido. Por una parte, se trata, a nivel argumental, del malentendido en el que se ve envuelto Tomás, el protagonista, al ver publicada su foto, en realidad la foto de alguien que podría ser su hermano gemelo, en un periódico ateniense, apareciendo como la fotografía de un peligroso delincuente apodado precisamente *o drakos*. Este suceso provoca un cambio radical en su vida que lo convierte en la persona que nunca habría pensado llegar a ser, pero que, al asumirlo con cierto agrado inesperado, termina por alcanzar el límite de la *hybris* y, con ello, a su propia destrucción. Por otra parte, a nivel alegórico, Tomás es, él mismo, la *imagen-alegoría* que convierte el malentendido en una metáfora del helenismo como idea, como imaginario, como relato común del pueblo griego. Este doble juego es lo que hace de la película una obra maestra, a pesar de los pocos recursos de su producción. Su ambientación estilizada, tenebrista, expresionista y neorrealista del mundo de la marginalidad, su música insistente entre los ritmos *rebéticos* y los ritmos exóticos, de moda en esos años (latinos y españoles, fundamentalmente), sus personajes

2 El absurdo de la censura en la breve etapa de la Junta de los Coroneles fue de tal magnitud que es referencia continua en libros y artículos de prensa que recuerdan aquellos años. Sirva de botón de muestra este artículo de Kyriakis Manolis en el diario *I afyi (H Avyñ)* de 17 de noviembre de 2016, consultado el 29/05/2017: <http://www.avgi.gr/article/10811/7653918/h-logokrisia-sta-chronia-tes-chountas-1967-kai-tou-polytechneiou>.

3 En Aguilera Vita, 2011 y 2012, pueden encontrarse dos acercamientos diferentes a éste film, uno más centrado en la figura de su guionista, Cambanelis, otro en la aparición de Atenas como personaje coral en la película.

a caballo entre la máscara trágica y la psicología euripidiana, convierten la película en un puzzle que trata de reconstruir, para comprenderlas, las fisuras del imaginario heleno, a través de un retrato de la sociedad griega contemporánea que vive, sin un respiro, las consecuencias de su historia reciente. Habría que esperar a *El viaje de los comediantes* (1975) de Anguelópulos para que el cine griego hiciera una revisión tan despiadada y profunda como ésta de “lo griego” como imaginario inacabado.

Al igual que en *Estela*, comenzaremos este análisis por una estructura que asume ella misma el malentendido que nos cuenta. La ciudad está más presente que nunca, pero en este caso, los paseos por ella son persecuciones que acaban en El Pireo, centro ancestral de la marginalidad del *rebético*, como forma autóctona y nacional de la delincuencia, lugar de génesis de todo ese mundo, pero también enclave de locales de diversión que estaban en el límite de la ley.

El mundo marginal en el refugio del Pireo, que el espectador descubre gracias a Tomás, presenta un aspecto representativo de la sociedad griega de postguerra. Se trata de un microcosmos que adquiere sus dimensiones reales a través de la mirada del protagonista (Vuchadaki, 2006: 59).

El rebético, como veíamos en capítulos anteriores, constituía más que un simple estilo musical, un completo modo de vida, con sus propias claves y costumbres, alrededor de hombres y mujeres, procedentes de sociedades distantes, refugiados de los desplazamientos de población desde Turquía, principalmente, que conservaban sus propios códigos de conducta. La cárcel, la droga, la delincuencia estaban presentes, pero también las relaciones sociales, el amor y los sueños de aventura, de huida hacia tierras mejores o de ascensión social. Todo ese mundo tuvo en la canción una manifestación artística y cultural de inmensa calidad estética y poética y, sobre todo, una enorme importancia en la creación de una identidad como miembros de una comunidad griega, a pesar de su posición en los márgenes de la sociedad oficial que sostenía ideológicamente el Reino. El Pireo fue el barrio donde comenzó a grabarse esta música allá por los años 20 y 30 y se exportó con éxito a las comunidades griegas de Estados Unidos y Australia, donde, con frecuencia, los grandes músicos viajaban de gira y grababan sus canciones sin los cortes de la censura griega. Este es el mundo que Tomás descubre en su particular viaje a los infiernos, huyendo de una identidad impostada por culpa de un malentendido.

Merece la pena, por tanto, abordar el análisis de la película como hicimos con *Estela* comenzando por una posible estructura en secuencias imaginarias, más que cinematográficas, para darnos cuenta de que, si en *Estela* encontrábamos una *estruc-*

tura ausente, parafraseando a Eco, en *El ogro* la estructura está desencajada, fuera de sus goznes, parafraseando a Deleuze. La estructura está desestructurada, porque lo está la historia misma que trata de contar. Si la labor de escritura de Cambanelis en *Estela* fue rescrita por la imagen, en *El ogro*, Cambanelis escribe para la imagen, en colaboración directa con Cúnduros. Cambanelis, en esos años, aún no se había convertido en el magno autor teatral, el gran dramaturgo griego, que sería los siguientes 50 años, transitando entre el realismo y el vanguardismo escénico. Mucho de este arte se manifiesta en *El ogro*, en las situaciones, los personajes, los diálogos, las ocurrencias. También en *El ogro* encontramos grandes paseos por la ciudad y una ciudad omnipresente que vuelve a convertirse en el gran coro que observa, juzga y sojuzga, perdona y se compadece, pero, sobre todo, sobrevive como puede, perdida en busca de un héroe que la saque de la miseria. La ciudad es, como en *Estela*, opresión, *fatum*, la ley divina creada por humanos, los humanos que viven como pueden, arrastrando, como veremos, las consecuencias de una situación económica y social dura, proveniente de años de enfrentamientos y heridas no cicatrizadas. Pero en estos paseos, más que la ciudad física, vemos a sus gentes ambulantes, observadores desconfiados y oscuros o, por el contrario, adoradores incondicionales de la idea de un héroe-villano a quien admiran y que convierten en el mito necesario.

La película está llena de *imágenes-signo*, guiños, señales, símbolos que remiten continuamente a otra cosa. Sus personajes, perdidos en un mundo hostil que, sin embargo, aceptan por necesidad, no son ni buenos ni malos. Los delincuentes aparecen inocentes en sus planes y en sus actuaciones, actúan porque deben actuar, pero, si algo supone una fechoría, no hay intencionalidad ni maldad, sino más bien la inocencia que no permite prever las consecuencias de los actos. En el fondo, los personajes que Cúnduros nos presentan son como niños grandes, ni más ni menos que la imagen del griego como pueblo (*laós*), inocente pero pícaro por necesidad. Avanzaremos, pues, por una estructura fílmica desestructurada, porque nos propone una metáfora política y social. En el retrato irónico y trágico, o mejor, cargado de una ironía trágica, de una sociedad desestructurada por una historia desencajada y hostil.

En definitiva, *El ogro de Atenas*, tragedia, ironía, humor, nos plantea una inversión nietzscheana, una inversión de los valores que enlaza con la antigüedad griega a través de la marginalidad y la delincuencia. Es la inversión del helenismo, del imaginario griego, expresado en un texto cinematográfico que consigue alcanzar la categoría de obra de arte.

6.1. Una estructura “desestructurada”: la historia de un malentendido.

Secuencia primera: la ciudad mágica. La huida.

Desde los títulos de crédito, escuetos, simples, se hacen guiños al cine, a la vez que partimos del movimiento, del caminar, lo que avanza. Primer plano de unos pies que caminan, con el primer *sonsigno*⁴ significativo de la película, el griterío de una zona de mercado ambulante. Unos trabajadores, con una escalera en la mano, deambulan pegando carteles y se dirigen a una pared repleta de los anuncios de las películas del momento. Es una imagen rápida, pero reconocemos fácilmente, entre la saturación de carteles, a Humphrey Bogart y, si uno sabe leer algo de griego, varios carteles que anuncia una película que ya hemos citado varias veces, *Ciudad Mágica* (*Μαγική Πόλις*), la primera película del director. En el cambio de plano, sin cesar el sonido de voces de mercado ni una música insistente de instrumentos de cuerda, un *travelling* acerca la mirada hacia dos ciegos que la tocan, uno con violín y otro con *banglamás*⁵, sentados delante de los carteles, en concreto, un cartel invertido que pone en griego y en letras mayúsculas DRAKOS. ¿Es una profecía de la inversión de la que hemos hablado? A pesar de la música insistente, como un *ritornelo* de cuerda desgarrador, no podemos hablar de signo musical puro, aunque sí de signo sonoro, auténtico, significativo. ¿Nos anuncian los pasos, la música, el avanzar, una suerte de *Párodos* a la nueva tragedia cinematográfica que nos disponemos a contemplar? Esta *Párodos*, entrada del coro en una tragedia griega, tiene en este caso una curiosa similitud con las representaciones de las compañías ambulantes de teatro que, por los pueblos, representaban clásicos del imaginario griego moderno como la *Golfó* de Perisiadis, de la que hablábamos más arriba⁶.

En el siguiente plano, el cartelista encola la pared, justo sobre el cartel de *Ciudad Mágica*, y pega un gran cartel que pone algo tan simple como: “La compañía cinematográfica ateniense presenta la obra EL OGRO”. Entre dos fundidos en negro se leen los títulos de crédito sobre un fondo neutro y al ritmo de un tema musical circense, compuesto por Jachidakis. Al salir del fundido, un plano de transición que deja ver los pies de los transeúntes, otra vez los pies, nos lleva a un semisótano desde el que, a través de su ventana alta, continuamos viendo esos pies de la gente que pasa. Ahora hemos entrado

4 *Sonsigno* (tomado y adaptado de Deleuze, 1995). Recordamos: signo sonoro. En una película, parte especialmente significativa de la banda sonora en un plano, escena o secuencia determinada. Puede ser una música, una melodía, un único sonido, unas palabras o un diálogo. Ver *Introducción Específica*.

5 Instrumento de cuerda tradicional de la música *rebética*, parecido, pero más pequeño que el *busuki*.

6 Es un *ritornelo* repetido varias veces en la película de Anguelópulos, *El viaje de los comediantes*, cuando dichos comediantes se disponen a presentar esa misma obra en algún pueblo perdido de la geografía helena. Puede consultarse un desarrollo de éste y otros temas en el *Apéndice* sobre el autor en este trabajo.

en el mundo originario, primario, de Tomás, anónimo y encerrado, entre tanta gente que deambula. En este oscuro semisótano, vemos al protagonista cerrando las cuentas. Pronto nos enteramos de que es Nochevieja y de que Tomás, como siempre, la pasará en su habitación alquilada, que apenas puede pagar. Este podría ser un primer elemento que nos acerca a la tragedia antigua, la unidad de tiempo. Toda la película, toda la historia de la última noche de Tomás, transcurre en el espacio de una única noche, desde el atardecer, en el que estamos, hasta el amanecer. Desde estos momentos todo parece estar encerrado entre símbolos que habremos de descifrar. ¿Hablamos del atardecer de Tomás? ¿El amanecer de una nueva era para el país? ¿El sacrificio de Tomás como héroe-villano? ¿De la *Romiosini*, a la que se refiere el conserje del banco en el momento de su salida del mismo?

Uranio americano, plutonio ruso, para mantener la paz, dicen. Y para el pobre *romió* (griego)... Fuera, la gente está como loca con el ogro, hazme caso. No van bien las cosas.

“La gente está como loca con el ogro”. Es la primera referencia al bandolero, al villano. ¿Qué puede pasar? Nada va bien, afirma desesperado. ¿Es el atardecer de una cultura? ¿Y el amanecer? ¿Es tal vez algo nuevo que ha de surgir en el amanecer, no sólo del nuevo día, sino también del nuevo año? La primera pregunta que surge es: ¿quién es el ogro? Es un bandolero buscado por la policía que, sabremos por los periódicos, que un momento después caerán en manos de Tomás, anda por Atenas.

Al salir del banco, Tomás sube al autobús. Es la locura. La gente, como decía el conserje, anda loca, pero en realidad porque se prepara para la última fiesta del año. El autobús va lleno, todos quieren volver a sus casas. Entonces aparece el primer revés del Destino. Tomás trata de leer su periódico, pero cede el sitio a una chica que ve acosada por dos soldados, aprovechando la estrechez del autobús. En esa estrechez, Tomás, ahora de pie, abre su periódico, pero un caballero sentado delante suya agarra su mano para poder leer la primera página de *El garante de la verdad* (*Ο φρούρος της αλήθειας*). Entonces, Tomás repara en el que el caballero sentado lleva en la suya y se lo acerca, mientras el otro lee absorto algo en el periódico de Tomás. Por los rostros de ambos lectores, percibimos la preocupación creciente ante lo que cada uno está leyendo. La comicidad de la imagen recuerda los *gags* del cine mudo, pero, en realidad, nos encontramos ante la primera *imagen-llave* de la película. Más concretamente, podemos hablar de una *imagen-llave* cruzada o de dos *imágenes-llave* superpuestas. En este momento, a través de esa imagen cruzada de los rostros en primeros planos abiertos de Tomás, de pie, de espaldas al sentido de la marcha, y del caballero anónimo, un habitante cualquiera de Atenas, de aspecto respetable, sentado, se desencadena el giro irónico del Destino o del Azar. No hay dioses

que lo planeen, sino algún periodista que, por azar, ha publicado una fotografía equivocada o, por azar, la casualidad ha querido que el parecido con Tomás sea exacto. Aún no sabemos lo que han visto, pero Tomás toma el papel de observador que se siente observado, es decir, a partir de este momento, escudriña las miradas, los gestos, las formas de las gentes que lo rodean, porque piensa que todo lo que sucede a su alrededor lo acusa de algo, aún no sabemos de qué. Un brusco frenazo del autobús da a Tomás la posibilidad de escapar y comenzar su huida, una huida hacia la tragedia. Todo el mundo por las calles de la ciudad parece observarle. ¿Realmente lo observa? Nunca lo sabremos. En este primer paseo, estamos en la ciudad elegante. Tan sólo vemos al fondo, de paso, la Acrópolis. No hay más ruinas. En un descanso de su huida, sentado en el banco de una pequeña plaza, abre de nuevo *El garante de la verdad* y ahí lo vemos. Es su foto, la foto de Tomás que mira de soslayo bajo un titular espeluznante: “LA POLICÍA SOBRE LAS HUELLAS DEL SÁTIRO. HA SIDO REVELADA SU FOTOGRAFÍA”. Poco antes, en el autobús, abarrotado de gente que vuelve a sus casas para la celebrar la Nochevieja, se inicia, para Tomás y para el espectador, el juego de la ambigüedad, que lo/nos va a seguir a lo largo de toda la película, una ambigüedad latente en las miradas de una ciudad que sospecha. En este momento, en la plaza de la parte alta del barrio de Colonaki, en la que Tomás hace un receso para tomar aire y revisar la foto del periódico, precisamente en el momento en el que nosotros descubrimos el contenido de esa foto y comprendemos la huida de Tomás, el juego de la ambigüedad estalla en el llanto de un niño que lo señala. ¿Por qué lo señala? Porque se ha escapado la pelota con la que jugaba y va a dar a los pies de Tomás. Éste la coge y he aquí el desconcierto. El niño lo señala llorando, él mira hacia todas partes y siente, el espectador siente como si estuviera en la piel de Tomás, las miradas inquisidoras de los adultos que están en la plaza. ¿Lo han descubierto? ¿Han visto los periódicos con su fotografía? ¿Simplemente atienden a un niño que llora y lo señala? ¿Se han dado cuenta de que la pelota está en las manos de Tomás y lo censuran por interrumpir el juego de niños? ¿Piensan que lo hace rabiar a posta?

Si algo caracteriza los *opsignos*, los signos visuales puros, de *El ogro*, es la abundancia, frente a las otras películas analizadas, de los que llamábamos *imágenes-cesura*. La ambigüedad dominante, como juego y como argumento, a lo largo de la película, está construida precisamente gracias a este tipo de escenas o imágenes, de grandes cesuras que impiden al espectador una clara identificación con alguno de los personajes. ¿Quién ha provocado el llanto del niño, por qué señala a Tomás con insistencia? ¿Es la pelota? ¿Es el ogro? ¿Es simplemente la imagen gris del personaje que termina por asustar al chaval? Lo que estas *imágenes-cesura*, de las que la de la pelota es la primera, provocan es una profundización en la clave del tema que sobrevuela todo el film: el malentendido. Es éste el tema básico. El malentendido va surgiendo entre las chispas de las imágenes y las si-

tuaciones. El malentendido, sobre todo, se yergue como metáfora de Grecia como Estado, como sociedad, como idea, es decir, el malentendido de un imaginario que se instituye en torno al término *helenismo*. Más adelante, desarrollaremos esta idea, pero veremos, a través del análisis de las secuencias de esta película única, que es un *leitmotiv* que se va forjando, construyendo, insertando, con cada imagen para tomar significado, un significado, empero, tan ambiguo como su propia metáfora, al final del film. ¿Cómo o gracias a qué elementos de la imagen se consigue esta ambigüedad? Fundamentalmente, estamos ante un tipo de cine, como explicábamos en la *Introducción Específica, no convencional*. Nos encontramos ante un ejemplo manifiesto del cine que llamábamos, con Deleuze, *de vidente*. Lo que, como espectadores, vemos, sentimos, comprendemos o no, es lo que ve, siente o comprende el personaje, porque todo gira en torno a su punto de vista, subjetivo, su mirada, la mirada de Tomás. Por supuesto, esto es una trampa, porque como espectadores siempre sabemos más que el protagonista y, es más, ni Cúnduros, ni probablemente Cambanelis, nos deja identificarnos nunca con él. Por eso, decimos, el filme está repleto de *cesuras*. Hay un guiño que los espectadores no griegos, o incluso los griegos más jóvenes, no podemos comprender completamente. El actor que encarna a Tomás era un entrañable actor cómico del cine de la época que había alcanzado un grado tal de popularidad que la gente acudía a ver una película de Dino Iliópulo. Eso significa que el espectador griego de esos años, quería identificarse con el personaje, normalmente entrañable, de Iliópulo, reflejo del griego medio. En esta película se le impide continuamente. Ésta pudo ser tal vez una de las razones de su fracaso inicial. Tomás es el personaje que nadie quiere ser: gris, monolítico, excesivamente tímido y temeroso, indeciso, es decir, un antihéroe torpe y solitario. Sin embargo, Tomás es encarnado por un actor conocido precisamente por su vis cómica, basada en su seriedad. Pero, además, cuando sale de su anonimato y se convierte en héroe, es un héroe dentro de la marginalidad. De nuevo, esto es algo que supone un tremendo golpe para el ideal griego.

Así pues, encontramos a Tomás en la primera gran *imagen-cesura* de la película. A partir de ella, como decimos, sólo nos queda huir con él. Todo alrededor es sospechoso. La ciudad, ya de por sí huraña para el personaje que acabamos de conocer, se vuelve de pronto un coro hostil que lo acusa continuamente. Cuando, por fin, Tomás se refugia en su pensión, nos damos cuenta de que no se trata precisamente de un refugio, sino todo lo contrario. Su casero esconde el periódico al oírlo entrar. Tomás se encuentra con toda la familia del casero, que le alquila habitación en la que vive, como un primer canto de coro que va a recordarle su situación insostenible. Pero también hallamos la primera fisura en el coro, la mujer no lo considera tan malo, el marido, sin embargo, recuerda incluso retrasos en el alquiler de la habitación. Al asomarse a la ventana, Tomás ve al corifeo, su casero, seguido de un coro completo de ciudadanos y policías de Atenas que sube la

calle. Es el momento de huir, de huir por la puerta de atrás. De repente, el ciudadano gris, el recto administrativo de banco, que a duras penas puede pagarse el alquiler de una pequeña habitación en la ciudad en construcción, huye como un prófugo de la justicia. No se le ocurre enfrentarse a su problema y aclarar el malentendido. Por el contrario, al huir de su problema, se convierte en un prófugo, uno más en una ciudad llena de prófugos, escapados de tantos conflictos contra y por el *helenismo*. ¿Por qué huye? La gran ironía. Cuando el jefe de la banda le pregunte en una escena inmensa que analizaremos más abajo, en la última secuencia, por qué dijo que era el ogro, él tan sólo será capaz de decir: “Tú lo dijiste”. Vutsadaki (2006) analiza la película en clave edípica, precisamente a partir del punto de vista de la ironía, que se manifiesta expresamente en la secuencia del desvelamiento de la verdad. Pensamos que, si alguna relación tiene con Edipo, está en este momento. Tomás huye antes de enfrentarse a la verdad. Esta situación lo convierte de hecho en el delincuente que no es, como Edipo huyó del asesinato de un rey que resultó ser su padre, pero huyó para no enfrentarse a la responsabilidad de dar cuentas del asesinato de un desconocido en un cruce de caminos. Tal vez es el elemento irónico el que más puntos de relación nos descubre con la tragedia de Edipo, y en ello vemos la pluma de Cambanelis, su manera de escribir, su referencia a los clásicos (Aguilera Vita, 2012). Lo irónico es que la huida de un malentendido que curiosamente es difundido por un periódico llamado *El garante de la verdad*, le hace caer en el malentendido mayor. Por no enfrentarse a su verdad, el malentendido acabará por complicarle la vida, como a Edipo cuando huyó de aquel asesinato fortuito. En este caso, la huida le enfrenta a una ciudad entera que lo busca, lo persigue, siempre entre la ambigüedad de las situaciones y la incertidumbre del protagonista. Toda la secuencia de la huida, que se adentra en la noche en la que la gente comienza a celebrar la última noche del año, está repleta de malentendidos, que la imagen intencionadamente *expresionista* hace destacar. Tomás observa y huye, se topa con un policía que lo reconoce por el periódico y da la alarma con su silbato, salen las gentes de sus casas, pero salen porque bailan, celebran. Tomás se siente acosado, pero en realidad sabemos que el acoso no es de todos contra todos, que no todos van por él, que él no es el único motivo del movimiento de la gente que lo rodea. He aquí el juego de la ambigüedad. De hecho, la persecución se hace súbitamente más intensa por parte de la policía, pero a la gente que festeja la última noche del año, la gente normal, el ciudadano de a pie, no parece importarle demasiado el barullo. Es más, esas gentes parecen identificarse más bien con el perseguido que con las fuerzas de la ley y puede notarse en ellas un deseo de que escape. ¿Qué ocurre en esta sociedad desintegrada? ¿Las fuerzas de orden público persiguen a quien en verdad es un defensor de ese orden a causa de un malentendido y éste, confundido con el bandolero, es apoyado en la lejanía por una ciudadanía que lo mira, soñando con su huida? En esa confusión de la persecución nocturna

no faltan referencias a la pasada guerra: “Las guerras han echado a perder a la gente. Se puede disparar sin ninguna razón”, escuchamos una voz femenina que conversa con un varón que casi no habla, mientras vemos su hermosa pierna que termina en un zapato de tacón de fiesta. Mientras, la cámara nos muestra el lugar donde acabarán estos dos: *Hotel Cielo*. Sin casi darnos cuenta, hemos entrado en algún lugar problemático de la ciudad, un barrio de hoteles poco recomendables. Tomás es el hombre que habla con la chica de la calle, elegante. Es el final de nuestra primera secuencia. En el hotel, la chica se da cuenta de la persecución y pregunta. Tomás calla, pero el rostro de la bella chica lo mira con interés y este encuentro será el gran giro en la vida de Tomás: “Has tenido suerte de encontrar a Carmen en tu camino”.

Secuencia segunda: cabaret y marginalidad. El juego de los signos.

De la mano de Carmen, entramos en el submundo de la ciudad. Carmen nos lleva al Pireo. Estela llegaba al gran puerto de Atenas en busca del pianista. Más adelante, Estela se transforma en Ilia, una prostituta feliz del Pireo, con el mismo rostro de Melina Mercuri. En esos años, el puerto era aún refugio de inmigrantes helenos, prófugos de las tantas guerras y persecuciones del *helenismo*, fruto de tantas políticas fracasadas de un estado incompleto y fallido. En torno a los dos puertos tradicionales, Pasalimani y Turcolíbano, se desarrollaba la vida nocturna y marginal. Es uno de los grandes focos de la música *rebética*, donde se encontraban los locales de música, los *rebetádicos*, en los que se tocaba este tipo de música marginal. Su marginalidad proviene principalmente del origen excesivamente popular, apegado a un tipo de delincuencia, a las cárceles y las migraciones forzosas, y en los que se prodigaba la prostitución, cerca de los puertos. El principal, el gran puerto del Pireo, comienza a convertirse en estos años en uno de los mayores del Mediterráneo, con grandes astilleros, además de puerto de escala para las flotas de los aliados de la OTAN. Así, se llena de casas de diversión para los marineros que habían de atracar unos días. Ese será el tema de la película de Dassin, *Nunca en domingo*, tema al que se acerca desde el punto de vista de la comedia, ahondando sin embargo en el tema de la prostitución y sus mafias, como veremos. Pero entre *El ogro* y *Nunca en domingo* han pasado cinco años significativos para el cambio de Grecia y su sociedad. En 1960, los estragos de “las guerras”, como las nombraba Carmen, no son tan manifiestos, y el imaginario del helenismo ha incorporado y aceptado al fin aquellos elementos culturales que en *Estela* o *El ogro* eran todavía marginales, normalizándolos y, por tanto, adaptándolos y limando sus asperezas. Cinco años antes, el Pireo no había alcanzado aún el desarrollo económico que llegaría a alcanzar y conservaba el halo de marginalidad que aún tardaría en perder. A un cabaret del Pireo, Carmen, la nueva amiga de Tomás, lo lleva para esconderlo. Un refugiado más pasa desapercibido.

Esta larga secuencia, que ocupará buena parte del metraje central de la película, casi una hora de la misma, se distribuye en tres escenas bien marcadas, aunque de desigual duración. En la primera, la más larga, se presenta el mundo marginal del cabaret, a la vez que, a través de la mirada de Tomás, se produce el lento “primer reconocimiento” (*anagnórisis*) del ogro, hasta el año nuevo. Estamos ante una escena llena de signos sonoros, *sonsignos*, en este caso, *musisignos*, porque la música adquiere un papel determinante en la construcción de la metáfora que subyace tras la trama. La segunda es la *anagnórisis* propiamente dicha, el “primer reconocimiento”. Toda la secuencia hasta ese momento es una preparación para la revelación de la presencia del ogro en el cabaret, Tomás, según el malentendido difundido por la prensa. En este momento, hay un giro que nos lleva a la tercera parte de la secuencia, que es la presentación del plan de la banda para conseguir una vida digna. Se trata de un robo. Lo que ocurre es que ese golpe tiene, para quienes lo preparan, el significado de ascenso en la situación social y económica, de progreso personal. Como adelantábamos, los *musisignos* parecen hacer la función de cantos de coro en esta tragedia invertida y, desde este momento, nos recuerda a las tragedias de Esquilo, en las que los cantos corales adquieren mayor importancia que la trama misma. Así ocurre aquí. La música omnipresente es, en realidad, el detonante continuo de la acción, la música acompañada de imágenes, continuas *imágenes-bisagra* o *imágenes-gozne*.

La escena central, la *anagnórisis*, funciona como un pliegue, que hila el giro de la trama, toda ella construida como una especie de gran telar en el que se teje una tela metafórica perfectamente hilvanada. La manera en que se mueven los personajes, los ambientes del cabaret, la atmósfera entre alegre y opresiva del lugar cerrado, la imagen que bascula entre la luminosidad decadente del local y el claroscuro expresionista de los planos, funcionan como signos visuales y sonoros, que dibujan un retrato metafórico de toda una sociedad en busca de imaginario. Mucho más que en las otras dos películas del momento que analizamos, Cúnduros hace una verdadera presentación directa del tiempo. No lo construye. Simplemente, a ratos, lo comprime. Esta segunda secuencia transcurre en la primera parte de una sola noche, la del fin de año. En el cabaret, la gente, griegos y americanos, como sabremos pronto, celebran la Nochevieja entre músicas y bailes. Hay varios *motivos* que “denotan”, por eso merece la pena detenerse y analizar las escenas hilvanadas por la música, como cosidas por los hilos del destino, que componen toda la secuencia. Componen una serie de *cronosignos* que permiten las elipsis temporales, pero que, a la vez, hacen que se sostenga la unidad temporal de la tragedia. Estos *cronosignos*, a la vez componentes estructurales y metafóricos en el desarrollo de la película se desarrollan en torno a Carmen, la “niña” y la columna del Olipión. La primera parte de la secuencia está dominada por Carmen y por la niña, su relación con Tomás y su función *fatídica* (en el sentido de *fatum*) en su historia. Son las mujeres que Tomás habrá tenido

más cerca en toda su vida. A ambas, por razones diferentes, les resulta atractivo este personaje gris y ambas, en un momento determinado, por querer salvarlo de un destino que ellas mismas desconocen, lo arrastran hacia él. A lo largo de los extraordinarios *musisignos*, cuya significación nos hacen comprender los fragmentos de ese gran puzzle que es el imaginario del helenismo a la vez que hacen fluir toda la primera parte de la secuencia, va haciendo su aparición, taimadamente, la banda, observadora, como un monstruo coral de muchos ojos que observa a Tomás desde todos los ángulos del local. En el pliegue de la secuencia, encontramos el motivo principal de la película, en forma de *cronosigno*, signo temporal, que permite el avance, el salto hacia la siguiente secuencia, la preparación para la lucha, en la que domina, fundamentalmente, la banda de delincuentes. Los chicos de la banda serán los protagonistas absolutos de toda la secuencia final, un gran canto coral, que determinará el destino, para entonces ineludible, de Tomás.

Por tanto, en esta secuencia, la que he llamado, por la continuidad hilvanada de signos que permiten el avance de la trama, *el juego de los signos*, podemos hablar de una suerte de telar de las *moiras*, que van tejiendo el tapiz que es, en el fondo, la imagen de la historia de un gran malentendido. El malentendido que cambia la vida de Tomás y que se convierte, metafóricamente, en el malentendido que ha sido y es la historia de Grecia. Así, en ese puzzle, encontramos *opsignos*, signos ópticos relevantes: el camerino, la sala de baile con sus correspondientes bailes y sus signos musicales o el sótano-guarida donde se fragua el plan. Por otro lado, hay *musisignos*⁷, que se entrecruzan con *opsignos*, imágenes símbolo, imágenes-clave, para producir momentos de una sublimidad artística, metafórica y conceptual sin igual. Nos detendremos en el tango, el *boogie-woogie* griego, el baile y el canto “español” de Carmen, la canción de la niña (*Πώς τον λεν’τον ποταμό*) y el *seimbékiko* de las chicas, que preludia el gran *seimbékiko*⁸ de la secuencia final, que sirve de catarsis a la banda, en las horas previas del golpe. Entre medias, las grandes *imágenes-cesura*. Esta secuencia, por tanto, como la secuencia final, hay que desgajarla analizando sus signos más significativos: *cronosignos*, *musisignos* y *opsignos*.

Cronosigno 1. Carmen. Carmen, en un primer momento es la salvación para Tomás, pero a la vez, su pérdida. Su encuentro, en medio de esta noche tan significativa, provoca la salida de Tomás del mundo que conoce, el mundo seguro de un burgués asalariado

7 Estos *Sonsignos* eminentemente musicales tienen una función metafórica clara porque refieren a los modos de la música con la que se divierte el submundo marginal que se concentra en el local, formado, como puede verse, por los muchachos de la banda, sus chicas, marineros americanos de descanso en el Pireo, a los que se hará referencia, y chicas tácitamente de compañía de estos marineros.

8 El *seimbékiko* (*ζεϊμπέκικο*) es uno de los ritmos más populares de la canción rebética. Ritmo generalmente grave, suele evocar temas propios de la desgracia del hombre. Es el baile del hombre solo y es eminentemente catártico. En el capítulo siguiente veremos el uso genial que hace Dassin de estos elementos, en clave de comedia, en *Nunca en domingo*. Ver también *Glosario*.

de clase baja, pero culto, un mundo gris que, por la ironía del destino se le ha vuelto hostil y lo persigue. De pronto, para Tomás, todo ese mundo se ha derrumbado o, cuando menos, tambaleado. Nada es seguro para él desde el momento en el que una fotografía, que puede ver toda la ciudad en la portada de un periódico, lo identifica como el delincuente más buscado de Grecia. El encuentro con Carmen será su salvación, pero también su pérdida, porque también lo conduce a un viaje inesperado y sorprendente para él. Carmen hace las veces de *cicerone*, de Virgilio de su particular descenso a los infiernos, que es, para Tomás, el mundo marginal de la delincuencia, tan ajeno a su vida anterior. Carmen es la estrella “española” del cabaret. Las referencias a la *Carmen* operística de Bizet son evidentes. Carmen es el inicio de la larga noche que lleva a Tomás a un inesperado encuentro con sus propios miedos, pero también sus deseos y pasiones más ocultas. Una vez entran en el cabaret, deja a Tomás solo en el camerino, primer *opsigno* que nos habla sin palabras del dislocado lugar donde estamos.

Opsigno 1. El camerino. Es una habitación recargada. Sus paredes son de tablas de madera que han sido forradas con papeles pintados en algunos de sus rincones. Tomás entra y observa estupefacto, sorprendido e interesado. Escuchamos de fondo el famoso cancán de la obertura de la opereta de Offenbach, *Orfeo en los infiernos*, un *musisigno* que nos hace volar al París de la *Belle Époque*, que, para los griegos, forma parte del exotismo de occidente. Tomás observa con atención las fotografías y pinturas que cuelgan descuidada y desordenadamente por las paredes del cuarto de tablas de madera. Cantantes, bailarinas orientales y griegas, algunas artistas del Hollywood de la época. Entra un nuevo personaje, la niña. Parece no extrañarse de la presencia de Tomás que observa sus formas voluptuosas y femeninas. Ella se sienta ante el espejo, que es nuestra mirada como espectadores. Tarda en reaccionar, pero finalmente pregunta indiferente qué hace allí. La niña es, junto con Carmen y el jefe, uno de los elementos fundamentales de la película. Ella es *cronosigno* y *musisigno* y merece, por tanto, apartado propio. Seguimos con el camerino. Miramos, con Tomás, su decoración abigarrada. Observa las fotografías colgadas en las paredes que disimulan, lo que pueden, los tablones de madera con los que están hechas, como si la habitación fuera una especie de cobertizo añadido a otro edificio que aún no hemos visto. En ellas, hay artistas de cine, pero también artistas vestidas a lo oriental, probablemente cantantes griegas del momento. Mientras Tomás observa, entra el otro elemento clave de la película, el jefe. Como los demás, parece no reparar en él. Su presencia gris le hace pasar desapercibido continuamente. Se dirige a la niña y la reprende, preguntando inquisitivo qué hacía, dónde estaba. Ella se niega a responder. Sólo cuando va a salir ve a Tomás. Le pregunta qué hace ahí, pero en realidad está más pendiente de la niña que del extraño y sale sin insistir. La niña estalla en llanto. Entonces, vemos el resto del camerino, el espejo, el tocador, repleto de cosas extrañas. En primer

plano, una pecera redonda de cristal con un pequeño pez. La niña estalla ante Tomás. Estuvo mirando escaparates. Se siente encerrada, agobiada por el jefe, celoso, que no la deja salir. Comienza a mostrarse la situación, sutilmente, unas pocas frases que nos dicen mucho de un personaje que será crucial para Tomás. Mirar escaparates, aunque no puede comprar, es el sueño de la niña, Rula. La situación de necesidad se palpa en esta antesala de la marginalidad que es el camerino. Vemos junto al espejo, más fotografías de artistas de películas americanas y hasta un Papá Noel. Para consolarla, Tomás le da el paquete que acarrea en toda su persecución, el regalo que había comprado para la hija de sus caseros. Rula lo abre y saca un gracioso tentetieso. Eso la hace reír y Tomás se enternece. Entonces, reflejada en el espejo, vemos que entra de nuevo Carmen, quien se lleva a Tomás hacia el local. Comienza de verdad su viaje a los infiernos de la marginalidad, allí donde va a descubrir otra parte de sí mismo que le hará sentirse, sin embargo, como nunca antes se había sentido.

Musisigno 1. El tango. Con Carmen, Tomás entra en el local propiamente dicho a ritmo de tango. La música es, de entrada, la protagonista, la *Párodos*. Ella, el tango, nos deja ver en su trasfondo sonoro la imagen de la orquesta, primero, la gente que baila en la pista central, después, el cabaret y su personal, sus mesas y su decoración. El tango es un baile occidental, pero para un griego es algo más que eso, es exótico, el exotismo de lo hispano. Dentro de la categoría del “exotismo hispano” se incluye tanto lo español, la posterior actuación de Carmen, como lo latino, músicas que escucharemos a lo largo de la secuencia, tango, mambo. Estamos en una fiesta, la despedida del año viejo y la llegada del nuevo. El tango, alegre y triste a la vez, nos permite, a Tomás y a los espectadores, escrutar el lugar y sus gentes. Las parejas bailan el tango, pero los pasos son en realidad los propios de los bailes griegos. El local está decorado para una Nochevieja, pero tras las típicas guirnalda navideñas, descubrimos la decoración exótica que trata de imitar un lugar caribeño: dibujos en las paredes de chicas en bikini tomando el sol, telas y decorados con motivos mexicanos. O españoles. El mundo del *rebético*, en muchas letras de sus canciones, está lleno de referencias a lo “español”, a Carmen o a la pasión gitana, a Granada o a Sevilla. Es el exotismo occidental para quienes son, ellos mismos, una parte del exotismo oriental para occidente. A ritmo de tango, Tomás se sienta y Carmen habla con un camarero⁹ receloso con el visitante, de quien sospecha pudiera ser un soplón. Primera noticia de que algo se está preparando en la trasera de este cabaret que bien pudiera ser una tapadera. Justo en el momento en que Carmen, vestida como de adivina gitana, advierte a Tomás de que es mejor que se vaya, éste, que ya ha tomado algunas copas, comienza a sentirse bien y decide quedarse. Para Carmen es un presentimiento, un mal

9 El camarero es Zanasís Vengos, el compañero prisión y fatigas de Cúnduros, que ya había participado como actor en su anterior película. Pronto se convertiría en un actor cómico icónico en el cine griego. Anguelópulos le da un breve y muy significativo papel en *La mirada de Ulises*.

augurio que es incapaz de explicar y que repite de nuevo más adelante en la película. Carmen lo ha introducido en este mundo y Carmen le ofrece la posibilidad de salir de él cuando aún está a tiempo. Sin embargo, por primera vez en su vida, Tomás ha tomado una decisión. No la han tomado por él.

Musisigno 2. El boogie-woogie griego. Los *musisignos* dominan esta primera parte de la secuencia central, como dominarán la última. No en vano, estamos en Nochevieja, la última noche del año, también lo será del protagonista. El cambio de signo sonoro es inmediato y es presentado por el maestro de ceremonias. Dos elementos importantes y paradójicos se dan cita en esta secuencia: el nombre de la orquesta del club, que es la tapadera de una banda organizada de delincuentes, es Orquesta de la Paz, y el baile que el maestro de ceremonias dedica a “nuestros amigos americanos”, tanto en griego como en inglés, será un “bookie-hookie griego”, un *boogie-woogie*, pronunciado con un fuerte acento griego. De nuevo es el *musisigno*, el signo musical, el que conduce la secuencia, como un largo canto coral, cuyo texto es la imagen. Su ritmo es el que permite a la cámara, ahora a espaldas del protagonista, seguir uno a uno a los cabecillas de la banda que se reúnen en una mesa del local, se les acerca el camarero, quien, siguiendo la música, va relatando la presencia del extraño, o sea, de Tomás. Es decir, ahora los espectadores somos testigos privilegiados de que algo, ajeno a Tomás, se está fraguando. Con esta música, vemos a los seis miembros principales de la banda que conoceremos después. Pero ya en ese momento, ante el jefe, que mira fijamente a Tomás y reconoce que le suena su cara de algo, escuchamos al arqueólogo, al erudito de la banda, que lee en voz alta una referencia de Pausanias sobre el Olimpión, el templo de Zeus Olímpico, cuyos restos se encuentran en Atenas junto a la puerta de Adriano. ¿No es este recitado de la referencia clásica, leído además en *cazarévusa*, un *sonsigno* dentro del *musisigno* general que es el *boogie-woogie*? ¿No es, de paso, un referente poético del canto coral que se esté representando? Como en un coro trágico, la relación que hace Pausanias de los monumentos del Olimpión anuncia, como una profecía, lo que ha de venir. El golpe que prepara la banda es robar un fragmento de los restos de dicho templo. Como espectadores, sólo lo sabremos un poco después, al mismo tiempo que Tomás, pero que se encuentra engarzado en la estructura de la película, por cuanto la referencia clásica implica una ironía implícita, cargada de humor socarrón. La lectura del fragmento sigue, como si se tratara de la letra del *boogie-woogie* que el miembro más alegre de la banda está bailando ante la mesa. El juego del *boogie-woogie*, omnipresente en todo este momento, anuncia que el robo, que no sabemos aún en qué consiste, será para vender a los americanos, a quienes se les dedica este tema musical. Los fragmentos empiezan a completar el puzzle a través de una serie de guiños, señales ocultas que sólo comprenderemos más adelante. Aquí somos como Tomás, observadores de un mundo ajeno, que nos ha acogido de una huida impre-

vista e injusta. Pero también este signo sonoro sirve de juego para la primera *anagnórisis*, el reconocimiento, un elemento trágico, llevado a un grado de ironía que hizo a Vutsadaki (2006) relacionar la película con la tragedia de Edipo. Hay, en efecto, un primer reconocimiento. El jefe reconoce al ogro en Tomás, es decir, Tomás se convierte, irónicamente, en el delincuente más buscado de la Atenas del momento, gracias a la foto que ha salido en los periódicos. Pero nosotros sabemos, o intuimos, que esa fotografía es una confusión, por lo que el reconocimiento es tan falso como el que lleva a Edipo a huir de la casa en la que se ha criado en Corinto, para evitar que se cumpla la profecía del oráculo que el dios le ha dado en Delfos, esto es, que él sería el asesino de su padre y que engendraría hijos de su propia madre. El jefe se le acerca a Tomás siguiendo el ritmo del *boogie* y del irónico primer reconocimiento, que es en realidad un malentendido, se forjará el malentendido mayor. Los gestos huidizos, la timidez, el rechazo de Tomás al servicio que le ofrece el jefe, que nosotros sabemos causados por lo que le ha contado la niña en el camerino, es interpretado por el jefe como signos inequívocos de que Tomás es quien es y de que, ante la persecución de la policía, trata de disimular. El grito del jefe a la orquesta nos lleva al siguiente *musisigno*, que nos presenta a Carmen en todo su esplendor como la gran bailarina española. Lo exótico hace acto de presencia, el cante hondo a la griega.

Musisigno 3. Opsigno 2. Carmen de Sierra Nevada, la bailarina española. Como adelantamos más arriba, los imaginarios se entrecruzan. Con la música de la obertura de la *Carmen* de Bizet, entra Carmen vestida de flamenca. Un silencio. Castañuelas. Hace unos requiebros con la voz que tratan de ser flamencos, pero se acercan sospechosamente a los *amanes*¹⁰ de las canciones *rebética*. Lo español, repetimos, es uno de los tópicos de este tipo de canción. Para un pueblo, muchos de cuyos ciudadanos han viajado por el mundo, enrolados en barcos mercantes, España es Andalucía, es decir, la mirada exótica hacia un occidente idealizado que los mira a ellos como exóticos. No falta el *olé* que levanta a la audiencia en vítores y aplausos, mientras Carmen continua su baile “español”. Con ese fondo musical andaluz, el jefe se disculpa ante la niña en el camerino. Comprendemos que para ella es como un padre, pero para él ella es un objeto de deseo. Más adelante sabremos también que muchas de las situaciones que viven las gentes del cabaret son producto de la ruinoso situación en la que la sociedad griega ha vivido los últimos años. De hecho, cuando Carmen sale al camerino, pide a la niña que hable con Tomás de vez en cuando, que ella ha de ver a un primo suyo. Las dos reconocen que el hombre es un poco misterioso. Cuando la niña pregunta el por qué, Carmen responde con una frase certera: “Quién sabe lo que ha sufrido la gente”. No es la única referencia a la dura situación que el pueblo griego ha vivido y sigue viviendo, oculta bajo el deseo de diversión que se manifiesta, aparentemente, en el cabaret.

10 *¡Amán, amán!*, es un sonido onomatopéyico de las canciones en todo el mundo musulmán y árabe, adoptado por la canción popular griega, especialmente amorosas.

Musisigno 4. Opsigno 3. Cómo se llama el río. La canción de la niña. Con la canción de la niña, llegamos al final de la primera parte de esta larga secuencia central. Se construye en dos partes con la misma música, otro hermoso canto coral. En la primera, la niña, Rula, canta una canción de Manos Jachidakis, que se haría inmediatamente popular, *Πώς τον λεν'τον ποταμό* (*Cómo se llama el río*). El *musisigno* contiene un referente clásico y, de paso, del imaginario social del griego, bajo la aparente inocencia de su letra. El río es el Íliso, el río de la Atenas clásica que pasaba ante el Estadio Olímpico y junto al Olimpion, es decir, el Templo de Zeus Olímpico construido por el emperador romano Adriano, esto es, el templo del que la banda quiere robar la columna para vender a los americanos, como vamos a saber en la escena que se hila al final de la canción. Pero, además, la protagonista de la canción, la niña, sobre la que se mantiene un primer plano casi todo el tiempo, nos habla de su vida, su origen, su orfandad: “los niños llaman a sus madres, pero yo estoy sola y huérfana”, o sus deseos: “los pájaros vuelan con sus alas, pero yo vuelo con el baile”. Se viven tiempos duros. La niña confesará en la secuencia siguiente, cuando la acompaña Tomás a su casa, que no conoció a su familia, que vivió toda su infancia en medio de guerras, que fue precisamente el jefe quien la recogió de pequeña y la crió. La referencia poética a la realidad vivida vuelve a configurar este *musisigno* como un canto coral, al modo de Esquilo. Tras la niña, el tema de la canción se repite, ahora instrumentalmente y alcanzando un evidente ritmo latino, y el signo visual, lo que venimos llamando el *opsigno*, adquiere toda su fuerza y la imagen se hace un poderoso significante, cargado de contenido. Observamos el movimiento del local como espectadores privilegiados y nos hacemos testigos del humor con el que Cúnduros planifica la secuencia que nos lleva directos hacia el primer reconocimiento, el falso, Tomás es el ogro, ya no cabe duda. Todos los personajes van cogiendo el ritmo, moviéndose suavemente con la música de la canción. Primero, la niña mira y se acerca, observando cómo se acerca la banda alrededor de Tomás, que bebe en su mesa, cada vez más despreocupado, bajo la influencia del alcohol, al que calramente no está acostumbrado. Luego el jefe. Se despega de la barra del bar y, de la misma forma descuidada, con el movimiento rítmico de la canción, observa disimuladamente mientras también se dirige hacia Tomás. Un silbido. Entra, al ritmo de la música, intentando disimular el que, suponemos, es el vigilante de la puerta que ha avisado. Le siguen dos hombres con gabardina y gafas oscuras que, sin dejar de moverse al ritmo, vuelven la cabeza a la vez y se acercan al que acaba de entrar. Todos observan todo. Los hombres de la gabardina dan caza finalmente al que suponemos perseguían, siempre dulcemente, siempre al ritmo de la música que todo el mundo baila agarrado¹¹. Tomás,

11 Anguelópulos utiliza el mismo recurso en *La mirada de Ulises* cuando, en la secuencia de la cena en Constanza, un plano-secuencia magistral que comprime, sin un solo corte, 5 años de la historia de la familia del protagonista, la policía comunista viene a detener al tío. La imagen de los dos policías entrando a ritmo de la música, cogiendo al tío de la misma manera que en esta

asustado, se levanta. Observa sin comprender. Entre el barullo del baile encuentra a la niña que le advierte, como antes Carmen, que debe salir de allí. Cuando quiere hacerlo es tarde, los cabecillas de la banda que ya conocemos, siempre al ritmo de la música, han formado una muralla humana que le impiden el paso al camerino. Se le acerca el jefe amenazante mientras la música se apaga. Tomás suda, trata de escabullirse, pero es acorralado. Hay un silencio, la banda lo acorrala amenazante cuando se apagan las luces y suena en la oscuridad: ¡Feliz año nuevo! Cuando se encienden las luces, Tomás está aprisionado por el jefe que lo fuerza a hablar, él se suelta con fuerza y el jefe cae encima de la banda. Todos se le quedan mirando admirados hasta que el jefe da el grito de reconocimiento: “El ogro”. La expresión de Tomás resulta tan ambigua que termina por asegurar a la banda que es quien realmente no es. La fuerza expresiva de toda la escena, la ambigüedad de todo su movimiento, la comicidad contenida de los personajes, delincuentes, policías, matones, hombretones, que se mueven y miran, al ritmo latino de una balada como la que ha cantado la niña, carga la imagen de significación: el *opsigno* del malentendido, el juego de las ambigüedades, el gran canto coral central. Unos segundos después del nuevo año, Tomás es “reconocido” (*anagnórisis*) como el *dracos* (el ogro). El acento de este signo visual está sin duda en el rostro de Tomás cuando el jefe le ha dicho que es el ogro. Nadie en la escena duda ya de que lo es, incluso al espectador le puede quedar la incertidumbre de si no habremos sido engañados por Tomás hasta este momento. La actitud del jefe, y con él, la de la banda, cambia radicalmente al cerciorarse de que tienen el honor de recibir al delincuente más buscado del país, el ogro. El plano en el que el jefe lo toma de la mano, le felicita el año y lo invita a bajar con él al sótano, es un magnífico ejemplo de *imagen-clave*: Tomás en escorzo, se encuentra levemente más alto que el resto de la banda que vemos de frente, delante de él, con los rostros de admiración como quienes miran a un héroe. Poco a poco comprendemos que ese ogro, que es un terrible delincuente para la policía, y para la sociedad oficial de Atenas, es en realidad un héroe para la mayoría del pueblo llano. Aunque el juego de la ambigüedad no termina y pronto comprenderemos que, aunque esa policía representa a un Estado fallido en el que una buena parte de la sociedad helena no cree, también ella misma forma parte del relato que ha convertido en un mito al ogro. Lo más curioso es que, en esa misma imagen, Tomás, el funcionario de banca gris que habíamos conocido, se transforma, adquiere un tono de solemnidad cuando devuelve las felicitaciones al jefe que lo ha tomado de la mano como a un caudillo. Tomás asume de pronto su nueva personalidad y no es capaz de contradecir, o simplemente no quiere hacerlo, aquella primera *anagnórisis*, la del malentendido, la falsa. Por unos momentos, probablemente los únicos en toda su vida gris, Tomás se siente alguien, se siente reconocido como alguien a quien el resto del mundo, aunque película cogen al guardia de la puerta, saliendo con él sin parar de bailar, sin duda es un homenaje a ésta.

sea la marginalidad de la ciudad que tiene ante sí, le admira. En la imagen, Tomás se deja admirar, como Grecia se dejó querer por grandes imperios y grandes potencias, desde que Roma la conquistara por las armas. Acepta ese destino, por muy incierto que pueda llegar a ser. Este es el presente y es lo que hay. ¿Hablamos de Tomás o de Grecia? He ahí la buscada ambigüedad de la imagen, una imagen, un plano, que, al abrirse, deja ver un enorme cartel, detrás del ogro, con una chica en bikini y unas letras en inglés que dicen: “Visit Greece”. Ahora, las chicas bailan para él, como una gran danza coral, el primer *seimbékico* de la película. Sólo las chicas. Tomás las mira extasiado. Cuando la niña se le acerca y le habla de su vida de delincuente, Tomás no se atreve a contradecirla. También por primera vez en su vida una mujer lo admira. Él se ha convertido en ese ogro con el que la fotografía de un periódico lo ha confundido. Comenzamos a conocer por qué se le admira entre una parte de la población griega. La niña le dice en un momento determinado: “El otro día dijeron que con el dinero robado a la armada usted ayudó a doce niñas huérfanas”. La imagen del ogro no es tan terrible, al fin y al cabo. Como vemos, se trata de un tipo de héroe muy común y admirado en una sociedad tan escindida y resquebrajada como la griega. Es el héroe que roba a ricos, pero sabe tener compasión y ayuda a los pobres. Con las palabras de la niña y el cognac, Tomás se envalentona y comienza a creerse su destino. El fondo musical del *seimbékico* que bailan las mujeres sirve de abrigo a un destino que se prevé cuando menos incierto. Ese baile simboliza precisamente la soledad del que baila, su soledad y su mundo interior que sólo expresa para sí mismo, a través de los movimientos abiertos y libres del *seimbékico*. Es el baile del héroe solitario, que en el rito del *rebetádico*, es cada uno de los *romei*.

Cronosigno 2. Opsigno 4. El golpe, las ruinas vendidas. Momento clave y central de la película. La secuencia termina con esta escena, un *cronosigno* que supone el cambio de ritmo en el tiempo presentado que, desde la entrada de Tomás en la taberna, es el tiempo real, sin elipsis. Esta escena marcará un salto, un paso adelante, pero también un giro y una reflexión. La sucesión de los signos musicales, largos cantos corales, ha sido continua desde aquella entrada del héroe antes del *reconocimiento*. En esta escena se produce el avance de la trama. Descubrimos, por fin, qué es lo que se planea en este local ambiguo. También supone, para Tomás, la primera prueba con su nueva personalidad y, con su actitud ante el descubrimiento, nos deja de nuevo sumidos en la incertidumbre. Pero, para él, exige la necesidad de reflexión antes de tomar una decisión correcta y, sobre todo, determinante, la decisión que no tiene vuelta atrás. La entrada en el sótano nos regala aún un signo sonoro (*sonsigno*) impagable, esta vez hablado. Escuchamos una voz en una radio que habla, en un marcado griego *cazarevusiano* (oficial), sobre el ogro, como un fenómeno típico, en Grecia y en occidente, de delincuente popular que, a pesar de sus fechorías, mantiene el halo de héroe entre un pueblo ineducado y el peligro que ello implica para

el orden público y social del país. El hecho de que esté narrado en ese griego ampuloso, oficialista y excesivamente culto, le da un tono de recriminación hacia las masas, tomadas por ignorantes e infantiles. Es el mismo tono con el que toda dictadura o gobierno más o menos autoritario en Grecia ha hablado a su pueblo desde la independencia¹².

En el sótano encontramos al jefe, a los cabecillas de la banda y al arqueólogo, que utiliza, de una manera particular y con no demasiada corrección lingüística, la *cazarévusa*. Ante un dibujo a escala, pegado en la pared, de los restos de las columnas del Olímpion, el jefe y el arqueólogo explican a Tomás, el ogro, el plan que ha de completarse esa misma noche: robar una de las columnas del templo y venderla a un americano, porque, según el arqueólogo, “no somos los griegos para estas cosas. Como ves, ahí se van a echar a perder”. Ante la perplejidad de Tomás, que pregunta si es que les “vamos” a dar el templo a los americanos, el arqueólogo responde firme, “esto tenemos, esto les damos”. La ocurrencia argumental, en la que podemos vislumbrar la pluma de Cambanelis, atiza un golpe en las fauces de un imaginario, que se ha tratado de instituir, imponiéndolo por parte del pensamiento oficial de un Estado, en continua construcción, a espaldas, en gran parte, de su pueblo. De la misma manera, la figura del *dracos* es vilipendiada y perseguida por el sistema socio-político establecido, pero admirada por sus gentes, incluido, como veremos, buena parte de la policía de calle. En el fondo, para los griegos, los griegos de a pie, los que han ido engrosando los exiguos territorios de un Estado joven, forjado a fuerza de guerras recientes y continuamente escindido entre distintas formas de imaginarlo, los que han dejado sus lugares de origen a causa de las veleidades del destino, para arribar a una patria que no termina de considerarlos hijos suyos, las viejas ruinas muestran un esplendor pasado que ellos no terminan de comprender. Tan sólo han visto y vivido despropósitos a cuenta del descubrimiento de un clasicismo que se les ha impuesto como propio, pero que, a veces, les ha expulsado de sus casas para desenterrar el pasado que estaba debajo, otras, les hace tener que comprender y hablar una lengua antigua que sólo escuchan en la liturgia. El peso de las ruinas, el peso del pasado, el peso de la estatua de Seferis¹³, ha marcado los dos siglos desde que Grecia consiguiera su independencia como Estado moderno y no termina de formar parte del imaginario común del griego, porque la inclusión de este pasado ha negado la inclusión de muchos presentes en no pocos momentos de la historia de la Grecia contemporánea. Por eso, esta película supuso un varapalo

12 Por poner una referencia más o menos cercana, recordemos las “divinas palabras” que el sacristán pronuncia ante las gentes ignorantes de la aldea gallega en la obra de Valle-Inclán, que tiene el efecto de apaciguarlas, cuando estaban a punto de lapidar a su mujer. Leemos en la acotación del dramaturgo: “¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica remueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros”. Un efecto similar produciría el uso de la *cazarévusa* en un ambiente profano (fuera del griego litúrgico habitual) como es un noticiero de radio.

13 Nos referimos al poema “He despertado con la cabeza de mármol en las manos” (*Micistórima*, III). Será un tema recurrente en toda la obra cinematográfica de Anguelópulos.

al pensamiento oficial, pero también a la imagen que los griegos tenían de sí mismos, porque en esta magnífica *imagen-símbolo* que es la escena que comentamos, Cúnduros y Cambanelis desvelan sin piedad alguna las grandes brechas que aún fragmentaban el helenismo, que le impedían conseguir todavía un relato común.

La cumbre de la magnífica ironía de la obra es el hecho de que lo que la banda pretende del *dracos*, no es su colaboración directa, sino su sello como delincuente popular, es decir, la marca de la casa de un héroe de la delincuencia, que sea capaz de infundir ánimo a los muchachos en la noche del golpe, para evitar la traición y el desfallecimiento. Estos argumentos remiten a los momentos heroicos de la Revolución del 21, forjada fundamentalmente por campesinos rebeldes, incultos, como lo fue en su momento, y como tal lo cuenta, el general Macriyanis, imbuidos por la pasión de un nacionalismo revolucionario y religioso a la vez, que trataba de expulsar al otomano de los territorios que consideraban propios y evitar los abusos de poder achacados al Imperio. En esos momentos críticos, los chicos se confesaban, se preparaban espiritualmente para la lucha y el sacrificio, si era necesario, y se entregaban ciegamente a un jefe que los llevara a la victoria. Ese es el papel que buscan en el *dracos*. Esa preparación que en esta escena es un propósito, se hará realidad en la última secuencia, que acaba por clavar la puntilla en los mitos del helenismo más rancio y nacionalista. Lo veremos un poco más adelante.

Tomás queda perplejo ante el despropósito del plan. No deja de ser un griego culto, aunque pobre, producto de los años difíciles que ha vivido el país, pero que ha conseguido un estatus social medio, gracias a su trabajo y sus estudios. Tomás, al fin y al cabo un contable de banca, representa al griego medio, empleado con cierto nivel cultural, que sueña con un país normalizado y modernizado, que asuma todo su pasado y su presente a la vez, para evitar caer de nuevo en las escisiones sociales e ideológicas que lo desgarran. La banda representa, por el contrario, al pícaro *romeo*, acostumbrado a buscarse la vida, desde la necesidad, aun engañando al otro, como ha hecho en los tiempos de un Imperio Otomano, bajo cuya protección debía de vivir y, en muchos casos, sobrevivir. Es la picaresca del buscavidas que era el personaje del *Caraguiosis*, que veíamos en capítulos anteriores, sobreviviendo en las fronteras de un imperio burocráticamente acostumbrado a la corrupción. Esta herencia se ha mantenido en el Estado griego moderno que, en muchos periodos de su historia adolece de un nivel excesivo de corruptelas en todas las capas de la sociedad. Sin embargo, por otro lado, Tomás está viviendo un momento en su vida que jamás había vivido. De hombre gris, se ha convertido en héroe. El sentido común le hará negarse a colaborar en tan descabellado plan, pero la vuelta a su vida cotidiana le resultaría mucho más insoportable y, de nuevo, la ambigüedad y la duda lo van a dominar.

Nos queda comentar el sótano como *opsigno*, un signo visual tremendamente elocuente, una indudable *imagen-icóno*, que podría considerarse un fresco del helenismo

escindido. Junto al gran dibujo de los restos del Olímpion, hallamos en lugares clave de la habitación elementos robados de las excavaciones, estatuillas clásicas e incluso la estatua arcaica de un adolescente, uno de los famosos *kouroi*, al que cubren con una chaqueta en uno de los planos. La banda, depredadora de antigüedades que no valora, recuerda a una gran parte de la sociedad griega que, desde que aquellos primeros viajeros europeos, por los territorios del entonces Imperio Otomano, llegaron buscando los vestigios de la esplendorosa Antigüedad Clásica, se dedicaron a expoliar y a vender los restos de un mundo que no formaba parte del imaginario de su pasado. Si Lord Elgin se llevó los frisos del Partenón, en buena parte, fue por la indiferencia de muchos atenienses, que entonces los consideraban unas piedras antiguas. Grecia vende sus ruinas. Es la metáfora central de esta película.

Así pues, *cronosigno*, escena pliegue, *imagen bisagra*, que, por un lado, nos revela la intención de la banda y, por otro, supone un giro en la alegría que el malentendido comenzaba a provocar en Tomás. En este momento, Tomás está engarzado en el telar del destino como alguien que no es y que, no obstante, empezaba a gustarle ser. Toda la ambigüedad de su actitud, que se manifiesta en el final de la secuencia anterior y que continúa en esta escena, consigue reafirmar a los miembros de la banda que se trata realmente del ogro, cuando, en realidad, la actitud huidiza de Tomás es provocada por su incapacidad para actuar. En esto reconocemos en Tomás a un personaje de tragedia (en la interpretación de Critchley, 2015): la imposibilidad de la acción ante una situación límite. Es una escena que *presenta* el tiempo directamente, no lo *representa*: el tiempo de decidir para Tomás, el tiempo de actuar para la banda, el tiempo de avance del acontecimiento fílmico y del relato para el espectador. En todos estos sentidos, es un *cronosigno*.

Por otro lado, es *opsigno*, en el momento en que ofrece, como una bofetada para el espectador griego, que está viviendo ese momento y ha vivido los momentos de los personajes que aparecen en la película, la imagen del efecto que el relato común del helenismo tiene de inacabado, de escindido e incompleto. En este imaginario instituido, o mejor, en proceso problemático de institución, el pasado legendario clásico forma parte de lo *heleno*, pero no es todavía reconocido como propio por una buena parte de la sociedad. Para colmo, ese pasado clásico, que ha convertido a los *romei* en *helenos* ha sido, en determinados momentos del pasado reciente del país, impuesto, revisado y fragmentado, debidamente manipulado por gobiernos e ideologías de corte autoritario, cuando no directamente fascistas, generalmente apoyadas por alguna de las potencias extranjeras dominantes en cada momento. Este es el sentido, en este caso, de la referencia a los admirados americanos, que “gustan” de esas piedras ruinosas que los griegos no valoran o, directamente, desprecian, en palabras del arqueólogo. Los americanos nos ayudan y hay que ofrecerles lo que tenemos. La frase lapidaria, cargada de crítica e ironía en el

contexto, pero completamente seria, cuando se pone en boca del jefe y del arqueólogo, desmonta toda una historia oficial y, a la vez, ratifica aquellas palabras del historiador e historiógrafo griego, Sovoronos (1999), cuando identificaba como uno de los pilares del problema nacional de la Grecia contemporánea, “la consolidación de una vida independiente sin intervenciones extranjeras”. Con ello, esta escena, un *pliegue* de la película, de la tela que se teje en ella, como si fueran los hilos del destino, es a la vez también un *punto de fuga*. Por ella, el acontecimiento filmico se dobla en dos, una primera tela en la que el azar teje los hilos que hacen confluír Tomás, el ogro, la banda del Pireo, hasta que encajan en este pliegue en el que Tomás comienza a tomar el papel del ogro que no es y la banda lo reconoce como un héroe. La otra parte de la tela tejerá las consecuencias que la confluencia del azar ha tejido hasta el momento, pero que, por culpa de ese pliegue, ya no se pueden destejer ni neutralizar. El pliegue marca en el acontecimiento la suerte que, desde este momento, está echada. No hay vuelta atrás. Como *punto de fuga*, la escena deja ver en el pliegue transparente, las escisiones de un imaginario en construcción y despliega todas las contradicciones que un discurso oficial, que se pretende relato común, no es capaz de articular en unos años problemáticos para la sociedad griega. Las consecuencias de estas contradicciones conducirán a una serie de tragedias sociales y políticas, para el país y para el imaginario del helenismo, que terminarán en la absurda y macabra *Dictadura de los coroneles* (1967-1974). *El ogro de Atenas*, como obra de arte, se adelantó a su tiempo y mostraba los grandes problemas no resueltos y las posibles consecuencias que podrían acarrear.

6.2. Alegoría e impiedad: ironía trágica y tragedia irónica.

Secuencia tercera. La conversión. El juego de la ambigüedad.

Tras la escena pliegue de la película, como decimos, lo que el azar ha producido, queda atado por el Destino. La secuencia termina un poco después del pliegue. Tomás ha salido y encuentra a Rula, la niña, que lo espera fuera. El jefe aparece en el camerino ante el tentetieso que Tomás le regaló a Rula y llora. Sale al cabaret, expulsa a todo el mundo de la fiesta y queda solo con la orquesta y la banda, que toca algo triste. El jefe está convencido de que es el ogro quien le ha quitado a la niña. Entre cómico y melodramático, confiesa ante el fiel camarero su dolor. Podemos considerar ésta la última escena de la secuencia de la fiesta de la Nochevieja en el cabaret del Pireo. También podría ser el principio de la siguiente, puesto que estamos ya en el día de Año Nuevo. Para Tomás, el año comienza con una significativa conversación con la niña, quien cree que es el ogro y se le insinúa como a su héroe, pero también, la dulzura de éste en el hablar, su aparente debilidad, la incitan sincerarse. Por eso esta primera escena, visualmente oscura, expresionista, un paseo de ambos por el Pireo, por una ciudad con los suelos mojados, ¿de la lluvia?

(nunca vemos llover), ¿de la humedad del mar?, se convierte en un potente signo sonoro. Aquí las palabras resuenan. La historia de la niña, que ella cuenta con la inocencia que la caracteriza como personaje, hable de buena parte de las penalidades de los atenienses y pireotas durante la guerra. ¿Qué guerra? Cualquiera de ellas. Ocupación alemana (1940-1944), Guerra Civil (1946-1949), guerras ambas, al fin y al cabo. Testigo del bombardeo de su casa en la que sus padres debieron morir destrozados, porque “no me dejaron verles”. Luego se dedicó con su primo a robar mercancía al enemigo. Durante la ocupación, sufrió neumonía. El diálogo es absolutamente propio de Cambanelis, por el humor irónico despiadado que despliega en medio de la tragedia que está contando la niña:

- ¿Ha sufrido usted neumonía?

- Por desgracia, no.

Responde Tomás, mirándola alelado, tan absorto en ella que se identifica con su desgracia. Luego nos enteramos de que fue Carmen quien la recogió y la llevó junto al jefe como empleada. Cuando creció, se convirtió en cantante, pero quería huir de allí. Sólo a Carmen ama y respeta, vive en la misma casa en una habitación junto a la de aquella. Tomás la acompaña. Entra al patio en el que, dice, viven cuarenta personas. En ese momento Tomás comprende su soledad. Si algo malo le sucediera a la niña, alguien acudiría a ella. Él le confiesa esa soledad, su vida triste, su vida vacía. Vuelve a jugar la ambigüedad. La niña lo mira como el hombre más dulce y le pide que vuelva al día siguiente al cabaret. Carmen los sorprende charlando y se lleva a Tomás a su habitación. De nuevo, nos enteramos de la calamitosa situación de la gente. No hay trabajo, ahora muchos confían en el ogro, en el negocio de las columnas. Carmen también piensa en Tomás como el ogro. No tienen dudas. Cada gesto de Tomás, cada mirada, las ratifica en su identidad y fomenta una ambigüedad cada vez mayor. A punto de amanecer el día de Año Nuevo, Tomás deja a las mujeres y se enfrenta a una gran duda. Pensaba que la huida del sótano lo había alejado de todo este mundo de marginalidad y delincuencia, del absurdo del golpe que están preparando, pero esa huida significaba sólo seguir siendo el Don Nadie que era y al que estaba acostumbrado, una soledad anónima. La conversación con Rula y Carmen, le vuelven a levantar el ánimo y le hacen plantearse la soledad de otra manera, desde el papel del héroe a quien, sin embargo, todo el mundo reclama y las mujeres y el pueblo admira.

Antes de salir, la policía lo intercepta y lo detiene. Una *imagen-llave*, de un solo plano, pone el acento en el sentimiento de la gente sencilla, entre los que está el policía que, en un primer plano, ante la actitud de Tomás de levantar las manos para entregarse sin resistencia, mostrando una infinita dignidad ante la situación, en una nueva vuelta de tuerca de la ambigüedad con que la imagen presenta al personaje. El policía, levanta las esposas

y le dice suavemente: “Usted nos perdonará, es el reglamento”. Los representantes del poder represivo del Estado, pertenecientes sin embargo a una clase baja de la sociedad, también están con el ogro. La escena de la detención es sorprendente y nos revela, una vez más, la fina línea de separación entre héroe y villano en el imaginario popular. Tomás, escoltado por la policía, sale de la casa de las mujeres y todo el vecindario, aquellos cuarenta vecinos que vivían allí, como informó Rula, sale al patio a rendirle homenaje. La imagen está cargada de referencias metafóricas y es al mismo tiempo un ejercicio de metacine. Tomás baja con dignidad las escaleras de la comunidad escoltado por la policía, que lo trata como a un héroe de la Revolución, como podría ser cualquiera, no pocos, de los héroes que, tras la lucha contra los enemigos del helenismo, cayeron en desgracia y fueron detenidos y ajusticiados por las propias autoridades que, supuestamente, se arrogaban ser las defensoras de esa idea de Grecia independiente. Si nos remontamos a la Revolución del 21, encontramos al propio Macriyanis, luchador por la libertad del país, héroe y ministro, general de la primera Grecia independiente, ajusticiado por la tiranía de un rey extranjero, para luego ser enterrado con honores de héroe y jefe de estado. Como otros muchos héroes de la revolución, su origen social es humilde, muchos, incluso, fueron antes delincuentes contra terratenientes, también ellos griegos, bajo el Imperio Otomano. Pero, si nos acercamos en el tiempo, este fue el mismo destino de muchos de los partisanos que lucharon contra la ocupación nazi, desde posiciones izquierdistas, no necesariamente cercanas al comunismo soviético, pero que, como el propio Cúnduros, fueron represaliados al acabar la guerra, por exigencias del intervencionismo extranjero, inglés y americano, para ser más concretos. En estos casos, el estallido de una guerra civil entre facciones conservadoras, apegadas al fascismo, y las fuerzas de izquierda, en torno a organizaciones antifascistas como la ELAS, acabaron por escindir la sociedad griega en dos bandos irreconciliables durante años, que provocó la represión sin piedad de los perdedores, convertidos de nuevo en héroes que luchaban por la libertad. El ogro se convierte, por tanto, en una época oscura, como la noche en la que se desarrolla la acción, en un nuevo héroe-villano que desafía al poder establecido, un poder a todas luces injusto que tiene al país sumido en la ruina moral. El ogro es una esperanza. Tomás, en su paseo ante el vecindario, detenido y con una actitud digna, se ha convertido en el ogro, asume las consecuencias de ser el villano, porque también lo han convertido en héroe, algo que, por una vez en su vida, lo hace visible ante la sociedad.

Por otro lado, la escena es un juego de *metacine* en dos sentidos. La imagen contrastada evoca intencionadamente el montaje expresionista, ese montaje intensivo de la imagen que realza las figuras hasta estilizarlas. No sólo las figuras de Tomás y sus verdugos, también la de todo un pueblo que sale a despedirlo entre lágrimas y señales de afecto y respeto ante el héroe popular. La gente reza, llora, se mesa los cabellos, se quita los som-

breros, como el gran coro griego de ciudadanos del Pireo, despidiendo al héroe que se enfrenta a su destino. Es una referencia al cine expresionista alemán, al vampiro de Düsseldorf y a Lang. Si en el inicio de la película pueblo y policía, delincuentes y autoridades, se unían para dar caza al ogro, al asesino, al bandolero, ahora se unen para dar su último adiós bajo el redoble de los tambores para la ejecución. Hay un momento de detención de la escena, de los redobles, del desfile, cuando Tomás se detiene ante la horca, que es en realidad un sujetador femenino que cuelga en el patio para secarse. En la grave *imagen-símbolo*, como una metáfora, este plano rompe la solemnidad con un toque de humor ridículo. ¿No reduplica el simbolismo de la escena esta imagen que nos lanza el ridículo mismo que supone un helenismo malentendido? La imagen parece preguntarnos a la cara: “¿No ha sido todo una farsa, toda la historia, todo el imaginario creado y escindido, mil veces quebrado, siempre incompleto y contradictorio, con el que se ha tratado de instituir el *legein* de un país, que pretende asumir tres mil años de historia?” Esta imagen es una gran provocación. El griego ha tardado casi dos siglos desde que se instauró su estado moderno en poder reírse de sí mismo, de ese estado, de sus miedos, de su imaginario. Por eso esta película, excepcional donde las haya, por su forma, por su estructura, por su contenido, que pone en duda tantos valores considerados intocables por los griegos, no pudo ser comprendida en su momento. La farsa continúa con toda la parafernalia de coches de policía que conducen al ogro hacia el centro de la ciudad. No es un desfile ordenado, por el contrario, es un gran caos, el gran caos de la autoridad de este joven país. De hecho, para la detención de un hombre, como dice Carmen cuando cuenta la historia de la detención al jefe, “doscientos coches se lo llevaron”. También la detención se convierte en una leyenda. Es la histeria colectiva la que configura las leyendas y los mitos. El jefe replica y nos da en esa réplica la clave de esta construcción: “El ogro no ha sido capturado, no puede ser capturado, nunca será capturado”. Esa es la esencia de los mitos.

Secuencia cuarta: Anagnórisis y catarsis.

Estos dos términos están directamente relacionados con la tragedia griega. Aristóteles habla sobre el primero y dice:

El reconocimiento (*ἀναγνώρισις*) es, como indica su nombre el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha. El reconocimiento más efectista es el que se produce simultáneamente con la peripecia, como sucede, por ejemplo, en Edipo. [...], pues tal reconocimiento y peripecia comportan compasión y temor, y, de acuerdo con nuestra hipótesis, son acciones de este tipo las que imita la tragedia (Aristóteles, Poética, XI, 1452a).

El reconocimiento, el real, el segundo, del ogro se produce en dos fases: ante la policía y ante los chicos de la banda. Tras la detención, la policía, entre risas y escarnios por su ropa interior y su delgadez extrema, busca en el cuerpo de Tomás las señales del ogro, el dibujo de una sirena y una cicatriz en el brazo, señales que no tiene. Aquí se aplica uno de los tipos de reconocimiento en la tragedia desde la Antigüedad, a través de las señales corporales. Primer guiño a Aristóteles. Tomás, entonces, es humillado delante de todo el plantel de agentes que lo han detenido y convierten el momento del acontecimiento en una farsa que no deja de ser trágica. Segundo guiño a Aristóteles: primera inversión de lo trágico, a través de la farsa. Sin embargo, no deja de ser una farsa catártica para esos policías, que en este acto están liberando toda la tensión, piedad y terror acumuladas en la busca intensa del delincuente, del héroe, en una noche tan significativa como aquella. Tercer guiño Aristóteles: *Catarsis* (κάθαρσις) es la palabra que usa Aristóteles (*Poética*, 1449b) como limpieza, expurgación, refiriéndose a las pasiones de la piedad o el terror, y se supone que es el efecto que la imitación en la tragedia debe causar a través de los personajes que obran. Así, la catarsis se produce dentro del acontecimiento y para una parte de los personajes de la trama. Para el espectador, lo que se produce es un sentimiento de compasión, ¿también de temor?, ante el ridículo en el que cae que el héroe, transformado por unos momentos en antihéroe.

Ésta es una primera escena de reconocimiento de cara a la autoridad, también de cara al espectador, que asegura el cese de la persecución oficial de Tomás y, por tanto, debería de llevarlo de vuelta a la normalidad. Pero la escena, por su planteamiento, por la fuerza de sus imágenes, termina provocando la compasión por el protagonista y la duda y el temor de que aquello no ha de terminar así. Compasión, porque si nos identificamos con el personaje del ahora antihéroe, el humor ridículo en el que cae es tremendamente triste. Temor, porque llegamos a comprender con ello el hundimiento psicológico en el que Tomás puede estar cayendo, al derrumbarse el único sueño vital que le hemos conocido, esto es, ser alguien querido. De esta manera magistral, Cúnduros y Cambanelis hacen un guiño a Aristóteles y a la tragedia clásica porque, sutilmente, hacen identificable el acontecimiento llamado Tomás con el acontecimiento llamado Grecia. En la primera escena del “reconocimiento”, podemos decir, la catarsis forma parte de la escena, entre los policías que consiguen “limpiarse” de las tensiones, de la representación trágica que han vivido ese día y esa noche del año nuevo y de la que han formado parte, es decir, la gran representación, ante la ciudad, de la detención del héroe y villano. Para ellos, como metacine, o sea, cine dentro de cine, el reconocimiento de Tomás es una catarsis y se convierte por ello en una farsa para el espectador. De la misma manera el pueblo griego podría actuar ante el final de su propia tragedia histórica, la que, a causa de los múltiples bandazos del destino y a causa de los propios griegos, ha resultado ser una farsa, o mejor,

la historia de un malentendido, el que ha tratado de instituir un relato común que es un prisma de elementos complejos, propios y extranjeros, y tan contradictorios que el pueblo griego todavía no ha sido capaz de articular.

En definitiva, este reconocimiento primero, que debía suponer para Tomás la liberación del malentendido que le ha arrastrado toda la noche a recorrer una ciudad que nunca hubiera imaginado, se convierte de pronto en un suplicio y termina por conducir a la tragedia. Irónicamente, la ironía es la tónica dominante de la película, tanto en la historia como en la imagen misma, su liberación supone de nuevo su atadura, la atadura a la vida gris y normal de la que por un momento había escapado sin querer, por azar. En este momento de la película, hallamos dos *cronosignos* que marcan el paso del tiempo, pero del tiempo del Destino, el gran salto que va a producirse, irónicamente de nuevo, en la vida de Tomás. Lo que las magníficas imágenes que lo marcan nos indican es que ese paso del tiempo no dará marcha atrás y, además, sus consecuencias ya no forman parte del azar que desencadenó el malentendido sino que son ineludiblemente trágicas ante la decisión que tiene que tomar el héroe. El primer *cronosigno* es una bellísima imagen lírica, pura poesía cargada de sentimiento y de significado. Desde el negro, aparece el rostro de Tomás en primerísimo primer plano, un plano breve, que se va cerrando poco a poco en una expresión desgarradamente contenida, a punto de estallar en lágrimas. Baja la cara, entre derrotado y abatido, con lágrimas en las mejillas, y la imagen se funde en negro. Es la imagen de la derrota, del fin de la ilusión, el fin del sueño del héroe. Toda la oscuridad que rodea su rostro parece que oculta la cruda realidad de que toda la aventura vivida no era sino un sueño y el amanecer significa que el sueño ha terminado, como si además despertara del mismo. Tras el fundido, Tomás sale de la comisaría y camina por la calle mojada. Está amaneciendo. Lo vemos alejarse junto a los raíles del tranvía. Es una premonición, una *imagen-símbolo* y, a la vez, un *presagio*. Es un camino de ida marcado por las vías, del que no podrá retornar, porque cuando lo veamos de nuevo en los mismos raíles, será de vuelta, llegando hacia nosotros, herido de muerte. Finalmente llega a su barrio de Atenas y aquí se encadena el segundo *cronosigno*. Si el anterior era el fin de un sueño, éste será el inicio de la nueva vida, breve, intensa, voluntaria, pero irónicamente trágica. Es un *cronosigno* porque, de nuevo, presenta el tiempo como un salto, un significante visual lírico para un significado decisivo, el paso adelante, la gran decisión. Al igual que la imagen anterior es breve, apenas un minuto. Si la anterior surgía y se encerraba en la oscuridad, de la que sólo destacaba el rostro de Tomás, ésta aparece a la luz del amanecer, con todo el simbolismo que este hecho encierra. Si la anterior era un único plano, ésta está constituida sólo por dos. Al abrirse, vemos la ciudad desde lo alto, el barrio donde vivía. Aparece Tomás de espaldas como una silueta y se queda mirando la calle en cuesta abajo. Desde ese silencio en que vemos su silueta de espaldas agarrado a un poste, da unos pasos

hacia delante, se tambalea. Comienza a escucharse *in crescendo* la repetitiva sonoridad de la música que ha constituido el tema de su continua huida. La silueta se recorta en el fondo de la ciudad, como una imagen expresionista del cine alemán de entreguerras. La silueta de Tomás es una sombra que duda. En el segundo plano, un cambio de eje y vemos de plano medio a Tomás que duda, observa la calle, avanza despacio, se tambalea como si una fuerza mayor le obligara a huir de allí, pero sus pies aún no le responden. Se sujeta al quiosco cerrado todavía. Cuando la música insistente se hace omnipresente, la cámara recorre la figura de Tomás hasta cerrar el plano en sus pies que caminan primero despacio, para acelerar el paso y bajar finalmente la calle apresuradamente. La gran decisión está tomada. Lo último que hemos visto de su rostro antes de ir hacia sus pies, ha sido una enigmática sonrisa. El viraje está dado. El tiempo no tiene retorno. Tomás va en busca de su destino, sea el que sea. En el siguiente plano lo encontramos entrando en la habitación de la niña.

En estos breves planos antes del gran acto final, comprendemos la decisión de Tomás, pero además se nos muestra poco a poco la gran ironía de tal decisión y las consecuencias trágicas que ésta tiene ineludiblemente. Como el héroe trágico, Tomás ha tomado una decisión de la que no conoce sus consecuencias, porque su misma vida, todo el malentendido que le ha acompañado la última noche, metáfora del malentendido que ha sido su vida entera, como ha confesado a la niña antes del apresamiento, lo habían dejado sin saber cómo actuar. Los personajes de la tragedia, tanto antigua como moderna, son, en palabra de Critchley (2014: 31), “personajes completamente desorientados por la situación a la que se han visto abocados. No saben cómo actuar”. Porque la acción reflexiva es inevitablemente difícil en un mundo caracterizado por la ambigüedad moral. He aquí la importancia de la gran decisión de Tomás y su caracterización como héroe trágico, con toda la ironía que ello conlleva, que no lo aleja de la tragedia, por acercarse al humor, ni ello lo convierte en un antihéroe, como afirma Vutsadaki (2006: 42), sino que, por el contrario, lo reafirma en su caracterización. No sólo porque la gran decisión le va a conducir a la muerte, sino porque, como dice Raymond Williams (2014: 78), al margen de la relación con la muerte que las circunstancias de la actualidad puedan tener con el significado de “tragedia”, lo realmente generalizable es “la soledad del hombre, frente al destino ciego, y éste es el aislamiento fundamental del héroe trágico”.

En el caso de Tomás, se convierte en héroe trágico al huir de su vida gris gracias al amor que nunca había sentido y que le hará merecer la pena experimentarlo por un mínimo instante. Así nos lo hace saber con sus escuetas palabras, cuando confiesa a la niña que, al oírla, tras el camión en el que iba detenido, gritar que se llevara el abrigo que se había dejado en la habitación, en ese preciso momento, no le hubiera importado morir. A partir de esa confesión ante la niña, la relación entre ellos se reafirma de nuevo en la am-

bigüedad, porque Tomás, con su actitud, no desmiente la falsa identidad de ogro, pero se emociona e incita a la niña a soñar con una vida tranquila y socialmente aceptada, como a ella le gustaría y la que él, hasta el momento del malentendido, llevaba. La ironía trágica domina el resto de la secuencia. Una ironía que nos provoca la sonrisa dentro de la tragedia¹⁴. Es irónico que la niña sueñe con la redención del ogro y su paso a una vida normal, de empleado de banca, por ejemplo, mientras Tomás, que lo es, ha tomado la decisión de seguir siendo para ella el ogro y ser admirado por ello. Mientras pasan los pocos momentos felices juntos, como seres anónimos que celebran el Año Nuevo entre las gentes, por las calles de Atenas, el jefe y sus más allegados colaboradores se han enterado de la verdadera identidad de Tomás, pero deciden, he aquí de nuevo la gran ironía, traerlo y continuar la farsa con el fin de animar a los muchachos para dar el golpe. Lo raptan ante los ojos de la niña y lo llevan al cabaret. Aquí comienza una de las mejores y más destructivas secuencias que ha producido el cine heleno sobre la idea misma del helenismo como imaginario. Merece un análisis detenido, porque es una brutal *imagen-metáfora* de los símbolos más sagrados de la institución social de ese imaginario.

Secuencia final: el juego y la inversión de los símbolos.

Tomás vuelve al cabaret. Obligado. La entrada es apoteósica. Los chicos de la banda, que aún no saben nada de la verdadera identidad de Tomás, lo reciben al ritmo de marcha, la conocidísima *Marcha del coronel Bogey* de Ricketts, un símbolo del militarismo triunfalista británico¹⁵. Entra acompañado por el camarero y el maestro de ceremonias del cabaret. Tomás, dignamente, se quita el sombrero y saluda. El jefe lo besa. El beso es una muestra de afecto, pero también de lealtad entre los hombres griegos y, por supuesto, un símbolo de compromiso y una advertencia ante la posibilidad de traición. En esta primera escena todos juegan de nuevo a la ambigüedad. El jefe juega a que no sabe nada de cómo ha escapado de la policía, Tomás juega a recuperar su posición ambigua de héroe y villano. El beso es, pues, una *imagen-llave* que marca el principio del fin. ¿El beso de Judas, la entrega, la traición o, por el contrario, el beso de acogida, el huésped, el amigo? El beso, en el Mediterráneo, es un símbolo también de la amistad obligada de la mafia italiana, el compromiso ineludible, el contrato que se sella y cuya ruptura podría suponer la pena de muerte. El jefe nos anuncia el rito. Los chicos van a festejar antes del trabajo, se divertirán antes de entrar en batalla para, como dice el jefe, “así, para despedir nuestra vidita” (todo en diminutivo, un diminutivo muy utilizado en el griego tanto cariñosamente como despectivamente, de nuevo la ambigüedad). Así, entramos en el rito de la lucha,

14 Tratamos de la relación entre el humor y la tragedia, según las propuestas de Critchley (2010a y 2014) en las primeras conclusiones.

15 En 1957, David Lean la haría internacionalmente famosa por ser el tema musical, silbado una y mil veces en *El puente sobre el río Kwai*.

que recuerda la entrada en batalla de los chicos de la Revolución (Macriyanis, 2011), pero que también podría remontarse a la época clásica, a las legiones romanas en época imperial y la leyenda de los banquetes¹⁶ o las luchas de Alejandro Magno. Tomás, el caudillo que ha de levantar el ánimo de las tropas, pasa revista al improvisado ejército de muchachos que se preparan para la fiesta de despedida. El plano es un largo *travelling* que va mostrando a los chicos en proceso de preparación física, estética y espiritual. Es la primera, dicho largo plano, de las *imágenes-símbolo* que completan la escena. La segunda será la del baile. ¿Qué encontramos en esta indescriptible y sugerente imagen? Continúa la *Marcha del Coronel Bogey*. Ahora el punto de vista es el de Tomás, que ha vuelto a asumir su papel de héroe sin rechistar. Con el fondo de las pinturas y decoración del cabaret, como lo habíamos dejado de la noche anterior, dibujos de chicas en bikini por las paredes, objetos tropicales y guirnaldas navideñas que decoran la escena, en definitiva, ante un fondo de tono naïf, van mostrándose los chicos de la banda saludando sonrientes. Ya no son los cuatro cabecillas que conocíamos, sino los guerrilleros del pueblo llano en diversas posturas de relajación, tareas cotidianas o domésticas, uno fuma, otro con un vaso de licor en la mano, recostado sin camisa, otro se afeita o se acicala, otro lee una Biblia, otro se plancha el pantalón, otro se limpia los zapatos, otro toca un *banglamás*, otro se cose la chaqueta, otro escribe una carta. Aquí se interrumpe la revista y el jefe se detiene para preguntar si escribe a su madre. En efecto, le dice, el muchacho. “Es una santa, dale recuerdos”¹⁷. Todos están pendientes de Tomás, el ogro, quien, ante la sospecha del jefe que le afirma preguntando, “No pensarías abandonarnos, ¿verdad?”, se ratifica con una contundente negación. Los chicos lo observan. Sus tipos son similares, bigotes, camisas, pantalones, algunas corbatas, recuerdan la indumentaria de las orquestas de *rebético* o también de las bandas marginales de *mangas*, chulescos muchachos de barrio, dedicados a negocios poco legales y con actitud de patriarca oriental. Al final de la revista, una *imagen-gozne* o *bisagra* hace girar la trama y termina con la asimilación definitiva entre Tomás y el ogro. El jefe, con la imagen del *travelling* de los chicos, pero ahora en retorno, desde el final hacia el principio, hace una exhortación a sus soldados, apelando al destino, como si su misión fuera determinante para la salvación de la patria. De esta manera, pre-

16 “BANQUETE MILITAR. Ant. Cuando un general romano era proclamado Emperador por sus tropas les daba un espléndido banquete (*epula militaris*) con el objeto de atraerse cada vez más su voluntad; y a veces disponía igual festín antes de dar una batalla con el fin de animar el espíritu de las legiones” (Moretti, F. (1828) *Diccionario militar español-francés*. Madrid: Imprenta Real. 408).

17 Uno de los tópicos, la santidad de la madre para los griegos, que aparece en las tres películas que analizamos. Recordamos la entrevista de Estela con la madre de Miltos, junto a quien éste pretende que vayan a vivir. Veremos en *Nunca en domingo*, cómo lo plantea Dassin en una de las secuencias en el que el protagonista americano, Homer, juega a psicoanalista y provoca la ira del gran amigo de Ilya, improvisador de cantos cretense.

senta al hombre que Dios envía para su ayuda y los chicos lo jalean como al héroe salvador. Por tercera vez, el *travelling* nos muestra a los chicos, ahora entusiasmados, jaleando al ogro, con el ánimo definitivamente dispuesto para la batalla. El rito termina con la imagen de Tomás que pronuncia un discurso clave, en el que, vemos, acaba de fusionarse con el héroe y villano, con el que todo el mundo lo había confundido. Conforme se anima en sus palabras, cultas, los toques de *cazarévusa* provocan aún más el entusiasmo de los chicos. Poco a poco vemos cómo su rostro se transforma, su sonrisa, su tono de voz cada vez más firme acaba diciendo: “Quien sabe vivir, debe saber morir también”. Tomás rompe en esta *imagen-gozne*, la que da el giro definitivo a su vida y a su destino, con su identidad anterior, su identidad gris de banquero, que, en un alarde de ironía, saca a relucir cuando termina la frase anterior, como tras unos puntos suspensivos, ante el jaleo de los muchachos entusiasmados, diciendo: “...en vez de llenar papeles... en un Banco”. Uno de los muchachos grita entusiasmado: “¡Abajo la burocracia!” y otro, “¡Abajo el Reino!”. Toda la escena está cargada de una tremenda ironía, política y trágica. Política, porque esos gritos aluden, de forma aparentemente inocente, a uno de los grandes problemas sociales del ideal griego, la falta de identificación del pueblo heleno con su Estado, representado en la figura de un rey, que siempre, salvo en los círculos más monárquicos, fue considerado extranjero cuando no, impostor. Esta es la ironía de los autores, Cúnduros y Camabanelis, un guiño mordaz hacia el espectador despierto, inteligente, que conocía su historia, la historia negra de su país. Así, en este sentido, lo que los autores plantean es una inversión de los símbolos, de los símbolos patrios e históricos, de los símbolos del imaginario del helenismo. Todos los símbolos que durante el último siglo han sido apropiados por una imagen del helenismo y de lo griego que trataba de construir el imaginario oficial de espaldas al griego de a pie, son tomados aquí precisamente por una banda de delincuentes que pretenden robar parte de ese mismo imaginario, las ruinas clásicas, y venderlas al extranjero. La ironía política está provocada por la inversión de los grandes símbolos y los grandes relatos del helenismo moderno. Por otro lado, es ironía trágica, porque el personaje acaba por asumir la identidad impuesta, cuando ha comenzado a vivirla como real y bella, una identidad que lo saca del anonimato en el que ha vivido toda una vida gris de empleado de banca. La ironía es, además, trágica en la imagen inmediata, en primerísimo primer plano del jefe con el escorzo, también muy cercano, del rostro de Tomás, en el que destacan sus características gafas de pasta negra, mientras le dice amenazante, “yo lo sé todo, ¿por qué me dijiste que eras el ogro?”. La breve conversación convierte este *cronosigno* en determinante. El signo visual contiene un primer elemento de ironía trágica. Plano cerrado, los rostros frente a frente, descubriéndose y retándose. Incluso el jefe se percata de la fuerza de la falsa identidad de Tomás, el tremendo poder que ha tomado, con el que se enfrenta ahora cara a cara como con un igual o un superior,

cuando le dice que no lo mire directamente a los ojos, es decir, la actitud de Tomás ahora es desafiante y aplastante para el jefe. Estamos ante el salto temporal definitivo, para el héroe, que no tiene vuelta atrás. Tomás responde: “¡Tú lo dijiste!”, ante lo que el jefe pregunta por qué no lo desmintió y, sobre todo, por qué no se fue a casa después del reconocimiento en la comisaría. Ahora Tomás no deja lugar a dudas: “Fui, me pareció una tumba y regresé”. Los signos de lo trágico se acumulan en el héroe. Su casa era una tumba, su propia muerte, la muerte en vida, una vida que ya no quería, pero su regreso, como héroe, su nueva identidad, será su muerte real, como héroe, como alguien. Es el segundo elemento de la aplastante ironía trágica. La suerte está echada y el jefe se lo ratifica con unas palabras que vienen a decir lo mismo: “lo hecho, hecho está”. Ahora el destino del héroe es el destino de la banda y del golpe. Ahora es, realmente, el héroe que sólo se debe a una causa. Un fundido cierra el magnífico plano.

El plano cerrado entre Tomás y el jefe es un *gozne* que hace girar la secuencia y la conduce hacia el final. Además, funciona de *bisagra* entre las dos partes de la secuencia, en la que los chicos de la banda son los protagonistas absolutos. Hemos visto cómo en la primera se preparaban para la fiesta final antes de enfrentarse a la batalla y cómo la imagen, tres *travelling* de ida y vuelta, enfatizaba la inversión de los símbolos del helenismo como relato, al trasponer el relato oficial a los personajes de la marginalidad quienes, desde dicho relato, acababan y quebraban, por medio de sus actuaciones delincuentes, esos mismos símbolos. La segunda parte de la secuencia nos indica el comienzo de la fiesta, esto es, el *seimbékico*, el baile símbolo, precisamente, de los ambientes del submundo. Dos momentos. Como un gran coro, las chicas del cabaret, con la niña a la cabeza, de corifeo, cantan sobre el escenario. El ritmo popular de un *seimbékico* rápido pronto se convierte en el ritmo con el que los chicos de la banda, como un coro de bacantes masculinos, embriagados, se lanzan a bailar, todos juntos, pero cada uno consigo mismo, como se baila este ritmo orientalizante, procedente de las tabernas de los arrabales. De nuevo, el jefe, el gordo, como lo llama la niña, reflexiona en voz alta ante Tomás sobre el sentido de este matarse entre griegos. Por supuesto, de nuevo, en boca de quien se ponen estas frases de dolor sobre el triste destino de los griegos es el cabecilla de una banda de desalmados, ¿no estamos ante una nueva inversión de los símbolos? El jefe no es un intelectual, es un simple delincuente. Varias imágenes encadenadas en esta escena del *seimbékico* realzan la simbología y el despropósito trágico. Dos de los muchachos se hacen cortes en las manos para reafirmar un juramento y se chupan la sangre de las heridas. Los chicos delirán mientras bailan, entre los efectos del alcohol y la droga, implícita, como auténticos *rebetes* pero también como un coro de bacantes enloquecidas. Uno sueña con sus campos, otro con conseguir su taxi, para ganar dinero, otro quiere un buen hospital para su hermana enferma. En definitiva, el alcohol, el delirio ante la inminencia de un final, de la muerte

heroica como final, les da fuerza para realizar un golpe con el que sueñan cambiar su vida. La gran alienación en la que entran todos, incluso el jefe y Tomás, el ogro. Tomás asume de tal manera su nueva identidad, que se siente justiciero y, en un guiño al juicio de Salomón, prefiere entregar la niña al jefe, antes que partirla por la mitad, como éste le propone en su embriaguez y delirio. Finalmente, entra en el juego del baile, como uno más. La gran catarsis de la banda se interrumpe abrupta y definitivamente cuando se produce la tercera y definitiva *anagnórisis* que acaba con los sueños de todos, de los delincuentes y de Tomás.

De repente, entra en escena el elemento extraño, el profeta, el sacerdote, que ha de descubrirlo todo ante los chicos. Se trata de uno de los delincuentes que había sido apresado con Tomás y había conocido su verdadera identidad en la comisaría. Susurra uno a uno su descubrimiento, de manera que el jefe no podrá detener más la fatídica noticia. Fatídica para el golpe, que se desmorona, fatídica para Tomás, que ha de enfrentarse a su verdad. Todos paran el baile y se le enfrentan. El jefe lo golpea. Algunos de los muchachos, fuera de sí, gritan su mala suerte, su desgracia y uno de ellos se abalanza hacia Tomás y le clava un cuchillo. Como en la tragedia griega, no vemos directamente la escena sangrienta. Se produce en un *fuera de campo* tan o más significativo si cabe, por las connotaciones que tiene al reafirmar la historia con este elemento trágico formal tan característico. Tomás, herido, sale, ante la impasividad de todos que quedan impávidos, inertes, incapaces de actuar. De nuevo vemos a Tomás junto a las vías del tren. El jefe lo sigue, le recrimina y a la vez le pide perdón por la actitud de los chicos. ¿Qué ve en Tomás? La dignidad con la que éste asume su herida y el camino que hace erguido hacia su propia muerte vuelven a poner en primer plano la ambigüedad del personaje. ¿Es Tomás el verdadero héroe, el que ha asumido sin serlo una identidad para salvar una idea? ¿Es el redentor que necesita un país escindido, una idea escindida? El jefe reconoce el heroísmo, reconoce su culpa, reconoce el gesto de héroe que porta aquel hombre gris, que pudiera parecer el gran héroe-villano al que admiran y gime ante él para ayudarlo. Tomás rehuye su ayuda y muere solo, como solo ha vivido en el anonimato y en la popularidad. La banda lo encuentra entre las vías. Lo recogen haciéndole los honores del héroe. La ambigüedad, el malentendido, la imposibilidad de actuar de los personajes de esta tragedia moderna, resurgen en su escena final, cuando uno de los matones, viendo cómo se aleja el camión que se lleva el cadáver del falso héroe, pregunta al camarero: “¿Qué piensas?”. Éste le responde: “Nada”.

El Matón: Se lo merecía.

El Camarero: Ahora estará en paz.

Una voz fuera de campo: ¿Alguien lo sabe?

El camarero (tras un silencio): No.

En realidad, la vida misma es el gran malentendido que, ni siquiera con la muerte, sabemos si de alguna manera termina.

6.3. Conclusiones: El malentendido y el helenismo invertido.

Como hemos afirmado en otros lugares¹⁸, *El ogro de Atenas* es la historia de un malentendido, del malentendido mismo que ha sido la institución social imaginaria de la Grecia Moderna. Por esta razón, la película está repleta de símbolos que refieren, denotan, explican, pero también agreden, el simbolismo del que, como Estado moderno, el país se dotó para crear un relato común a todos los griegos, un relato que redefinía una palabra bien antigua, helenismo. Ahora podemos comprender a qué se refería Svoronos (1999: 220) con aquellas palabras sobre el “problema nacional griego” y sus dos pilares, que planea sobre la idea de helenismo desde la caída de la Ciudad hasta épocas relativamente recientes, como es la de la producción de esta película. El primer pilar, la idea de la unificación de los territorios perdidos frente al Imperio Otomano y habitados durante siglos por poblaciones griegas, por un lado, provocó el desastre económico y social de la nueva nación, a causa del trasvase de dichas poblaciones a un único y pequeño territorio considerado la patria de todos los griegos, pero que los acogió con tremenda dificultad, debido a la evidente falta de recursos económicos y a la desastrosa gestión política de los dirigentes. Por otro lado, el segundo pilar, la continua intervención extranjera en los asuntos internos del nuevo estado, comenzando por la imposición de una monarquía como régimen político, generó, desde los inicios, una escisión en la sociedad helena que perduró hasta los años de la película, provocando dictaduras, guerras civiles y enfrentamientos entre las maneras de concebir el helenismo como relato común. De ahí la maestría con la que una obra de arte, como la que tratamos, es capaz de recoger, simbólicamente, pero a través de símbolos perfectamente reconocibles por los griegos, toda esa escisión, todas esas grietas, que mantuvo enfrentada a la nación helena durante casi dos siglos y que resurgieron, en cierta manera, tras la gran crisis del 2011. Toda la simbología que Cúnduros recoge en la película y que hemos analizado en la estructura imaginaria trazada en las páginas anteriores, está arraigada en el relato común del griego y, gracias a películas como ésta o como *Estela*, elementos considerados marginales por una parte de la sociedad del país, muchos de ellos culturales, forman parte hoy día del imaginario social instituido y de la idea misma que Grecia, como país, acabó exportando. Veremos en el próximo capítulo, cómo la mirada de un extranjero implicado social, cultural, personal y políticamente con Grecia, como fue Jules Dassin, con su primera película propiamente griega, *Nunca en domingo*, terminó por normalizar un relato, un imaginario social, susceptible de constituirse en una marca de la casa, es decir, en una puesta en el mapa internacional de la cultura

¹⁸ Aguilera Vita, 2011b, 2012b, 2013b, especialmente.

griega moderna, con los elementos heterogéneos con los que ésta fue instituyéndose. La inevitable vulgarización y generación de tópicos a los que dicha normalización condujo no desmerece la visión crítica, a veces despiadada, de películas como las que estamos analizando, si, a la postre, contribuyeron a la integración en el relato común de elementos, hasta esos años, enfrentados.

El caso de *El ogro* es, sin lugar a dudas, el más significativo de las tres películas del momento, por muchas razones, algunas de las cuales ya hemos expuesto. En primer lugar, porque, a diferencia de *Estela*, narra una historia fuera de lo usual, en clave de comedia negra o, más bien, de tragedia irónica, es decir, introduce el humor para tratar una simbología ideológica, social y política tremendamente seria. A diferencia de *Nunca en domingo*, su referente es la tragedia antigua, de la que retoma una serie de elementos para invertirlos finalmente con la ironía de la que hablamos. La película de Dassin toca muchos de los tópicos del imaginario griego en tono de comedia dulce, cuya crítica viene dada más bien por la mirada con la que el extranjero se acerca a la Grecia moderna y no tanto a la del griego sobre su relato común. En segundo lugar, presenta de manera problemática esos elementos de los que hablamos, que se encuentran en el tejido social de la Grecia del momento, pero de los que casi nadie se atreve a hablar: marginalidad, delincuencia apegada a la simbología de la nación, elementos culturales propios de las clases populares, como los imaginarios musicales. *Estela* los trataba en su faceta de problematización para la vida individual de los seres encerrados en una sociedad como la griega, con sus estratos bien definidos. *Nunca en domingo* se inclina hacia el lado de la comedia dislocada y construye con esos elementos una imagen entrañable de la Grecia popular. *El ogro* es mucho más sutil, porque enfrenta al espectador griego a sus propios fantasmas, a sus miedos, a su propia Historia escindida y a la manera en que debe asumir una sociedad para la que él, como ciudadano, es a la vez víctima y verdugo o, peor aún, se le exigirá ser víctima o, de lo contrario, convertirse en verdugo de sus compatriotas. Antonia Vuchadaki (2006: 81) lo sintetiza perfectamente en su lúcido estudio sobre la película de Cúnduros, cuando titula uno de los últimos capítulos, “*El Ogro: la paradoja de ser griego*”:

El ogro puede ser una parodia de la tragedia antigua, pero no deja de ser una película trágica contemporánea. Los marginales constituyen una parte de una sociedad en confusión, preparada para proclamar al primer delincuente su “salvador”, pero son los inconformistas de una época condenada a la censura y a la falsedad.

El propio Cúnduros¹⁹ habla de la película como un sistema de códigos que la convirtió en un referente de la resistencia contra las últimas dictaduras en Grecia, a pesar de su

¹⁹ En Vuchadaki, 2006: 83, extraído de una entrevista televisiva con el director.

tremendo fracaso en el momento del estreno, entre otras cosas, por la dureza que suponía para aquel público que iba al cine a evadirse de problemas cotidianos, encontrarse con personajes cercanos, viviendo situaciones de necesidad, parecidas a las suyas, a la vez que soñaba con soluciones imposibles y descabelladas para arreglar sus vidas. Por otro lado, esos códigos herían las sensibilidades de quienes tenían bien aprendidas las lecciones sobre el relato común que habían de respetar para la convivencia de los griegos, aunque dicho relato provenía, en esos años, de la criba de una parte de la sociedad.

En efecto, de lo que no hay duda es de que *El ogro* es una película trágica contemporánea. Tal vez sea una parodia de tragedia, como decía Vuchadaki para caracterizarla después de película trágica contemporánea, por lo que es también la escenificación de una tragedia moderna, metáfora sutil de la tragedia que ha sido la historia de Grecia del último siglo. Estamos ante la metáfora de la tragedia del helenismo como idea y, en ese sentido, la película supone la inversión de esa idea, como recurso contra la manipulación, el maniqueísmo y la falsedad que una parte de la sociedad hizo con ella para imponerla como relato común a la otra parte. Por tanto, es la “inversión” del helenismo en el sentido en que Nietzsche propugnaba la inversión de todos los valores en *La genealogía de la moral*. Para ello, recurre Cúnduros a toda una serie de símbolos y códigos sobre los que el relato del helenismo se ha ido construyendo desde la Revolución del 21, los introduce sutilmente en una historia sobre un malentendido que lleva a un griego conformista a convertirse, contra su voluntad, en un delincuente al que hay que dar caza. Irónicamente, ese delincuente terrible acaba siendo el “salvador” que una sociedad, que vive tiempos de crisis y confusión, proclama como necesario y propio. El helenismo es invertido, porque sus símbolos y valores “seculares e inmutables”, los que han forjado la independencia nacional de un *ethnos*, de una nación, los que remiten a un origen esplendoroso en el que se creaba arte, filosofía y política para Europa, son defendidos por unos delincuentes que se disponen a vender una parte de ese helenismo. Aún más, esos delincuentes se comportan, al prepararse para el golpe, como los padres de la Revolución se preparaban para la lucha contra el turco. Curiosamente, esa inversión, se acoge a elementos dramáticos que comenzaban a cultivarse en las tragedias griegas antiguas, que reinterpretemos desde nuestro momento histórico como universales. Esta consideración universalista, como afirma Williams (2014: 73-74), no deja de ser una interpretación desde las ideas del mundo contemporáneo, pero lo cierto es que:

Los nuevos tipos de relaciones y leyes, que interpretan y conectan con nuestro sufrimiento real, establecen los términos de la tragedia contemporánea. Pero mirar nuevas relaciones y nuevas leyes es también cambiar la naturaleza de la experiencia, y

el complejo conjunto de actitudes y vínculos depende de ello. Encontrar significados es hacer posible la tragedia (...).

En este sentido es en el que afirmamos que *El ogro* es una tragedia moderna. El principal elemento para que funcione como tal es la introducción del héroe en el mundo de la marginalidad y la delincuencia, para lo que entramos en el mundo del *rebético*.

El baile solitario de los clientes (el *seimbékico*), la relación contradictoria de vida y muerte, la amalgama de fatalismo y osadía, dan otra dimensión a una película hecha de un sistema de códigos. (Vuchadaki, 2006: 81).

El ritmo del 9/8, el del *seimbékico*, es el de los parsimoniosos y los pesimistas, como decía el compositor de la banda sonora, Manos Jachidakis²⁰, “que viven para interpretar nuestro más profundo ser”. En este baile, como veíamos, conseguía Tomás una comunión en cuerpo y alma con los chicos de la banda. ¿Podemos considerar ese tipo de vida, esa subcultura del mundo marginal, repleta de códigos propios, con una música de cadencia parsimoniosa, cuyas canciones hablan de cárcel, destino, fatalismo, pero a la vez, intensidad de la vida, experiencias extremas, drogas, como, al menos, influido por los temas de la tragedia clásica? ¿O se trata de un *sentimiento trágico de la vida*, más apegado e influido por la religión cristiana? Sinceramente pensamos que la relación con determinada temática de la tragedia clásica y, particularmente, el hecho de que el sentido fatalista de su creación más señera, la canción *rebética*, en el fondo derive en un canto a la vida, la aleja del sentimiento trágico cristiano. Por el contrario, lo acerca más bien a un imaginario popular que, con las relaciones y leyes propias de cada momento histórico, están presentes en muchas de las manifestaciones culturales que ha producido lo “griego”, desde la época de la tragedia misma, incluyendo leyendas sobre la antigüedad, el cancionero demótico o las manifestaciones literarias de la tragedia cretense. Las historias que cuentan las canciones rebéticas son, en muchas ocasiones, pequeños dramas personales o sociales, pequeñas tragedias, irónicas o perfectamente serias, que conectan al cantante o al cliente que las baila con, como decía Jachidakis, “lo más profundo de su ser”. Cuando Tomás baila con los chicos de la banda, la comunión es consigo mismo y con el destino común de todos. Si

20 En “La conferencia sobre el rebético” de Manos Jachidakis, consultada el 24/01/2017 en: <http://www.hadjidakis.gr/works/ergo3.asp?WorkID=208>. Jachidakis fue un gran admirador de la música de los locales marginales donde se interpretaba e hizo populares sus adaptaciones de los ritmos del rebético, contribuyendo a su normalización. Es el compositor de las bandas sonoras de las tres películas que analizamos en esta parte, consiguiendo, con *Nunca en domingo*, renombre internacional, además de un premio Óscar de la Academia de Hollywood por la canción de dicha película.

acudimos a la ayuda de un clásico sobre la tragedia moderna como es el libro de Raymond Williams sobre ella, encontramos varias de sus premisas en una película como *El ogro*.

En primer lugar, el momento histórico convulso y oscuro en el que se desarrolla es el que permite que el malentendido planteado provoque el terror, pero también la admiración, entre los habitantes de una Atenas en crisis ideológica, económica y política.

La gran tragedia no parece ocurrir, ni en periodos de estabilidad real, ni en periodos de conflicto abierto y decisivo. Su contexto más común es el periodo que precede a la ruptura y transformación substancial de una cultura importante (...) Las creencias pueden estar a la vez activas y fuertemente cuestionadas, no tanto por otras creencias como por la insistencia de la experiencia inmediata. En tales situaciones, el proceso normal de dramatización y resolución, del desorden y del sufrimiento, se intensifica hasta el nivel que más certeramente podemos reconocer como tragedia (Williams, 2014: 75-76).

¿Qué sino la experiencia inmediata, feroz y sombría, de la Grecia de los años 50, que arrastra una historia de desencuentros y fragmentaciones, es lo que lleva a *actuar* a los personajes de esta película? ¿A la niña, al jefe, a los chicos de la banda, al arqueólogo, al propio Tomás? Pero, en segundo lugar, “la acción trágica básica es aquello que pasa a través del héroe” (2014: 77), su destrucción, o no, es lo de menos, porque la vida vuelve, la vida se renueva una y otra vez, incluso después de esa muerte. Precisamente la muerte de nuestro héroe, en el amanecer del nuevo año, es la que anuncia que la vida continúa. Su destrucción no implica, como suele enfatizarse, la trascendencia del mal, porque la tragedia “como tal no enseña nada sobre el mal, porque enseña muchas cosas sobre muchas clases de acciones” (2014: 82). La muerte del héroe-villano de *El ogro* es tan ambigua como lo ha sido todo el malentendido que ha provocado su propia destrucción. Por un lado, es el ímpetu de los chicos cuando se enteran de la traición, de que Tomás no es el verdadero *Dracos*, pero a la vez, no son tan malos, como dice el jefe ante el Tomás moribundo, y en realidad comprenden, tras lo irreparable de su acción, que podía haber sido igualmente el “salvador” buscado, aunque no fuera el “ogro” que ellos pensaban. La dignidad de Tomás ante su final, les hace caer de nuevo en la perplejidad. En el fondo, ellos admiraban a aquel hombrecillo que los había exhortado a la acción y que moría con la dignidad propia de los héroes que ellos pretenden ser, si murieran al dar el golpe. Las palabras finales de los delincuentes, siguiendo el improvisado cortejo fúnebre de Tomás, sus rostros ante la cámara, en un primer plano, mirando cómo se aleja la camioneta *fuera de campo*, son la muestra palpable de esa perplejidad, pero también de que la vida sigue, tras la muerte del héroe, y de que algo ha cambiado en su percepción de la experiencia

vital. Las lacónicas afirmaciones de los chicos se transforman en preguntas: ¿Se lo merecía?, ¿ahora estará en paz? La última pregunta es la más ambigua, “¿alguien lo sabe?”. La respuesta final nos deja con una duda mayor: No. ¿Nadie lo sabe o no se lo merecía o no estará en paz? Hasta en esta sintomática imagen final, la inversión del helenismo está presente. En la ciudad que fue la cuna de las artes y de la filosofía, filosofan los delincuentes. Pronto veremos que las prostitutas adoran la tragedia antigua. El *helenismo* ha tocado fondo.

CAPÍTULO 7:

DE CÓMO OCCIDENTE CONSTRUYE SU GRECIA. EL CASO DE DASSIN Y NUNCA EN DOMINGO.

Jules Dassin recala en Europa, exiliado a causa de la acusación de comunista que le fue promulgada durante la caza de brujas del senador McCarthy. Por aquel entonces, tenía en su haber, como director de cine, un puñado de buenas películas de cine negro y una cierta aureola de “autor”. Rodadas con buen pulso y exquisito gusto, destacan *The naked city* (*La ciudad desnuda*, 1948), un curioso *docudrama* sobre la policía neoyorquina que, incluso, dio lugar a una serie de televisión, y *The Thieves’ Highway* (*Mercado de ladrones*, 1949), la historia de una venganza pacífica, última cinta que rodó en Hollywood. Expuesto en las listas negras, se traslada a Londres, donde rueda una buena fábula sobre la corrupción en el mundo de la lucha libre, *Night and the city* (*Noche en la ciudad*, 1950), y, más adelante, en Francia, *Du rififi chez les hommes* (*Rififi*, 1955), la irónica historia de un robo silencioso, que le valió el premio al mejor director en Cannes en 1955. En el transcurso de este festival, conocerá a Melina Mercuri, quien, poco después, se convertirá en compañera inseparable, hasta la muerte de ésta en 1994, y con la que compartirá éxitos internacionales, nuevos exilios y la decisión de afincarse en Grecia, hasta su muerte en 2008, querido y arropado por lo griegos como uno de los suyos. Melina, quien, como vimos, acudió aquel año a Cannes y fue propuesta para el premio a la Mejor Actriz (Mercuri, 1995: 167-172), gracias a su interpretación protagonista en *Estela* de Cacoyanis, se llevó, sin embargo, a casa un director de cine que trabajó para ella, consiguiéndole ese galardón cinco años después, en 1960, por la película que la lanzó a la escena internacional, *Nunca en domingo*. Pronto, se convirtió, no sólo en un clásico del cine, sino que, en palabras del historiador de cine griego, Vrasidas Karalis (2012: 92):

La película reinventó de una manera sutil y subversiva la forma en que “Grecia” estaba representada en el cine. En lugar de elegir a un individuo carismático como su

personaje principal, optó por una prostituta común del puerto industrial del Pireo. El guión era un relato moderno de la historia de Pygmalion, aunque estaba pobremente escrito y parecía bastante simple. Sin embargo, Dassin sacó provecho de ello y creó una elocuente metáfora de las pretensiones arqueológicas del historicismo oficial del Estado, al mismo tiempo que se centró en la vida real de la gente común.

Estas acertadas afirmaciones de Karalis permiten acercarnos a la manera en la que una serie de elementos clave hacen de esta deliciosa película de Dassin una de las mejores metáforas de la construcción que el Occidente europeo ha hecho de Grecia. Sin embargo, no solo crea la mirada con la que ésta será vista por resto del mundo, esto es, la imagen que, desde ese momento, se tendrá de Grecia como país y que contribuye a convertirla en destino turístico de primer orden, sino que también ha influido en la revisión de su propio pasado como Estado moderno, es decir, en la normalización de un imaginario común, que aún veíamos completamente escindido en *El ogro. Nunca en domingo* puede considerarse una sátira general de cómo se construye un *otro* diferente con los parámetros de nuestra propia manera de ver la vida y, en este sentido, como sátira, está tratada en tono de comedia. Nos encontramos ante una película de corte clásico, rodada aparentemente, en su mayor parte, bajo las reglas de la *imagen-movimiento* (Deleuze, 1985: 203 y ss.), siguiendo la estructura temporal lineal y construyendo el tiempo a través del montaje. Hay como planteamiento una situación inicial, el mundo de la Grecia popular alrededor del puerto del Pireo, sobre la que un personaje, Homer, ajeno a esa situación, provoca una acción que, a su vez, genera la reacción de los *actantes* y, con ello, el cambio en la situación inicial. La nueva situación generada, en este caso, termina por arreglar los desaguisados que la intervención extranjera ha producido, creando una situación nueva gracias al componente del amor, detonante de un *final feliz*, de ahí que se plantea como una comedia al uso. Si bien adolece de un argumento que, a ratos, cae en un cierto infantilismo y algunas caídas de ritmo, lo cierto es que la anécdota llega a ser lo de menos, pues lo que la hace realmente interesante es el retrato de un sustrato social de la Grecia contemporánea, marginal, como el de la prostitución, que sirve como excusa para el tratamiento de los tópicos que sobre Grecia, como pasado y como país, se ha formado Occidente. En este aspecto, encontramos esbozos de un cine de autor, personal, aun cuando en su forma y estilo superficial Dassin ha construido una película bajo los cánones de lo que llamábamos el *Modo de Representación Institucional*. Además integra como uno de los elementos propios del nuevo imaginario, inseparable de Grecia como *ethnos*, la tragedia antigua, alrededor de la cual giran precisamente las interpretaciones que enfrentan en la película al extranjero, Homer, y al elemento griego, Ilya.

Karalis esboza cuatro ejes en el anterior párrafo citado que pueden valerlos de guía. En primer lugar, esta película ha reinventado, de una manera sutil, la forma de representar “Grecia” en el cine, más allá incluso de la visión que Cacoyanis difundiría, años más tarde, en *Zorba*, sin duda, la otra película que fomentó la imagen que Grecia exportaría al extranjero, al menos hasta la celebración de los Juegos Olímpicos de 2004. En segundo lugar, la manera de hacerlo es subversiva por varios motivos. Por un lado, elige como protagonista no un personaje trágico, ni una individualidad carismática, digamos, un héroe de la independencia o algún caudillo del pueblo griego, sino un personaje, a priori tan vulgar, como una prostituta. Por otro lado, y en tercer lugar, la sitúa en El Pireo, el puerto de Atenas, que, cinco años después del rodaje de *El ogro* o de *Estela*, había desarrollado su parte cosmopolita, gracias al incipiente turismo de cruceros, pero también una gran concentración de clase obrera, estibadores, astilleros, surgida del empujón económico de las navieras, que se unían a los pescadores de siempre de estas barriadas y al lumpen-proletariado, el submundo marginal de los *rebetes*, con sus prostitutas, delincuentes, mafias, procedentes de las poblaciones inmigrantes de refugiados, de las que hablábamos en capítulos anteriores. Por último, en cuarto lugar, a pesar de un guión no pocas veces forzado y poco creíble en muchos momentos, al conducirlo a su terreno, Dassin se auto-parodia, como estadounidense y como personaje (él mismo asume el papel protagonista del extranjero) con elementos que toma del cine negro, género que domina, y crea una metáfora poética “elocuente” y ácida sobre las pretensiones arqueológicas del historicismo oficial del Estado.

Como curiosidad cabe decir que la película le obligó a la creación de su propia productora, que tuvo un presupuesto mínimo de unos 150.000 dólares y que, puesto que el propio Dassin asumió el papel del filósofo americano, se ahorraba con ello un gasto considerable. El éxito internacional fue tal, que semejante producción estuvo nominada a cinco premios Oscar, entre ellos, Mejor Director, Guion Original, Mejor Actriz Protagonista y Mejor Diseño Artístico, así como a no poco premios de cine europeos. Consiguió el de la Mejor Canción Original por el tema de Manos Jachidakis que se haría inolvidable, *Los niños del Pireo*, traducido y cantado en más de veinte idiomas, además de lanzar a Melina Mercuri al cine mundial. Además Dassin produjo y dirigió un montaje teatral musical en Broadway, basado en la película, que protagonizó Melina, cuando se produjo en Atenas el golpe de estado del 21 de abril, que daría lugar a la Dictadura de los Coroneles (1967-1974), que les costó un exilio de siete años, pero también, por vez primera, la visibilidad mundial, ante los países democráticos de Occidente, de la barbarie este Estado autoritario estaba cometiendo, con el beneplácito de los Estados Unidos de la era Kissinger, gracias al activismo de la pareja contra ella.

7.1. Una estructura clásica y la máscara del clasicismo.

Sin duda, *Nunca en domingo*, supuso, como afirma Karalis, la “reinención” de Grecia en el cine, además del definitivo despegue económico del cine nacional como industria, que habría de durar toda la década. Además, Dassín, deja al descubierto, irónicamente, la construcción que el Occidente europeo, más en concreto, el anglosajón norteamericano, del que procede, ha hecho de la Grecia Clásica y, a partir de ahí, la idea que se ha formado de la Grecia Contemporánea. Ahora, directamente, volvemos la mirada al Romanticismo temprano del siglo XVIII, con los primeros viajeros, de los que hablábamos en la primera parte del trabajo, quienes, bajo el imperativo de la Ilustración alemana, respondieron al grito de “¡A las fuentes!”, para recuperar los orígenes del clasicismo europeo en la prácticamente enterrada Civilización Clásica Griega, tratando de encontrar una esencia propiamente helena, más allá de la herencia del Imperio Romano. Frente a las anteriores películas analizadas, el referente a esa idea del clasicismo es evidente, puesto que el arranque de la trama es, en este sentido, unívoco, la búsqueda de los orígenes de nuestra civilización occidental. El punto de vista directo es el del extranjero, ajeno a las escisiones que el pueblo griego ha vivido los últimos siglos, desde su independencia. Su mirada pretende encontrar la Grecia Clásica en un país que no comprende, pero que le acoge con los brazos abiertos, le abre el corazón de sus costumbres más arraigadas y le obliga a marcharse sin conseguir su objetivo.

Un resumen del argumento podría ser el que sigue. Un filósofo aficionado, como él mismo se declara, americano, es decir, de los Estados Unidos de América en pleno desarrollo económico e ideológico del *American way of life* a finales de la década de los 50, pero también enfrascado en interminables guerras imperialistas como Corea o Vietnam, llega a Grecia con el optimismo propio de los ciudadanos de un país potente, que no ha sufrido una guerra en sus territorios, desde el final de la de Secesión. Acostumbrado a un ambiente de progreso científico y tecnológico e imbuido en sus propias costumbres culturales, caerá inocentemente en simpáticos malentendidos. Como muchos habitantes del primer mundo, sin embargo, siente un vacío existencial que le obliga a viajar para buscar los orígenes perdidos, con la intención de encontrar la causa que acabó con la civilización de aquella ética de la felicidad, que caracterizaba al helenismo clásico, aquellos siglos de grandes creadores trágicos, grandes filósofos, grandes arquitectos, escultores y artistas. Para sus personajes, Dassín elige nombres parlantes. Así, el filósofo americano se llama Homer, Homero. En la primera secuencia confiesa que su padre era un admirador de los clásicos. En esa primera secuencia, al poco de su llegada al Pireo, conoce a una prostituta con una conducta ética extraña para su oficio: tiene como clientes fijos a los elementos más variopintos del barrio (el tendero, el pescadero, camareros, taberneros, obreros del astillero, etc.), a los que no cobra dinero, sino que intercambia sus productos (verduras,

pescados, carnes, ropa, incluso muebles) por sus favores. Además, elige a sus clientes entre los marineros que recalán en el gran puerto, en el que se había convertido El Pireo, pero nunca lo hace por dinero sino por gusto, eligiendo, por tanto, al marinero de su agrado y no al mejor postor, como cabría esperar; y, sobre todo, nunca trabaja en domingo, pues es el día en que descansa e invita a casa a sus amigos y protectores. Tampoco trabaja los días, o mejor dicho, las noches, en que hay Festival de tragedias antiguas en Atenas.

El planteamiento no puede ser más prometedor. Homer queda inmediatamente admirado con esta mujer, Ilya. En cierto sentido, el personaje está basado en Estela, de la que toma muchas de sus características. Es una mujer libre, independiente. Ejerce su oficio sin rendir cuentas a ningún proxeneta, a pesar del intento del mafioso más poderoso de la zona por incluirla en su nómina, para poder controlar toda la prostitución del Pireo. La libertad con la que Ilya se mueve, actúa, decide, impropia de una mujer de su tiempo, la acerca a Estela, como también su carácter extrovertido y pasional. Pero el personaje de Ilya, sin embargo, está justificado por su oficio, por lo que, de entrada, se encuentra, a diferencia de Estela, completamente fuera de la sociedad normalizada, lo que le permite un margen de maniobra mucho mayor. Los condicionantes trágicos de Estela no están en Ilya, precisamente porque, frente a ésta, siempre a caballo entre el mundo marginal y la sociedad normalizada, como correspondía a una artista, su libertad le viene dada por el hecho mismo de vivir fuera de la sociedad. Lo sorprendente del planteamiento de Dassin, y también un punto a favor de la película, es que la rodea de amigos entrañables que pertenecen a las clases más humildes del Pireo, humildes, pero no marginales, quienes la aman y saben solidarizarse con ella en los momentos difíciles. Además, salvo el capitán, sus amigos, todos hombres, tienen un nivel cultural muy bajo, y se mueven fundamentalmente por las emociones. Iremos descubriendo algunos de ellos, porque crean un mosaico de personajes que pertenecen al imaginario griego de las clases populares profesionales, en el que tiene, por otro lado, un papel fundamental la música *rebética*. En ese mosaico, por tanto, el mundo de los músicos del *rebético* ya no forman parte de un mundo marginal, sino simplemente de las clases más humildes de la sociedad. Otro gran acierto de Dassin fue la elección de actores, que añaden un referente que sirve de homenaje a las dos películas previamente analizadas aquí, comenzando por la protagonista, como hemos avanzado, Ilya, Melina Mercuri, que toma las características más liberales y excéntricas de Estela y evita su componente masculino y trágico. En el filme, vemos de nuevo a Yorgos Fundas, el Milto de *Estela*, que repite como la pareja gracias a la cual Ilya encuentra el amor, que ya demostró con ella una infalible química en la pantalla. Pero también aparece Zanasis Vengos, quien participaba en *El ogro*, en el papel de camarero, miembro de la banda, también es aquí uno de los amigos íntimos de Ilya.

Como hemos dicho, la estructura de esta película responde, en gran parte, al MRI. El tiempo es representado, no presentado, a través de un montaje clásico que marca su ritmo. Sin embargo, en esa construcción del tiempo, encontramos muchos guiños que acentúan la comicidad, así como también lo pintoresco, por medio de imágenes de paso. No son simples transiciones entre escenas, sino que, con esa función filmica de cambio de escena, tienen a su vez un sentido oculto que las convierte en verdaderas *imágenes-clave*, como las que utilizaban Cacoyanis o Cúnduros en las películas analizadas, porque remiten al nuevo imaginario del helenismo, normalizado y aceptado, dispuesto a servir de imagen del país para el extranjero. Este hecho implica que se ha producido la aceptación de esos elementos que, en las otras películas, formaban parte de una imagen de Grecia todavía no asumida completamente por buena parte de su sociedad, como el *busuki*, la taberna con sus típicas sillas y mesas, el café greco-turco, la fiesta y el baile “a la oriental”, es decir, aquellos elementos que, junto a los sitios arqueológicos, los templos clásicos o la tragedia, forman parte de un todo que el nuevo turista de la segunda mitad del siglo XX buscará en la Grecia actual. La reducción de todo ese imaginario a una sencillez argumental, que muestra una sociedad aparentemente inocente, *aproblemática*, imbuida en sus costumbres ancestrales, sin escisiones, de alma noble, provista de unos elementos básicos asumidos como griegos por todos los griegos, que borraban recientes confrontaciones por la verdad de la cultura, consiguió la difusión de la película y su indiscutible éxito. A todo esto se unía música que, de nuevo, buscaba en el *rebético* su fuente de inspiración, dulcificando las líneas más duras y problemáticas de este género, que facilitó a Jachidakis un lanzamiento internacional. No vamos a hacer un comentario minucioso de todas las secuencias en esta película, sino tan sólo aquellas más significativas, las que más cargadas están de *opsignos* y *sonsignos* que, en forma de guiños, desvelan al mismo tiempo, por un lado, un imaginario popular que contiene aquellos usos y costumbres menos aceptados por el relato oficial del helenismo, y por otro, las que provienen, con toda claridad, de la mirada occidental sobre lo griego, pero que suponen el desconocimiento de un país real, que es tomado, como si de una metonimia se tratara, por su pasado legendario. Así, hemos preferido, en esta ocasión, dividir la película en tres *Historias*, considerando para ello las tres líneas argumentales que, como elementos de la trama, nos muestran esa duplicidad. Como en las películas anteriores encontramos *imágenes-clave*, pero sobre todo aquí, como veremos, se convierten en verdaderas *estampas* que habrán de llenar el imaginario del turista sobre un país mediterráneo llamado Grecia. Por ello, a los signos visuales más significativos los llamaremos así: *imagen-estampa*. Aquí no hay tragedia, de hecho nos encontramos con una comedia de estructura, ritmo y tipo, mucho más cercana a la comedia cinematográfica de Hollywood, que a cualquiera de las estructuras de comedia clásica antigua. No queremos decir con ello que la formación cultural de Dassin no le lleve en

determinados, no pocos, momentos a crear una serie de referentes a dichas estructuras. En la construcción de los personajes, su referente es la Comedia Nueva, particularmente la desarrollada por Plauto en Roma, pero es que, en el fondo, sin necesidad de ahondar demasiado, Plauto es el referente básico de la comedia cinematográfica estadounidense. Más sorprendente será la referencia aristofánica. Veremos como adquiere aquí un sentido preciso y manifiesto el continuo homenaje que Dassin, en su faceta de autor, hace a una parte de la Grecia que ama. Por último, también la tragedia antigua está muy presente en esta película, aunque en este caso, como el detonante principal de desencuentros entre la mirada extranjera y la mirada autóctona hacia un supuesto pasado común. En este caso, la tragedia se convierte en el símbolo mismo de la interpretación de una sociedad. Habremos de verlo en el último apartado.

Historia primera: la llegada, el encuentro, el choque cultural.

La primera imagen de la película es, de entrada, un inmensa *imagen-clave*, con dos funciones simbólicas que contribuyen a construir la imagen de la nueva Grecia. Detrás de un primer plano de *busuki*, en transparencia, se encadena una panorámica en la que vemos el puerto y los astilleros, con una gran actividad de barcos en construcción o en reparación. Como en muchas de estas *imágenes-transición*, que suelen tener un valor de *llave* de la trama o de *llave* del imaginario en construcción, Dassin utiliza la sobreposición de dos imágenes, que, según los momentos, mantiene en el encadenado durante un rato. El tiempo que nos deja ver el *busuki*, que toca *in crescendo* la vibrante melodía de entrada, uno de los temas musicales reiterativos de la película, percibimos el virtuoso movimiento de las manos al realizar el punteo, lo que en griego se llama *peniá*, así como, en un gesto humorístico evidente, un cigarrillo encendido entre los dedos anular y meñique de la mano derecha, la que está punteando las cuerdas. Esta es una imagen real, es decir, forma parte de la iconografía del *rebético* y aparece en dibujos y fotografías de los inicios del siglo XX. En estos documentos gráficos, podemos ver, aunque no tan a menudo como el tópico generado después, a raíz de esta imagen de apertura de la película, este tipo de detalles, como el del cigarro del músico que está tocando el *busuki*, pero también otros mucho más heterodoxos e inaceptables para la sociedad normalizada griega, cercanos a la marginalidad, que reflejan la amalgama indiscernible de elementos greco-turcos de los siglos de convivencia forzada. Uno de ellos, muy repetido y dibujado, junto al instrumento musical, será la *arguila*, que muestra la cercanía del *rebético* al mundo del hachís y del tabaco oriental. También la vestimenta turca, con pantalones bombachos y cuchillo a la cintura, muy típica de los *mangas* o *rebetes*, que, por supuesto, no aparecen en la película de Dassin, aunque sí veamos, como motivo repetido y básico, la orquesta *rebética* en la taberna, que tendrá además una función detonante en el hilo argumental y, sobre todo,

en la resolución ideal final. En muchas ocasiones, principalmente en las imágenes de los inicios del siglo XX, los hombres de estas orquestas visten traje y el fez o gorro turco, así como otras vestimentas orientales.

La panorámica termina en los astilleros en los que los hombres hacen un alto en el trabajo y miran atentos la llegada de Ilya, una exuberante mujer que baja corriendo hacia el mar, dejando caer su ropa en el camino, hasta quedar en bikini. Se lanza al mar e inmediatamente, consigue que salten con ella casi todos los que están trabajando en ese momento, incluso vestidos. Aquí conocemos a Ilya, por boca del capitán, que informa a un nuevo trabajador, Tonio (Yorgos Fundas, el Miltos de *Estela*), medio griego, medio italiano, que es una prostituta que elige a sus clientes. Fascinado, la sigue también a la mar y así nos enteramos de la organizada vida de Ilya y del riguroso orden que aplica con sus clientes, el tendero, el carnicero, el panadero. Suena la sirena de un barco de pasajeros y en él aparece seguidamente, con su característica forma de caminar a saltitos, el señor Thrace, el intelectual, como le llaman sus compañeros de viaje. Homer se asoma a cubierta y ve a Ilya y a los trabajadores nadando a su alrededor. Sacando su libreta y apuntando, le escuchamos en inglés una frase clave, el primero de los *signos sonoros* hablados que surgen como guiños y se disparan como dardos a la imaginación del espectador: “Allí está la pureza que era antes Grecia”. Los títulos de crédito se suceden, junto con imágenes del navío entrando a puerto, por lo que podemos ver en qué se ha convertido en esos años el Pireo, en uno de los puertos emblemáticos del Mediterráneo, grandes barcos de carga, naves militares, astilleros, y algunas tomas pintorescas de la vida en tierra. Destaca una. La vemos casi de tapadillo, fugaz: la actuación de dos monos amaestrados que hacen piruetas ante sus dueños, dos hombres que tañen grandes panderetas. Unos niños los observan embobados. Se trata de una de las pocas imágenes de esta película optimista en que vemos los fragmentos de una Grecia aún en ruinas. Niños de barrio, evidentemente pobres, sobre una calle sin asfaltar, entre piedras amontonadas, ante una taberna, en los malecones del puerto. Segundo guiño de Dassin. Dassin busca hacer una comedia, pero no es ningún conservador, ni quiere ocultar una realidad que aún pervive, aun cuando pueda dejarla sutilmente velada¹. La siguiente imagen es otra de las *imagen-transición* que más adelante se repetirá, indicando un giro de la trama. Se trata de un primer plano de las piernas de cuatro chicas con faldas ajustadas que caminan juntas a paso ligero, al ritmo de la música. La movida música de Jachidakis que termina siendo el alegre instrumental del tema central de la película, *Los niños del Pireo*, se encadena con un *jasápico*. La *imagen-transición* de las piernas

¹ Melina Mercuri refiere en sus memorias (Mercuri, 1995: 186-187) los viajes con Dassin a su llegada a Grecia, en los que ella ejercía de cicerone enamorada, cómo le impresionó al americano la pobreza que descubría en los lugares que viajaban, visitando los principales sitios arqueológicos del país.

encadena a su vez directamente con la taberna, sin dejarnos ver quiénes son esas chicas que caminan de esta manera tan particular.

La taberna constituye la primera inmersión en este mundo que habrá de sernos familiar y ocupa la primera larga secuencia cinematográfica de la película. En ella se presentan todos los personajes principales que juegan un papel preponderante a lo largo del film. Hemos dicho más arriba que Dassin utiliza el MRI como modo preponderante de la imagen en esta película, recurriendo “aparentemente” a un montaje clásico. Dijimos “aparentemente” porque, a pesar de recurrir a una manera estándar de contar la historia, utiliza muchos recursos de lo que llamábamos *cine de vidente*, entre los que esta secuencia es un ejemplo paradigmático. El tiempo que acontece aquí es un tiempo real, no construido; presentado, no representado. El montaje sirve claramente para seguir las miradas del protagonista a través del mundo ajeno y exótico en el que ha entrado y, al mismo tiempo, para que, como espectadores, lo descubramos con él. La secuencia es tal vez la más larga de la película pero, fundamentalmente, ocurre en tiempo real para el protagonista y para nosotros. Se trata de la primera noche de estancia de Homer en el mundo de la Grecia moderna. Por ello la taberna, gracias al guiño de Dassin hacia un cine *de autor* que sin duda admira, es un símbolo. De hecho, es a un tiempo *imagen-símbolo*, cargada de *imágenes-estampa*, y primer choque cultural entre Grecia y el protagonista. Aquí se construye un malentendido que, a diferencia de aquel de *El ogro*, no compete a griegos entre griegos, sino a la imagen de los griegos ante el Occidente, que representa Homer, el americano. Mientras suena el *jasápico*, el plano general se abre, a tiempo real, hasta encuadrar la taberna, de noche, repleta de gente. Hay una mayoría de hombres. Los tipos son muy similares a los de la banda la película de Cúnduros y a los clientes de aquel *night club* del Pireo donde se celebraba la Nochevieja. La taberna es lugar de encuentro y lugar de mezcla de tipos sociales. Beben, fuman y comen en grupos alrededor de sus mesas, dejando en el centro, delante de la pequeña tarima en la que toca la orquesta, un amplio espacio semicircular dedicado al baile, cuando éste tiene lugar. El espacio de la taberna es cerrado, aunque tiene puertas y ventanas abiertas a un jardín. La estética recuerda al *Parádiso*, la taberna donde trabajaba Estela, mesas y sillas de madera y anea, manteles de cuadros. Las paredes están decoradas con pinturas sencillas, naïf, cuyos motivos son bailes de la taberna y motivos marinos. También recuerdan a la escenografía de *Estela*. El espacio de la taberna griega, donde se canta y toca una orquesta de *busuki*, se ha convertido en un lugar común, una *estampa* de una Grecia auténtica. Un mostrador grande ocupa una de las paredes y sobre él hallamos una gran caja registradora antigua y las vitrinas de madera donde se suele colocar las tapas o los dulces. Esta tipología de taberna será, por tanto, el referente de una típica taberna griega tradicional. De hecho, durante los años setenta y parte de los ochenta, será un tipo de local que entre en decadencia, considerándose

anticuado o puramente turístico, para resurgir a partir de los 90 y, sobre todo, con el nuevo siglo, como imagen de la tradición, que, modernizada se vuelve a poner de moda como algo propio. En realidad, nos encontramos ante una taberna *userí*, esto es, donde fundamentalmente se bebe *uso*, una especie de aguardiente tradicional, que se acompañaba con *mesedes*, tapas para acompañar el *uso* o el *chípuro*, otra de las bebidas tradicionales elaboradas con uva y de alta graduación, que se ha convertido en bebida nacional de tapeo, en la actualidad. Son tapas de pescados ahumados o en salazón, ensaladas de productos de temporada y poco más. Como vemos, productos adecuados a lugares portuarios y que, en esos momentos, no eran manjares, sino alimentos de gentes sencillas, que elaboraban junto al mar. Volvemos a la misma idea, lo que hoy en día es parte indiscutible, y tradicional, del imaginario griego, en 1960, eran locales populares, de pescadores o trabajadores que acudían allí como centros de diversión familiares y baratos en el que todos se conocían. Esta es la imagen que nos ofrece la taberna de *Nunca en domingo*, en la que el capitán es la persona más culta que la frecuenta, por ser un autodidacta, gracias a sus viajes en los barcos de bandera griega por medio mundo o a su vida de emigrante en Brooklyn, lo que le permite además hablar idiomas distintos del griego.

Por tanto, esta taberna, como *imagen-símbolo*, es el primer contacto con la realidad griega que tiene el filósofo americano, en ella conoceremos a casi todos los personajes principales de la historia y, además, puede considerarse un adelanto de los elementos que Dassin desarrollará más adelante, aquí sutilmente esbozados. Detengámonos en ella. La primera noche de la llegada de Homer al Pireo, entra en la taberna cargada de humo de cigarrillos, mientras toca la orquesta y casi todo el público, mayoritariamente masculino, acompaña la canción. Homer, desde que entra, con un cuaderno en la mano y una cámara de fotos *reflex* colgada del cuello, observa asombrado, curioso y asustado. El mundo en el que se adentra es completamente diferente al mundo del que procede. Homer avanza como puede entre las mesas hasta encontrar una libre, en la que se sienta.

El camarero se dirige a él en inglés, ante su asombro porque ha descubierto que era americano. Guiños como éste se suceden en toda la secuencia. El aspecto del visitante desentona con el lugar y no deja lugar a dudas sobre su procedencia extranjera. Primer choque cultural, Homer, como un pasmarote, mirando a uno y otro lado, extrañado, bajo el embrujo de la música, y, lejos de su idea preconcebida de la Grecia de los libros, encuentra hombre vulgares y rudos, divirtiéndose. Entre todos aquellos hombres que beben *uso*, Homer pide un café, ante la estupefacción del camarero, quien consiente, a condición de que, al menos, sea *Greek coffee*. Pero él no sabe lo que es el *uso* y, al preguntarlo, le contesta el camarero: “la bebida de los hombres”. Todos estos guiños habrán de convertirse en señas de identidad popular, aceptadas finalmente como tales. Comienza a sonar un *seimbékico*. Cada plano que sigue es una forma de expresión que Homer observa

como algo extraño y exótico. Al ritmo de la música recién iniciada, vemos unas manos que chasquean los dedos. Homer toma nota de todo. Al volverse, el tipo de la mesa vecina gesticula con la mano izquierda haciendo círculos con ella lentamente. Es una señal de “no suena mal”, que le ayuda a meterse en la música, pero la mirada asombrada y directa de Homer lo molesta y se vuelve amenazante. Llega el café. Homer lo toma como si fuera un expreso y casi lo vomita. Otro tipo se lanza a la pista central a bailar en solitario, mientras bebe *uso* en vasitos minúsculos, que estrella contra el suelo cuando los apura, a la vez que el mesero anota en una ruidosa máquina registradora del mostrador cada pieza de cristalería rota. Un niño barre los cristales para que el bebedor, sensiblemente embriagado, pueda continuar con su improvisado baile *seimbékico*, tocado por la pequeña orquesta. El baile, el tipo, el hombre que baila fumando a la vez que apura y rompe sus vasos de *uso*, será una imagen, que retomará Cacoyanis para su *Zorba* y, de nuevo, exportada como algo auténticamente griego, retornará para ser asimilada al imaginario oficial, al relato común del helenismo, que desde estos momentos, aceptado por el resto del mundo, puede ser incorporado a la imagen que todos los griegos tienen de su Grecia. Es decir, estos guiños son elementos que hasta estos momentos, tan sólo intelectuales y artistas, al margen de las clases más populares, se atrevían a reivindicar como propios de lo heleno. Entretanto, buena parte de la sociedad griega los consideraba vulgares, orientales o demasiado “otomanos”.

Poco después, cuando el cliente termina su baile, solo y ensimismado, Homer, emocionado, le aplaude, pensando que era una actuación, o sea, como homenaje a su arte. Yorgos, el bailarín improvisado, sin embargo, se ofende e inicia una pelea en la que el americano recibe un puñetazo en el ojo. Homer, perplejo del todo, no entiende nada. Nadie le ha explicado todos esos elementos que no constan en una historia de la Grecia Antigua, la única, hasta el momento, conocida por él como válida. En la taberna, para colmo, nadie habla fluidamente el inglés, al menos, nadie que sea capaz de explicar qué es lo que está pasando. Choque de culturas. Ésta era aún una Grecia desconocida para Occidente, especialmente para el occidente que buscaba en el país lo clásico, el antiguo esplendor de sus ruinas, la cuna del arte y de la filosofía. La Grecia oficial le vendía eso, pero la Grecia popular parecía vivir de espaldas a esa imagen o, más bien, tenía su propia visión de esa misma imagen. Ese es el gran guiño que nos hace la aparición del personaje de Ilya.

Ilya entra acompañada por el capitán, las dos únicas personas que pueden deshacer el malentendido porque son griegos y hablan inglés. Aún más y mejor, porque son las dos únicas personas con una formación cultural diferente, en cierto modo superior, a los clientes habituales de la taberna. ¿Por qué? El capitán porque ha viajado por medio mundo y ha vivido en Nueva York, lee, ha entrado en contacto con otras culturas, es decir, el capitán representa al griego cosmopolita de la forzada emigración hacia el extranjero,

que consigue volver gracias al auge de las navieras griegas en los años 50, que convierten el Pireo en un puerto internacional. Ilya, por su parte, habla varios idiomas, gracias a su oficio (los aprendió en la cama, como le confiesa a Homer, divertida, poco más adelante), y nunca se perderá una tragedia griega en los Festivales de verano. Son ambos personajes los que sirven de puente para el espectador, que así comienza a comprender los guiños, que a un no-griego resultaban tan extraños como a Homer. Resulta curioso que, más allá de su valor cinematográfico, la larga secuencia de la taberna, adquiere rápidamente un carácter casi instructivo, una manera de explicar al espectador anglosajón cómo es la Grecia actual, al menos cómo es superficialmente. En este sentido, el valor informativo de la secuencia desde el punto de vista puramente cinematográfico es limitado y excesivamente obvio, pero si nos dejamos llevar por las sugerentes *estampas* que nos proporciona, podemos leer más allá de esa simple información y captar el toque de ironía, que sobrevuela la escena. Dassin no duda en ridiculizarse a sí mismo, como americano medio que acaba de enfrentarse a una cultura desconocida, al encarnar a Homer, cuando parece estar ridiculizando a las gentes vulgares y sencillas de la taberna, repletas de tics y de comportamientos curiosos e, incluso extravagantes. Es obvio que, ante lo que vemos, ni Grecia es lo que Homer pensaba que era, y muchos de los espectadores conocedores de la Grecia Clásica tampoco, ni el filósofo que nos presenta es más que un *amateur*, aferrado a sus tópicos sobre la Antigüedad. Tanto Grecia como el americano se convierten así en esta secuencia en dos tópicos enfrentados.

Ilya es una prostituta del Pireo pero, a diferencia del resto de compañeras de profesión, ella gobierna su propia vida, no está sujeta a meretrices ni a chulos. La prostitución en el Pireo está controlada por *Mr. Noface*, para quien trabajan, a cambio de protección. *Mr. Noface* es un personaje siniestro, del que nunca vemos la cara. Personifica la mafia, pero también, un sistema económico despiadado, impuesto por el capitalismo. El *Sinrostro* las explota en su trabajo. Ilya, por el contrario, está protegida por el Pireo. En la taberna descubrimos su carisma entre los hombres del pueblo. Lo intuimos, pero pronto sabremos que todos ellos, todos, son aquellos mejores clientes de los que hablábamos más arriba. Ella no sólo les ofrece sexo, sino también lo más importante, compañía, alegría, cariño verdadero, compañerismo, comprensión e inteligencia. Sus clientes son también aquellos que la seguían en el puerto cuando se desnudaba, corriendo hasta quedarse en bikini y bañarse ante y con ellos. De nuevo, los guiños, las *estampas*. Se suceden las explicaciones de lo que ocurre en la taberna. Gracias a Ilya, nos enteramos del significado que tiene para un griego el *seimbékico*. El bailarín improvisado de la taberna no es un artista, es, simplemente, un griego, un hombre del pueblo que expresa, como decía Jachidakis (1949), “lo más profundo de su ser” en este baile sin pasos y de ritmo cadencioso. No baila para la gente, baila para él, para su soledad, para su pensamiento. Homer, un estadounidense,

entiende la música y el baile como espectáculo. No hubiera podido entender esto, de entrada. Sólo Ilya será capaz de explicárselo y, de paso, de explicarlo a los espectadores. En *El ogro*, veíamos cómo los muchachos de la banda se preparaban a la lucha bailando en grupo un *seimbékico*, cada cual ensimismado en su pensamiento y en su propio movimiento. Ese baile encerraba un código no comprendido directamente por los extranjeros que ven la película, porque la película estaba dirigida a griegos y, para los griegos, era un código duro que les ponía ante la cara su propia miseria.

Si nos centramos en los diálogos que mantienen en la mesa el capitán, Ilya y Homer, escuchamos igualmente frases informativas, que aparecen como *sonsignos*: un nuevo choque cultural, la visión ante el pasado clásico, un primer motivo de desencuentro entre Homer e Ilya. ¿Escisión? ¿No nos recuerda la fractura misma de la que venimos hablando del imaginario del helenismo entre los diversos elementos histórico-ideológico-culturales sobre los que se trata de instituir? En esta discusión, el capitán es el único capaz de ponerse en la piel de ambas visiones. Tras el altercado de Homer con Yorgos, a propósito del aplauso del americano, considerado ofensivo por el griego, mientras bailaba su *seimbékico*, Ilya, Homer y el capitán se sientan a charlar en una de las mesas. En el plano medio que encuadra a los tres personajes, vemos de fondo la orquesta y tres hombres que bailan, esta vez un *jasápico*. Nueva *imagen-estampa*, pero no una más, esta vez se trata de una de las más difundidas, la imagen de los hombre agarrados de los hombros dibujando los pasos del *jasápico*. ¿Cuántas *estampas*, guiños, hemos encontrado hasta el momento en la secuencia de la taberna? Repasemos: el café griego, el tipo popular de hombre griego con su gesto (movimiento de la mano) y su mirada desafiante característicos, el chasquido de los dedos que acompaña el ritmo de la música, de cualquiera de ellas, incluso acompañará al *seimbékico* chascados por el propio bailarín, el baile, la rotura de vasos y platos en el placer de la fiesta, la caja registradora como un *gag* cómico que, sin embargo, no es irreal ni inventado.

Este encuadre de Ilya, Homer y el capitán sentados, con la orquesta detrás y el paso de tres hombres bailando un *jasápico*, recuerda aquella *imagen-clave* de *Estela*, la boda del Pireo cuando Estela llega buscando al pianista. No era el mismo baile, sí el mismo efecto. Para el espectador no griego, es una nueva *estampa*, *imagen-estampa*, que rápidamente será identificada con Grecia, con los griegos y con lo griego. No olvidemos que Jules Dassin es un estadounidense exilado en Europa por estar en la lista negra del Comité de Actividades Anti-estadounidenses del senador McCarthy, pero conocido en los círculos cinematográficos del continente, que consigue financiación, aun de bajo presupuesto, diríamos hoy, de una productora internacional como la United Artists y que, por tanto, es consciente de la posible difusión que podría tener su película fuera de Grecia. Ahora, junto a las *estampas* visuales, van surgiendo en el diálogo de la mesa *estampas* sonoras,

que son igualmente guiños que lanza Dassin acerca de estereotipos culturales, en este caso, los que los americanos (léase occidentales, en general) tienen de los griegos. Para empezar, el nombre del americano causa sorpresa en el capitán. Homer es Homero. Éste confiesa que su padre adoraba todo lo griego. Ilya siente curiosidad por el forastero, por su aspecto, que recuerda a Charlot, por su cámara de fotos, su cuaderno de notas y pregunta. Homer, con cierta timidez responde: “Soy filósofo aficionado”. Ilya, divertida, no comprende del todo qué tipo de profesión es aquella. Por ello le pregunta de nuevo: “¿Se quedará mucho en Grecia?”. Homer responde, con cierta ternura: “Quizá, estoy buscando algo en Grecia”. ¿Qué es lo que busca Homer Thrace, este estadounidense desgarbado? Aunque sabe que puede causar la risa de sus interlocutores, Homer no puede evitar pecar de ingenuo y confiesa: “Vine a Grecia a encontrar la Verdad”. Ambos griegos intentan disimular la carcajada, emitiendo una de las más típicas interjecciones de la Grecia actual, el “*popopo*”², que denota un toque de sorpresa mezclado con un irónico *no me lo puede creer*.

A esta altura de nuestro trabajo, podemos comenzar a comprender todo el significado de esta reacción. La que tendría simplemente un griego. ¿La Verdad, así, con mayúscula, en Grecia? ¿En un país que diez años atrás estaba envuelto en una lucha fratricida, que hacía cinco, aún evidenciaba las señales de la tremenda escisión de su propio relato común, que bien poco tiempo atrás no acababa de aceptar que la orquesta que tocaba al fondo de esta taberna era tan digna como la orquesta filarmónica que deleitaba los oídos de la burguesía gobernante del país? ¿Dónde encontrar la Verdad en un país que comenzaba a desarrollarse económicamente gracias, en parte, al turismo y, en parte, a las grandes navieras que estaban convirtiendo el Pireo en un gran prostíbulo? Es más, ¿en qué parte de un país cuyo principal enemigo para los griegos eran los propios griegos? Homer tratará de justificar su afirmación recurriendo, como lo haría cualquier occidental con una mínima formación clásica, a la tierra griega como la cuna de una civilización que creó buena parte de los grandes valores de occidente, es decir, al tópico. Parecen resonar los ecos de aquellos viajeros del XVII y XVIII que buscaban parte de la explicación de la grandeza de aquel pueblo en el clima de estos territorios. Aquella era una civilización feliz que declinó, afirma Homer, y la causa de ese declive debe encontrarse en alguna parte de estas tierras mediterráneas. La alusión que hace el capitán a los grandes filósofos griegos que pasearon por el Pireo despierta en Homer un entusiasmo infantil: “Entonces, el propio Aristóteles pudo haber estado aquí mismo”, comenta emocionado y da pie a un nuevo guiño, cuando le pregunta a Ilya, en la ceguera de su emoción: “¿Has pensado alguna vez en eso, Ilya?”; a lo que ella, no olvidemos que es una prostituta, responde con ironía, “*Every day*”. Discuten, y contemplamos sus rostros expresivos en primer plano, sobre la

² Esta expresión suele ser acompañada de un gesto de la mano haciendo unos giros, como la que hacía el tipo que miraba a Homer desafiante unos momentos antes.

consideración aristotélica acerca de las mujeres. Sin duda, es un tópico, pero a la vez, un gracioso homenaje a la filosofía antigua, que permite una eficaz caracterización de Ilya, quien, entonces, expresa sin ambages su concepto de libertad e independencia como mujer, frente a una sociedad obviamente machista.

Ilya quiere evitar la discusión y sale a saludar a sus amigos, cuando dos marineros pretenden comprar sus favores y ella elige al que le ofrece menos dinero, pero es mucho más tímido. Ilya demuestra, así, su sentido de la vida. Desafía la actitud chulesca masculina que trata de ningunearla como mujer. En este momento, descubrimos, descubre Homer, que Ilya es prostituta y que, a diferencia de sus compañeras de oficio, elige a sus clientes, no por dinero, sino por gusto. Tras la primera sorpresa, Homer cree intuir que Ilya podría ser la respuesta a esa duda, a esa verdad que estaba buscando y, además la explicación a la pregunta sobre por qué cayó la Antigua Grecia. Con este plano de la reflexión de Homer en medio de ese mundo nuevo, desconocido y que, hasta cierto punto, se le ha presentado hostil, se cierra la larga y significativa secuencia de la taberna, cargada de *imágenes-estampa*, de guiños visuales y sonoros. ¿Es esta última reflexión un guiño más hacia el espectador? No podemos estar seguros de si Dassin utilizó esta identificación entre Grecia y la prostituta de una manera plenamente consciente o si se trataba en realidad de un elemento cómico. Dassin tenía suficiente conocimiento de la cultura europea y su relación personal con una actriz como Melina, intelectual reconocida del momento, quien le había mostrado la Grecia profunda, la turística y la terriblemente atrasada, hace pensar que había algo más que una mera coincidencia cómica en esa identificación.

Sea como fuera, como espectadores hermeneutas que somos, y al hilo de nuestro estudio de cómo se ha ido creando un imaginario del helenismo en el que la idea occidental de Grecia, con su pasado clásico, se acabó introduciendo en un relato común construido a base de escisiones y fisuras, podemos considerar como uno de los guiños más intensos de la película esta identificación, que convierte, de alguna manera, a Ilya en un símbolo de Grecia misma. Grecia como pueblo, como país, se ha tenido que prostituir a lo largo de su historia reciente, asumiendo elementos traídos de fuera, aceptando fronteras impuestas, acogiendo población de territorios lejanos, por el mero hecho de hablar griego, removiendo sus cimientos para desenterrar los restos de una civilización que, en muchas ocasiones de su historia y por una buena parte de su población, se consideraba ajena, abandonando el sueño mítico de un helenismo que tenía en Constantinopla su capital. Más allá de los rasgos que hacen de *Nunca en domingo* una comedia dulzona y fácil, podemos leer la ironía que reviste la búsqueda, por parte de un americano como Homer, de la esencia de un pasado legendario y común como occidental, en los extraños comportamientos, cargados, en todo caso, de vitalidad, de una prostituta del puerto más famoso del Mediterráneo. Homer decide que es en ese personaje en el que ha de estar la esencia de lo que Grecia fue

un día como civilización y que, a lo largo de los siglos, se perdió haciendo a la humanidad más infeliz. La ironía está servida. El hilo argumental que Dassin toma para construir, a partir de ahora, la película, esto es, el mito de Pigmalión, ahonda en esa idea, toda vez que no sólo es un mito griego, sino que ha sido tocado en abundancia por la literatura y el cine anglosajones.

Historia segunda: el teatro, el domingo, la tragedia griega.

Poco a poco, descubrimos el carácter de Ilya, su ansia de independencia, que manifiesta especialmente en su incipiente relación con Tonio, en este caso un griego de Corfú de padre italiano³. No permite que nadie controle sus movimientos, pero nos enteramos que los domingos no trabaja, sino que se reúne con sus más fieles amigos y clientes para pasar el día. Ilya vuelve a encontrarse con Homer en el tranvía, emocionado al descubrir que Ilya ama la tragedia griega. Él las conoce casi todas. Sólo entonces se atreve a preguntarle por qué se dedica a la prostitución, pero ella lo evita con una respuesta ambigua, a la vez que irónica: a esa pregunta sólo responde a chicos universitarios con los que inventa historias tristes, pero no a un maduro *boy scout* como Homer, a quien su sentido de la moral no permitiría ser uno de sus clientes. La salida es maravillosa, a la vez que significativa, un golpe a la moral del americano medio, que no concibe un mundo de valores distinto de su mundo, algo de lo que Dassin sabía bastante, dada su experiencia como parte de la lista negra del macarthismo. Por su parte, con Ilya encontramos un nuevo guiño al pasado reciente. Ese *por qué* que Homer busca sobre el motivo de su profesión queda oculto en la neblina de la memoria, cargada de historias tristes que cuenta a muchachos universitarios, un pasado que tiene que ver con aquellas experiencias de Rula o Carmen en *El ogro*. Pronto, Homer será testigo del intento de soborno por parte de un enviado del *Sinrostro*, para que deje el oficio y no dé mal ejemplo a las chicas que están a su cargo, a las que solivianta con ideas de rebelión y protesta. Bajo un argumento sencillo, aparentemente cargado de tópicos de cine negro revestidos de humor irónico y, aparentemente ingenuo, podemos leer de nuevo en Ilya el símbolo de un helenismo que no se doblega ante los *Sinrostro* que han tratado de hacerlo. Más allá de la anécdota policiaca, cinematográficamente endeble, que abrirá una segunda trama a la línea argumental principal, la relación de Ilya y Homer, la idea de hacer del gran jefe de la mafia de la prostitución del Pireo un individuo al que nadie le ha conseguido nunca ver la cara, siguiendo uno de los tópicos del cine negro, sugiere una lectura hipertextual y metafórica que remite a

³ Corfú, Kérkira, es una de las islas del jónico, que nunca llegó a estar en manos del Imperio Otomano. La influencia italiana en la isla ha sido, durante toda la historia de la isla, crucial. Mantenedas por la República veneciana hasta 1797, pasaron a Francia y más adelante a Inglaterra, para ser anexionadas al nuevo estado griego en 1864. Corfú es conocida por ser residencia habitual de retiro de la emperatriz Isabel de Austria.

la reciente historia del país. ¿Individuos sin rostro, que nunca mostraron sus verdaderas intenciones, son los que han gobernado con mano siniestra los destinos de este pequeño país prostituido del Mediterráneo oriental? ¿Sus gobernantes oficiales, reyes extranjeros impuestos, queridos y repudiados al mismo tiempo por el pueblo heleno, los primeros ministros que han jugado durante dos siglos con los relatos del helenismo, convertidos en *Gran Idea* y han terminado causando frustración en los griegos, en el fondo, han sido marionetas de personajes *sin rostro*, que en la sombra ejecutaban órdenes desde las embajadas de las grandes potencias de cada momento histórico, Rusia, Gran Bretaña, Prusia, Alemania, Estados Unidos?

El *Sinrostro* podría simbolizar el continuo intervencionismo extranjero en los asuntos internos del país heleno, que han conducido en tantos momentos recientes a escisiones y rupturas del imaginario común del helenismo, a varias dictaduras, a guerras fronterizas y trasvases de población refugiada con sus vecinos y, en los años centrales del siglo XX, a una terrible guerra fratricida de la que apenas, en los momentos de producción de esta película, está siendo superada. Si esto es así, lo que supone una lectura hipertextual de la película más allá del argumento superficial y una interpretación que consideramos, al menos, posible, *Nunca en domingo* es algo más que una comedia y tal vez sea esa la razón de su éxito, no sólo internacional, sino incluso entre los griegos. Por lo que de Ilya conocemos a estas alturas de la película, esta prostituta individualista, alegre, libre, es el símbolo del nuevo helenismo, del momento concreto en el que dicha idea, dicho imaginario social y cultural, se encuentra en Grecia y de los elementos que lo componen que, por fin, están consiguiendo construir un relato común. De ahí el optimismo que emana de la película. Sabemos que esta Grecia-Ilya será pasajera. Sabemos que su culturización, su proceso de educación y maduración, como en la Ilya de la película, generará efectos no siempre deseados. Sabemos que ese optimismo, que se expande por el país en los años sesenta tendrá una sombra incierta que aún habrá de provocar más fracturas políticas y sociales. También hay algo de eso en la película. Homer representa, en cierto modo, a ese extranjero americano intervencionista. En un momento determinado, Ilya se vuelve a Homer y le dice sin acritud: “En el fondo, el *Sinrostro* y tú tenéis algo en común, los dos queréis que deje el oficio”.

Las *imágenes-estampa* se suceden. Guiños continuos fluyen en el acontecimiento que llamamos película. Así, tras la brusca discusión con el enviado del *Sinrostro*, tras la imagen sonriente de Ilya reafirmando ante Homer su independencia, vemos otro de los grandes iconos de la tradición popular, la *laterna*, el organillo griego, en realidad, de origen francés, que, por las calles, girando una manivela, deja escuchar músicas tradicionales conocidas. Esta imagen del organillo será el hilo conductor de toda la secuencia de la fiesta de cumpleaños de Ilya, porque es el regalo que le hacen por sorpresa todos los invitados

a la fiesta, sus clientes más allegados. Además servirá de fondo musical en el momento central de la fiesta, cuando Ilya se lance a contar, a su modo, la historia de Medea.

La escena central del domingo de cumpleaños se abre con una imagen del salón del apartamento de Ilya, perfectamente ordenado y preparado para la fiesta. Una panorámica, mientras Ilya, preocupada, espera la llegada de los invitados que se retrasan, deja ver tres grandes ventanales a través de los cuales aparecen los barcos del puerto en uno y buena parte de la ciudad en los otros dos. Significativa es la ecléctica decoración de la habitación que amalgama elementos orientales, como un gran tapiz con una escena de bailarina en un harem musulmán o el de una antigua cantante de *chifteteli*⁴; occidentales, como la colección de muñecas de estilo francés; pequeño burgueses, como el mobiliario, sillas, mesa, cortinas, que recuerdan las casas griegas de clase media de cualquier parte del mundo, macetas, cortinas árabes. Todos los invitados a la fiesta del domingo, este domingo de cumpleaños, son sus “amores”, los clientes, como decíamos, más cercanos, a los que se añade Homer. Al ritmo del organillo, el capitán invita a Ilya a contar para Homer una de las tragedias griegas que ama, su preferida, *Medea*. Por supuesto, el capitán le advierte a Homer que lo que va a escuchar es una versión propia de *Medea*, y le hace prometer que la escuchará si interrupciones. He aquí el germen de un nuevo choque cultural, en realidad, el gran choque cultural. Homer no puede evitar una concepción de la cultura clásica según los cánones de los estudios anglosajones, lo que inevitablemente colisionará con la visión griega de Ilya, al fin y al cabo, una prostituta sin cultura. Ella vive la tragedia desde una concepción propia, imaginaria y ficticia del argumento. ¿No volvemos a acercarnos, con este guiño, al imaginario del helenismo en continua institución desde los inicios del proceso de independencia, bajo los auspicios de una estética clásica importada? ¿No es Ilya esta Grecia que se acerca a su pasado más lejano sin una conciencia clara de cómo establecer una continuidad con el mismo? Ilya simplifica el argumento de Medea pero, sobre todo, se pone indefectiblemente de parte de Medea, como mujer. El problema es que Homer tiene su propia visión del asunto y considera a Medea una bruja embaucadora, capaz de las peores atrocidades, con tal de conseguir el objetivo de ser amada por Jasón. Tanto una como otra interpretación son presentadas como exageradamente infantiles. La de Ilya hace hincapié en la femineidad de Medea y, por tanto, en los sentimientos de ésta como mujer, lo que la hace identificarse con ella y disculpar sus acciones, incluso ocultar el sangriento final de la tragedia transformándolo en final feliz, en el que todos, Medea, Jasón y los hijos de ambos, acaban en la playa. Ilya hace suya la tragedia y, con el derecho que le otorga el hecho de sentirse heredera de la Grecia antigua que posibilitó la creación de estas obras de arte, rehace a su manera una historia trágica convirtiéndola en melodrama. Por su parte, Homer, lleva al extremo su concepción de lo que debe ser una

4 Recuerda la decoración de alguna de las chabolas de Durguti que aparecían en *Ciudad Mágica*, que recordaban la procedencia microasiática de sus habitantes.

tragedia cayendo, por otra parte, en todos los tópicos posibles. Por eso, considera que la interpretación de Ilya no sólo es incorrecta, sino herética, puesto que una tragedia jamás puede tener un final feliz. La exageración los argumentos de Homer lo acerca hacia una interpretación excesivamente machista y apegada al *falogocentrismo* occidental⁵, como diría Derrida. Para Homer, Medea es una asesina y su acción es vil. En cierto modo, su interpretación es tan puritana, en el sentido de puritanismo moral del protestantismo anglicano, como extremadamente abierta y descabellada es la de Ilya, quien no deja de ser un ser encantador carente de cultura básica. Homer trata de justificar su postura a través de una reglas para la tragedia que, como bien dice Williams (2014: 74), no dejan de ser interpretaciones condicionadas por un momento histórico determinado en el que dicha tragedia se ha leído. Ilya pone por argumentos sus emociones puras como griega orgullosa de serlo. El enfrentamiento de ideas entre Homer e Ilya a expensas de la interpretación de la tragedia es uno de los guiños más conseguidos del film y uno de los toques de atención más certeros hacia el choque cultural que supone la concepción de un pasado lejano común, que cada parte considera como auténticamente suyo. La secuencia se completa con la asistencia juntos a una representación de *Medea* en el Odeón de Herodes Ático, a los pies de la Acrópolis de Atenas.

Para ello, Ilya cierra el negocio poniendo un cartel en la puerta que dice: “Cerrado por causa de la tragedia antigua”. Nuevo guiño, esta vez diferente. Dos marineros rusos buscan a Ilya como clientes y consiguen leer y entender el cartel, escrito en griego e inglés. Desilusionados, bajan las escaleras comentando en ruso:

- Boris, Grecia es un país capitalista, ¿verdad?
- Sí.
- ¿Y por qué en un país capitalista cierran un negocio para ir al teatro?
- Esto lo explica Marx en un capítulo de “Contradicciones del capitalismo”.

Estamos ante una clara referencia humorística al momento histórico que se vive en plena etapa del telón de acero. Dassin había tenido que salir de Estados Unidos acusado de pertenecer al Partido Comunista y, por tanto, estaba en la lista negra del macarthismo. Los dos bloques se repartían el mundo y Grecia estaba en medio, con una facción de su población, afín al comunismo, exiliada o reprimida, apenas comenzando a participar de nuevo en la vida política del país, con otra, apegada a los represores neofascistas que acabaron sometidos a los imperativos del bloque capitalista, encabezado por los Estados Unidos, país de origen de Dassin y de Homer. En esos momentos, un presidente de centro-derecha, Constantinos Caramanlís, trataba de pacificar y reunificar las tendencias más

⁵ En la línea en que Derrida habla del asunto en “La farmacia de Platón” (en *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997-7^a, 93-260).

radicales que habían llegado al enfrentamiento armado (Clogg, 2016: 157-164), así como acercar Grecia a la OTAN y a la Comunidad Económica Europea y mediar de manera pacífica en el asunto de la independencia de Chipre, hechos que le granjearon votos, pero no demasiadas simpatías entre la oposición política, tanto de izquierda como de derecha. Así pues, podemos considerar un guiño humorístico de Dassin a toda esta situación en esta escena de los marineros soviéticos que pueden llegar a un puerto capitalista e incluso disfrutar de sus veleidades, en plena contradicción con las directrices de su Estado y su partido. Hablan de las contradicciones del capitalismo quienes están cayendo en la contradicción de contratar a una prostituta occidental, aprovechando su estancia en un país fuera del ámbito soviético, es decir, pagar por un servicio eminentemente capitalista. Pero tienen razón en su comentario sobre cerrar un negocio por el teatro. El guiño tiene aquí doble cara. Ilya no es una prostituta cualquiera, eso ya lo sabemos, pero tampoco Grecia es un país capitalista cualquiera, sino un país capitalista en el confín de una Europa Oriental en el entorno del Pacto de Varsovia.

Con esta breve secuencia de paso, se encadena una *imagen-transición* que repite el plano de las hermosas piernas de cuatro mujeres, caminando a buen paso, que en la presentación quedaban de incógnito. Ahora sí sabremos a quienes pertenecen. Son cuatro de las prostitutas del Pireo sometidas al *Sinrostro*, que buscan a Ilya antes de que suba al autobús camino del teatro para pedirle ayuda. Homer aparece en el autobús y la acompaña porque “quiere ver Medea juntos”. Este es el momento clave, una *imagen-llave* que revela el enfrentamiento entre los protagonistas y el giro argumental y metafórico de la trama. Dassin plantea cómo ve Ilya el pasado clásico, a través de la tragedia griega, de la que es espectadora entusiasta, y, tras la representación, retratando las esplendorosas ruinas de la Atenas clásica mientras pasean por la Acrópolis. ¿Podemos identificar la mirada de Ilya con la del país moderno hacia su pasado, hacia un relato común repleto de ruinas como aquellas por las que los protagonistas pasean? En cierto modo sí, si nos referimos al griego de clase popular, que ha vivido los años difíciles de la postguerra, entre sinsabores y necesidades, y al que se le ha negado un acceso directo a la educación básica. Ilya y sus amigos y clientes, la mayoría de ellos, son de esta clase. Por otro lado, conservan la candidez de lo rudo, de lo no maleado por un exceso de cultura y civilización. Recuerdan, sin duda, a los chicos de la banda de *El ogro*, que pretendían vender la columna del Olimpion. Homer, por su parte, proviene de un Occidente que ha hecho de las generalidades el marchamo cultural, de un educación general básica que mira a Grecia como un pasado común para todos los países del bloque occidental. Su llegada a Grecia, a la Grecia actual, le impacta como a todo el que llega al país pretendiendo encontrar filósofos paseando por Fálirro o poetas recitando a Homero entre las ruinas del Partenón. Después, descubre a un pueblo lleno de vida a pesar de, o precisamente por, una evolución histórica y un relato

imaginario que se ha instituido, en buena parte a sus espaldas. Se produce, por tanto, un choque cultural, magníficamente expresado en este texto cinematográfico, realizado por un extranjero, que empieza a comprender a Grecia y acabará amándola como país y como pueblo, perdiéndose definitivamente entre sus gentes hasta morir en ella. Dassin plantea un verdadero enfrentamiento cultural entre ambos personajes y lo hace en el lugar más emblemático del país, la Acrópolis de Atenas, y en el centro de la “reconstrucción” (lógicamente interpretada con los ojos del siglo XX y de una manera clásica historicista) de una obra emblemática del arte literario clásico, una tragedia griega. Homer se da cuenta de que su objetivo en Grecia empieza a vislumbrarse y éste ha de ser “educar” a Ilya. El primer paso consiste en convencerla de que su interpretación de *Medea* no es correcta.

Estamos en el Odeón de Herodes Ático, el Herodion, primera sede del Festival de verano de Atenas, que inició su andadura en 1955⁶, con el fin de tender un puente entre el pasado clásico y la modernidad europea y occidental, lo que no siempre ha sido fácil. El montaje de *Las aves* de Aristófanes, por el Teatro del Arte de Carolos Kun, una de las tradicionales compañías experimentales de Atenas desde los años 40, causó estupor, tanto por sus anacronismos, como por su lenguaje. Tachada de blasfema, puso de manifiesto nuevamente las escisiones del imaginario común del helenismo que durante esos años se vivían en los ambientes culturales del país. Los enfrentamientos con la iglesia ortodoxa a costa de determinados montajes, particularmente de Aristófanes, a lo largo de la historia del Festival, han sido frecuentes, incluso en años recientes. Por su parte, la interpretación de la tragedia siempre ha oscilado entre la visión tradicionalista, apegada a puestas en escena historicistas, y un vanguardismo teatral que, en muchas ocasiones, ha causado ampollas entre intelectuales, críticos y público de facciones políticas y culturales distintas. Volviendo a la película, la propuesta sorprendente de Dassin consiste, por una parte, en hacer de una prostituta del Pireo una fanática de la tragedia griega, lo que nos acerca a un momento de esplendor de una literatura que el relato instituido considera parte del pasado del helenismo moderno, cuando no, un elemento fundamental y fundacional de éste. Por otra parte, consiste en hacer descubrir que esa mirada de Ilya hacia una de las cumbres culturales de su pueblo se debe, en buena parte, a un malentendido, es decir, a una interpretación particular que acaba por tergiversar el argumento de la tragedia que está viendo para llevarla hacia un final feliz. Por eso, el momento en que vemos cómo Ilya ve la *Medea* es significativo, a la vez que cómico, un guiño irónico hacia cómo, en realidad, reinterpretamos nuestro pasado. Porque Ilya llora en los momentos más neutros o románticos de la obra y ríe en los más trágicos, como el momento en que Medea acaba de dar muerte a sus hijos. Ilya guiña el ojo a Homer, invitándole a que espere y verá, ante

⁶ De nuevo, 1955, *annus mirabilis* del helenismo moderno. Como vamos viendo, alrededor de él, no sólo resurge la industria cinematográfica del país, sino una vida cultural renovada por nuevas generaciones de artistas e intelectuales que tratan de normalizarla.

la perplejidad del americano. Cuando los actores salen a saludar e Ilya ve a los niños de nuevo en escena, se vuelve a Homer para indicarle que ella tenía razón, no los ha matado, están vivos. Esta mirada ingenua y culturalmente pobre de Ilya, que produce, en cierta manera, ternura en el espectador, sin embargo, en Homer produce ira. ¿Por qué razón? ¿Qué es lo que tanto molesta a Homer de esta interpretación imaginativa e infantil de la obra? Tal vez la misma razón que Ilya le había dado unas escenas antes sobre por qué Homer nunca podría ser un cliente suyo, su puritanismo. En este caso, un puritanismo moral que no le permite otra interpretación de la tragedia griega que la suya como la única posible. Así, la visión de Ilya es considerada blasfema, al igual que consideraron blasfema la versión de *Las aves*, de Carolos Kun, quienes no concebían el teatro antiguo sino como una reconstrucción fosilizada e historicista de las obras clásicas. Pero en cualquier caso, lo cierto es que, como afirma Williams (2014: 36) al hablar sobre la tragedia, su tradición y su continuidad, “la tradición no es el pasado, sino la interpretación del pasado, una selección y valoración de los ancestros, en lugar de un registro neutro. Y si esto es así, el presente en todo momento es un factor en la selección y la valoración”. Tal vez Dassin sabe esto, nos lo plantea en clave de comedia y consigue dar un giro a la trama. Homer considera que su visión es tan cierta que sólo la educación y la cultura podrá sacar a Ilya de su error. Pero, ¿quién cae realmente en el error?

Ilya y Homer discuten las interpretaciones de *Medea*, mientras suben los Propíleos hacia la Acrópolis. Las magníficas ruinas iluminadas sirven de fondo al choque entre las dos maneras de mirar y entender la misma cultura. ¿Qué son para Ilya y qué para Homer aquellas piedras, restauradas tras siglos de abandono, como veíamos en capítulos anteriores, redescubiertas tras quitarles de encima piedras ajenas a su uso originario, reutilizadas en distintos momentos de su historia como iglesia, mezquita o barrio militar, tal como lo vieron los primeros viajeros europeos por territorios del imperio otomano? Ilya pertenece a ese mundo y a la vez no pertenece a él. Ha nacido a pocos pasos de allí, pero, en cierto modo, este esplendor iluminado en la noche es para ella un precioso decorado romántico, heredado de tiempos antiguos, en algún momento indeterminado de la historia. Homer es un extranjero que conoce la historia oficial, la admira y se emociona al pasear entre aquellas piedras que hablan del pasado de esplendor de un pueblo, que no está seguro haber encontrado entre aquellos seres que frecuentan la taberna del Pireo, pero que piensa que se halla escondido en alguna parte del alma de una prostituta como Ilya. Hay una imagen significativa en esta discusión dentro de la Acrópolis, sin duda, una *imagen-estampa* única, porque es la imagen soñada por cualquier viajero contemporáneo que visita Atenas, sea un simple turista, sea un visitante con conocimientos de la Cultura Clásica. Se trata de un *travelling* en el que seguimos a Ilya a lo largo de una parte del peristilo del Partenón, mientras escuchamos a Homer tratando de convencerla de quién era Medea. La imagen

es espectacular: la pequeña figura de Ilya, deslumbrante, bella, contrasta con la inmensa belleza gigantesca de las columnas y del fondo iluminado en la noche. En este breve peripato, Homer le recrimina que cómo es posible que siendo griega no sea lógica, “You are Greek, you should be logical”. Esta argumentación tan occidental, pero tan tópica y tan cierta, ha llevado a muchos turistas y viajeros de formación clásica a “desilusionarse” ante lo que encuentran en la Grecia actual, ante el estado de sus monumentos y de sus sitios arqueológicos. La respuesta de Ilya es demoledora: “Why?”. Evidentemente, qué tiene que ver el ser griega, para una griega, con ser lógica. Ese es uno de los tópicos occidentales que Dassin convierte en guiño humorístico. La razón de Homer es, si se quiere, aún más insostenible: “Porque Aristóteles, el griego más grande de todos los tiempos inventó la lógica”. En esta simplificación, llevada hasta el tópico, encontramos una razón, no pocas veces argüida por occidente, para descalificar a los habitantes griegos de la Grecia actual, como verdaderos herederos de los griegos que inventaron la democracia o la tragedia o la lógica. Son los mismos argumentos que encontrábamos en aquellos viajeros británicos o alemanes del siglo XVIII, e incluso, posteriormente, las que leíamos en las palabras de militares y diplomáticos que ayudaron a liberar Atenas en las luchas por la Independencia. Pero es una simplificación que se convertiría en un tópico permanente con el que el griego ha vivido desde su formación como Estado, en pleno proceso de institución de un imaginario común. Sin embargo, los argumentos con los que Homer trata de convencer a Ilya llegan a su cenit cuando, ante la vista del Partenón, Homer se pregunta qué ha ocurrido y en esta *imagen-llave*, se dirige a una Ilya desconcertada y perpleja que escucha unas palabras que no entiende: “¿Qué ocurrió? ¿Qué te ha ocurrido? El mal es desarmónico. Tú no estás en armonía contigo misma. Tienes belleza, gracia y eres una...”. En esta *imagen-llave*, un *sonsigno* cargado de humor e ironía, comprendemos definitivamente la identificación de Ilya, la prostituta, con Grecia, el país prostituido, en la idea que Homer, como occidental, se ha hecho de ambas. Entonces, el niño explorador, el *boy scout*, se ofrece para salvarla del abismo del mal y de la incultura. Entramos en el terreno del mito. Homer se ofrece a ser Pigmalión. En este momento, Ilya, que no termina de comprender las palabras del americano, estalla con unas palabras que parecen proféticas: “Me haces sentirme mal, y si lo que dices de la tragedia griega es verdad, no me gusta la tragedia griega”. El enfrentamiento no puede ser más radical, la metáfora también. Si Ilya asume su pasado, a su modo, y ha sido con ello feliz, el intervencionismo de un foráneo que pretende releer el pasado de Ilya a su manera, le inculca la duda sobre lo que ella misma es, sobre la identidad que se había instituido, su *legein* y su *teukhein*, y termina por llevarla a la escisión, al cisma interior, y con ello a la infelicidad. ¿No podría tratarse de una bella metáfora de lo que ha sido la institución del imaginario social del helenismo desde la formación política de Grecia como estado moderno?

Historia tercera: Pigmalión, la historia de un fracaso.

El hilo argumental del mito fenicio de Pigmalión, desarrollado como una de las historias amorosas de las Metamorfosis de Ovidio, dio lugar desde el siglo XVIII y, a partir del Romanticismo del XIX a una amplia literatura, particularmente en el mundo anglosajón, tanto con versiones poéticas del mito, como con adaptaciones que hacían hincapié en la creación de un ser humano por parte de otro. No queda muy lejos del titán Prometeo, modelo romántico de creador tecnológico y padre de relatos como el de la criatura del doctor Frankenstein que es la más conocida⁷. En síntesis, el mito cuenta la historia del rey de Chipre que, no encontrando la mujer perfecta, según sus gustos, se dedica a esculpir estatuas de mujer que suplan la ausencia. Al crear en marfil a Galatea, la considera tan perfecta que se enamora de ella y sueña con poder darle vida y convivir con ella. Afrodita se compadece y le concede este don. Paradigmática fue la transposición teatral de George B. Shaw en 1913, origen de adaptaciones cinematográficas y musicales durante todo el siglo XX y que es, sin duda, la fuente de inspiración más directa de *Nunca en domingo*. Las dos variantes fundamentales respecto al mito originario, tan frecuentemente poetizado desde el primer romanticismo, consisten, por un lado, en que la estatua es en realidad una mujer de carne y hueso, con un potencial de belleza y clase, oculto bajo su condición social, pobre, vulgar e inculta, que lleva a su Pigmalión a realizar en ella un proceso de aculturación, que la convierten en una mujer refinada digna del amor de este preceptor. Como en el mito originario, el amor hacia la mujer en estado bruto, como estatua, está ya presente, sólo que, en la época del puritanismo de la preguerra, a un Pigmalión de clase noble no le está permitido enamorarse de una vulgar florista, como a un puritano americano de clase media, no le está permitido hacerlo de una prostituta. La segunda variante, no presente en el mito, desarrolla la consecuencia que dicho proceso de aculturación supone para la la mujer, que pierde parte de su inocencia y de su espontaneidad, por lo que el amor entre ambos, una vez conseguido el cambio, se hace imposible.

En el planteamiento de Dassin, podemos leer la ironía de la situación. Si en la obra de Shaw, en la que se inspira esta parte del argumento, el proceso de refinamiento de Eliza responde a una apuesta, que puede leerse como una metáfora de la “misión civilizadora” del Imperio Británico, que trata de atraer hacia la cultura, la suya, la británica occidental, a las poblaciones de todos los puntos de su magno imperio, en la película de

⁷ Batlló/Pérez (1997: 276-290) relaciona, con acierto, ambos mitos en la creación de un hilo argumental muy prolífico en la historia del cine en dos vertientes. Una se acerca más a Prometeo, cuando insiste especialmente en la creación de monstruos tecnológicos como Frankenstein o HAL 9000 de *2001, una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968). Otra, recrea Pigmalión, cuando se insiste en la relación de amor entre el creador y su criatura, sea filio-fraternal, como la de Pinocho, sea erótico, como la que nos ocupa, con una larga tradición de películas de todo tipo (*Laura*, Prelinger 1944; *La mujer del cuadro*, Lang 1944; *Vértigo*, Hitchcock 1958; y, por supuesto, *Pigmalión*, Asquith 1938, y su versión musical, *My fair Lady*, Cukor 1964).

Dassin, el imperio colonial es ahora la flamante potencia occidental, los Estados Unidos, pero la idea de una misión civilizadora por parte de una mentalidad puritana como la de Homer se mantiene. En este caso, lo que ha de refinar no es a una vulgar florista con una pésima pronunciación del inglés hasta convertirla en una señorita, sino nada menos que a una prostituta, feliz de serlo, para convertirla en una dama culta, consciente del pasado brillante del país al que pertenece, eso sí, según la estricta interpretación puritana de un *boy scout* admirador de la Grecia Clásica. Otro giro irónico y magníficamente ambiguo de la película de Dassin es que para financiar su propósito, es decir, retirar a Ilya de su oficio durante dos semanas, pagándoselas como si las hubiera trabajado, recurre nada menos que al *Sinrostro*, a quien, más que a nadie, le interesa tener fuera de circulación a una prostituta díscola que contagia rebeldía a sus mujeres y, por tanto, es un peligro para él. De esta manera, la trama del *Sinrostro* se entrecruza con la trama principal, proporcionando una lectura irónico-metafórica a la película. No deja de ser cínico que el americano puritano que pretende retirar de la prostitución a su Galatea, lo consiga prostituyéndose él mismo, pagado por el jefe de la mafia de la prostitución. El juego de los dobles sentidos de esta situación da juego a ricas lecturas del film. Como adelantamos más arriba, el *Sinrostro* podría simbolizar aquella fuerza invisible, aquella mano negra, que, más allá de los gobiernos oficiales, elegidos o impuestos, han intervenido continuamente en la política interior del país y en la institución de un relato común acorde a sus intereses. Ahora, el americano se convierte en embajador privilegiado de aquella historia tenebrosa, la que trata de “civilizar” a un país, de acuerdo a unos parámetros culturales concretos, que lo mantengan en la órbita occidental, ante la amenaza del mundo soviético.

Sea como fuera, Homer comienza así su proceso de aculturación, de refinamiento y educación de la prostituta, con la intención de hacerla salir de su error de interpretación de la tragedia griega y del mundo clásico que tanto adoraba, a su modo. Hace un pacto con Ilya con un plazo cerrado. Si durante quince días de educación e instrucción intensiva Homer no consigue sus propósitos, abandonará el intento y se volverá a su país. Por supuesto, Dassin plantea su *Pigmalión* como una comedia, por lo que el proceso de aculturación de Ilya está repleto de momentos divertidos, paradójicos e hilarantes, pero también de algunos momentos de una innegable altura poética. Convince a Ilya en su cama, tratando de imponer su idea del imaginario griego, la del tópico occidental sobre la Antigüedad. Hubo un tiempo en que Grecia fue el país más importante del mundo, le dice para convencerla, a lo que ella responde orgullosa, “y lo sigue siendo”. Desde su última discusión, Ilya le repite continuamente una frase que, en realidad, está tomada del slogan de la izquierda, más o menos revolucionaria, de cualquier país democrático, pero que utiliza aquí en sentido literal: “Homer, go home”. Alude al “Yankee, go home”. En la conversación, Homer vuelve a caer en los tópicos. Como occidental, no puede concebir

que el modo de vida de Ilya la haga feliz, ella se lo rebate y entonces él recurre otra vez a su interpretación de la filosofía antigua, esa es una felicidad basada en los sentidos, en lo sensorial, según Homer, justo el momento en el que la filosofía griega comienza su decadencia. La verdadera felicidad, le dice, proviene del conocimiento, del ansia de saber, como demostraron los auténticos filósofos, es decir, Sócrates, Platón y Aristóteles. Lo curioso y contradictorio, que caracteriza al personaje de Homer como lo que es, un puritano, hijo de su tiempo y de su país, es que, no aceptando los placeres de la sensibilidad como auténtica felicidad, le dice a Ilya en un momento determinado de esta conversación: “Eres la belleza que era Grecia”. Lo que, en principio, y en coherencia con las palabras que le acaba de decir sobre la verdadera felicidad, la que está en el placer del conocimiento, podría referirse a la belleza en sentido de *kalós*, es decir, la belleza como concepto del bien, no reñida por otra parte, con lo hermoso, físicamente hablando, en los filósofos antiguos. Pero esto es algo que Homer omite acriticamente. Como también omite la existencia de *hetairas*, de la que Ilya podría haber sido una transposición ideal, en los cenáculos políticos o filosóficos de la Atenas de Pericles. Lo cierto es que poco más adelante él mismo, tras el fracaso de su empresa, entre otras cosas, a causa de las contradicciones en las que cae ante Ilya, confesará su deseo de acostarse con ella desde el momento en que la vio. Ésta será la primera de las contradicciones que lo conducen al fracaso y que, sutilmente, Dassín deja ver que son debidas a una civilización que, en su puritanismo, oculta un sinfín de pulsiones reprimidas. En efecto, Homer niega la posibilidad de felicidad en lo sensual, en lo físico, pero es lo que, en el fondo, más le atrajo, desde la primera vez que la vio, de Ilya. Así pues, la historia de la educación de Ilya, el argumento de Pigmalión, nos dejará algunas enseñanzas, no pocos sarcasmos y una buena dosis de poesía.

Ilya se encierra las dos semanas prometidas con Homer y comienza sus lecturas y su educación básica. Un nuevo cartel cuelga de su puerta: “Cerrado por estudios”. Un juego de elipsis temporales, una construcción del tiempo gracias al montaje, resumirán el proceso. Poco a poco se apaga la alegría que hemos conocido en la protagonista. El proceso empieza con la ilusión de la novedad en la primera imagen, cuando aparece el primer regalo de Homer, un piano, sin duda, una referencia a *Estela*: piano como símbolo de cambio de estatus social. A partir de este momento, con el fondo musical de la *Suite n° 3 para violoncelo* de Bach, se suceden una serie de imágenes sencillas que muestran la progresión de la instrucción. La melancolía de la *Suite*, elocuente *sonsigno*, dibuja el tono de tristeza que el progreso de conocimiento genera en Ilya, quien, de repente, se ve aislada de su mundo, taponando sus sentimientos, mientras descubre, en lo que puede, los elementos más básicos de la cultura occidental. Comienza por su vestimenta, que pasa de realzar su imponente figura, a ocultar y disimular sus formas femeninas. Los ejemplos se suceden, cómicamente: su estantería de muñecas se llena de libros, la fotografía del

equipo de fútbol es sustituida por una lámina del Picasso cubista, se le escapa un bostezo escuchando el disco de Bach. Pero la imagen más significativa y sarcástica muestra el momento en que decide darse un baño en el puerto y es saludada como siempre por sus admiradores, que esperan verla desnudarse, poco a poco, hasta mostrarse en bikini, mientras corre hacia el mar, tal como la vimos en la presentación de la película. Sin embargo, ahora llega vestida de manga larga, se introduce con pudor en una caseta de playa y sale con un clásico bañador de faldita y un gorro de baño. El capitán comenta mordaz ante Homer, que la observa desde lejos, los versículos del Génesis, cuando Eva probó la fruta de la sabiduría y sintió la vergüenza. Estas imágenes consiguen representar, según el MRI, el paso del tiempo. Llegamos al momento en el que Ilya parece estar más inmersa en sus estudios. En una preciosa *imagen-llave*, entra Spiros, el pescadero, con una cesta de pescado y le pregunta. Ella repite las palabras de Homer, “he renacido”, aunque las escuchamos sin demasiada convicción. Lo más significativo de esta imagen es que Ilya hace esperar a Spiros para pagarle el pescado. Él se sorprende. No es la Ilya que conoce. Jamás a ella le hubiera cobrado el pescado. Era una de las ofrendas por su verdadera amistad, además de ser cliente. La escena termina con un toque poético que continuará en la siguiente, cuando Ilya, a punto de marcharse Spiros, le pide un beso, que éste le da en la frente.

Entonces, llega el momento clave, una *imagen-gozne* en la que Ilya, sola, de noche, en bata de raso, pensativa, cabizbaja, fuma y contempla la habitación, tan distinta de aquella que vimos el domingo de su cumpleaños. Algo se remueve en ella. Mira la estantería y sonríe. Va hacia ella y, tras los libros, saca uno de los pocos discos que ha podido salvar de la purga de Homer. Lo pone ante la fotografía del Olimpiacós y canta la canción *Los niños del Pireo*. No es sólo la canción, es toda la secuencia la que adquiere un profundo significado poético por muchas razones. En primer lugar, es la *estampa*, que lanzará la imagen internacional de Melina como actriz, ella canta, con esa voz grave que la caracteriza, a la vez que interpreta y da unos pasos de *jasápico*. La imagen de Melina bailando este fragmento de canción fue la imagen de Grecia misma en los años 60 y 70. El éxito de la canción fue inmediato e incluso la versión en francés salió al tiempo que el estreno de la película en Cannes, convirtiéndose en uno de los temas de radio más escuchados (Mercuri, 1995: 248). En segundo lugar, la canción, un homenaje al gran puerto, a sus gentes, en la voz de Ilya, en este momento clave de la película, simboliza el intento, por pasar página a su vida de prostituta del Pireo, pero provocará en ella melancolía y tristeza, al devolverla por unos instantes, los escasos tres minutos de la melodía, al mundo mágico que allí se había construido. Con ello, la canción marca igualmente el momento de la duda: un giro, un gozne, una bisagra, la *imagen-transición* central, no sólo en la película, sino, fundamentalmente en la vida de Ilya, que ha comenzado, sin saberlo, a convencerse de la mejoría que le proporciona su nueva vida. Como dijo el capitán, Eva probó la fruta

del árbol prohibido y la sed de conocimiento, de saber, la expulsó del paraíso. La última prueba (podríamos llamarla, la última tentación, en términos bíblicos que tanto agrada-rían a Homer), se produce a la mañana siguiente. El estruendo de las sirenas de la flota la despiertan alegre y optimista. Clientela joven se acerca al puerto. Desde su ventana, ve los barcos llegar y rápidamente se viste, se prepara para recibir a los chicos, camiseta provocadora, faldita muy corta. Cuando se dispone a salir por la puerta, repara en el cartel de “Cerrado” que cuelga de ella y se detiene. ¿Es su deseo o la promesa de llegar a ser mejor persona? ¿Pero qué significa ser mejor? ¿No se trata en el fondo de la apreciación de un extranjero que la quiere convencer con unos argumentos que ella misma no termina de entender? Ante la duda, sólo el descubrimiento de la mentira conseguirá salvarla del abismo de la tristeza a la que la estaba llevando el refinamiento y la cultura, que intentaba asimilar sin demasiada convicción.

7.2. Comedia moderna e izquierda política.

Hay elementos que Jules Dassin, como director de cine, como auténtico autor cinematográfico, no puede dejar escapar. En *Nunca en domingo* nunca pierde de vista que lo que ha intentado hacer es una comedia. Una comedia tocada por una sutil carga política, que denotan su militancia y su compromiso con una izquierda democrática que ha sido excluida del país del que procede, Estados Unidos, pero también del país que lo acoge, Grecia. Melina pertenece a una familia de la alta burguesía adinerada de Atenas, familia de políticos de ideas absolutamente liberales y democráticas, nacionalistas y republicanas. Ella da un paso más al acercarse a la socialdemocracia, en esos momentos aún oficialmente en la clandestinidad en Grecia. La relación entre Melina y Dassin, desde que comienzan a intimar al poco de conocerse en Cannes en 1955, será erótica, amorosa y comprometida con una lucha social sin tapujos (Mercuri, 1995: 176 y ss). A la evidente formación clásica de Jules Dassin, como universitario estadounidense, admirador de la cultura griega clásica, se le une, gracias a esta unión con Melina Mercuri, un progresivo conocimiento de la realidad de Grecia, país que lo acogerá hasta su muerte en 2008 (catorce años después de su mujer Melina). A ello contribuye sin duda la vasta cultura humanista de la actriz, que llegaría a ser ministra de Cultura en el gobierno socialista de Andreas Papandreu en los años 80. Para Dassin, además, esta película debía de cumplir varios objetivos personales: relanzar su carrera cinematográfica, que no había levantado cabeza tras el éxito, merecido, de *Rififi* (1955) y lanzar a Melina Mercuri (todavía no era su mujer) con un papel protagonista. Ésta habría de ser su segunda película en Grecia, tras una fallida adaptación de la novela de Casanchakis, *Cristo nuevamente crucificado* (con el título, *El que debe morir*, 1957). Otro de sus objetivos era realizarla con libertad absoluta y con el presupuesto más ajustado posible. De hecho, consiguió de la United Artists, 120.000 dólares

simplemente por la idea, sin haber escrito una línea de guión (Mercuri, 1995: 229-230). Como diría Dassin, era el mínimo de presupuesto para poder rodar, pero suficientemente poco para no importar demasiado si era un fracaso. Lo cierto es que el planteamiento de comedia, era un punto a favor para que, al menos, recuperara la inversión. El propio Dassin encarna a Homer, haciendo del personaje una entrañable caricatura del americano medio, pero también ajustando con ello el presupuesto. En definitiva, una libertad absoluta en el guión y en el desarrollo del film hacen de *Nunca en domingo* una película completamente personal, aunque irregular como filme, repleta de guiños y de referencias políticas, que le permitieron, entre otras cosas, retomar el final del *Pigmalión* de Shaw, alejándose del *happy end* de las versiones cinematográfica y musical de la pieza teatral, que terminan en boda. ¿En qué sentido se produce este giro final? Fundamentalmente en dos. Por un lado, al tratarse de una comedia, era evidente que Ilya tenía que recuperar su alegría perdida y, en todo caso, salvarse de una vida de prostitución por la fuerza del amor, en este caso gracias a Tonio, el medio italiano encarnado por Fundas. Por otro lado, la forma de salir del laberinto de una cultura impuesta e impostada era el descubrimiento de la gran mentira, de la actitud hipócrita de Homer y su puritanismo, que se estaba imponiendo gracias a la intervención del enemigo número uno de Ilya, el *Sinrostro*. Cuando Ilya descubre que el dinero con el que Homer le paga su educación para que deje su vida de prostitución procede precisamente del proxeneta que mantiene este negocio en el Pireo y que, con ello, pretende la exclusividad del mismo, estalla en un grito liberador, en una de las secuencias más cómicas de la película, en la que Ilya reprocha a Homer cada una de sus enseñanzas, rompiendo los regalos envenenados del americano: los discos de música clásica, los libros de geometría, el ajedrez, el Picasso (“Monsieur Picasso, excuse me very much”, le dice mientras lo arranca, enfurecida, de la pared).

Ni Dassin, ni la que será su compañera de por vida, Melina, podrán olvidar su compromiso político y dejan para el final una pequeña revolución de las prostitutas contra la tiranía del *Sinrostro*. Simbolismo o metáfora, resolución ideal, sin duda, pero efectista y más testimonial que realista, la pequeña revuelta de las prostitutas, encabezadas por Ilya es un homenaje a todos aquellos griegos que lucharon por conseguir un país sin las intervenciones de los *Sinrostro* ni de sus secuaces, comprados por dinero. Aprovechando el ataque de la flota en el puerto, Ilya, con otro guiño al clasicismo, esta vez el de la comedia de Aristófanes, el más polémico para el puritanismo de Homer, propone una huelga de prostitutas hasta conseguir la reducción de los alquileres que éstas pagan al *Sinrostro*. Hay verdaderas *imágenes-guiño* como el canto infantil, que juegan tradicionalmente las niñas al corro, entonado por todas las prostitutas encerradas en una celda tras haber vaciado, literalmente, sus casas de camas y muebles. Esta canción infantil la convierten en una sutil canción de resistencia, *Δεν περνάς, κυρά Μαρία, δεν περνάς, περνάς* (“No pasarás,

señora María, no pasarás, pasarás”), un referente para cualquier griego hasta hoy. Hay una propuesta de negociación entre prostitutas y el abogado del *Sinrostro*, de quien Ilya consigue finalmente el compromiso firmado de la bajada de los alquileres más del 50% para que las chicas vuelvan al trabajo. El tono alegre, cómico y divertido de toda esta rápida secuencia en la que se produce el triunfo ideal del pueblo, personificado por las prostitutas, ante el poder, propone un *sí* a la vida, que hace de la película un canto al optimismo, a pesar de las adversidades. ¿No es también la liberación de las chicas de la opresión del *Sinrostro* una especie de venganza personal de Dassin, de venganza ideal que permite llevar a cabo en la ficción la revuelta que hubiera deseado realizar en la realidad de su país? Pero incluso en estas sutiles, e idealizadas, referencias a la resistencia política y a la lucha por los derechos democráticos, encontramos nuevas *estampas* que marcarán la imagen de Grecia en el extranjero durante las décadas siguientes y terminarán de construir una serie de tópicos sobre el país, que se repetirán en películas de éxito reciente como *Mi gran boda griega* (Joel Zwick, 2002) y su secuela de 2016. Se trata de la alegría de vivir, la facilidad para disfrutar de los placeres sensoriales (precisamente lo que criticaba Homer de Ilya y sus amigos), la locura por la música propia y sus bailes, el poder de la amistad y la familia. Son, todos ellos, temas que se convertirán en tópicos sobre el griego y lo griego, que conformarán la imagen de un helenismo moderno para la exportación, recogiendo elementos que se encontraban en el imaginario desde los primeros viajeros de los que hablábamos, antes de la independencia, y que se reformularán gracias a la definitiva promoción turística que promoverá el país desde esta “década prodigiosa”. Hay aún dos imágenes que abundan en ello y que merece la pena comentar, debido a su gran fuerza cómica y poética a la vez. La primera procede del primer encontronazo cultural que ha tenido Ilya con Homer tras la discusión en la Acrópolis la noche en que ven *Medea*, la segunda es la guinda que cierra la película y que supone, además, un homenaje a la música tradicional griega con todo el respeto y admiración de Dassin. Ambas escenas son sencillas, por no decir, ingenuas, pero en ello radica su encanto.

La noche siguiente a la excursión al Festival de teatro para ver *Medea*, Ilya se encuentra sentada sola en la taberna. Entra Homer con el capitán y la ve en la mesa. Todos miran al americano porque sospechan que algo ha tenido que ver con el mal humor que tiene esa noche. Ella, normalmente alegre y dicharachera, está seria y no quiere hablar con nadie. Recordemos que Homer trató de convencerla de la grandeza de la tragedia griega, contradiciendo su interpretación de la historia de Medea, lo que provocó la palabras finales de Ilya: “Si esa es la verdad de Medea, no me gusta la tragedia griega”. Cuando Homer intenta hablar con ella, lo rechaza de malos modos y ha de retirarse a un lado con el capitán. Yorgos, el amigo que discutió y peleó en la primera escena con Homer cuando éste aplaudió su baile, comienza a improvisar con el pianista una canción, lo que llamaríamos

una trova, es decir, unos versos que va rimando aprovechando la situación del momento, en este caso, trata de levantar el ánimo de Ilya. El capitán explica a Homer la habilidad de ciertos cretenses para improvisar estas trovas y le traduce verso a verso lo que Yorgos inventa mientras canta para Ilya, mientras éste anota en su cuaderno, encantado. Los versos alaban la belleza de las mujeres, pero por encima de todas, la de Ilya. Conforme ella comienza a sonreír, él se va animando y le canta que si algún día se casara, sería con ella, porque él no quiere mujeres honestas, le gusta pagar a las mujeres por el amor. Por fin, consigue que Ilya vuelva a sonreír. Homer aprovecha el momento de euforia para acercarse de nuevo e insistir en su verdad. Cuando Ilya le amenaza, con cierta ironía, diciéndole que, si no la deja, llamará a Yorgos y le pondrá otro ojo morado, Homer se envalentona y le dice que él tendría que comentar algunas cosas a Yorgos muy significativas sobre su canción. Nuevamente, el americano cae en aquella prepotencia que Dassin, en su interpretación de Homer, exagera y ridiculiza. Hace de psicoanalista e interpreta freudianamente la canción de Yorgos. Supone que su preferencia por las prostitutas en su relación con las mujeres, se debe al odio que sentía hacia su madre desde pequeño. Como podemos comprender, una afirmación tal en un país mediterráneo, por más que se haya convertido en un tópico gracias, entre otras cosas, al neorrealismo italiano, genera con toda seguridad una situación cómica. En el caso de Grecia, como en el de Italia, el amor por la madre es sagrado, más allá del tópico mismo. Ilya encuentra así la ocasión para una pequeña venganza. Emplaza a Homer a decírselo a Yorgos a la cara, mientras ella lo va traduciendo. La situación de la escena está planteada como un crescendo que genera la tensión, a la vez que la comicidad. Por ejemplo, se evita utilizar la palabra “prostituta” en todo momento y cada vez que han de decirla, los personajes la susurran al oído del otro. Yorgos, cuando escucha que aquellos deseos no velados ocultan un profundo odio hacia su madre, estalla violenta y cómicamente contra el americano que, igualmente, trata de defenderse y son separados por el resto de los clientes mientras Ilya ríe con ganas, viendo cumplida su venganza. Así pues, encontramos dos nuevas *estampas* de la imagen de Grecia, que pasan a formar parte de los tópicos del extranjero sobre el país: el cretense como gran improvisador de canciones, que habrá de repetirse en otro de los éxitos internacionales griegos, *Zorba* de Cacoyanis, y la identificación de la madre con la virgen para el hombre griego. Sin embargo, el que Dassin trata estos tópicos con respeto y cariño lo demuestra la parte de cal que lanza sobre su propio personaje, el empeinado Homer, ridiculizado en la escena como aprendiz de psicoanalista. De paso, propone una crítica velada a la plaga de los psicoanalistas que abundaban, y seguirán proliferando, en su país de origen, hasta hacerse imprescindibles en su sociedad.

La última secuencia completa de la película es una preciosa mezcla de humor y poesía que redondea la admiración de Dassin por un pueblo y un país condenado a pensarse con-

tinuamente, buscando aquel relato común del helenismo que sea capaz de integrar tantos y tan dispares elementos surgidos, interrumpidos, captados, abandonados o recuperados a los largo de su larguísima historia. Esta vez, es Ilya la que vuelve feliz del éxito de su revuelta aristofánica y, al entrar en la taberna, encuentra a todos sus amigos y clientes completamente serios. Algo grave ocurre. Homer, serio, mira a su alrededor desafiante, mientras todos lo miran en silencio, con rostros de rencor. Tras los saludos, la cámara, de forma divertida, se convierte en la mirada de todos, que se dirige hacia la silla vacía de Taki, el músico del *busuki*, sobre el escenario, junto al resto de la orquesta que parece estar esperándolo. El *busuki* está apoyado en la silla. Por supuesto, Ilya le pregunta inmediatamente a Homer qué es lo que le ha hecho a Taki. Homer se muestra como un niño travieso que no se reconoce culpable. Las palabras del camarero resumen el concepto que las gentes del lugar tienen de él: “Esto no es un hombre, es una catástrofe”. La anécdota, más significativa que la anterior, remite a la concepción de la música griega hasta el momento y merece un poco de detención. Homer había preguntado a Taki si sabía leer partituras y Taki, naturalmente, dijo que no, a lo cual, silogismo según la mentalidad de Homer, Taki no es un verdadero músico. Evidentemente, la composición de este silogismo no es válida porque parte de una premisa subjetiva, exactamente igual que aquella que hacía de los griegos, por definición, unas personas lógicas. Además, la premisa principal se contradice con la realidad empírica en muchísimos casos concretos y en miles de situaciones reales, por lo que no puede ser tomada como verdadera, esto es, “sólo puede ser músico quien sabe leer partituras”. Homer trata de hacer un silogismo, a la manera de su admirado Aristóteles, pero no deja de ser un filósofo de *Reader's Digest*, o sea, como él confesó, un filósofo *amateur*, pero con la prepotencia, en el fondo infantil, del estadounidense de educación media. El problema, y he aquí el gran homenaje a la música griega, es que esta afirmación categórica de Homer ha sumido a Taki, uno de los mejores tañedores de *busuki* del Pireo, en una depresión y ha decidido no volver a tocar. De una manera, también infantil, si cabe, Taki toma una decisión radical a partir de una pataleta, al ser herido en su orgullo de músico. Algo parecido a la reacción de Ilya con la tragedia griega.

La falta de registro en partitura de la música popular es algo usual en todo el mundo. En el caso de Grecia, el hecho de que la música *rebética* no fuera escrita, sino aprendida de oídas e improvisada por los tocadores de *busuki*, supuso su marginación del imaginario oficial de Grecia, durante mucho tiempo. Aunque a ello, se unía evidentemente una razón más profunda, el hecho de la procedencia de esta música de las clases más populares y marginales de la sociedad griega, venidas de la migración, generalmente, prófugos de Asia Menor, lo que añadía un toque de orientalismo exótico, considerado vulgar y anti-heleno. El homenaje que hace Dassin a este tipo de música en esta hermosa secuencia tiene además una lectura extra, que relata Melina Mercuri en sus memorias (1995: 243-

244), cuando habla de las diversas peripecias de la preparación y rodaje de esta película, cuyo recuerdo para los que participaron fue inolvidable, pero que tuvo momentos de tremenda tensión. No pocos de esos momentos se debieron al choque cultural entre las concepciones estadounidense y griega de rodar. La música fue encargada al gran amigo de Melina y reputado compositor Manos Jachidakis, quien, como sabemos, está presente en las tres películas que hemos analizado en esta parte. Durante el rodaje trabajó con Dassin, improvisando los temas musicales que salían en las secuencias, pero cuando fue a grabar la banda sonora, con la orquesta preparada, no tenía ni una partitura. Cuenta Melina que Dassin se puso pálido y, sorprendido, le preguntó dónde estaba la partitura. Éste le respondió que no tenía, pero que todo estaba preparado. En efecto, sacó un papel con dos o tres notas del bolsillo y comenzó a improvisar en el piano, dirigiendo la orquesta que, de oídas, le acabó siguiendo. Este ejemplo, característico del modo de hacer de un músico serio como era Jachidakis cuando trabajaba con la música popular, dice mucho de ella. En realidad, Melina explica cómo era la forma de trabajar de Manos con los músicos que tocaban en las orquestas de taberna, que no sabían leer partituras. Manos recogía melodías y las recreaba al piano, haciendo que los músicos lo siguieran. Así fueron creadas sus más bellas canciones, incluida *Los niños del Pireo*. De ahí, el bello homenaje de Dassin.

Takis es uno de estos músicos, un virtuoso del *busuki*, pero que no sabe, como casi nadie en el *rebético*, lectura o escritura musical. Herido en su orgullo, se ha encerrado en el baño negándose a volver a tocar, después del menosprecio que le ha hecho Homer. Será Ilya, esta vez con la ayuda de Tonio, quien conseguirá convencerlo con un argumento tan simple como poético: si los pájaros no saben leer música, ¿es que acaso dejan por eso de cantar? La orquesta se vuelve a reunir en un apoteosis musical final al ritmo del *jasápico* de *Los niños del Pireo*. La imagen-estampa más divulgada de la Grecia moderna, el baile que une a los bailarines de los hombros, el *uso* como estimulante, la rotura de los vasos, todas ellas se reúnen en el final de esta secuencia, cuando Homer finalmente, estimulado por los tres vasos de *uso* que bebe de una vez, sale de su caparazón de puritanismo y confiesa lo que, de otra manera, nunca hubiera sido capaz, él también hubiera querido acostarse con Ilya desde el primer momento en que la vio. Ahora ya es demasiado tarde. La redención de Homer va unida a su fracaso, ahora lo entiende. Este Pígalión se enamoró de su estatua como si fuera un símbolo, el símbolo de un pasado ideal que añoraba para sí, pero su estatua tenía mucha más vida que él, porque, en el fondo, asumía el mismo pasado, pero desde parámetros totalmente diferentes. Si algo destaca en este final es un profundo amor, el amor de Dassin por un país que apenas comienza a conocer y por un pasado que, en estos momentos, comenzaba a entender que no podía mirarse desde una única cara del prisma.

7.3. Occidente y la Grecia moderna. La otra mirada de la tragedia.

Homer representa la idea del helenismo que Occidente, como veíamos en la primera parte, ha tratado de construir a lo largo de los tres últimos siglos, particularmente a partir de la relectura de la historia que se produce desde la Ilustración. La Historia, con el Romanticismo, se interpreta como un organismo vivo, con un desarrollo incesante y una dialéctica del Espíritu humano que ha hecho evolucionar al hombre, gracias a los avances de la Razón, hasta la madurez del Espíritu que habría de encarnarse en un primer fin de los tiempos, con la era de la ciencia y la tecnología. Se trataba de demostrar, a los ojos del mundo, la superioridad de la raza europea occidental, entendiéndose por ésta unas veces la raza aria alemana, otras lo anglosajón protestante, símbolo de progreso, otras lo europeo como lo civilizado en general, incluida la *mission civilisatrice* francesa, modelada por su revolución, la Revolución de la Razón, pero, sobre todo, desde la expansión del Imperio Napoleónico. No podemos olvidar que durante el siglo XIX el colonialismo europeo ha tomado forma definitivamente, provocando en las potencias del momento una competencia desmedida por la conquista de las nuevas tierras no exploradas. Tampoco podemos olvidar que se trataba de civilizar un mundo inhóspito a ojos europeos, explorar lo aún desconocido en la faz de la tierra, no sólo con el ansia de conocimiento propio del espíritu positivista, sino también con el fin de hallar las fuentes del maná inagotable de energía que la tierra podría dar, y en su caso, regenerar, para mantener el ritmo de lo que en la economía liberal clásica y neoclásica se llamó desarrollo, producción o crecimiento. Toda una pléyade de intelectuales va a redescubrir el mundo clásico que ya el Renacimiento había mirado como un cierto ideal, dando la espalda, sin embargo, a la realidad de aquel territorio, que en esos momentos seguía habitado por los griegos. En ese contexto de la búsqueda de los orígenes, Grecia Clásica se convierte en el referente ineludible, pero convenientemente purgado de todos aquellos elementos que tuvieran un cierto tufo a no europeo, a oriental⁸, en definitiva, que escaparan a los parámetros de una civilización esplendorosa, digna madre de la civilización del progreso que parecía constituir el fin de la historia. La Grecia de las grandes obras arquitectónicas y literarias que llevaron a los primeros viajeros a estos territorios helenos, primero bajo el Imperio Otomano, más adelante bajo el incipiente y protegido Estado griego moderno, con un modelo de monarquía post Congreso de Viena.

Esta es, a nuestro entender, la propuesta subversiva de Dassin: poner en entredicho la imagen de aquella Grecia atrasada, a la sombra de su propio pasado, apegada a unas tradiciones orientales que parecen estar directamente heredadas de los siglos de dominación otomana, sin tener en cuenta que ese orientalismo bien pudiera ser parte de lo griego, de

⁸ Recordamos los estudios de Bernal (1993) que ahondan en este tema, citados en la primera parte del trabajo.

un helenismo que, como idea moderna, se fragua en el Imperio Bizantino, que durante tantos siglos se consideró heredero legítimo del Imperio Romano. Dassin, por el contrario, apuesta por el pueblo griego tal como es. Él mismo asume el papel del filósofo americano y lo ridiculiza sin ambages. No es, eso es evidente, el arquetipo físico de un galán americano de película, pero sí lo es, y bien auténtico, en cuanto a sus fobias y manías, sus miedos y carácter, el típico americano intelectual medio, obsesionado con sus interpretaciones filosóficas y psicoanalíticas. En el centro de su pensamiento (aquí de nuevo vemos la crítica más incisiva de Dassin, originario de una familia judía de Connecticut, criado en Harlem) se encuentra el gran problema de la moralidad, la hipocresía anglosajona que mantiene el mito del republicanismo liberal, entre otros mitos con los que los Estados Unidos construyeron su pasado. Homer, significativamente, primero, al descubrir el oficio de Ilya, más adelante, al percatarse de la manera en que la prostituta reinterpreta la tragedia griega (su propio pasado, podríamos también decir), se escandaliza sinceramente, como lo haría un americano medio, por su inmoralidad. La prostitución es sin duda inmoral, a pesar de la particularidad de Ilya, pero su visión de Medea como una heroína apasionada, femenina y ejemplar es, para Homer, el colmo de la misma. Ilya convierte las historias de Eurípides o de Sófocles en cuentos de hadas. Todos los personajes, de cualquiera de las tragedias griegas que Ilya ve, terminan felizmente en la playa. Homer se hace, así, dos preguntas: ¿cómo una mujer inteligente como ella ha podido caer en un oficio inmoral?, ¿cómo, por otro lado, puede considerar a Medea, a sus ojos una asesina moralmente detestable, como una fiel mujer amante que “engaña” a Jasón sólo por amor, haciéndole creer que ha matado a sus hijos, cuando en realidad no lo ha hecho (pues los vemos salir a saludar al final de la función)? Ilya, a ojos de Homer, desvirtúa el espíritu de lo griego clásico. En realidad, tergiversa la idea preconcebida que, según Homer, tiene de lo que “debería ser”, no de lo que realmente “es”, Grecia y su pueblo. Esta es una de las grandes propuestas de Dassin: la parodia de la imagen oficial que de la Grecia Clásica ha construido a lo largo de los siglos el mundo occidental. ¿Podría incluso llevarse más allá esa parodia? Así al menos lo hemos propuesto en este capítulo.

Dassin, como vimos, es un exiliado de su país precisamente por su crítica hacia el sistema establecido que consiguió hacer de los Estados Unidos la gran potencia mundial, con el fin de extender las garras del liberalismo capitalista, frente a un ogro comunista. Como país, difundió, y difunde, el discurso de identificar sus intereses nacionales, por lo general económicos, con la defensa de la democracia universal. Pero el discurso, en esos años, era manifiestamente doble, como la moralidad de Homer. Inmediatamente después de la segunda guerra mundial, la competencia con la Unión Soviética, que entonces representaba para el sistema capitalista su principal competidor ideológico, llevó a los sucesivos gobiernos a cometer las más terribles atrocidades contra la soberanía de países

que quedaron dentro de su órbita de influencia o que habrían de pasar a ella por la fuerza. Grecia, como país, recién liberado de la ocupación nazi con la colaboración de todas las facciones políticas, izquierdas y derechas, monárquicos y venizelistas, comunistas o liberales, no será una excepción y, en este caso, le costará una guerra civil de tres años más y la represión, con la ayuda de los Estados Unidos, de cualquier amago de izquierdismo por muy moderado que fuera, a cambio de la aplicación del plan Marshall. Más terrible aún, en ese juego, se cebó contra aquella parte de su propia población estadounidense, particularmente la ilustrada e intelectual, susceptible de leer más allá del simple discurso ideológico oficial, coreado por los medios de comunicación de masas, entre los que el cine jugaba un papel importante, que responden sin discusión a los intereses de las grandes corporaciones de la comunicación. La obsesión anticomunista llegó a Hollywood. Dassin fue una de sus víctimas. Cuando recaló en Grecia de la mano de Melina Mercuri, no dudará en tratar en su película libremente los temas que más podían obsesionarle. Así, el abuso de poder lo representa un *Sinrostro* que mantiene los alquileres de los apartamentos de sus prostitutas a unos precios excesivos, de manera que no permite la emancipación de las chicas. Por eso Ilya representa un gran peligro para sus intereses. Homer acaba encarnando la doble moral americana al aceptar dinero del *Sinrostro* para poder costear su proyecto de educar a Ilya y retirarla de la prostitución. Homer, moralista empedernido, al aceptar dinero del mafioso se convierte en el ejemplo de “doble moralidad”, tan propia de los sucesivos gobiernos de los Estados Unidos. Inmoralidad para conseguir la moralidad absoluta. ¿No se convierte así mismo en una prostituta aún más inmoral que cualquiera de ellas, como le amonesta Despó, la amiga íntima e instigadora de que Ilya la ayude con las chicas a enfrentarse al *Sinrostro*? ¿No es un gesto de absoluta prepotencia su actitud al tratar de convertirse en un *Pigmalión*, para “cambiar” a la meretriz, transformarla según los cánones de su visión de la realidad, como a los de un pensamiento único válido y universal?

Por otro lado, el toque de “subversión” literal que introduce Dassin en el giro final del film, supone un elemento de liberación para el propio Dassin, que parece con ello llevar a cabo, a través de la ficción cinematográfica, lo que para sí hubiera deseado, sin duda, en la realidad de su país: una verdadera revuelta. Cuando Ilya, a punto, a su manera, de aceptar el conocimiento como único modo de ser mejor, lo que la hace digna del amor de Tonio, descubre la intriga de su valedor, absolutamente desilusionada, pero a la vez liberada de los corsés que la nueva vida le estaba produciendo, estalla en el significativo grito de guerra, ante la llegada de la flota. La huelga de sexo que propone a las chicas, desmontando en las narices de los jóvenes, hambrientos de amor, las casas y las camas del *Sinrostro*, aluden a la *Lisistrata* aristofánica, invirtiendo el clasicismo de Homer, al referirse a la comedia más impúdica y soez de la Grecia Clásica, a ojos de su puritanismo moral.

Tras el fracaso de Homer en la educación de Ilya, una vuelta de tuerca más sobre su visión de la moral pone de manifiesto las consecuencias nefastas del doble discurso y la doble moral en cualquier situación, descubrimos el asunto de Takis, quien, como muchos músicos griegos, no saben leer música. Como le dice Ilya, “Homer, no tienes arreglo”. Pero como decíamos más arriba, Dassin ha querido hacer una comedia y la ha construido desde los parámetros de la inocencia y la alegría de la vida, de manera que sólo puede cerrarla de una manera ideal, pero efectiva, con la gran fiesta final, la gran despedida en la que Homer reconoce, siempre hasta un cierto punto, su fracaso. Se une al *jasápico* de los protagonistas, se une al *uso* y a la rotura de los vasos en su primera embriaguez y comienza a comprender que esta Grecia es la que es, que la otra, la que él buscaba, el tiempo posiblemente la ha cambiado, porque ha pasado para todo un pueblo, y que tal vez la felicidad consiste en reconocer a cada quien como realmente es y no como queremos que sea. A pesar de que el final es, en cierto modo, convencional, un *happy end* al uso, esa es la gran lección que nos deja. No hay redención posible sin verdadera comprensión. Significativamente, Homer, al despedirse de aquellos entrañables compañeros de viaje en el barco de vuelta a su país, rompe el cuaderno de notas en el que trató de hacer un boceto de estudio de aquella Grecia que quiso encontrar, pero que, en realidad, posiblemente nunca existió tal y como él la pretendía.

En la revisión e institución del helenismo como relato común, las tres películas analizadas, producidas alrededor de la misma época, en un momento clave de la reciente historia de Grecia, contribuyen a normalizar los heterogéneos elementos que la constituyen como idea. Particularmente, las tres tienen en común, aparte de que lo hacen de una manera crítica y artística, sin concesiones al cine como industria, el que proponen una amalgama natural con esos elementos hasta hacerlos parte constituyente del imaginario griego que es capaz de ser asumido por los, hasta el momento, escindidos habitantes de este pequeño y joven país europeo, así como por los extranjeros que miran hacia él y lo reconocen por una serie de estampas que ya le son propias. Si hasta hacía poco, al extranjero sólo le interesaba de Grecia los vestigios de su pasado esplendor, gracias a estas películas, especialmente a *Nunca en domingo* y a otra serie de filmes que comienzan a retratar la Grecia actual de una forma auténtica, con buena parte de los elementos que la componen como país moderno, el extranjero se acerca al país con los ojos abiertos. Bien es cierto que muchas de las *estampas* que en estas películas son exportadas sobre Grecia se acabarán convirtiendo en los grandes tópicos turísticos, como las tabernas, los bailes, la música, el sol, los retratos de casas blancas sobre el horizonte azul, la alegría de la vida, los personajes exagerados, la pasión en los sentimientos y las emociones, etc. Pero a la vez, este hecho no sólo le reportará a Grecia convertir el turismo en una industria rentable económicamente, sino que también le ayudara como país a normalizarse, a cerrar heri-

das y escisiones en su viejo imaginario interno. Es curioso cómo en las tres películas se presentan elementos marginales para la sociedad helena anterior a los años 50, como el *busuki* o la música *rebética*, la taberna típica o el *uso*, pero también se asume como propio el clasicismo del pasado esplendoroso cuyos restos se encuentran en los cientos de sitios arqueológicos desperdigados por ciudades y pueblos del país. De ese pasado clásico, tal vez el elemento que suscita mayor unanimidad será la consideración de la tragedia como parte ineludible del pasado propio y constituyente del relato del helenismo actual. De esa manera, las tres películas la tocan como género, de distinta manera, según hemos ido viendo. Si Cacoyanis pretendía conscientemente construir una tragedia moderna, incorporando los elementos marginales del helenismo popular, y Cúnduros-Cambanelis elaboraban una tragedia moderna, invirtiendo determinados elementos de la tragedia antigua, para desvelar las grandes fisuras que estaban abiertas en la institución del relato común de la Grecia moderna, Dassin recurre a la tragedia como el elemento clave, capaz de ilustrar las interpretaciones que del pasado clásico han separado, desde el Renacimiento, la mirada occidental de la mirada griega hacia ese pasado. La película de Dassin no es una tragedia, como tratan de serlo *Estela* o *El ogro*, pero trae la tragedia y sus lecturas al primer plano de la escena, para ejemplificar con ello la manera en que el pasado clásico, ha sido leído de forma diferente por un Occidente, en busca de un origen fundamentador de unos valores comunes, y una Grecia moderna, que vuelve a mirar hacia ese pasado cuando quiere hacerse cargo de su futuro como pueblo y Estado moderno, independiente de un imperio antiguo y caduco. Ilya y Homer representan esquemáticamente ambas miradas hacia la tragedia. Ilya trata de adaptarla a su nueva realidad, alejada de un pasado que desconoce y no comprende del todo, Homer trata de imponer su interpretación puritana, occidental, machista y unívoca, sin intentar comprender cuál ha sido la historia de ese pueblo que vive encima de las ruinas de su esplendor. En cualquier caso, la tragedia, género literario o cinematográfico o elemento clave de lo clásico, es una parte fundamental del imaginario del moderno relato común del helenismo y, como tal, forma parte central de las tres grandes películas que abren nuevas vías en la imagen de Grecia ante su gente y ante el resto del mundo.

En otro lugar, hemos argumentado que la película *Nunca en domingo* puede tomarse como un clásico del cine⁹. Aquí hemos querido ir más allá y cerrar con ella las visiones que de la idea del helenismo, como relato común, siempre en construcción, siempre en escisión, siempre en evolución, de los griegos, se plantearon desde un cine crítico y no convencional en el primer momento en que una incipiente industria cinematográfica de calidad despuntaba en un país todavía desgarrado por su trágica historia más reciente. Sin duda, de las tres películas, ésta es la, aparentemente, más convencional de todas, e

9 Aguilera Vita (2013a).

incluso el gran éxito que obtuvo en su momento parecería abonar esta opinión ¿Cuáles fueron las claves de ese éxito? Tal vez la alegría de la vida que derrocha, tal vez la sencillez del planteamiento de su argumento y su trama, tal vez la originalidad y la picardía de sus personajes, tal vez la ironía sutil que atraviesa la fuerza de sus imágenes en blanco y negro; pero, sin duda, la inconmensurable personalidad cinematográfica de su protagonista. Cuando ésta representaba en Broadway una versión de la película, titulada allí *Ilya, amor mío*, en Grecia el golpe de estado de los coroneles acabó con la joven democracia y obligó a Mercuri y a Dassin a quedarse fuera de su país los siete años que se mantuvo, como duros activistas políticos contra la misma. La imagen de Grecia que presentó la película, la que ha perdurado durante años, era idílica, no cabe duda. Se trataba de una fábula, una “elocuente metáfora”, como decíamos. En aquellos duros momentos del exilio, Melina declararía que aborrecía aquella imagen de su pueblo que, ahora, a través del turismo americano, influenciado por la película, estaba manteniendo una dictadura terrible. Tal vez fue un precio que tuvieron que pagar por desembarazarse de la otra imagen impostada, la de la Grecia esplendorosa y legendaria, pasado glorioso del Occidente. Al cabo de los años, creo que debemos poner las cosas en su sitio y ver esta imagen como la metáfora que fue y que es. Nunca hubo un pueblo griego con esa ingenuidad de la película. Las cosas no son blancas o negras, buenas o malas, como al público le gusta ver en el cine. Creemos que hemos podido leer más allá del simplismo que *Nunca en domingo* nos planteaba.

Muchos considerarán que no es la obra maestra de Jules Dassin, que tiene altibajos de guión, que peca de infantil, pero lo cierto es que, cincuenta años después de su realización, *Nunca en Domingo*, se deja ver con placer, con el placer que produce una obra de arte. Al margen de las lecturas que la película puede provocar, cada revisión de esta película es un soplo de aire fresco y, es más, por su personaje protagonista, por el propio planteamiento de su trama, por los personajes que la rodean, es a nuestro parecer una película que supera a su tiempo, e incluso, me atrevería a decir, es una película que hoy, en este mundo de doble moral y conservadurismo que gana terreno subrepticamente, podría llegar a ser escandalosa. A pesar de su sencillez, rayana en simpleza, se trata sin duda de un toque de atención hacia la doble y triple moral a la que lo políticamente correcto ha conducido a nuestra sociedad actual. Más allá de esa lectura superficial, *Ilya* es una metáfora del helenismo, de Grecia misma, de su pasado y su presente, libre y encadenada a su vida, soñadora y aferrada a sus diferentes, y a veces divergentes pasados, intérprete de su arte y de su música, y, para bien o para mal, unas veces para bien, otras para mal, la prostituta de Europa.

CONCLUSIONES:
TRAGEDIA Y HELENISMO O LA TRAGEDIA DEL HELENISMO.

*LA TRAGEDIA COMO PARTE DEL IMAGINARIO DEL HELENISMO
MODERNO.*

En este trabajo, hemos tratado de presentar la amalgama de elementos que han conformado la institución imaginaria de la sociedad griega moderna, a partir de la construcción del helenismo como relato común. Buena parte de la historiografía actual, como detallaba el profesor Svoronos (1999), presenta como problema la consideración como opuestos de los adjetivos añadidos al sustantivo “helenismo”, según los momentos temporales en los que éste se teoriza, generando la idea de que la Historia de la Grecia Moderna es una Historia Neogriega y que implica el surgimiento de una realidad histórica diferenciada como “neohelenismo”¹. De esta manera, podríamos definir este neohelenismo como la conjunción de ideas y construcciones imaginarias que se han ido instituyendo los griegos como pueblo, como *ethnos*, desde el momento en el que se configura una nación helena como Estado moderno. Sin embargo, no olvidemos que se trata de un término compuesto con el prefijo *neo-*, que presupone la existencia previa de un helenismo ancestral, o cuando menos, más antiguo. De hecho, la palabra helenismo, ἑλληνισμός, tiene orígenes clásicos. El problema radica en que su significado, como la de todo imaginario social, ha sido cambiante, en mayor o menor medida, a lo largo de la historia del pueblo griego, si bien es cierto que, como hemos afirmado en este trabajo, el sentido más actual del término, comienza a gestarse en los siglos de esplendor del Imperio Bizantino, retomando una serie de elementos que se habían consolidado como idea de helenismo en los últimos siglos del Imperio Romano. En el desarrollo del significado del término, como veíamos, se han producido dos fenómenos que han marcado su historia y que, a

¹ Recordamos los paradigmáticos estudios, citados en la primera parte de este trabajo, de este eminente profesor, de los que destacamos, para lo que, al tema de la evolución del helenismo como concepto e idea, en concreto, la segunda parte de sus *Analecta*, Στιγμές εξέλιξης του νέου ελληνισμού, en Svoronos (1999: 93-196). Se trata de un conjunto de conferencias y artículos en los que estudia el desarrollo de la idea y el concepto de helenismo en las diferentes etapas de la historia de Grecia.

la vez, han provocado la necesidad de repensar el concepto nuevamente, a partir de un momento histórico concreto, el momento en que comienza a fraguarse la posibilidad de formación de un nuevo Estado. Nos referimos a la desaparición traumática del Imperio Bizantino tras la caída de Constantinopla en 1453 y la consecuente convivencia con otros pueblos balcánicos y microasiáticos, bajo el dominio de un imperio musulmán como el Otomano, desde entonces hasta la desaparición de éste en 1918. Ambos fenómenos han marcado y llenado de nuevo contenido, a lo largo de casi cinco siglos, el término “helenismo” que nos ocupa, de manera que suele considerarse al imaginario surgido tras y a raíz de la independencia de Grecia como un “nuevo helenismo”. A pesar de ello, esa evolución semántica ha sido tremendamente problemática y, como hemos visto en este trabajo, no ha sido fácil la consolidación de un relato común a todos los griegos que viniera a definir ese término y a llenarlo de un significado válido para todos los que lucharon por la creación del nuevo Estado. La variedad de procedencia de los elementos que comienzan a formar parte de la nueva idea de helenismo ha contribuido sin duda a dicha dificultad, pues ha venido generando fisuras y escisiones, no pocas veces traumáticas, entre las facciones sociales del nuevo Estado.

Entre todos ellos, nos interesa destacar uno, que tiene una relación directa con la dirección que quisimos dar a este estudio, es decir, analizar, argumentar y demostrar cómo el cine griego, texto contemporáneo escrito en imágenes, ha sido una parte importante no sólo en la difusión y propaganda de los diferentes prismas que la idea de helenismo ha adoptado en la Grecia contemporánea desde su independencia, sino que también, en determinadas películas, ha sabido reflejar críticamente, como obras de arte, las escisiones que dicha idea, en forma de relato común desestructurado, ha generado en su sociedad. Nos referimos a la tragedia griega antigua, sea como género literario revivido en, o a través de, el cine, sea como elemento de un pasado clásico esplendoroso, que fue retomado en Grecia a través de los ojos del Renacimiento europeo y de la idea estética de lo clásico, como veíamos en el segundo capítulo. Hemos tratado en la segunda parte del trabajo tres películas especialmente significativas del cine griego, filmadas en un momento crucial de la historia del país, y, curiosamente, la tres tienen la tragedia griega como tema central de alguna manera. Las dos primeras, *Estela* y *El ogro*, se proponen, gracias a sus diversos elementos (argumento, personajes, situaciones, metáforas), como auténticas tragedias modernas que tienen el cine, es decir, texto en imágenes, como nuevo soporte físico. Ambas películas, además, fueron producidas en un momento de problemática transición en el afianzamiento del relato común del helenismo que llamamos “nuevo”. La tercera, *Nunca en domingo*, utiliza la tragedia como *leit-motiv* principal para caracterizar a su personaje protagonista, además de plantear, a través de la tragedia como género literario y teatral, dos posibles interpretaciones enfrentadas del mundo

clásico, la del griego y la del extranjero. Esta es la idea que pretendemos desarrollar como conclusión de este trabajo y que nos remite a una problemática viva en los tiempos actuales sobre la vigencia de la tragedia como género, sea de nuevo cuño, sea la revisión de la tragedia antigua. Es decir, ¿puede el cine hacerse cargo de la tragedia como un género literario vivo que aún nos ilumine, nos deleite o nos provoque de alguna manera, como lo hacía la tragedia clásica antigua entre los atenienses y, más tarde, los romanos, o como la tragedia isabelina en la Inglaterra de Shakespeare? ¿Podrían de este modo algunas películas ser consideradas como tales? ¿Qué es lo que, en ese caso, las convertiría en tragedias? En cualquier caso, al margen de las conclusiones posibles a las que estas preguntas pueden conducirnos, lo cierto es que los artistas griegos, al menos los tratados en este estudio, lo han creído así, esto es, han considerado la tragedia como una parte indiscutible de su pasado esplendoroso, elemento imprescindible del relato común instituido del helenismo. Es más, estos creadores, que hemos estudiado, han asumido su pasado clásico, con toda la problematicidad que en su sociedad generó dicho fenómeno, para hacer de él una parte viva de su propio quehacer artístico. Para ello, han recurrido a uno de los elementos que consideraron más vivos y vigentes de él, la tragedia antigua, tomada conscientemente como una parte característica de su pasado como pueblo. Esto, por sí mismo, es algo digno de tener en cuenta.

Como punto de partida, puede ser interesante destacar el carácter de “imaginario”, “construcción” ideal, que el cine hace de la realidad que pretende narrar, lo que lo relaciona con los elementos que constituyen un imaginario social. La objetividad es una falacia del cine sea cual sea el medio en el que se exponga (sala de proyección, televisión, Internet). Todo medio que funciona a partir de la edición de imágenes produce al tiempo una selección de fragmentos de realidad. Esto es algo que puede verse desde la entrada de la fábrica que filmaron los Lumière en sus inicios en un plano fijo, en la que se nos muestra un único fragmento, el que cabe dentro de un solo plano, hasta las actuales películas documentales, convenientemente maquilladas para mostrar aquella realidad que interesa, gracias a aquel elemento clave que, muy pronto, comenzó a caracterizarlo como arte: el montaje. Hemos de agradecer a Deleuze (1984; 1985) el análisis del montaje como fundamento para distinguir dos tipos básicos de imagen, la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*, que caracteriza las distintas maneras de hacer cine, según se da primacía a una u otra, como tuvimos ocasión de ver en la *Introducción Específica* de este trabajo. Tras las grandes convulsiones del siglo XX, especialmente en y tras la II Guerra Mundial, el cine, que había llegado sin palabras a un grado de perfección artística gracias al uso del montaje y que, al incorporar el sonido tuvo que volver a redefinirse², comienza a investigar otras maneras de utilizar los recursos. Así, incorpora

² Es lo que llama Bazin la segunda fundación del cine en su artículo “L’evolution du langage cinématographique” (Bazin, 2013: 70).

a la narración las exageraciones o las *aberraciones* de la imagen, es decir, aquellos elementos que alejan la imagen cinematográfica de la percepción natural (primeros planos y planos detalle, movimientos excesivamente rápidos o lentos, perspectivas y puntos de vista subjetivos), pero que el montaje, en el cine producido según lo que hemos llamado MRI, consigue “hacer” naturales al representarnos en la imagen un tiempo cronológico. El MRI, es decir, la manera clásica de hacer cine, fabrica la ilusión de un presente que vemos en la pantalla, por lo que cualquier cambio de tiempo o variación en la acción (sueños, visiones, *flashbacks*, reflexiones o subjetividad de los personajes) ha de ser introducido en la imagen de una manera evidente (recursos como neblinas, imágenes distorsionadas, perspectivas antinaturales, etc.). Si en plena Guerra Mundial, algunos cineastas como Orson Welles, se lanzan a investigar los recursos de la imagen y a romper ciertos lazos convencionales es con el neorrealismo italiano, en una Europa destrozada por la guerra, cuando muchos autores comienzan a experimentar la expresividad de la imagen a la hora de contar historias. Se rompen las relaciones de continuidad sensorial que caracterizaban el cine hasta el momento y los personajes se convierten en observadores de la realidad que les rodea, porque, sobrepasados por la situación, se ven incapaces de reaccionar³. Por ello, esas relaciones de continuidad que la imagen tenía en el cine anterior dejan de funcionar y surgen historias que parecen no tener un principio y un fin, sino más bien constituirse como un fragmento recortado a una realidad temporal. Por eso, el tiempo ya no se construye a partir del montaje, sino que la imagen lo presenta tal como acontece. No es necesario crear entonces la ilusión de un tiempo cronológico, sino que el mismo deambular de los personajes, el propio desarrollo de la vida filmada, es un trozo del tiempo presentado como real. El largo plano final de la mítica película *El tercer hombre* de Carol Reed, es un ejemplo de esa presentación del tiempo, cuando vemos llegar desde lo lejos de una larga alameda a la chica de Harry Lime (Orson Welles), Anna (Alida Valli), pasar por delante de Holly Martins (Joseph Cotten), quien ha acabado matando a su amigo Harry al descubrir que era un desalmado que se aprovechaba de la situación desastrosa de la Viena de postguerra y que espera a Anna ante su coche para tratar de hablar con ella. Anna no se para, sigue y sale de campo. Holly no llega a reaccionar. A partir del neorrealismo italiano, esta forma de hacer cine entra en muchos de los movimientos cinematográficos que recorrerán Europa desde ese momento, proponiendo en cada país sus propias alternativas. Grecia no es una excepción y así lo hemos visto. Los géneros cinematográficos que constituyeron la escasa producción griega desde los inicios del cine hasta los años 50, todos según el MRI, crearon una serie de tópicos en el intento de instituir, también desde el cine, el imaginario de la nueva Grecia, un ideal popular que contribuyera a la reafirmación de su identidad como país. Veámos

³ Especialmente en Deleuze, 1986: 359-369.

cómo se trató de hacer de la *fustanela* el género nacional por excelencia y su relación con un teatro pastoril que destacaba los valores rurales de lo griego frente a lo urbano desnaturalizador. En los años 50, cuando las circunstancias políticas del país comienzan a estabilizarse, la industria cinematográfica griega conoce un resurgir, a la sombra sin duda del neorrealismo de sus vecinos, dando lugar a verdaderas obras maestras, como las dos que hemos tenido ocasión de analizar y algunas otras que hemos tratado en el capítulo 4. En todo caso, fueron películas que pusieron en primer plano las escisiones y fracturas que la institución de un imaginario común para todos los griegos, que llenara de contenido nuevo el concepto de helenismo, había provocado en la sociedad desde los momentos de la formación misma del Estado.

Así pues, consideramos, al hilo de todo lo estudiado, que esa presentación directa del tiempo en el cine es la posibilidad misma de la tragedia como género, al menos retomando elementos trágicos que se encuentran en la tragedia griega, en nuestra época de crisis. Además, como decíamos más arriba, los creadores cinematográficos griegos que hemos tratado, y algunos otros que hemos citado, tomaron como una parte de su pasado la tragedia, tratando de construir sus películas de acuerdo a ciertos cánones de la misma. Es más, pensamos que, en general, el cine es hoy día el medio propio por el que la tragedia ha sido continuada en el escenario de la pantalla, paralelamente al escenario del teatro, o incluso con mayor éxito, con la salvedad de que esta pantalla (por cualquiera de los medios técnicos que hoy la posibilitan) llega a un público mucho más numeroso que en la escena. Ni que decir tiene que no todo el cine es tragedia o contiene elementos que pudiéramos considerar propios de ella, como nunca lo ha sido todo texto que se ha interpretado sobre un escenario. Hay unas reglas. Tal vez nos valgan aún parte de aquellas características que le atribuía Aristóteles, pero sin duda hay otras que, como el imaginario social mismo, se han repensado y reinterpretado, a lo largo de los siglos, lo que no implica que no haya un proceso artístico al que podemos llamar “tragedia” como afirmaba Williams⁴. Tampoco nos conduce eso a la «muerte de la tragedia», como se ha argumentado por parte de tradicionalistas que representan el ala derecha del pensamiento actual o bien de postmodernos escépticos que no andan muy lejos de tesis parecidas, como advierte con su característica ironía Terry Eagleton⁵.

4 “El sentido trágico siempre está cultural e históricamente condicionado, mas el proceso artístico en el cual un desorden particular es experimentado y resuelto se encuentra ampliamente disponible y es más importante” (Williams, 2014: 74).

5 “La concepción tradicionalista de la tragedia establece una serie de distinciones -entre hado y azar, libre albedrío y destino (...)- que, en su mayor parte ya no tienen fuerza para nosotros. Algunos críticos conservadores han decidido que la tragedia ya no es posible, mientras que los radicales han concluido que ya no es deseable. Ambos campos concuerdan en que la tragedia *realmente* depende de esas dicotomías; uno lamenta su desaparición, el otro se regocija de ella” (Eagleton, 2011: 50).

Unas palabras contra la muerte de la tragedia.

Buena parte de la documentación que conservamos acerca de la tragedia griega antigua proviene de las propias fuentes, eso sí, a través de copias de copias que se han ido conservando, a veces casi íntegras, a veces en fragmentos, a lo largo de los siglos. En definitiva, conservamos un *corpus* trágico, que, de una u otra manera, ha conseguido transmitir siete tragedias de Esquilo, siete de Sófocles, junto a un drama satírico incompleto, y 17 de Eurípides, curiosamente, el considerado menos trágico, tanto por sus críticos coetáneos como por los filólogos contemporáneos, sobre todo desde el Romanticismo hasta hoy. Además, escritos, estudios y referencias sobre la tragedia como género teatral, compuestos sólo en los dos siglos del que podríamos llamar helenismo antiguo (siglos V-III a.C.), es decir, antes de la conquista de Roma, se conservan una buena cantidad, entre los que destacan los tratados específicos de Aristóteles sobre la poética, en la que es alabada como género sublime, y los ataques en los escritos de Platón en su *República* ⁶.

Así pues, la idea de tragedia, como aquel sublime género literario, que surgió en un momento concreto e irreplicable de la historia de Grecia, no deja de ser una parte del imaginario ideal sobre la Grecia clásica, que hemos venido estudiando. Como todo imaginario, tiene una parte de certeza, que es posible comprobar documentalmente, y que en el caso de esta cultura de la Antigüedad posee una riqueza textual innegable. Pero esta idea ha conducido a menudo a otra, la de que, en ese caso, fuera del contexto de esa Grecia clásica, es más, de la Atenas del siglo V a.C, la tragedia no existe. Es el caso de George Steiner, quien, si bien acepta incluir entre las *verdaderas* tragedias algunas de Shakespeare y unas pocas isabelinas, con reticencias, hasta Racine como el último trágico, intenta argumentar que ni siquiera todas las del corpus clásico griego tienen las restrictivas características que a este género le atribuye⁷. El libro de Steiner ha sido emblemático a la hora de plantear las tesis sobre la imposible pervivencia de un género trágico a partir del teatro de Racine, pero no ha sido el único. Steiner parece responder, en el fondo, a un libro clave del teórico de la cultura Raymond Williams (2014), en el que proponía una concepción de lo trágico mucho más amplia e incluía grandes autores teatrales del siglo

6 “Para poder imaginar un régimen político legítimo orientado hacia la verdad, Sócrates reclama que es necesario excluir el teatro en general y los poetas trágicos en particular. Porque el teatro no se ocupa de la verdad” (Critchley-Webster, 2013: 15); “El proyecto en el que estoy trabajando comienza con un rastreo y un cuestionamiento de la expulsión de los poetas trágicos por parte de Platón. La aviesa ferocidad con la Platón denuncia la tragedia parece ocultar una profunda preocupación por la naturaleza de la perspectiva filosófica que la propia tragedia contiene” (Critchley, 2014: 34).

7 Curiosamente este autor hace una revisión de su libro original, *La muerte de la tragedia*, en 1979 y no sólo se reafirma en sus tesis, sino que argumenta en la nueva introducción la escasez de producción *verdaderamente* trágica, según su idea de los componentes del drama trágico. Steiner (2011: 13-14).

XX entre escritores de tragedia. Williams rechaza cualquier sentido de tragedia como “continuidad” de una larga tradición en un sentido trascendente, y aboga por relacionar el sentido de “tragedia” como hecho artístico con la experiencia real, que los griegos comprendieron hasta el punto de que “gran parte del vigor creativo y la tensión de las tragedias (griegas clásicas) reside en este proceso único de rehacer las acciones reales de los mitos como acciones vívidas particulares y presentes” que las conectan “hacia la experiencia contemporánea” (Williams, 2014: 37).

En cualquier caso, los argumentos principales de Steiner son, cuando menos, discutibles, y por ello los discute Terry Eagleton (2011) en su repaso por la idea de lo trágico que escribe a principios del presente siglo. Nos parece interesante destacar tres de esos argumentos, porque la crítica de Eagleton a los mismos nos ha servido en este trabajo, sin duda, para la consideración de determinadas obras cinematográficas como tragedias.

En primer lugar, Steiner utiliza el que podemos llamar *argumento referencial*, que reza del siguiente modo. Tanto la tragedia griega, como su escasa prolongación en la tragedia moderna, al menos hasta Racine, es el producto de unos referentes ideológicos y sociales que están lejos de los que pueden darse en sociedades tecnológicas y científicas como la nuestra. Recursos a la irracionalidad del género humano que se vuelca así hacia elementos mágicos o divinos, a referentes medievales en el caso de la tragedia isabelina, que el público comparte y entiende a la perfección mientras la contempla. Esta idea, que no es del todo incierta, es utilizada para justificar la imposibilidad de un teatro trágico en la actualidad, basándose en afirmaciones como que el teatro trágico

nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y que ningún progreso científico extenderá sus dominios. Fuera y dentro del hombre está *l'autre*, la alteridad del mundo. Llámesele como se prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal (Steiner, 2011: 23).

Aunque Steiner mismo no considera que esto pueda ser una definición de tragedia, reitera en más de un lugar, que a una sociedad racional como la nuestra le parece absolutamente imposible creer en elementos sobrenaturales que controlen la acción del ser humano y que muchos de esos monstruos, predicciones, brujas o presagios deterministas, son increíbles para el hombre del siglo XXI y que, por tanto, han perdido su valor⁸. Una postura semejante no deja de tener un posicionamiento político, como dirían Eagleton y Williams. No puede considerarse absolutamente cierta la afirmación de que la extensión

⁸ “Me refiero a la noción según la cual la estructura de la sociedad es un microcosmos del diseño cósmico y según la cual la historia se ajusta a pautas de justicia y castigo como si se tratara de un auto sacramental puesto en acción por los dioses para nuestra instrucción” (Steiner, 2011: 162).

y la impartición de la justicia en los tiempos actuales, sin salir de nuestro mundo supuestamente civilizado, esté guiada por algún elemento racional objetivo, dado que siempre conlleva una postura ética, sea utilitarista o pragmática. Los referentes son otros, pero la imprevisibilidad de las consecuencias de nuestra acción en determinados momentos y la imposibilidad de dicha acción, por cuestiones que superan nuestras posibilidades, no nos eximen de una responsabilidad moral, lo que nos instala en un escenario trágico, como plantea Critchley (2014: 31). “Quien apruebe el compromiso de los aliados en la segunda guerra mundial o acepte que el capitalismo implica desempleo se sitúa en esa posición moral” (Eagleton, 2011: 72). En definitiva, “los nuevos tipos de relaciones y leyes, que interpretan nuestro sufrimiento con el real, establecen los términos de la tragedia contemporánea” (Williams, 2014: 73).

En segundo lugar, los defensores de la muerte de la tragedia alegan una razón formal. La tragedia griega estaba escrita en verso y de hecho los intentos en el neoclasicismo por revivir un tipo tal de tragedia produjeron obras en verso, con éxito irregular. Lo más ajustado a dicha idea podría ser el verso blanco shakesperiano. Por otro lado, el argumento del neoclasicismo, que como veíamos trata de revivir un ideal concreto de Grecia, sobre la necesidad de adecuarse a las reglas aristotélicas, no deja de ser una excusa, por cuanto, como sabemos, la *Poética* no hace un listado de reglas inmutables sino que recoge del corpus de las tragedias conservadas en su momento lo que para su particular concepto de lo *sublime* le interesa, además de que los escritos de Aristóteles no dejan de ser notas de clase recogidas por los epígonos del Liceo. En cualquier caso, la tragedia, difícil sin duda de definir, no puede ni debe limitarse a una cuestión formal, una forma dramática distintiva que se convierte evidentemente en lo menos imitable de la tragedia griega (Williams, 2014: 38). Lo cierto es que la lectura de los textos antiguos conservados, considerados como tragedias, proporciona una serie de elementos que, veremos en el siguiente apartado, nos permiten afirmar, por un lado, que conectan una determinada forma trágica con lo que podemos considerar la experiencia trágica (Williams, 2014: 106), que, por otro, se encuentran en determinado cine y, además, que tanto Cacoyanis como Cúnduros los utilizan en sus películas no sólo con esa idea, sino conscientes de haber asumido la tragedia en tanto forma literaria como parte del imaginario cultural que consideran propio.

Por último, no son las reglas formales antiguas lo que habrían de definir la tragedia en la actualidad, pero existe un tercer elemento que deriva de ellas y plantea otro problema. Se trata del tipo de personajes que intervienen. En este punto, la cuestión toma otra cara y descubre una serie de consideraciones ideológicas más que literarias, que ya planteaba Williams en su tratado, y que posiblemente creaba más ampollas entre los partidarios de Steiner. Considerar que la tragedia hoy día, esto es, la manifestación actual de ésta como género, es la aventura y desventura de reyes, héroes mitológicos y personajes de nobleza

de sangre sería no sólo fosilizarla en un género literario, que entonces sí podría considerarse muerto, sino también, como defiende Eagleton, aferrarse a posiciones política e ideológicamente conservadoras, por lo que dichas posiciones tienen de desprecio hacia un determinado tipo (mayoritario) de ser humano. Un proyecto global que involucre la igualdad universal y el valor único de cada individuo supone que todos tienen un destino tan potencialmente histórico como el de Julio César o el de el Cid. “Los héroes y heroínas trágicos se encuentran ahora en cualquier esquina, igual que el hado de cada individuo se vuelve en principio tan valiosos como el de cualquiera y la crisis histórico-universal de uno amenaza con conmover también la del otro” (Eagleton, 2011: 140). Un poco más abajo, Eagleton afirma que la única cualidad para ser héroe trágico es que seamos miembros de una especie. Teniendo en cuenta la situación histórica actual de globalización, su componente ético-político, que trata continuamente de ser manipulado, e incluso, esa postmodernidad que, como vuelve a decir Eagleton (2011: 141), “considera muy desagradable esa igualdad revolucionaria, adecuadamente abstracta”, no podemos sino pensar en el componente de propuesta ética que puede tener la tragedia como género en nuestros días y en la cantidad de magníficas obras de arte trágicas que el cine ha dado y sigue dando. Nos queda por preguntarnos de qué manera la experiencia actual nos permitiría la interpretación de lo que es tragedia en la actualidad y, particularmente, la estructura formal que podría adoptar sin perder lo que hace de toda obra trágica ser considerada actual, a pesar del cambio de sociedad y de los cambios históricos. Así pues, nos acercaremos ahora a una de las propuestas recientes más alentadoras y sugerentes, que pueden ayudarnos a concluir la manera en que hemos visto en las obras analizadas la posibilidad de la tragedia en el cine.

Humor y tragedia: las propuestas de Simon Critchley.

Simon Critchley recurre a Lacan y su concepto de *sublimación* para hacer una propuesta sobre la tragedia para el momento actual⁹, que debe mucho a las reflexiones de Williams. A la tragedia se había acercado anteriormente a través del humor¹⁰. La tragedia puede ser una forma de vivir esa “experiencia de ambigüedad moral, de complejidad política y de divisibilidad del yo que nos enfrenta con aquello que ignoramos de nosotros mismos” (Critchley, 2014: 30). Su propuesta ética nos remite a una demanda de responsabilidad infinita, demanda imposible de cumplir, porque implica una relación asimétrica con el otro que provoca una escisión del sujeto ético en dos. Critchley, así, recurre a algunos conceptos de Lacan, como el concepto de “sublimación” (Critchley, 2010b: 96). Dentro del contexto de ambigüedad excesiva que dicho concepto tiene en el psicoaná-

9 Propuesta que desarrolla en Critchley, 2010b, y de la que la tragedia es una parte central.

10 En Critchley, 2010a.

lisis desde el mismo Freud, Lacan atiende al sentido que describe “sublimación” como la satisfacción de un impulso, en la medida en que se desvía de la mente consciente, en busca de un nuevo objeto, pudiendo así ser obtenida a través del arte e introduciendo así la posibilidad de la tragedia, como explica Critchley (2010b: 98):

El psicoanálisis es conocimiento trágico y ante la ausencia de la posibilidad de la felicidad -una tragedia que en el diván se presenta como un síntoma-, lo único que puede o podría salvarnos es la sublimación, o más particularmente, un pensamiento de lo trágico.

La sublimación puede suponer la realización del deseo inconsciente pero que, a la vez, hace comprender la finitud propia a través de la belleza, que es la que produce la sublimación. Lacan propone la figura de Antígona porque al transgredir las leyes utilitarias de la *polis*, sin sentir culpa ni ceder en su deseo, convierte su actitud en sublime puesto que se eleva por encima del mundo utilitario gracias a la *catarsis*, una especie de purificación del deseo, según Lacan. De esta manera, la sublimación estética puede salvar al sujeto de su escisión, porque lo deja entrar y enfrentarse a la dimensión hiperbólica de la demanda ética sin aplastarlo. Traduciendo esto “a categorías nietzscheanas: necesitamos el arte a fin de no perecer ante la verdad” (Critchley, 2010b: 101). Sin embargo, Critchley entiende, con razón, que, al igual que Nietzsche, Lacan es heredero de la “filosofía de lo trágico” que, en la tradición alemana, arranca desde Schelling hasta Hölderlin llegando, incluso, hasta Freud, filosofía que como hemos visto más arriba enlaza con el ideal estético de lo griego instaurado por Winckelmann. Critchley cuestiona la idea de que en la acción trágica el sujeto pueda alcanzar la autenticidad al enfrentarse a su propia finitud. Antígona se convierte en la heroína trágica del psicoanálisis en Lacan, heredero, a través de Heidegger, de dicho paradigma alemán, porque se opone a la *inautenticidad* de la vida utilitaria de la *polis*, enfrentando su destino de ser-para-la-muerte. Este paradigma trágico-heroico hace demasiado trágico al sujeto y corre el riesgo de convertirse en una idea nociva por sus consecuencias políticas¹¹. Ante tanta tragedia más propensa al melodrama, Critchley explora la vía, abierta con anterioridad, del humor y su relación con la tragedia como arte. Aboga “por una noción de *inautenticidad originaria* que está en el centro de la experiencia subjetiva y que surge en relación con la facticidad de una demanda ética que no puedo comprender del todo y con respecto a la cual no soy adecuado” (2010b: 107). Ante esa excesiva demanda ética, el sujeto necesita el humor como otra forma distinta de sublimación, que le permita afrontar esta carga. Considera el humor una expresión de

¹¹ 2010b, p. 106-107. Critchley examina estas consecuencias en un escrito anterior sobre el *Ser y tiempo* de Heidegger, como especifica en la nota 98.

inautenticidad. Y pregunta, si no es eso aún más trágico que la tragedia puesto que impide continuamente la posibilidad de autenticidad.

El humor implica un mundo social compartido, lo cual supone, por un lado, que puede ser reaccionario y restituir un mundo de sentido estructurado según los poderes instituidos, caso del carnaval o del bufón. Pero, por otro, también implica tensión y posterior alivio, lo que lo convierte en una cuestión corporal, y, lo más importante, tiene la posibilidad, al devolver al mundo corriente, como *antirritos*, las prácticas compartidas y los significados implícitos en los trasfondos de las culturas, de que estas mismas prácticas podrían transformarse y ser de otra manera, por lo que adquieren un evidente valor crítico (Critchley, 2002: 20-28). De lo que no cabe duda es que, desde Aristóteles, la risa es un asunto puramente humano y, al mismo tiempo, evidencia una fuerte relación con la naturaleza, porque nos pone de frente a nuestra animalidad, dejándonos ver la duplicidad que somos gracias a la cultura:

El humor es, precisamente, la explotación de la ruptura entre la naturaleza y la cultura, lo cual revela que lo humano no es tanto una categoría en sí misma como una negociación entre categorías. Podríamos definir, incluso, lo humano como un proceso *dinámico* suscitado por una serie de identificaciones y de ausencia de identificación con la animalidad (2002: 48).

En este hiato entre lo humano y lo animal, se encuentra la cultura. Aquí entra en juego el cuerpo, la disyuntiva entre el ser y el tener, ser un sujeto, pero convertirse en objeto y adquirir por ello una posición excéntrica, la que el ser humano tiene, en verdad, en la naturaleza. El humor nos permite estudiarnos como lo haría el extraterrestre de *Sin noticias de Gurb*¹², como seres extraños y *desterritorializados*, pero también mirar nuestras construcciones culturales como lo que son, pudiendo enfrentarlas como lo hace Cúnduros en *El ogro*. En ese juego del sujeto convertido en objeto del humor, que siempre acaba poniendo en cuestión la identidad, en ese explotar el vacío entre ser un cuerpo y tener un cuerpo, entre los aspectos físico y metafísico del ser humano, puede aparecer el elemento trágico: “lo que nos hace reír es la vuelta de lo físico a lo metafísico, donde la supuesta sublimidad trágica de lo humano se colapsa en un ridículo cómico que tal vez sea más trágico” (Critchley, 2002: 64). Son palabras que pueden traernos a la mente un personaje como Tomás, que hemos analizado más arriba.

¹² La conocida novela de Eduardo Mendoza (Seix Barral, Barcelona, 1992), que utiliza el humor para mirarnos como seres humanos desde los ojos del extraterrestre que busca a su amigo, como lo ha hecho la antropología clásica con los “otros” salvajes. Algo parecido, pero exacerbando la animalidad, es lo que hace Gerald Durrell en sus conocidas memorias, *Mi familia y otros animales* (Alianza, Madrid, 2002).

Critchley revisa un tratado sobre el humor de Freud del año 1927 y descubre en él el sentido de la risa que le interesa en relación a la tragedia. Aparece aquí un *superego* que ya no es hostil con la conciencia y sus pérdidas, sino que “ha pasado por una madurez que proviene de haber aprendido a reírse de sí mismo, a encontrarse ridículo” (2002: 135) lo que lo convierte en un amo menos severo, “al final, tal vez sea el superego el que salva al ser humano de la *hybris* trágica, de la fantasía prometeica de creernos omnipotentes, y lo haga a través del humor” (2002: 137). Pero no es “la risa dorada de la afirmación trágica”, que decía Nietzsche, sino una risa II, freudiana, más débil, que afirma que la vida no es algo que haya que afirmar de forma extática, sino que ha de ser reconocida cómicamente, porque nace de la sensación de incapacidad, impotencia e *inautenticidad*. Es esa risa que considera esencia del humor, la sonrisa, el *risus purus*, una risa superior que se ríe de la risa, que depara elevación y liberación, lucidez del consuelo. ¿No es éste es el tipo de humor que plantea Cúnduros en *El ogro*, la *tragedia* de un malentendido, el que vive Tomás, sin haberlo buscado, como una fatalidad del destino, cuando su único anhelo era pasar desapercibido entre la gente? En este caso, el humor funciona como ironía, la doble ironía de que su imagen sea la del bandolero más buscado de la ciudad, pero también el más popular, esa especie de Robin Hood heleno en una época de crisis. ¿No surge la tragedia de esa cómica afirmación de la vida que hace Tomás, ante la incapacidad continua ante los acontecimientos que no puede, no sabe, controlar ni afrontar?

Volviendo a Critchley. Con los presupuestos expuestos, a saber, la necesidad de una ética que derive en una política, la afirmación de ésta sobre la demanda de una responsabilidad infinita que pesa sobre los hombros del ser humano y lo acerca, problemáticamente, a su escisión entre lo físico y lo metafísico, y con la ayuda de ese *risus purus* que nos permite sobrellevar la *inautenticidad* originaria que somos, afirma trabajar en un libro no escrito sobre la tragedia. Se trata de una lectura de la “obra de arte” que nos enfrente a una experiencia de verdad no contemplativa, sino que “surge de una experiencia visceral de los conflictos endémicos de la acción humana, conflictos que afrontamos personal y políticamente en nuestro día a día”. Un paso más en el acercamiento entre tragedia y un planteamiento ético-político que la acerca a la experiencia contemporánea, como proponía Williams, pues proviene de una propuesta ética fuerte, la *demanda de responsabilidad infinita*¹³. Esta es la línea en la que hemos querido mirar nuestras películas analizadas como tragedias modernas. Para ello, entresacamos de los esbozos de estas recientes propuestas de Critchley cuatro elementos que plantea como posibles en su consideración de la tragedia que, a su vez, nos abre cuatro vías susceptibles de ser exploradas para una definición de ésta como un género vivo en nuestro mundo contemporáneo y del que el cine podría ser un soporte válido, con las especiales características que hemos considera-

13 De esta propuesta, Critchley extrae interesantes consecuencias de lucha política en el marco de una “anarquía ética”, como él mismo la llama (Critchley, 2014: 30).

do aquí. Serán además un elemento más para el análisis del ideal de Grecia en su propio cine, así como la posibilidad de tragedia en él, como parte del imaginario instituido del helenismo.

a) Destino.

Como experiencia de ambigüedad moral, la tragedia nos enfrenta a lo que ignoramos de nosotros mismos, pero que a la vez nos constituye, “incita todo lo que apresa a nuestro ser, todas esas tretas y trampas del pasado en las que caemos ciegamente con nuestra incesante e insegura marcha hacia adelante” (Critchley, 2014: 31). Estaríamos ante lo que los antiguos llamaban el “destino”. En esto, en realidad, no hay diferencias entre la tragedia antigua y la moderna. Por eso hablamos de tragedia cuando Edipo cae en las trampas de un pasado que no conoce, pero del que irremediablemente forma parte y lo constituye, como Hamlet se encuentra presa de un pasado revelado por sus propios fantasmas, en la figura de su padre, y no es capaz de reconocer su responsabilidad en él, lo que le impide actuar. ¿No cae Tomás en un pasado que no sólo no conoce sino que ni siquiera es el suyo? El pasado que viene a pedirle cuentas es nada menos que su físico, su propio ser corporal, desdoblado en el del ogro, del que toda la ciudad ha oído hablar. Por otra parte, la ciudad de Atenas, la megalópolis desbordada de seres humanos en busca de futuro en un Estado destrozado, es en sí misma el pasado, el pasado de todo un pueblo, enterrado en capas que afloran a la superficie como trampas de una historia que mantiene apresados a sus ciudadanos. El peso de las ruinas, el peso del pasado, del que han hablado los poetas, aflora también en el cine, porque está, como las *moiras*, tejiendo la vida de los seres humanos, de los hombres y mujeres atenienses. Tanto Cacoyanis como Cúnduros, en los años cincuenta, pero posteriormente varias oleadas de cineastas griegos se hacen conscientes del peso que la ciudad hace soportar a sus habitantes de una manera hostil, confusa, ambigua¹⁴. Tomás nos llega a parecer por momentos un frágil juguete del destino de una sociedad inconscientemente opresiva con sus hijos. Su error, como dijimos, consistió en no aclarar el malentendido, en quedarse envuelto en la maraña de ambigüedades, huyendo como un prófugo, en una ciudad de prófugos y refugiados de tierras lejanas, lo que le supone enredarse todavía más en sus intrincados hilos, sin ser capaz de actuar, porque, en verdad, no sabe cómo hacerlo. Cuando el jefe le pregunta, tras su reconocimiento aún secreto, que por qué dijo que era el ogro, él sólo puede responder lo evidente: “¡Tú lo dijiste!”. Incluso Estela, con toda la fuerza de su carácter, en un momento determinado es incapaz de luchar contra ese mismo peso impuesto como una losa, como una de las tantas cabezas sin cuerpo, restos arqueológicos que recuerdan al ateniense su esplendoroso pasado que ya no le pertenece o que no le corresponde. La conversación, aparentemente

14 Sobre este tema específico en el cine más actual, ver Aguilera Vita (2011 y 2013).

amigable, con su futura suegra la hace comprender hasta qué punto ha perdido la partida. Estela no podrá enfrentarse a su pasado para encarar un futuro diferente y ha de pronunciar, como todos los griegos, en algún momento de la historia, ésta sí, trágica, el gran “no”, pero el no pronunciarlo en el lugar y el momento adecuado convierte una decisión trascendente en una acción trágica.

b) Negociación.

Otra de las constantes de la tragedia antigua, que parte ya de una de las primeras tragedias de Esquilo que conservamos, *Los Persas*, es una continua negociación con el otro, especialmente con el enemigo. En este concepto entra en juego la compasión, en su sentido etimológico, no en su sentido religioso cristiano. Compasión significa la comprensión del sufrimiento (*pathos*) del otro. Esquilo sólo encontró incompreensión entre sus conciudadanos que consideraron una osadía presentar el lado humano del enemigo derrotado. Pero precisamente lo que hace Esquilo es enfrentar a Atenas a la situación en la que podrían encontrarse ellos mismos, como de hecho acabó ocurriendo, tras la derrota ante Esparta, muchos años después, en caso de repetir la *hybris* de los persas. ¿No lo hace también en la Orestíada al enfrentar el problema de la venganza como un problema político? En la última tragedia de la trilogía, propone la negociación como necesidad urgente de resolver los conflictos que se vienen arrastrando de varias generaciones (Tántalo, Pélope, Atreo, Agamenón). Atenea usa la razón para detener el ciclo de violencia y alcanzar algo así como una reconciliación política. Así encontramos que la justicia es un conflicto entre dos partes dispuestas a recurrir a la violencia y que en la tragedia se nos muestra un razonamiento por el que “pensamos desde la posición del adversario y usamos la razón para escuchar ese otro lado” (Critchley, 2014: 47). Esa clase de acuerdo, que pueda promover vínculos de comprensión en un conflicto violento y apasionado, es lo que la tragedia explora, de ahí la lectura política de la trilogía de Esquilo¹⁵. La tragedia se consolida, así como un discurso de justificación de la ciudad ateniense. Como vemos surge en épocas de crisis, de guerra, cuando existe una injusticia básica en el corazón del orden político, es decir, “cuando la sociedad se siente a sí misma fuera de quicio” (2014: 56). Por eso mismo, Critchley considera que “la tragedia ofrece el marco más poderoso para diagnosticar los conflictos aparentemente insolubles que definen nuestro presente y encontrar recursos éticos que nos permitan pensar en alternativa” (2014: 50). Por lo que a nuestro tema se refiere, hemos visto cómo, a mitad de los años 50, Grecia sufre una dura crisis política, económica e ideológica. Tanto *El ogro* como *Estela* están gestadas y rodadas en torno al año 1955, último año del gobierno semidemocrático del mariscal

15 Thomson, G. (1970: 58-60). *La filosofía de Esquilo*. Madrid: Ayuso, la considera un símbolo, y a la vez una justificación ideológica, de la creación de las nuevas instituciones de la democracia ateniense de principios del siglo V a.C., como necesidad de renovación de la misma.

Papagos, que alcanzó el poder del Estado en 1952, gracias a las primeras elecciones que se celebraban en Grecia desde el golpe y la dictadura de Metaxás, es decir, antes de 1936, pero sin la participación aún de las fuerzas políticas de izquierdas. Sin embargo, son años intensos, de negociaciones, de intentos de reconciliación, incluyendo amnistías, después de las convulsiones sociales y políticas vividas. Ambas películas, como hemos ido viendo, se enfrentan a las fisuras y grietas del relato común del helenismo, que Grecia se ha intentado instituir desde antes de su independencia, las pone en evidencia las lanza hacia su público, revelando la necesidad imperiosa de negociación. La recepción tan desigual de ambas se debe a razones que hemos analizado en su momento, pero lo cierto es que las dos películas contribuyen a la normalización de ese imaginario del helenismo, que en *Nunca en domingo* toma una dimensión internacional y acaba por crear una serie de imágenes-tópicos a través de las cuales, todo griego se siente identificado y será identificado en el extranjero.

El ogro, al igual que la Orestíada, tiene un final, si no feliz, esperanzador. La banda, a pesar de su frustración al descubrir la verdadera identidad de Tomás y de matarlo en un primer arrebato de rabia, acaba comprendiendo que, fuera quien fuera, era un héroe necesario, y por ello lo recogen, rindiéndole homenaje como al héroe que no fue, pero debería haber sido. De algún modo, las Erinias, que han llegado a ser los chicos de la banda sumidos en la ira de sentirse engañados por ese ser minúsculo y gris que ven en Tomás al descubrir que no era quien creían, se acaban transformando en Euménides, algo que la maestría de Cúnduros sabe expresar en una imagen luminosa que coincide con el amanecer de un año nuevo.

c) Acción.

Desde Aristóteles, la tragedia se considera imitación de la acción. Entra aquí en escena el concepto de *mímesis*, pero también, la teorización que éste hace del arte¹⁶. Si algo caracteriza a la tragedia, como adelantábamos, es que los personajes no saben cómo actuar. Es también uno de los elementos con los que distinguíamos el cine *de vidente*, el cine que presenta el tiempo directamente y no trata de representarlo a partir del montaje. Recordamos que sus personajes no actúan, sino que miran, observan una realidad por la que deambulan, tratando de comprenderla. A este *Modo de Representación No Convencional*, pertenecen, como otras grandes obras de arte del neorrealismo italiano o la *Nouvelle Vague* francesa, las películas griegas que hemos estudiado aquí. ¿No resulta

16 ¿Se trata de la aceptación, por parte de la filosofía, de los poetas que Platón había expulsado de la ciudad en su *República* por exceso de pasión, de sentimiento, por resultar ajeno a la idiosincrasia de la filosofía que trataba de regular los afectos? O, por el contrario, ¿se trata de una teorización del arte, que conlleva la regularización de los afectos, precisamente haciendo una reglamentación de sus formas desde la creación de la disciplina estética?

curiosa esta coincidencia en la consideración de la acción dramática entre la tragedia y un determinado tipo de cine? Lo mismo Edipo que Hamlet, o Lear, se encuentran en esta tesitura, ante la necesidad de la acción. La diferencia entre el primero y el segundo es que Edipo actúa para descubrir una verdad que no conoce, por tanto, lo hace completamente a ciegas. Hamlet conoce la verdad de la muerte de su padre desde el primer acto, pero esa verdad lo paraliza y le impide actuar (Critchley, 2013: 5-7). Un ejemplo paradigmático en el cine griego (Aguilera Vita, 2014) es el personaje sin nombre de *La mirada de Ulises*, de Angelópulos. A. viaja enfrentado a una búsqueda que no sabe por dónde puede llevarlo. Es una búsqueda espacial a través de los Balcanes, fragmentados tras la disolución de Yugoslavia, en los años 90, para encontrar las primeras miradas al helenismo/*Romiosini* en el cine del siglo XX, unas supuestas cintas sin revelar de los hermanos Manakis. Pero también se trata de una búsqueda temporal a través del helenismo de dicho siglo problemático.

Así, la tragedia es pensamiento en acción, en acción reflexiva y su dificultad en un mundo caracterizado por la ambigüedad. Lo que se revela en la tragedia “es una situación donde actuamos y, sin embargo, al mismo tiempo, ya estamos determinados por la acción. Este es el asunto: desconocemos que, al mismo tiempo que hacemos algo, eso ya está hecho” (Critchley, 2014: 66). Estela fluctúa continuamente entre sus deseos y convicciones más profundas de mantener su libertad como mujer y el amor irracional y pasional por Miltos. Estela no sabe cómo actuar y, de hecho, su indecisión precipitará su caída. A pesar de su carácter impetuoso, cuando toma la decisión final, deambula por las calles lluviosas de la ciudad, observando los desfiles del día del gran “no”, el 28 de octubre. Busca a Antonis entre los abanderados, porque representa la libertad que ella ha perdido en su pasión por Miltos, pero, en realidad, sabemos que simplemente observa, espera, camina, bebe y vive la ciudad en ebullición. En esos momentos, vemos a Estela incapaz de actuar, como cuando, en la secuencia final, se dirige impasible a su destino, a los brazos de Miltos, a pesar de las advertencias de éste para que huya, porque lleva un cuchillo y se acerca dispuesto a clavárselo. Igualmente, Miltos contra sus deseos, actúa obligado, o mejor, actúa sin actuar. ¿Es el destino? ¿Es su hado? ¿Tal vez una sociedad asfixiante que le exige como hombre una compensación? La acción de Miltos es, si cabe, más trágica que la de Estela. ¿Por qué actúa si se nos muestra claramente en imágenes y en palabras que no lo quiere hacer? Igualmente hemos analizado el deambular de Tomás, su continua huida, primero de las miradas que lo acusan como un asesino, luego de su papel de héroe, luego de sí mismo. Recordemos las palabras que le dice al jefe, tras el segundo *reconocimiento*, a su vuelta al local de la banda, cuando éste le pregunta por qué no volvió a su casa cuando lo soltó la policía: “Fui, me pareció una tumba, regresé”. Las palabras no pueden ser más elocuentes. Tomás, como los héroes trágicos, actúa a ciegas, sin conocer

las consecuencias que su acción va a provocarle frente a ese mundo ambiguo y descompuesto por el que deambula. Su acción es aquí una no acción, un continuo vagabundeo que lo hace regresar al mismo sitio, a aquel lugar al que le llevan sus afectos, lo que nos conduce directamente al cuarto de los elementos trágicos, no por ello menos importante.

d) Afecto.

El problema de la tragedia con la filosofía se plantea en el momento en que ésta, con Platón, pretende una regulación de los afectos, mientras que la tragedia “articula una visión filosófica que cuestiona la autoridad de la filosofía misma, dando voz a lo que es contradictorio, precario y limitado en nosotros mismos” (Critchley, 2014: 34). Sin duda, lo que encontramos en la tragedia, ya desde sus orígenes es el dolor, las pasiones extremas, las lamentaciones. Nietzsche vio claramente el potencial de la tragedia para destruir la filosofía. Pero la tragedia da voz precisamente a la relación entre libertad y necesidad: una libertad continuamente cuestionada por lo que nos atrapa en el pasado, lo que la convierte en una libertad ilusoria y una experiencia dolorosa, pues siempre estamos pendientes de no traspasar el límite de lo prohibido, lo que los griegos llamaban *hybris*. El problema, y con ello la tragedia, es que nunca sabemos dónde está ese límite, de ahí el dolor, la exacerbación de los afectos¹⁷. La tragedia como “cólera que mana del dolor provocado por la guerra”. Las implicaciones ético-políticas de las que Critchley reviste la tragedia aquí son evidentes. La mayoría de las tragedias antiguas que se nos han conservado están escritas en plena guerra del Peloponeso, surgen de estados humanos de angustia y, en ese sentido, podrían iluminar muchos aspectos de nuestra vida política contemporánea¹⁸. Igualmente, muchas de las grandes películas se han producido o gestado en esos momentos de grandes convulsiones del siglo XX. Muchas de estas obras de arte, con el lenguaje de la imagen, propio del cine, podrían estar construidas con elementos formales que las hacen convertirse en tragedias modernas. Como decíamos más arriba, los personajes ya no son seres especiales ni héroes aristocráticos, porque el valor único de cada individuo implica un destino tan potencialmente histórico como el de otro. Ahora los héroes trágicos pueden ser la madre desgarrada que corre tras su hijo detenido por los nazis en *Roma, ciudad abierta* de Rossellini, pero también el héroe traidor de *La estrategia de la araña*

17 Como Critchley señala, esa exacerbación de los afectos es más acusada en las tragedias de Eurípides, considerado por muchos como el menos trágico, afirmación con la que no está de acuerdo (2014: 48-49).

18 En dos excursos, Critchley se refiere a la crisis del euro, antes, quizá, de comprender la situación social de miseria a la que ha llegado el país que se arroga el origen del género trágico y el ideal que tratamos en este trabajo, Grecia, y a las políticas de venganza en las sucesivas guerras tras los atentados del 11 de septiembre. Los efectos devastadores para la vida humana son evidentes. En un mundo donde la política parece reducirse a eso, la revisión de la tragedia antigua, piensa Critchley, podría iluminar.

de Bertolucci, por citar dos ejemplos italianos en dos momentos de grandes crisis para el país (y para Europa en realidad). Estela y Tomás viven en tiempos críticos de la historia de Grecia, en los que como hemos visto detenidamente, se gesta entre fisuras un nuevo imaginario y trata de instituir un relato común para todos los griegos que se han dado un Estado moderno propio. No es fácil, por todos los factores internos y externos, históricos e ideológicos que hemos analizado.

Lo cierto es que esos estados humanos de angustia nos regalan personajes ambulantes, perdidos, observadores de la cruda realidad que viven, siempre inseguros ante la posibilidad de haber cometido *hybris*, de haber sobrepasado esa raya indiscernible y sutil, tan variable como la sociedad que la instituye quiera. Personajes, como Estela, que defienden su mundo frente a una sociedad injusta que los menosprecia y ningunea, en su caso por el hecho de ser mujer y querer ser libre. O bien personajes, como Tomás, que por el contrario, se aíslan del mundo que les asusta, al que miran como una amenaza continua, pero cuya *no acción* los termina por diluir en él.

Estela, El ogro, Nunca en domingo: dos tragedias y una reflexión.

Destino, negociación, acción y afecto, son, por tanto, cuatro elementos que, entresacados de la tragedia griega antigua, podemos encontrarlos en toda obra que consideremos tragedia. A poco que escarbemos en la composición de las películas de Cacoyanis y Cúnduros que hemos analizado, podemos encontrarlos igualmente. Nos queda por preguntarnos si el cine podría llegar a ser un medio, soporte o formato para la tragedia contemporánea. La estructura formal de la tragedia griega está, como indicaba Williams (204: 38), enraizada en una precisa estructura de sentimientos: “habiendo abstraído una Necesidad general, se sitúa dentro y en contra de los individuos sufrientes, resumiéndolos en el héroe trágico (...). Pero, primordialmente, aquella era una tragedia coral. Las específicas y variadas relaciones entre coros y actores eran las verdaderas relaciones dramáticas”. De la misma manera, la estructura formal de una tragedia contemporánea estará enraizada en una precisa estructura de sentimientos, que determinará, de alguna manera, dicha estructura. Como afirmábamos más arriba, de acuerdo con Williams, Eagleton y Critchley, lo que no podemos es limitarnos a llamar tragedia a determinado tipo de obra dramática escrita según las características puramente estructurales que corresponden estrictamente a las de la tragedia griega antigua. Entre otras cosas, hay algo que supera esa restricción: el hecho incuestionable de que la mayoría de las obras conservadas de los trágicos griegos mantienen una vigencia y actualidad que les permite ser representadas una y otra vez, hablándonos a individuos contemporáneos, a pesar de no ser capaces, como tales, de percibir aquella estructura formal original y, ni siquiera, su lengua. De hecho, la probable reconstrucción rítmica de la lengua griega clásica, que es utilizada en las tragedias con-

servadas, tanto en los cantos corales como en los recitativos versificados en el llamado trímetro yámbico, no dejan de ser eso, reconstrucciones, prácticamente imposibles de reproducir fónicamente, si no es basándose en suposiciones. Lo mismo podemos decir de los fragmentos musicales conservados de los cantos corales que son, como mucho, interpretaciones contemporáneas basadas igualmente en la suposición de que podrían ejecutarse y sonar de la manera en la que se reconstruyen. Por último, la vigencia de tales obras dramática sobrepasa el problema lingüístico, en tanto que son traducidas a lenguas modernas, incluyendo las versiones que se escenifican en Grecia, que son adaptaciones a la lengua hablada actual, la *dimotiki*. ¿Cómo, entonces, pensar que tan sólo podemos considerar tragedias genuinas esas pocas obras conservadas de la Grecia Clásica? Ni siquiera un partidario de la muerte de la tragedia, como Steiner, se limita a la cuestión formal, en el momento en que restringe el estatus de verdadera tragedia a unas pocas de las obras conservadas, no a todas, con lo que, con ello, enmienda al mismo Aristóteles. Pensamos, por tanto, que la estructura formal de una tragedia está directamente relacionada con la estructura de sentimientos, que se plantea en cada época concreta, como afirmaba Williams, y que está estrechamente vinculada al sentido que en cada momento se otorga a la acción trágica ¿No podría ser un tipo de cine, ese cine que presenta el tiempo en la pantalla, la estructura adecuada para plasmar la tragedia, esta vez, la tragedia como experiencia, la tragedia como acción? ¿No podría ser el cine esa estructura formal contemporánea que necesita la tragedia para convertirse en obra de arte? ¿No podría ser, al menos, una de sus posibilidades, uno de sus soportes, de sus formatos contemporáneos?

A pesar de lo dicho, en el imaginario moderno del helenismo, la tragedia, como género dramático, forma parte central en la asunción del pasado clásico, como el pasado común de los griegos. Si bien este clasicismo pudo ser en sus inicios, en determinados contextos de la sociedad griega, una imposición de la idea estética que Europa tenía de Grecia, lo cierto es que, de una manera u otra, acaba aceptándose como parte indiscutible del pasado común heleno, por todos los griegos. Ese pasado clásico había sido, en parte, soterrado por la fuerza del imaginario instituido en el Imperio Bizantino, que prefería encontrar sus orígenes en el origen mismo de la cristiandad. Tras los distintos avatares históricos que implicó la convivencia con la cultura otomana musulmana, recuperar lo clásico para el imaginario propio, era cuestión de tiempo, una vez que se tuvo clara la necesidad de formar un Estado griego, que debía de aliarse a las nuevas formas de organización política, económica y social que se desarrollaban en Europa. En el plano cultural y literario, la tragedia constituía, sin duda, un género que podía considerarse autóctono, inventado y desarrollado en los momentos más esplendorosos de la cultura griega. Así, ha habido durante siglos intentos de revivir la tragedia, en territorios griegos y en lengua griega, forjando un vínculo de continuidad con aquellos clásicos, que ha tenido desigual resultado,

según los momentos históricos. Los momentos más prolíficos, curiosamente, han estado auspiciados por la influencia cultural de Europa occidental, particularmente de Italia. Así, veíamos en el siglo XVI-XVII un Renacimiento de este género literario en Creta, cuando la isla se encuentra bajo dominio veneciano. Los temas y personajes eran griegos: Ero-fili, Panoria, Erotócrito, etc., enraizados en una triple vertiente: clásica, influida por los modelos renacentistas italianos, tradicional helena, impregnada de una mirada particular a la Antigüedad Clásica que formaba parte de la tradición oral¹⁹, y bizantina, revestida de un fuerte componente cristiano ortodoxo (Aguilera Vita, 1989). Poco a poco, desde la independencia, se irá asumiendo y tratando de revisar de nuevo el clasicismo heleno, y el cine formará parte de esa revisión, como estudiábamos en el capítulo 4, con intentos de revivir clásicos como Dafnis y Cloe o de filmar los espectáculos teatrales que se comen-zaron a revivir emulando los juegos Delficos, bajo los auspicios del poeta Sikelianós y su mujer Eva Palmer. Estos procesos provocaron no pocas desestructuraciones sociales y culturales y fisuras graves en el imaginario que había de constituir un relato común para todos los griegos. Sólo a partir de los años 50 existe una voluntad de normalización del mismo, para la que el cine hará una importante contribución. Entonces será posible, desde un tipo renovado de cine, muy influido de nuevo por los movimientos culturales de la ve-cina Italia, volver a construir, ahora con la estructura dramática adecuada a la experiencia de crisis que se vive, tragedias. Es el caso de las dos películas que hemos analizado aquí. También se hará posible en la escena teatral desde la reposición de los grandes textos antiguos o la creación de nuevos, gracias a una renovación de la literatura dramática que comenzará Iácovos Cambanelis, a lo largo del siglo XX. Cambanelis, considerado el padre de la literatura dramática moderna griega, comienza a escribir su obra realmente con los guiones de estas películas. Su formación clásica y humanística será innegable y experimentará estructuras y lenguaje, para abarcar comedias y tragedias contemporáneas.

Por otro lado, los cineastas que hemos tratado, trasladan al cine la tragedia, tanto en sentido literal, transponiendo tragedias antiguas al nuevo lenguaje cinematográfico, como componiendo tragedias modernas con dicho lenguaje. Determinadas películas de la historia del cine pueden considerarse obras de arte, más allá de simples productos de entretenimiento. De entre ellas, muchas responden a lo que hemos llamado cine *de viden-te* y éste será el cine capaz de articular, sin duda, los cuatro elementos básicos de los que hablábamos que podrían constituir una tragedia moderna: destino, negociación, acción y afecto. Una parte de ese cine y algunos, no muchos, de sus creadores han utilizado la característica más auténtica del arte del cine, la *tecnestésica*, como soporte para inmortalizar interpretaciones concretas de tragedias clásicas, antiguas o modernas. Ejemplos no faltan de adaptaciones incomparables, entre las que tenemos que contar las de Pasolini, ¹⁹ Y que, como hemos visto, tuvo continuación en muchos lugares de Grecia hasta bien entrado el siglo XIX. Recordemos los estudios de Cacridi (1979).

con *Edipo Rey* y *Medea* a la cabeza, o las de Peter Brook o Kenneth Branagh sobre obras de Shakespeare. Aquí entraríamos en otro campo de análisis tan fascinante como el que estamos tratando, puesto que surge una pregunta inmediata, ¿cuál es la diferencia entre las tragedias como propuestas dramáticas escritas para ser representadas y las tragedias que el cine ha fijado en películas? ¿Son algo diferente o dos vertientes de la misma cosa? Pensamos que, sin duda, la *tecnestésica* hace de ambos fenómenos dos realizaciones artísticas bien diferenciadas. El teatro consiste en la absoluta fugacidad y unicidad de la representación, que no puede repetirse exactamente de la misma manera dos funciones seguidas, mientras el cine ofrece una obra acabada, cerrada y fija, cuya repetición en la proyección no permite cambio de ninguno de sus elementos. Entonces, no hay otro remedio que reconocer la inmensa diferencia entre un texto de tragedia representado, con su traducción y adaptación correspondiente, en un teatro, y el mismo texto, transpuesto a lenguaje cinematográfico. Y la diferencia no se encuentra sólo en la irrepitibilidad del texto vivo frente a la fijación de la imagen, sino algo mucho más importante, en que en la imagen, en la película, ese texto no es el único elemento válido de interpretación, sino que la secuencia de las imágenes en movimiento es capaz de configurarlo como una obra de arte cerrada y completa. De esa manera, la tragedia textual, susceptible como tal de ser representada en un teatro, se convierte en la tragedia cinematográfica, susceptible de ser vista y admirada como una obra de arte completa e independiente, que la acerca a una obra de arte plástica. La *Medea* (1969) de Pasolini es una interpretación personal, cerrada, completamente original de la tragedia de Eurípides, lo que la convierte en una tragedia compuesta por Pasolini, al margen de la utilización en ella de los elementos formales que consideramos propios de la tragedia original, como el texto, el coro, una determinada estructura, etc. Igual cabría decir de la trilogía de tragedias de Eurípides que Cacoyanis llevará a la pantalla. De hecho, Cacoyanis, consciente de que su trilogía pretende ser una interpretación personal de tres textos trágicos clásicos, *Electra*, *Ifigenia* y *Las troyanas*, no oculta la recreación de esos elementos formales de una manera original en las tres películas. Incluso en la primera compendia de manera magistral en un prólogo mudo el regreso de Agamenón de Troya a Micenas, como una especie de recreación del *Agamenón* de Esquilo, previo al texto de Eurípides que le sirve de base en el resto de la película.

Algo diferente es el hecho de construir tragedias nuevas en el cine. En este caso, Cacoyanis en *Estela*, al igual que Cúnduros en *El ogro*, utilizan elementos inspirados en la tragedia antigua, así como los cuatro contenidos significativos de los que hablábamos más arriba, esto es, destino, negociación, acción y afecto, pero también guiños a elementos formales propios de las tragedias griegas clásicas. Lo hemos analizado en sus capítulos correspondientes, pero la resumimos aquí a modo de conclusión.

Lo que hacen tanto Cacoyanis como Cúnduros en sus respectivas películas es una transposición más o menos consciente de, en primer lugar, cantos corales, en segundo lugar, el retrato de los héroes, en tercer lugar, la acción dramática inserta entre cantos corales y, en cuarto, el elemento coro, o sea, los *coreutas*, que, separado en parte de su función musical, se transpone a la ciudad y a los individuos que la habitan. De los tres, destaca indudablemente la utilización de los cantos corales, que tanto uno como otro han adaptado a la música popular. En los capítulos correspondientes a cada película, comentábamos la utilización de la canción como elemento integrado en la acción dramática, a la vez que servía de transición entre secuencias. La diferencia entre el uso que una y otra película hacen de la canción los acerca a un tipo de tragedia antigua que, pensamos, no es casual y responde al empleo consciente de estos elementos por parte de sus autores. Cacoyanis utiliza canciones al estilo *rebético*, del subgénero amoroso o de taberna, cuyas letras aclaran los sentimientos de personajes concretos en cada momento de la acción o invitan a la fiesta y al baile, canciones breves que, como decimos, sirven a la vez de transición entre las secuencias, generando, de esa manera, tensión dramática y presentando el tiempo de la acción. En este aspecto, se acerca a los coros de Eurípides, con quien Cacoyanis, de forma confesa, se siente identificado y de quien ha puesto en escena, además de re-crearlas en la pantalla, las tres tragedias citadas. Por su parte, Cúnduros recompone los cantos corales en forma de imágenes con música. Estos interludios musicales, clarísimos *musisignos*, además de *cronosignos*, como vimos, recurren a temas populares de la música internacional, recordemos los ritmos latinos, y, en los momentos clave, utiliza el ritmo *rebético* más grave y lento del *seimbékico*. Son largos cantos corales cuyo contenido se encuentra en las significativas imágenes más que en las palabras (lenguaje cinematográfico puro) y que, además, se insertan en la acción dramática. No sólo son transiciones entre escenas, lo que los acerca, en este caso, a los coros de Esquilo.

De la misma manera, Cacoyanis se acerca a Eurípides y Cúnduros a Esquilo en el tratamiento de los personajes. Estela es una heroína de carne y hueso, es un personaje que vive, sufre, canta, ama y asume sus afectos hasta las últimas consecuencias. Cacoyanis, cuando construye sus tragedias euripídeas recrea aún más los caracteres psicológicos de las heroínas que lleva a la pantalla por medio de la imagen misma. Los mejores ejemplos están en su *Electra*, los personajes de Electra y de Clitemnestra cambian la máscara trágica, que apenas permitía una matización a través de la voz, por la máscara cinematográfica, que realza, gracias a los primeros planos, los afectos que pasan por los rostros y cuerpos de los personajes²⁰. Cacoyanis consigue construir a las dos heroínas antagonistas a partir

20 De hecho, hace un uso consecuente y reiterativo de lo que podemos llamar imagen-afección (Deleuze, 1984: 152), es decir, cualidades-potencia que preparan el acontecimiento que se actualizará en el estado de cosas concreto, en el que deviene la imagen como acción. Estas imágenes-afección expresan por sí mismas los afectos, aislados de cualquier coordenada espacio-tem-

del cuerpo: sus miradas, sus maquillajes faciales, sus posturas, los gestos de sus rostros. Estela es una heroína de Eurípides captada por la mirada de Cacoyanis. Igualmente, su fuerza reside en el cuerpo, en su forma-tipo espectacular y su rostro particular, capaz de concentrar todos los afectos que la mueven a actuar y aquellos que la paralizan ante lo inesperado o lo inevitable. Por su parte, Tomás es un héroe-antihéroe esquileo. Como todos los personajes de esta tragedia irónica que es *El ogro*, responde a las situaciones que han conseguido perderlo, pero no hallamos en él la profundidad psicológica de Estela o de Milto. Tomás es una máscara trágica, una especie de símbolo del *anthropos* griego actual, del ser humano griego de su época, marioneta que vive y actúa en una sociedad en crisis, tratando de encontrarse a sí misma y definirse como tal. No en vano, su máscara es el rostro de hombre lánguido, gris, capaz de provocar la risa inconsciente a causa de su seriedad impasible. Es el tipo de rostro que representó en los inicios del cine el gran Buster Keaton, por ejemplo. No es fortuito, como señalábamos, que Cúnduros eligiera a Dinos Iliopulos, un actor característico de comedia, reconocible por su cuerpo y su rostro. Ninguno de los personajes de la película manifiesta profundidad psicológica, porque son máscaras en manos de un destino cruel que los deja actuar, según sus afectos. Hay un cierto esquematismo en los personajes de *El ogro* que deviene trágico, porque su acción no está motivada por pasiones o pensamientos racionales, sino como impulsos inexplicables que los guían por laberintos, sean físicos como la ciudad, sean imaginarios.

Por otro lado, la estructura que eligen estos creadores cinematográficos griegos vuelve a recordar, intencionadamente, la forma estructural de plantear la acción dramática de la tragedia antigua, esto es, primero, un prólogo narrado en imágenes en ambas películas (la llegada de Alecos al Paraíso en *Estela*, mientras encontramos los carteles tradicionales con los créditos; la pega del cartel de *El ogro* sobre el cartel de la anterior película de Cúnduros, mientras dos ciegos tocan una música tradicional entre el bullicio de gente). No se necesita un dios. Esto es cine, imagen en movimiento, no teatro, pero sí trata de emular, en este nuevo lenguaje, aquel lenguaje originario de la tragedia. Luego la sucesión de estásimos (la acción) y cantos corales (canciones o bailes con imágenes que suplen la palabra). Como decíamos más arriba, en Cacoyanis, esta sucesión de la acción es más dramática y recuerda la tragedia de Eurípides, en Cúnduros, es más esquemática y emula la tragedia de Esquilo.

Por último, el componente coro se separa del canto coral mismo para insertarse, tanto en una como en otra película, dentro del desarrollo de la acción trágica, asumiendo a la vez el papel de un destino impersonal, curiosamente compuesto por individuos. Estos individuos son los habitantes de Atenas. Este coro está desgajado de los cantos corales

poral, y se manifiestan en toda su intensidad en el primer plano. El uso que hacen tanto Cacoyanis como Cúnduros de los primeros planos realzan los afectos puros de los personajes que se convierten en máscaras trágicas de forma casi natural.

porque adapta su función en la nueva forma de hacer tragedia que es el cine, pero forma parte de aquella fuerza ineluctable a la que los héroes de estas nuevas tragedias se enfrentan sin conocer el poder que oculta. Se trata del poder mismo de una sociedad que ha creado su institución imaginaria sobre el relato escindido y nunca terminado del helenismo, del nuevo helenismo. Es una sociedad que representa todos aquellos obstáculos que reprimen la individualidad, esto es, que impiden al individuo escapar de lo determinado por la ley ancestral del helenismo cristiano-pagano, con todos sus vicios, sus mecanismos culturales de defensa, sus ritos de paso, es decir, todo aquello que la constituye como una sociedad, que le otorga una identidad, por muy básica que sea, que la defiende de lo otro. La futura suegra de Estela es un magnífico corifeo en la película de Cacoyanis. Su juego psicológico es abrumador. Nadie puede considerarla un personaje malvado, no es el malo de la película, porque en este cine, como en la tragedia, el asunto no se dirime entre buenos y malos, sino que hay algo mucho más enraizado en las veleidades del alma humana. El coro sale a la calle al escuchar los gritos de Miltos, alentando a Estela a huir de un destino que él no puede evitar, su propio destino. Cacoyanis saca en este trágico epílogo a todo el coro de ciudadanos atenienses a la calle a seguir el cortejo fúnebre de Estela. En *El ogro* el coro se desdobla. De nuevo los ciudadanos de Atenas forman el gran coro misterioso que, ambiguamente, mira a Tomás en su huida hacia ninguna parte, pero también el que, ambiguamente, lo aclama cuando es detenido y esposado. Pero Cúnduros, más sutilmente, de nuevo en una referencia sin precedentes a la tragedia esquilea, maneja otro coro más íntimo y mucho más determinante en la acción trágica: el coro de chicos y chicas de la banda. Este es el verdadero coro de esta tragedia, el de los muchachos que se preparan para la lucha, el gran robo que les traerá el amanecer del nuevo año, y el de las muchachas que los apoyan y bailan y beben con ellos en el gran *seimbékico* final. No hay un corifeo único. De nuevo, como en los coros de Esquilo, surgen los miembros destacados de la banda para hacer avanzar la acción en los momentos clave, el jefe, el arqueólogo, el camarero, el presentador. Son los mismos corifeos que despiden a Tomás en su final, en el cortejo fúnebre en el que los escuchamos pensar, como en el épodo trágico, sobre el héroe, la vida y la muerte.

Ante todo lo dicho, no estamos sólo ante un cine trágico, sino ante una verdadera tragedia cuya forma, la de los tiempos que corren, utiliza el lenguaje y la estructura del cine. Pero, además, estos creadores asumen su imaginario, su helenismo, fragmentado, escindido, inacabado, un relato común que unifica tantos caminos por los que el griego, como pueblo viejo, ha caminado a lo largo de su historia y se la ha hecho consciente. Asumen la tragedia como algo propio y no se conforman con traer a la actualidad, en su caso a un arte como el cine, algunos de los elementos básicos que podemos leer en toda tragedia desde la antigüedad, aun considerando interpretaciones históricas e ideológicas de la misma, sino

que buscan en la tragedia que se hacía entonces, una estructura formal para transponerla a un nuevo lenguaje, buscando con ello, sin duda intencionadamente, la auténtica creación de una tragedia moderna. Estos autores se arrogan con ello la continuidad de un género creado por sus antepasados, aun a sabiendas del carácter de idealización, de institución imaginaria, que dicha arrogancia tiene. La continuidad de la tragedia no es, por tanto, lo importante en este caso, sino la re-creación, en el sentido de nueva creación, de un género que puede aportar todavía mucho a una sociedad como la contemporánea, en absoluto exenta de experiencia trágica, en el sentido en el que la definía Raymond Williams. Cacoyanis y Cúnduros, supieron encontrar y abrir un camino en el cine para esta re-creación de la tragedia, con su correspondiente estructura de sentimientos propia de los tiempos que vivieron. En Grecia, en un sentido muy similar, le han seguido muchos creadores hasta la actualidad. Lo hizo Dassin con originales adaptaciones de tragedias clásicas convertidas en tragedias cinematográficas modernas y creaciones propias (Valverde García, 2013). Lo han seguido, con mayor o menor fortuna otros autores griegos, siempre teniendo presente su pertenencia a una sociedad que había instituido un imaginario propio muy particular, el neo-helenismo, con raíces que la cultura de todo un continente considera también propias. Destaquemos algunos casos concretos de innegable calidad como *En el límite de la ciudad* (*Από την άκρη της πόλης*, 1998) y *15 de agosto* (*Δεκαπεντάγουστο*, 2001), ambas de Constantinos Yánaris (Aguilera Vita, 2013b), o mucho más reciente *Academia de Platón* (*Ακαδημία Πλάτωνος*, Filipos Chitos, 2009) y la magnífica *Estrela* (*Στρέλλα*, Panos Cutras, 2009). Tras la gran crisis de 2008, el cine griego ha recuperado de una manera inesperada la tragedia, manteniendo un lúcido y actual sentido del humor, a la vez que esos elementos asumidos como imaginario del helenismo que tienen que ver con tragedia como género. Mención aparte merece Anguelópulos, tal vez el cineasta más emblemático de los últimos 30 años en Grecia, del que al menos habremos de hacer una breve reseña en un apéndice a este trabajo.

En la otra cara de la discusión sobre la tradición clásica, se encuentra la primera película que el americano Jules Dassin realizó completamente en Grecia y a la que hemos dedicado el capítulo 7. Lo interesante, para concluir aquí, es que se trata de una comedia cuyo fondo es la doble interpretación del imaginario del helenismo en la época en la que Grecia comenzaba a salir de las fracturas fratricidas e iniciaba una recuperación económica que la lanzó como potencia turística en el mundo occidental. Buena parte de la imagen que vendió de sí misma, como vimos, partía de estas películas aquí analizadas. Pero particularmente, Dassin trata, desde el punto de vista de la comedia, precisamente la ambigüedad de las interpretaciones que sobre la tragedia griega se han sucedido. En concreto, enfrenta de una manera irónica la interpretación conservadora occidental de la tragedia antigua contra una interpretación libre que representa el personaje de Ilya y su

forma de verla como un espectáculo que pertenecía por derecho propio a su pueblo. Un planteamiento como éste, merecía sin lugar a dudas el capítulo que se le ha dedicado. Dassin pone el dedo en la llaga de las contradicciones del helenismo y sus visiones, sus fisuras y las imposiciones de lo que ese helenismo habría de ser. Si Cacoyanis y Cúnduros, como griegos, hacen tragedia con el lenguaje del cine, Dassin, extranjero occidental de sólida formación clásica, discute sobre la pervivencia de la tragedia entre los griegos, aunque con ello, nos habla, en realidad, de la asunción del clasicismo, revisado por occidente, por parte del pueblo que se supone habría de ser el heredero legítimo del mismo.

Nunca en domingo se nos presenta pues como una metáfora de Grecia y su historia, una irónica fábula de cómo un pueblo, heredero de una cultura ancestral, interpreta su propio pasado, o mejor, su pasado originario ideal. Magistralmente centra este tema en la discusión sobre lo que ha de ser o no la tragedia griega, es más, sobre la pervivencia de ésta entre los individuos de las nuevas sociedades de la segunda mitad del siglo XX. Para Homer, el americano enamorado de Grecia (y de la prostituta Ilya, que la representa, que la *metaforiza*), la tragedia antigua conserva una esencia inmutable que implica un determinado tipo de representación historicista, sin caer en la cuenta de que esa manera de poner en escena una tragedia como *Medea* es ya una interpretación de la misma, comenzando por el recitado en una lengua griega sensiblemente diferente a la que está escrita y básicamente antirrítmica, en relación a lo que debió de ser el griego original. Para Ilya (enamorada de la tragedia como género, de sus personajes femeninos y de Grecia como encarnación de lo inmortal), la tragedia es un asunto de griegos, únicos capaces de interpretar convenientemente la parte de estereotipo y falsedad que contiene, así como de reinventar un final feliz en el que todos acaban siempre comiendo y bebiendo en la playa. La idea es lúcida, porque con ello Dassin abre el debate sobre la imagen de Grecia del extranjero que tan sólo busca en ella, como los primeros viajeros bajo el Imperio Otomano, las antigüedades, y la imagen de Grecia que el griego ha asumido como propia, incluyendo esas antigüedades, entre otros muchos elementos que también le pertenecen, como la música de *busuki*, la taberna y la alegría de vivir. Homer está enamorado de Ilya porque es la estatua, la Galatea a la que pretende dar vida como la Grecia que él quería encontrar, pero Ilya es el símbolo de una Grecia que ha sufrido los grandes enfrentamientos por tratar de instituirse un imaginario social propio, incluyendo parte de cada uno de los imaginarios que en algún momento de su historia fueron llamados igualmente *helenismo*. Esa ha sido su tragedia, pero también su liberación, cuando, al igual que Ilya, viven la conjunción de todos ellos y dan un gran sí a la vida, ese gran sí que Nietzsche pensaba como propio de la esplendorosa cultura griega antigua antes del cristianismo.

Como vemos, la tragedia sigue estando, como género literario, en el centro de la discusión sobre el helenismo moderno. Como griegos, Cacoyanis o Cúnduros, luego algunos

otros, han pensado que este tipo de cine, el cine *de vidente*, con una presentación directa del tiempo, puede constituir la estructura adecuada para canalizar aquellos elementos que consideramos están vigentes en toda obra de arte para ser llamada tragedia, destino, negociación, acción y afecto, pero también para transponer otros elementos formales que retoman de la tragedia antigua. La estructura de la tragedia moderna, o al menos, una de las posibles estructuras de la tragedia moderna, podría ser un tipo de cine que nos haga del tiempo una presentación directa y que cuente, como estructura de sentimientos, esos cuatro elementos citados. Si añadimos las propuestas de las películas analizadas aquí, la transposición de elementos formales con un nuevo lenguaje de la imagen, esas tragedias, que ahora combinan palabra e imagen en una obra cerrada, pueden llegar a ser obras de arte imperecederas.

**BIBLIOGRAFÍA Y
FUENTES FILMOGRÁFICAS.**

Bibliografía.

- Acosta M.R. (2005). De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia: Winckelmann y Burchardt. *Estudios de Filosofía*, 31, 39-63.
- Agriantoni, C. (2003). Η Αθήνα τον 19ο αιώνα. Συνοικία Μεταξουργείο / Athens in the 19th century: The neighbourhood of Metaxourgeion. En *Arqueología de la ciudad de Atenas*, edición digital. Atenas: Fundación Nacional de Investigaciones. Consultado el 02/10/2016, en:
Versión griega: http://www.eie.gr/archaeologia/Gr/chapter_more_10.aspx
Versión inglesa: http://www.eie.gr/archaeologia/En/chapter_more_10.aspx
- Aguilera Vita, A. (1989). El mensajero de Erofilo o la tradición griega en el teatro cretense. En *VII Congreso Español de Estudios Clásicos, vol III* (pp.347-352). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- (2002). El viaje de vuelta de la nave Argos. En García Gálvez (ed.), *Grecia y la tradición clásica, Vol. 1* (pp. 143-156). Santa Cruz de Tenerife: ULL.
- (2007). Melina mira la Acrópolis. *Metakinema, revista de cine e historia*, 0, consultada el 14/04/2015 en: <http://www.metakinema.es/metakineman0s4a1.html>.
- (2010). Slumdog Millionaire, ¿Cosmopolitismo o globalización? En F. Salvador Ventura (Ed.), *Cine y Cosmopolitismo, aproximaciones transdisciplinarias a imaginarios visuales cosmopolitas* (pp.25-41). Santa Cruz de Tenerife: Intramar ediciones.
- (2011a). Las dos Medeas de Arturo Ripstein. *Metakinema, revista de cine e historia*, 9, consultada el 15/04/2015 en: <http://www.metakinema.es/metakinemaindice9.html>.
- (2011b). La presencia fantasma: Atenas en el cine griego. En F. Salvador Ventura (Ed.), *Cine y ciudades, imágenes e imaginarios en ambientes urbanos* (pp. 83-98). Santa Cruz de Tenerife: Intramar ediciones.

-. (2012a). El llanto llegó del paraíso, la postmodernidad cultural mira hacia atrás sin ira. *Metakinema, revista de cine e historia*, 10, consultada el 15/04/2015 en: http://www.metakinema.es/metakineman10s2a1_Antonio_Aguilera_Vita_klama_paradeiso_Papathanasiou_Reppas.html.

-. (2012b). Tras la escritura: Iácovos Cambanelis, el creador escondido. En F. Salvador Ventura (Ed.), *Cine y autor, reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores filmicos* (pp. 263-282). Santa Cruz de Tenerife: Intramar ediciones.

-. (2013a). Nunca en Domingo o cómo Jules Dassin reinventa la Grecia cinematográfica. *Metakinema, revista de cine e historia*, 13, consultada el 16/04/2015 en: http://www.metakinema.es/metakineman13s1a1_Antonio_Aguilera_Vita_Never_on_Sunday_Dassin.html.

-. (2013b). La ciudad condenada: Atenas entre la tragedia y la comedia en el cine griego del cambio de siglo. En G. Camarero Gómez (Ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 27-45). Madrid: Akal.

-. (2014a). Representación y referencia entre los comediantes de Anguelópulos: el último cineasta moderno. En F. Salvador Ventura (Ed.), *Cine y representación, re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas* (pp. 233-248). Paris: Université Paris-Sud.

-. (2014b). Los días de Nietzsche en Turín (J.Bressane, 2001). Las posibilidades y límites del arte cinematográfico para pensar filosóficamente. *Metakinema, revista de cine e historia*, 15, consultada el 12/03/2017 en: <http://www.metakinema.es/metakinemaindice15.html>.

-. (2015). Helena de Troya de Manfred Noa: la Grecia alemana de Winckelmann en los inicios del cine. En F. Salvador Ventura (Ed.), *Cine e historias* (pp. 375-393) Paris: Université Paris-Sud.

-. (2016). La mirada de Ulises: la mirada del siglo, la mirada del clásico. *Metakinema, revista de cine e historia*, 18, consultada el 06/01/2017 en: http://www.metakinema.es/metakineman18s1a1_Mirada_Ulises_Anguelopulos_Antonio_Aguilera_Vita.html.

-. (2017). Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo. *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 31, 102-117. Consultado el 15/05/2017 en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/42985/3/10_articulo.pdf.

Amandry, A./ Amandry, P. (1989) Macriyannis témoin de la libération de la Grèce : Général Macriyannis, Mémoires. En: *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 15 (2), 558-563. Consultado el 06/06/2016 en: http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1989_num_15_2_1901.

Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Madrid: Paidós Ibérica.

- Balló, J. /Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp (2ª ed.).
- Bernal, M. (1993). *Atenea negra, I: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. La invención de la antigua Grecia, 1785-1985*. Barcelona: Crítica.
- Bou L. C. (2006). *India contemporánea. Saqueo colonial y lucha por la independencia*. Buenos Aires: Editorial de los Cuatro Vientos (bajo licencia Creative Commons).
- Cacoyanis, M. (1990). *Στελλα, σενάριο*. Athina: Kastaniotis.
- Cacridi, I.C. (1979). *Οι αρχαίοι έλληνες στην νεοελληνική λαϊκή παράδοση*. Athina: Morfotico ίδρυμα eznikis trapesis.
- Cambanelis, I. (1991). Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του πενήντα, η Μήδεια, η Μελίνα και... (η Στελλα με τα κόκκινα γάντια) (pp. 11-17). En *Θέατρο, τομος Ε'*. Athina: Kedros.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores (Ed. Revisada).
- Chateau, D. (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Ciamelli, F. (2002). Creación humana y paradoja de lo originario. *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura*, 54, 58-65.
- Clogg, R. (2016). *Historia de Grecia*. Madrid: Akal (3ªed).
- Constantine D. (1989). *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Critchley, S. (2010a). *Sobre el humor*. Torrelavega: Quálea editorial.
- (2010b). *La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*. Barcelona: Marbot ediciones.
- (2010c). El futuro del pensamiento radical [versión electrónica]. *Estudios Visuales*, 7, 67-79. Consultado el 15/03/2017 en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/04_critchley.pdf.
- (2014). *Tragedia y modernidad* (presentación de Ramón del Castillo). Madrid: Trotta.

- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Delverudi, E.-A. (1994). Ο Ιάκωβος Καμβανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος. Αριάδνη, *Anuario científico de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Creta*, VII, 165-195.
- Derrida, J. (1995). *Chora*. Córdoba (Argentina): Alción Editora.
- Dimarás, C. (1998). *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Athina: Ermís.
- Eagleton, T. (2001). *La idea de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.
- (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- (2011). *Dulce violencia. El ideal de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- (1986). *La estructura ausente Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen (3^a ed.).
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets editor.
- Gadamer, H.G. (2007). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme (12^a ed.).
- García Canclini, N. (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Gálvez, I. (1992). *El problema de la lengua griega y los teóricos de la gramática*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la U.L.L.
- (2002). La lengua como vehículo de la tradición. Algunos aspectos sobre el uso literario de la lengua griega. En García Gálvez (Ed.). *Grecia y la tradición clásica, Tomo II* (pp. 719-736). Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la U.L.L.
- (2004). Imaginario clásico para una nueva Grecia: análisis de la obra del general Yannis Makriyiannis. *Fortunatae, revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 15, 83-102.
- Giakovaki, N. (2003). Μεσαιωνική και Νεότερη Ιστορία: μια νέα συνείδηση για την πόλη της Αθήνας στα τέλη του 19ου αιώνα / Medieval and Recent History: A New Consciousness about the City of Athens at the End of the 19th Century. En *Arqueología de la ciudad de Atenas*, edición digital. Atenas: Fundación Nacional de Investigaciones. Consultado el 02/10/2016, en:

Versión griega: http://www.eie.gr/archaeologia/Gr/chapter_more_11.aspx#_ftnref1

Versión inglesa: http://www.eie.gr/archaeologia/En/chapter_more_11.aspx

Gómez Tarín, F.J. (2003) *Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València.

-. (2006) *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Horton, A. (2001). *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid: Akal.

Jachidakis, M. (1949). Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ρεμπέτικο). En *Manos Hadjidakis official website*, consultado el 24/01/2017 en: <http://www.hadjidakis.gr/works/ergo3.asp?WorkID=208>.
(En inglés: <http://www.hadjidakis.gr/english/works/ergo3.asp?WorkID=208>)

Kallivretakis, L. (2003). Η Αθήνα τον 19^ο αιώνα: Από επαρχιακή πόλη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, πρωτεύουσα του Ελληνικού Βασιλείου / Athens in the 19th century: From regional town of the Ottoman Empire to capital of the Kingdom of Greece. En *Arqueología de la ciudad de Atenas*, edición digital. Atenas: Fundación Nacional de Investigaciones. Consultado el 2/10/2016, en:
Versión griega: http://www.eie.gr/archaeologia/Gr/chapter_more_9.aspx
Versión inglesa: http://www.eie.gr/archaeologia/En/chapter_more_9.aspx

Karalis, V. (2012). *A history of Greek cinema*. London-New York: Continuum.

Koumantaropoulou, M./Michalides, M. (2003). Διατηρητέα νεοκλασικά κτήρια της Αθήνας / The Preservable Neo-classical Buildings of Athens, en *Arqueología de la ciudad de Atenas*, edición digital. Atenas: Fundación Nacional de Investigaciones. Consultado el 02/10/2016, en:
Versión griega: http://www.eie.gr/archaeologia/Gr/chapter_more_12.aspx
Versión inglesa: http://www.eie.gr/archaeologia/En/chapter_more_12.aspx

Lagogianni-Georgakarakos, M./Koutsogiannis, T. (2015). *Περίπατος στην Αθήνα των περιηγητών 17^{ος}/19^{ος} αιώνα / Strolling through the Athens of travellers 17th/19th century*. Athens: National Archaeological Museum.

Lesky, A. (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.

Macriyanis, S. (2002). *Όράματα και θάματα (Visiones y milagros)*. Athina: Morfotικό ídryma eznikís trapésis.

- (2011). *Απομνημονεύματα (Memorias)*. Edición de Y. Vlajoyanis, revisada por Papageorgyíu, G./Politis, A. [Tomos 1º y 2º: *Memorias*. Tomo 3º: *Introducción* de Y. Vlajoyanis (1907) y otros textos]. Athina: Estía.
- Makriyiannis, Y. (2011). *Fragmentos* [Edición bilingüe griego-español. Introducción y traducción de Isabel García Gálvez]. Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones.
- Mas, S. (2003). *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo*. Madrid: UNED.
- (2006). *Pensamiento Romano. Una historia de la filosofía en Roma*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (2008). *Introducción: la Grecia de Winckelmann*, en Winckelmann (2008: 7-71).
- (2014). *Alemania y el mundo clásico (1896-1945)*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Mercuri, M. (1995). *Γεννήθηκα Ελληνίδα*. Athina: Zarvanós (5ª ed.).
- Morfakidis, M. (1999). *Karaguiosis, el teatro de sombras griego*. Granada: Athos-Pérgamos.
- Naredo, J.M. (2006). *Raíces económicas del deterioro ecológico y social. Más allá de los dogmas*. Madrid: Siglo XXI.
- Ortega y Medina, J.A. (1992). *Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios*. México: UNAM.
- Pefanis, Y. (2000). *Ιάκωβος Καμβανέλλης, ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*. Athina: Kedros.
- Petrópulos, I. (1983). *Ρεμπέτικα Τραγούδια* (Ilustraciones de A. Fasianos). Athina: Kedros (2ª ed.).
- Politis, A. (2003). *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830/1880*. Athina: Etería Meletis Neu Elinismú-Mnimon.
- Quesada, F. (2007). *Ética y política: sobre la relación entre filosofía moral y filosofía política. Una aproximación histórico-conceptual*. En Gomez, C./Muguerza, J., *La aventura de la Moralidad (paradigmas, fronteras y problemas de la ética)* (pp. 224-277). Madrid: Alianza Editorial.
- (2008). *Filosofía y política: la institución de la democracia*. En Quesada, F., *Ciudad y ciudadanía. Senderos contemporáneos de la filosofía política* (pp. 89-118). Madrid: Trotta.

- Ramonet, I. (2001). *La golosina visual ¿Estamos manipulados por la comunicación?*. Barcelona: Debate.
- Ripalda J.M. (1992). *Fin del clasicismo. A vueltas con Hegel*. Madrid: Trotta.
- Riutort Serra, B. (2008). Globalización y cambio de las categorías filosófico-políticas. En F. Quesada (Ed.), *Ciudad y ciudadanía, senderos contemporáneos de la filosofía política* (pp. 119-140). Madrid: Trotta.
- Román, M.T. (2001). *Enseñanzas espirituales de la India*. Madrid: Oberón.
- Said, E. (2004). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama (3ª ed.).
- (2007). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Sala Rose R. (2007). *El misterioso caso alemán. Alemania a través de sus letras*. Barcelona: Alba.
- Schliemann, H. (2010). *Autobiografía. La azarosa vida del descubridor de Troya*. Córdoba: Almuzara.
- Sen A. (2007). *India contemporánea. Entre la modernidad y la tradición*. Barcelona: Gedisa.
- Siafkos, J. (2009). *Μιχάλης Κακογιαννης. Σε πρώτο πλάνο*. Athina: Psijoyiós.
- Soldatos, Y. (1994). *Ο ελληνικός κινηματογράφος. Ντοκουμέντα I: Μεσοπόλεμος*. Athina: Egókeros.
- (2002). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, I. 1900-1967*. Athina: Egókeros.
- (2012). Η Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος. *Οδός Πανός*, 155, 59-74.
- Solomós, A. (1973). *Το κρητικό θέατρο. Από την φιλολογία στη σκηνή*. Athina: Plias.
- Steiner, G. (2011). *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.
- Svoronos, N.G. (1999). *Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*. Athina: Cemelio.
- (2007). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. Athina: Cemelio.
- Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma François. *Cahiers du cinema*, 31, 15-29.

- Valverde García, A. (2013). Las heroínas trágicas en la filmografía de Jules Dassin. *Metakinema, revista de cine e historia*, 12, consultado el 16 de abril de 2015, http://www.metakinema.es/metakineman12s4a2_Alejandro_Valverde_Garcia_Greek_Heroine_Dassin.html.
- Vlajoyanis, Y. (2011). *Introducción* (1907), en Macriyanis (2011, tomo 3º: 13-153).
- Von Glasenapp, H. (1977). *La filosofía de los hindúes*. Barcelona: Barral editores.
- Vuchadakis, (2006). *Ο δράκος του Νίκου Κούνδουρου. Ένας πολιτικός κινηματογράφος*. Athina: Egókeros.
- Wakeman, J. (Ed.). (1987). *World Film Directors, Vol. I*. New York: H.W. Wilson Company.
- Williams, R. (2014). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires: Edhasa.
- Winckelmann J.J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. (Traducción, introducción y notas de Salvador Mas Torres). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. (Traducción de Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Akal.
- (2014). *Historia de las artes entre los antiguos*. (Edición de Alejandro Martínez Pérez de la traducción del francés de Diego Rejón de Silva, 1784). Madrid: RABASF.
- Xanzópulos, L. (2014). *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κουνδούρου*. Athina: Ekdosis Gabriilidis.

Fuentes filmográficas.

Año. *Título.* País. Minutos.

G. (guion); *M.* (música); *D. A.* (Director Artístico); *F.* (Fotografía); *P.* (producción); *A.* (actores y actrices principales)

Mijalis Cacoyanis.

1953. *Despertar Dominical (Κυριακάτικο ζύπνημα).* Grecia. 95.

G.: M. Cacoyanis; *M.:* A. Anagnostis; *D. A.:* Y. Charujis; *P.:* Milas Films; *A.:* Eli Lambeti, Dimitris Jorn, Yorgos Papas, Taso Cavadiá.

1955. *Estela (Στέλλα).* Grecia. 90.

G.: M. Cacoyanis y I. Cambanelis; *M.:* M. Jachidakis; *D. A.:* Y. Charujis; *P.:* Milas Films; *A.:* M. Mercuri, Y. Fundas, A. Alexandrakis, S. Bembo.

1956. *La muchacha de negro (Το κορίτσι με τα μαύρα).* Grecia. 100.

G.: M. Cacoyanis; *M.:* A. Cunadis; *D. A.:* Z. Vengos; *P.:* Hermes Films; *A.:* Eli Lambeti, D. Jorn, Y. Fundas, E. Zafiríu, Z. Vengos.

1957. *La última mentira (Το τελευταίο ψέμμα).* Grecia. 112.

G.: M. Cacoyanis; *M.:* M. Jachidakis; *D. A.:* Y. Charujis; *P.:* Finos Films; *A.:* E. Lambeti, E. Zafiríu, A. Mijaelidu, Yorgos Papas.

1962. *Electra (Ηλέκτρα).* Grecia. 110.

G.: M. Cacoyanis, sobre la obra de Eurípides; *M.:* M. Theodorakis; *D. A.:* S. Vasilíu; *P.:* Finos Films; *A.:* Irene Papas, Y. Fertis, A. Cacheli, M. Catrakis.

1964. *Zorba el griego (Αλέξης Ζορμπάς).* Grecia, USA. 142.

G.: M. Cacoyanis, Sobre la novela de N. Casanchakis; *M.:* M. Theodorakis; *D. A.:* V. Fotópulos; *P.:* Twenty Century Fox Film; *A.:* Anthony Quinn, Alan Bates, I. Papas, Lila Kedrova, Y. Fundas.

1971. *Las Troyanas (The Trojan women).* UK, USA, Grecia. 105.

G.: M. Cacoyanis, Sobre la obra de Eurípides; *M.:* M. Theodorakis; *D. A.:* N. Yoryiadis; *P.:* Josef Shaf-tel Production; *A.:* K. Hepburn, V. Redgrave, I. Papas, G. Bujold.

1977. *Ifigenia (Ιφιγένεια).* Grecia. 127.

G.: M. Cacoyanis, Sobre la obra de Eurípides; *M.:* M. Theodorakis; *D. A.:* D. Fotópulos; *P.:* Greek Film Center; *A.:* I. Papas, C. Casacos, C. Caras, T. Papamosju.

1993. *Arriba, abajo y del revés (Πάνω, κάτω και πλαγίως).* Grecia. 108.

G.: M. Cacoyanis; *M.:* S. Corcolis; *D. A.:* A. Curupu; *P.:* Playmovie Productions; *A.:* I. Papas, S. Chochoglu, P. Mijalopoulos.

Nicos Cúnduros.

1954. *Ciudad Mágica (Μαγική Πόλις).* Grecia. 80.

G.: Margarita Lymberaki; *M.:* M. Jachidakis; *D. A.:* Pavlos Papadópuos; *P.:* Athens Film Company; *A.:* Y. Fundas, M. Papayeoryíu, Z. Vengos, S. Stratigós.

1955. *El ogro de Atenas (Ο δράκος).* Grecia. 103.

G.: Iácovos Cambanelis; *M.:* M. Jachidakis; *D. A.:* P. Papadópuos, T. Sografos; *P.:* Athens Film Company; *A.:* D. Iliópulos, M. Papayeoryíu, Z. Vengos, Y. Aryiris, María Lekaki.

Jules Dassin.

1948. *La ciudad desnuda (The naked city).* USA. 96.

G.: Albert Maltz, M. Wald; *M.:* M. Rózsa, F. Skinner; *D. A.:* John DeCuir; *P.:* Hellinger and UI Productions; *A.:* Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart.

- 1949.** *Mercado de ladrones (The Thieves' Highway)*. USA. 94.
G.: A.I. Bezzerides; M.: Alfred Newman; D. A.: Chester Gore, Lyle R. Wheeler; P.: Twenty Century Fox Film; A.: R. Conte, V. Cortese, Lee J. Cobb.
- 1950.** *Noche en la ciudad (Night and the city)*. UK, USA. 101.
G.: Jo Eisinger, sobre la novela de Gerald Kersh; M.: B. Frankel; D. A.: C. P. Norman; P.: Twenty Century Fox Film; A.: R. Widmark, Gene Tierney, Googie Withers.
- 1955.** *Rififi (Du rififi chez les hommes)*. Francia. 118.
G.: A. LeBreton, J. Dassin; M.: G. Auric; D. A.: L. Charpeaux; P.: Pathé; A.: Jean Servais, Carl Möhner, Robert Manuel, Janine Darcey, J. Dassin.
- 1957.** *El que debe morir (Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται)*. Francia, Italia. 122.
G.: B. Barzman, J. Dassin, sobre la novela de N. Casanckakis; M.: G. Auric; D. A.: Max Douy; P.: Indusfilms, Prima Film, Cinétel; A.: Jean Servais, Carl Möhner, G. Aslan, M. Mercuri.
- 1960.** *Nunca en domingo (Ποτέ την Κυριακή)*. Grecia, USA. 91.
G.: J. Dassin; M.: M. Jachidakis; D. A.: Alecos Chonis; P.: Melinafilms, United Artists; A.: M. Mercuri, J. Dassin, Y. Fundas, T. Vandis, Despó Diamandidu.
- 1962.** *Fedra (Φαίδρα)*. Francia, Grecia, USA. 115.
G.: M. Lyberaki, J. Dassin, sobre la obra de Eurípides; M.: M. Jachidakis; D. A.: Alecos Chonis; P.: Melinafilms, United Artists; A.: M. Mercuri, A. Perkins, Raf Vallone.
- Zódoros Anguelópulos.**
- 1968.** *La emisión (Η Εκπομπή)*. Grecia. 22.
G.: T. Anguelópulos; F.: Y. Arvanitis; P.: T. Anguelópulos; A.: T. Cachadramis, L. Triandafilu, Y. Costoglu.
- 1970.** *Reconstrucción (Αναπαράσταση)*. Grecia. 100.
G.: T. Anguelópulos, S. Caras, Z. Valtinós; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: Y. Samiotis; A.: T. Stazopulu, Y. Tochicas, Z. Gramenos.
- 1972.** *Días del 36 (Μέρες του '36)*. Grecia. 105.
G.: T. Anguelópulos, S. Caras, Z. Valtinós, Petros Márcaris; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: Y. Samiotis; A.: V. Kazan, K. Pavlu, T. Stazopulu, Y. Kirichis, Z. Gramenos.
- 1974-75.** *El viaje de los comediantes (Ο Θίασος)*. Grecia. 230.
G.: T. Anguelópulos; M.: Lukianós Kilaidonis; D. A.: M. Carapipedis; F.: Y. Arvanitis; P.: Papalios Production; A.: Eva Cotamanidu, V. Kazan, A. Yorguli, S. Pajís.
- 1977.** *Los cazadores (Οι κνηγοί)*. Grecia, Francia. 168.
G.: T. Anguelópulos, S. Caras; M.: Lukianós Kilaidonis; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: INA; A.: Eva Cotamanidu, V. Kazan, A. Yorguli, S. Pajís.
- 1980.** *Alejandro Magno (Ο Μεγαλέξαντρος)*. Grecia, Italia, Alemania. 235.
G.: T. Anguelópulos, P. Márcaris; M.: J. Jalaris; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: Angelopoulos Films, RAI 2, ZDF; A.: O. Antonutti, Eva Cotamanidu, M. Yanatos, G. Evanyelatos.
- 1983.** *Atenas, regreso a la Acrópolis (Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη)*. Grecia, Italia. 43.
G.: T. Anguelópulos; M.: Jachidakis, Theodorakis, Savópulos; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: Angelopoulos Films, Trans World Film, ERT; A.: C. Meleunis, Y. Alexíu, P. Fysun.
- 1984.** *Viaje a Cítera (Ταξίδι στα Κύθηρα)*. Grecia, Italia, UK, Alemania. 120.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, Valtinós; M.: Eleni Caraindru; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: Channel 4, RAI, ET1, Greek Film Center, ZDF; A.: M. Catrakis, Meri Ironopulo, D. Papayanópulos.
- 1986.** *El Apicultor (Ο Μελισσοκόμος)*. Grecia, Francia, Italia. 140.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, D. Nolas; M.: Eleni Caraindru; D. A.: M. Carapiperis; F.: Y. Arvanitis; P.: Angelopoulos Film, RAI 3, ET1, Greek Film Center, MK2, CNC; A.: M. Mastroianni, N. Murusi, S. Reggiani.

- 1988.** *Paisaje en la niebla (Τοπίο στην ομίχλη)*. Grecia, Francia, Italia. 127.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, Valtínós; *M.:* Eleni Caraindru; *D. A.:* M. Carapiperis; *F.:* Y. Arvanitis; *P.:* Angelopoulos Production, Paradís Films, ET1; *A.:* M. Seke, T. Paleologu, S. Chochoглу.
- 1991.** *El paso suspendido de la cigüeña (Το μετέωρο βήμα του πελαργού)*. Francia, Italia, Grecia, Suiza. 143.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, P. Márcaris, Valtínós; *M.:* Eleni Caraindru; *D. A.:* M. Carapiperis; *F.:* Y. Arvanitis, A. Sinanos; *P.:* Arena Films, Erre Produzioni, Angelopoulos Production; *A.:* M. Mastroianni, J. Moreau, G. P. Karr.
- 1995.** *La mirada de Ulises (Το βλέμμα του Οδυσσέα)*. Grecia, Francia, Italia, Alemania, Bosnia, Yugoslavia, Albania, Rumanía. 176.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, P. Márcaris, Silvagni; *M.:* Eleni Caraindru; *F.:* Y. Arvanitis, A. Sinanos; *P.:* Paradís Films, Basic Cinematografica, Istituto Luce, Angelopoulos Production; *A.:* H. Keitel, E. Josephson, M. Morgenstern, Mania Papadimitriú.
- 1998.** *La eternidad y un día (Μια αιωνιότητα και μια μέρα)*. Francia, Italia, Grecia, Alemania. 137.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, P. Márcaris, Silvagni; *M.:* Eleni Caraindru; *F.:* Y. Arvanitis, A. Sinanos; *P.:* Paradís Films, Intermédias, La Sept Cinema; *A.:* Bruno Ganz, I. Renauld, F. Bentivoglio.
- 2004.** *Trilogía I: Eleni (Το λιβάδι που δακρύζει)*. Grecia, Francia, Italia, Alemania. 170.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, P. Márcaris, Silvagni; *M.:* Eleni Caraindru; *F.:* A. Sinanos; *P.:* Angelopoulos Films, Greek Film Center, ERT; *A.:* A. Edini, N. Pursanidis, Y. Armenis.
- 2008.** *Trilogía II: El polvo del tiempo (The dust of time)*. Grecia, Italia, Alemania, Rusia, Francia. 125.
G.: T. Anguelópulos, T. Guerra, P. Márcaris; *M.:* Eleni Caraindru; *F.:* A. Sinanos; *P.:* Angelopoulos Films, Greek Film Center, ERT; *A.:* W. Dafoe, Bruno Ganz, M. Piccoli, I. Jacob.

Otras películas griegas citadas.

Año. *Título.* Director. País. Minutos.

G. (guion); *M.* (música); *D. A.* (Director Artístico); *F.* (Fotografía); *P.* (producción); *A.* (actores y actrices principales)

- 1911.** *Quo vadis, Spiridion/Spiridion Camaleón (Σπυριντιών, πού πορεύεσαι; Σπυριντιών χαμαιλέων)*. Spiros Dimitracopoulos (*Actor, guionista y productor*). Athina Films production.
- 1914.** *Golfó (Γκόλφω)*. Constantinos Bajatoris. Grecia.
G.: Bajatoris, sobre la obra teatral de Perisiadis; *P.:* Bajatoris, N. Cuculas; *A.:* Virginia Diamandi, Olympía Damascu, Yorgos Plutis, Sajos Zanos.
- 1928.** *Amor y olas (Έρωτας και κύματα)*. Dimitris Gasiadis. Grecia.
G.: Gasiadis, D. Carajalios; *M.:* D. Rodios; *F.:* Mijalis Gasiadis; *P.:* Dag Film; *A.:* N. Dendramis, D. Chakiris, Filió Naum, Dina Sari.
- 1928.** *El puerto de las lágrimas (Το λιμάνι των δακρύων)*. Dimitris Gasiadis. Grecia. 75.
G.: D. Gasiadis, Orestis Lascos; *F.:* M. Gasiadis; *P.:* Dag Film; *A.:* Mirva Violandi, D. Chakiris, Azanasios Maricos, Azanasía Mustaca.
- 1929.** *Astero (Αστέρω)*. Dimitris Gasiadis. Grecia. 57.
G.: D. Gasiadis, Orestis Lascos, sobre la obra de P. Nirvana; *M.:* Y. Vitalis; *D. A.:* T. Meletópulos *F.:* M. Gasiadis; *P.:* Dag Film; *A.:* Alikí Ceorodides, D. Chakiris, C. Musuris.
- 1929.** *La tormenta (Η Μπόρα)*. Dimitris Gasiadis. Grecia.
G.: D. Gasiadis, P. Nirvana; *F.:* M. Gasiadis; *P.:* Dag Film; *A.:* Edmond First, Alikí Ieronimu, Periclis Jristoforidis.
- 1931.** *Dafnis y Cloe (Δάφνις και Κλόη)*. Orestis Lascos. Grecia. 68.
G.: Orestis Lascos, sobre la obra de Longo; *M.:* A. Asteriasdis; *D. A.:* T. Meletópulos; *F.:* D. Meravidis; *P.:* Astro Film; *A.:* Edison Vijos, Lusi Matlí, Marica Raftopulu.

- 1938.** *La refugiada (Η προσφυγοπούλα)*. Togo Mizrahi. Grecia, Egipto. 106.
G.: Togo Mizrahi, Dimitris Bogris; M.: C. Yanidis; D. A.: T. Meletópulos F.: Abdelhalim Nasr; P.: Togo Mizrahi; A.: Manos Filipides, Sofia Bembo, Tula Ansi.
- 1939.** *La canción de la separación (Το τραγούδι του χωρισμού)*. Filipimin Finos. Grecia. 75.
G.: Dimitris Bogris; M.: Y. Malidis; D. A.: Juan Frex F.: Hermanos Drimarópuli; P.: Scuras Film; A.: Lambros Constandaras, Lida Miranda, Costas Papayeoryíu.
- 1954.** *El batallón descalzo (Το ξυπόλητο τάγμα)* Gregg C. Tallas. Grecia. 80.
G.: Nicos Cachiotis, Gregg Tallas; M.: M. Theodorakis; D. A.: G. Tallas F.: M. Gasiadis; P.: Petros Vuduris; A.: María Costí, Nicos Fermas, los niños del Reformatorio de Salónica.
- 1955.** *Historia de una libra de cobre (Ιστορία μιας κάλπικης λίρας)*. Yorgos Chavelas. Grecia. 127.
G.: Y. Chavelas; M.: M. Jachidakis; D. A.: P. Papadópuhos; F.: C. Ceodoridis, Y. Chaulis; P.: Anservós; A.: V. Logocetidis, Ilya Livycu, O. Macrys, Eli Lambeti, D. Jorn, Ninetta, P. Vlaju, Y. Yoanidis.
- 1959.** *Pueblo y Kolonaki (Λαός και Κολωνάκι)*. Yanis Dalianidis. Grecia. 77.
G.: Y. Dalianidis; M.: M. Jiotis; D. A.: T. Sografos; F.: N. Milas, C. Ceodoridis; P.: Hermanos Rusópoli; A.: C. Jachijristos, C. Analiti, C. Cacabas, X. Caloyerópulo, S. Xenidis.
- 1998.** *En los límites de la ciudad (Από την άκρη της πόλης)*. Constantinos Yánaris. Grecia. 94.
G.: C. Yánaris; M.: Akis Dautis; D. A.: S. Aliberti; F.: Y. Argyroiliópulos; P.: Hot Shot, Myzos EPE, Rosebud; A.: S. Papadópuhos, C. Cochianidis, P. Jartomachidis, Ceodora Chimu.
- 1999.** *Safe sex*. Mijalis Repas, Zanasis Papazanasíu. Grecia. 96.
G.: Repas, Papazanasíu; M.: Aris Vinis; D. A.: Evelyn Siupi; F.: C. Gicas; P.: Mega Channel; A.: M. Adsamaki, C. Grecas, Eleni Castani, S. Papadópuhos.
- 2001.** *15 de agosto (Δεκαπενταύγουστος)*. Constantinos Yánaris. 106.
G.: C. Yánaris; M.: Akis Dautis; D. A.: M. Samiotis; F.: A. Viscadurakis; P.: Attica, Ellinicú Kentro Kinematografo; A.: Eleni Castani, A. Carasisis, C. Cochianidis, E. Jilakis, Ceodora Chimu.
- 2001.** *El llanto salió del paraíso (Το κλάμα βγήκε απ' τον παράδεισο)*. Mijalis Repas, Zanasis Papazanasíu. Grecia. 110.
G.: Repas, Papazanasíu; M.: Afroditi Manu; D. A.: A. Jalkiás; F.: C. Gicas; P.: Safe Company, Ellinicú Kentro Kinematografo, ANT1; A.: Ana Papayotopulu, M. Adamaki, M. Papaconstadinu, M. Cavoyiani.
- 2003.** *Un toque de canela (Πολιτική κουζίνα)*. Tasos Bulmetis. 108.
G.: T. Bulmetis; M.: E. Rebúchica; D. A.: O. Leondiadu; F.: T. Servulakos; P.: Village Roadshow Productions; A.: George Corraface, Ieroclís Mijailidu, R. Luisidu, Dina Mijailidu.
- 2009.** *Academia Platón (Ακαδημία Πλάτωνος)*. Filipos Chitos. Grecia. 103.
G.: A. Cardaras, F. Chitos; M.: N. Kypurgos; D. A.: S. Lascaris; F.: P. Kirlidis; P.: ARTE, Bad Movies, ZDF; A.: A. Cafechópulos, Anastasis, Cosdine, T. Sariguli, María Sorbá.
- 2009.** *Strela (Στρέλλα)*. Panos Cutras. 111.
G.: P. Cutras, P. Evanyelidis; M.: M. Delta; D. A.: P. Valtí; F.: O. Mitylineu; P.: 100% Synthetic Films; A.: Mina Orfanú, Y. Cokiasmenos, Minos Ceojaris, B. Vacalidu, Akis Yoanu.

APÉNDICE
PARA UNA HISTORIA INACABADA.

*ANGUELÓPULOS, UNA VUELTA DE TUERCA A LA GRECIA IN-
VENTADA.*

No podemos cerrar un trabajo como éste, cuyo motivo central ha sido la manera en la que la institución del relato común de la Grecia actual se ha manifestado, y en su caso, normalizado, a través y gracias a determinadas películas del cine griego, sin mencionar la figura de uno de sus más señeros representantes. El cine de Zódoros Anguelópulos no es fácil. En otros artículos y estudios hemos argumentado que el director griego podría ser considerado el último de los “autores” cinematográficos modernos, esto es, uno de los últimos creadores que ha realizado “cine de autor”, en el sentido en que fue defendido por el grupo de críticos y cineastas franceses alrededor de la revista *Cahiers du cinema* desde su fundación en los años 50. La diferencia de Anguelópulos con otros llamados “autores” de su generación, o más jóvenes, reside fundamentalmente en que parece huir, hasta sus últimas películas, de las tendencias de un cine *postmoderno* que se basa en el impacto de la imagen y en una continua referencia *metacinematográfica*. Por el contrario, el cine del autor heleno es una continua “autoreferencia”, es decir, referencia directa al mundo propio creado alrededor de cada una de sus película y que no se ha cerrado hasta su muerte en pleno rodaje. Anguelópulos ha construido ese mundo cinematográfico propio, con personajes que parecen revivir en cada uno de sus filmes para ocupar espacios diferentes y complementarios en cada filme. Ha conseguido hacer en su obra lo que grandes autores hicieron en la literatura, esto es, crear espacios imaginarios en los que desarrollar sus historias personales, entrecruzando personajes y lugares, hasta formar un inmenso caleidoscopio del mundo imaginario que nos cuenta, con las continuas referencias a la realidad social, económica, política, cultural y espiritual de su país. En este caso, ese mundo imaginario es el helenismo como idea, encarnado en un Estado griego en perpetua construcción y destrucción, en una especie de torbellino temporal que es su Historia reciente. He aquí la característica primordial que recorre toda su cinematografía y que no se contenta con “contar” historias, sino que, más bien, trata de presentar la “Historia”.

Nos gustaría, en este escrito final, hacer un breve compendio de lo que esta forma de hacer cine ha significado para la idea, el relato, el imaginario instituido de la Grecia actual, esto es, el helenismo que se ha instituido alrededor de un Estado europeo, limitado a unos territorios mucho más constreñidos de lo que su idea originaria pretendía para los griegos y para los europeos del siglo XX. Este escrito ha de ser breve porque un desarrollo profundo, con todas las implicaciones históricas, artísticas y filosóficas que el cine de este creador tan personal abre, exigen un tratado específico. Por tanto, considérese éste el esbozo de un tratado por escribir. En él, habremos de tomar como punto de partida los argumentos sobre la institución imaginaria del helenismo que hemos desarrollado en este trabajo, pero sin duda exige el estudio de las particularidades y de la visión personal de la misma que llevó a Anguelópulos a reabrir las fisuras, las grietas, del relato común, extendiéndolo además a la constitución de un relato europeo. Podríamos hablar de una “vuelta de tuerca” que el cine de Anguelópulos ha dado a todo ese imaginario que hemos venido contando páginas atrás. ¿En qué ha consistido? ¿Qué campos se han visto afectados por él? ¿Cómo ha conseguido, desde el cine, tomado como un arte integral, incidir en las llagas no cicatrizadas de las heridas del viejo continente, que buscó en el helenismo su pasado ideal? ¿Qué elementos formales utiliza en su arte para ir más allá de las historias simples y crear ese mundo propio, reflejo del mundo desgarrado en el que se debate la sociedad europea moderna?

Hemos de reconocer que nuestro acercamiento a la obra de este grande del cine ha sido bastante tardío. Tan sólo escarbando en la Historia de un país tan amado como éste, poco a poco se empiezan a descubrir claves que salpican las obras cinematográficas de muchos de sus cineastas más creativos. Entonces, una revisión de la obra de Anguelópulos permite comprender muchas de las referencias, de las ironías, de las verdades, antes veladas tras el manto de esteticismo que reviste todas sus producciones. Para muchos de los críticos y espectadores que, desde el principio, adoraban la obra de Anguelópulos, el motivo de tal admiración podía llegar a ser sencillamente su capacidad para mantener la homogeneidad estética a la hora de contar historias con una fuerza visual sin parangón, además del reconocimiento de ese mundo autorreferencial que ha forjado película a película. Cuando se comienzan a comprender también claves más profundas, enraizadas en la Historia misma de Grecia y en la construcción traumática de la Europa contemporánea, todo el revestimiento estético de sus filmes, todo el particular lenguaje cinematográfico con el que se adentra en dicho mundo, adquieren un significado mucho más rico. Nos hemos acercado hasta ahora a la obra de este cineasta en otros escritos desde diferentes puntos de vista. En este, proponemos un esbozo de mirada caleidoscópica, que podría ser el esquema de ese estudio aún no escrito sobre Anguelópulos y la vuelta de tuerca del helenismo.

En primer lugar, habremos de repasar sus películas y el mundo autorreferencial creado en ellas. La obra de Anguelópulos está estructurada conscientemente en trilogías. Lo que es más, al menos dos de sus filmes han sido considerados referencias para clasificar las etapas del cine griego, como hace Karalis (2012) en su reciente estudio. Este crítico divide dichas etapas en tres: el cine griego antes de *Reconstrucción* (1970), con sus dos momentos divididos por la II Guerra Mundial, como vimos en su momento; el cine entre ésta y la realización de *La mirada de Ulises* (1994), según nuestro parecer, su obra maestra; y desde entonces hasta 2011, con el estallido de la gran crisis actual. Desde ese 2011 hasta hoy, el cine griego parece vivir una nueva edad de oro de la creatividad que aún está por investigar, pero que contiene muchos de los elementos estudiados en las páginas precedentes. Curiosamente, con el 2011 se cierra también la obra de Anguelópulos, que falleció trágicamente apenas comenzaba el año siguiente.

En segundo lugar, el concepto de “reconstrucción”, la mirada del cineasta es una mirada *reconstructiva*, esto es, entiende que la Verdad es una entidad compuesta de fragmentos de realidad que es necesario interpretar al tiempo que los observamos y los unimos reconstruyéndolos. Pero si eso vale para la realidad inmediata, cuánto más para al Historia, en sí misma una entidad fragmentada. La idea de la reconstrucción en el cine de Anguelópulos se encuentra presente desde su primer largometraje que tiene precisamente dicho título. Pero además un concepto como éste evoca la idea de la destrucción de algo anterior, lo que lo enlaza también con el peso que las ruinas, como aquellos fragmentos de piedras que nos muestran un pasado esplendoroso en algún momento destruido, tiene para la Historia presente del país. Aún más, del tema de la reconstrucción derivan en el cine de Anguelópulos otros dos que atraviesan toda su obra: la dimensión espacio-temporal como dimensión única y las consecuencias que de ello se derivan para la mirada y la interpretación de la Historia, en concreto, la Historia de Grecia o, mejor, del helenismo.

Así, en tercer lugar, habremos de acercarnos al tratamiento del tiempo, su construcción y su presentación en el cine. Esta es sin duda una de las principales características del cine del este autor. En cada una de sus películas, Anguelópulos experimenta e investiga la forma adecuada de presentar el tiempo y, por ende, el espacio. De ahí que, como cineasta, emprende una y otra vez la creación de recursos formales que enriquecen su lenguaje cinematográfico, que si de algo no puede tachársele, es precisamente de sencillo. Desde sus inicios rehuye el montaje y prefiere investigar en la posibilidad de expresión de largos planos secuencia, fijos o movidos a través de *travelling* de todo tipo, en los que introduce la dimensión espacio-temporal de manera única. En un mismo plano encontraremos saltos de tiempo sutilmente evocados que nos ha llevado a hablar de las dos formas más recurrentes que tiene de presentar el tiempo: por medio de capas de pasado o con puntas de presente. La presentación del tiempo es un recurso alrededor del que gira el tiempo de

los personajes, pero también el tiempo de la Historia, lo que nos lleva al cuarto aspecto que habremos de tratar: la Historia.

Por lo tanto, la mirada de Anguelópulos sobre el tiempo está directamente relacionada con su mirada sobre la Historia. Es el cuarto aspecto que trataremos, su mirada caleidoscópica. No se trata sólo de una temporalidad, sino también de la espacialidad de la Historia. Por eso su cine comienza con una mirada a la Historia del helenismo, comprimido en el pequeño territorio que consiguió como Estado moderno la independencia del Imperio Otomano, es decir, en la reconstrucción de Grecia como país, pero acercándose poco a poco a sus fronteras, acaba por traspasarlas y en sus últimas películas ha expandido la mirada hacia una Europa decadente que ha de asumir también el helenismo como un ideario propio que, como los griegos, tampoco ha terminado de encajar. Así, su viaje a los Balcanes en continuo enfrentamiento, a través de tiempos distintos, podría interpretarse como una metonimia de la Europa occidental del siglo XX. En la última trilogía, sobrepasa definitivamente el espacio de los Balcanes y quiere entender la construcción de un espacio europeo sobre valores que están íntimamente ligados a los que fueron atribuidos al helenismo original. En definitiva, el tema del cine de Anguelópulos es Grecia como idea, en todos los sentidos, pero Grecia como el imaginario reconstruido una y mil veces no sólo como un Estado antiguo o moderno creado o habitado por una etnia formada por griegos, sino como la idea del origen cultural de todo un continente y las consecuencias que para ese pueblo ha tenido a lo largo de la historia semejante responsabilidad. Nos detendremos en todo ello para esbozar, a partir de estas cuatro líneas básicas, lo que habrá de ser el estudio aún no escrito sobre el cine de este autor y su relación con el tema de la Grecia inventada, el imaginario social y cultural de helenismo, que no sólo atañe a los griegos, sino a la posibilidad misma de un Estado común europeo.

Una obra en tríadas. El mundo autorreferencial.

Un primer acercamiento a la obra inmensa, en arte, que no en número, de Teo Anguelópulos exige una mirada a su estructura. Responde a un plan organizativo que revela una cierta unidad temática al estructurarlas en trilogías. Por encima de ello, las 16 películas (13 largometrajes completos) que consiguió dirigir a lo largo de su vida, incluyendo en ese número el cortometraje que fue su primera incursión como director con *La emisión*, el documental *Atenas, regreso a la Acrópolis* y el largometraje que se encontraba rodando en el momento de su muerte, que cerraba la última de sus trilogías, componen un mundo particular, repleto de personajes que repiten sus nombres, de película en película. Muchos de ellos son nombres de la tragedia griega. Anguelópulos recupera dos de las grandes sagas míticas de la Antigüedad, la de los Atridas y la de Odiseo/Ulises.

Con la primera aborda el tema de la familia, la familia griega en concreto, con todas las connotaciones metafóricas que conlleva, pues en algunos de sus filmes, especialmente en su primera etapa, la familia puede leerse como una transposición del pueblo heleno, es decir, los griegos como la familia del helenismo. Con la segunda se recrea el tema del viaje de una manera original. El personaje de Odiseo se hace protagonista, más o menos velado, en varias de sus películas. Toma generalmente el nombre de su propio padre, Spyros, y en *Viaje a Cítera* emprende un viaje de vuelta a un país que lo exilió, convirtiéndose además en protagonista de la película que está rodando su hijo Alejandro, un cineasta en crisis. O bien, es el objetivo soñado por los niños protagonistas de *Paisaje en la niebla* que van a la búsqueda del padre camino a una Alemania imaginada y nunca encontrada más allá de la niebla de las fronteras del norte. En cualquier caso, las combinaciones de esta onomástica de los personajes merecen un estudio detallado en el libro por escribir. Tras estos preliminares nos adentramos en la estructuración de una obra compleja, cuyo telón ha caído definitivamente tras la muerte del director. Aparte de cuatro películas sueltas, que sirven de transición, las otras doce, incluyendo la última inacabada, se organizan en cuatro trilogías, realizadas cada una a lo largo de una década del siglo. Tan sólo la última se había saltado la norma y estaba en proceso de rodaje en la segunda década del siglo XXI.

1968-1977. Un primer periodo caracterizado por la visión marxista y revolucionaria de la Historia, tanto la de Grecia como la de Europa, a través de los sucesos que ha vivido Grecia en los años centrales del siglo XX. En esta etapa más se gesta su mirada hacia el pasado del país y experimenta los recursos formales y el tratamiento del tiempo, que desarrollará hasta la perfección en las etapas siguientes. Comienza con el citado mediodmetraje *La emisión* (*Η εκπομπή*, 1968) y realiza su primer largo, *Reconstrucción* (*Αναπαράσταση*, 1970), en el que se halla el germen del mejor Anguelópulos posterior y en el que hemos de detenernos sin remedio un poco más adelante. Se completa la etapa con su primera trilogía, que trata los años más duros de la historia de Grecia en el siglo XX, con sus dictaduras, las guerra, mundial y civil, y la traumática formación tanto de un Estado como del imaginario del que hemos hablado en este trabajo. Componen esta trilogía: *Días del 36* (*Μέρες του 36*, 1972), la absolutamente irreplicable *El viaje de los comediantes* (*Ο θίασος*, 1975), primer acercamiento a la familia de los Atridas, y la estremecedora *Los cazadores* (*Οι κυνηγοί*, 1977). Se le ha llamado *a posteriori*, *La trilogía de la Historia*.

1980. Realiza una de sus grandes obras, *El gran Alejandro* (*Ο Μεγαλέξανδρος*), con la que cierra la etapa anterior y da inicio a la siguiente. Se trata de una obra única, irregular, particularmente larga, cuyo tema la sitúa fuera de las trilogías, pero en la que ahonda en la experimentación de los recursos expresivos, refina el uso del plano secuencia como presentación directa del tiempo y da un salto histórico para buscar las raíces de los sucesos

que marcaron las películas anteriores en los albores del nuevo siglo. Por otro lado, se aleja de interpretaciones dialécticas de la historia para comenzar a cargarse de un pesimismo y una desconfianza en el ser humano, incluyendo la figura del héroe, que ya no abandonará en el resto de su obra.

1984-1988. Los años 80 son los años de su reconocimiento internacional, su presencia en todos los palmarés de los festivales de cine europeos y la realización de su trilogía más personal e intimista, la que comienza precisamente con una mirada al cine, el cine propio, sus desilusiones y sus vacíos, como un viaje hacia lugares imprecisos, Itacas nunca encontradas y un acercamiento cada vez mayor hacia las fronteras, las fronteras del helenismo y sus límites físicos con “el otro” o “los otros”. La abre con una primera reflexión sobre el cine y el viaje inacabado en *Viaje a Cítera* (*Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1984), a la que siguió *El apicultor* (*Ο μελισσόκομος*, 1986) y cerró con una de sus obras maestras, *Paisaje en la niebla* (*Τοπίο στην ομίχλη*, 1988). Componen la que suele llamarse *Trilogía del silencio*. El motivo común de las tres películas es el estudio íntimo de la figura del padre y su relación con los personajes trágicos de la familia de los Atridas desde perspectivas diferentes. Pero más allá de eso, esos personajes se enfrentan al viaje deseado, inacabado, que nos detiene al borde de la frontera, perdidos en la niebla, sea la del mar camino a la Cítera, en la primera, sea la de las montañas del norte en las otras dos. En 1983, realiza por encargo de la comisión que organizaba los actos de la primera capital europea de la cultura que fue Atenas, el documental *Atenas, vuelta a la Acrópolis* (*Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη*), que nos regala una alucinante revisión del imaginario griego, de la inclusión en él de la Grecia clásica, de su pertenencia a la cultura Europea y de los traumas y escisiones que dicha revisión supuso para el griego de a pie. Se trata de un viaje temporal en el espacio de la ciudad que lo vio nacer. Utiliza para ello grandes textos del helenismo moderno y de su pensamiento escindido.

1991- 1998. Los años 90 los dedicará a su trilogía más impactante y conseguida, la que dio en llamarse *Trilogía de las fronteras*. En ella se encuentra la que consideramos su obra cumbre, *La mirada de Ulises* (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995), preparada por la magnífica *El paso suspendido de la cigüeña* (*Το μετεώρο βήμα του πελαργού*, 1991) y completada por la imprescindible *La eternidad y un día* (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, 1998). El nombre de la trilogía hace honor sin duda al tema principal que la sobrevuela. El helenismo se proyecta por primera vez más allá de las fronteras del pequeño territorio al que ha quedado confinado el país heleno desde su independencia. Esa proyección es tanto física como temporal. Angelópulos consigue comprimir ambas dimensiones a través de la experimentación con los planos largos en una única dimensión espacio-temporal que disemina la mirada del espectador por toda la historia de Europa como entidad. La experimentación formal que venía practicando desde los inicios de su cine consiguen en

La mirada de Ulises unir expresión, forma y significado para incidir en la tremenda herida de la Europa de finales del siglo XX, la Guerra de los Balcanes y el sitio de Sarajevo, símbolos de la ruptura de la convivencia que cerrará el siglo.

2004-2012. Con el nuevo siglo, vuelve la mirada a una revisión de la historia de Grecia, esta vez en su relación con todas las culturas con y contra las que se ha encontrado en su periplo del siglo XX. Por primera vez, Anguelópulos la proyecta, desde el principio, como una trilogía y él mismo la titula, simplemente, *Trilogía*, aunque también la llama con el nombre de su protagonista, *Eleni (Ελένη)*, nombre emblemático que representa el nombre de Grecia, su topónimo (*Elás*) y su gentilicio (*élines*). Eleni recorre como griega, desde su infancia y su dura juventud en *El prado que llora (Το λιβάδι που δακρύζει, 2004)* la historia del helenismo moderno, con sus contradicciones, sus grandes grietas y sus traumáticas relaciones con el resto de Europa. En su madurez, la última película que Anguelópulos consiguió completar, *El polvo del tiempo (The dust of time, 2008)*, primera rodada completamente en inglés con actores europeos, nos cuenta los tiempos oscuros de su vida, su exilio en la Unión Soviética, la purga de Stalin y su rescate de Siberia. Eleni es buscada por su hijo, que le fue arrebatado, en la Europa que se prepara a recibir el año 2000, siguiendo las pistas de la otra Eleni, la nieta. En principio, esta *Trilogía de la Grecia Moderna*, debía acabarse con *La otra mar (Η άλλη θάλασσα)*, que se encontraba rodando cuando fue atropellado.

Prácticamente en todas sus películas, Anguelópulos ha colaborado en el guion con dos grandes del género, el guionista italiano Tonino Guerra y el novelista griego Petros Márkaris, conocido en nuestro país por su detective Jaritos. La organización en tríadas de sus películas, salvo algunas excepciones significativas, parece remitir a la organización de las tragedias antiguas. Anguelópulos, como Cacoyanis o Cúnduros anteriormente, utiliza conscientemente el elemento trágico como parte de una tradición propia y asumida, pero como hemos repetido a lo largo del trabajo, lo hace críticamente y, con ello, reabre fisuras sobre las que el imaginario del helenismo se había construido. Es la consecuencia, como veremos, de la revisión de la Historia. En cualquier caso, uno de los grandes temas a desarrollar en ese futuro trabajo sería, sin duda, la relación de estas trilogías cinematográficas con las trilogías trágicas, salvando las evidentes distancias funcionales. Como en ellas, Anguelópulos realiza cada una de las tres películas que la componen de manera argumentalmente independiente, con personajes propios. Sin embargo, entre ellas forman un mundo autorreferencial en el que esos personajes, a través de sus nombres, siempre repetidos, se identifican, en algunos de sus rasgos con personajes de otras trilogías. Con ello, se propone un mundo de sagas mitológicas que surgen del nuevo imaginario, pero que remiten continuamente a la tragedia antigua. Así, el Orestes de *El viaje de los comediantes*, el hijo de la familia de comediantes que vuelve de la guerra cuando su padre

ha sido asesinado por su mujer y el amante de ésta, ante el silencio cómplice de toda la compañía, acompañará años después, con el mismo nombre, aunque reencarnado en un joven que se presta a ayudarlos al ver su situación de abandono, a los niños de *Paisaje en la niebla* en su viaje de búsqueda del padre rumbo a una Alemania ideal e imaginaria. Los casos de estos personajes, cuyos nombres parecen reencarnaciones entre unas películas y otras, como el de Spyros, el nombre del padre real de Anguelópulos que representa en varias de ellas a la figura del padre en general, siempre en continuo viaje hacia el encuentro con un pasado perdido, se repiten una y otra vez. Otro ejemplo significativo es el de Alejandro, nombre del héroe-villano de *Megaléxandros*, gran Alejandro, identificado con el cineasta del *Viaje a Cítera*, donde es el director que rueda una película sobre su padre, Spyros, represaliado de la Guerra Civil, a la vuelta de la Unión Soviética, donde había vivido exiliado hasta la vejez. ¿No responde posiblemente también a la inicial del director de *La mirada de Ulises*, A., que emprende su particular odisea a través de los Balcanes desgarrados por la Guerra de los 90, buscando las películas perdidas y no reveladas de los hermanos Manakia? De él nunca se nos dirá el nombre, sólo la inicial, pero se trata también de otro director de cine.

Al igual que los nombres, el otro elemento que construye el mundo autorreferencial de Anguelópulos es el espacio, encarnado en este caso en el paisaje. Desde su primera película, es atraído por el Norte profundo, por sus paisajes montañosos, sus pueblos de piedra y la niebla, omnipresente. Son los pueblos del Épiro, de Macedonia, de aquellos lugares que tardaron más en incorporarse al nuevo Estado. Es el pueblo perdido entre cordilleras y nieves de *Reconstrucción*, los lugares por los que los comediantes llevan en *El viaje de los comediantes*, su particular montaje de la *Golfó* de Perisiadis, cuya representación siempre es interrumpida por la historia que los avasalla. Cuando partimos de una gran megalópolis como Atenas, caso de *Megaléxandros* y sus bandoleros cuando raptan a los invitados de la embajada inglesa en la fiesta de año nuevo de 1900, se van a refugiar de nuevo a las montañas del Épiro. A. emprende su viaje en Salónica para traspasar las fronteras del norte. Siempre entre los Balcanes, las fronteras a las que se dirigen los niños de *Paisaje en la niebla* o donde viven enquistados los refugiados de *El paso suspendido de la cigüeña* son las fronteras de un norte lluvioso y frío. Son también las montañas en las que trabaja *El apicultor*. Sólo la última película terminada, *El polvo del tiempo*, escapa definitivamente de la frontera helena para viajar al Berlín del año 2000 y a la Siberia de los años 60 y 70. Más al norte aún. En definitiva, esta estructura autorreferencial que sugiere la construcción en trilogías de sus películas, apenas unidas por un tema genérico, la Historia de Grecia en la formación del imaginario común del que hemos hablado, en la primera; el silencio como expresión del viaje y la búsqueda interior, en la segunda; las fronteras de Grecia y el helenismo, en la tercera; o la Historia del helenismo del último

siglo y sus consecuencias europeas, en la última e inacabada, serán uno de los temas a estudiar en ese libro no escrito sobre este genial cineasta.

La “reconstrucción” como motivo. El peso de las ruinas.

El título del primer largometraje de Anguelópulos, *Reconstrucción*, marca desde sus inicios uno de sus grandes temas. Para él, se trata del tema del helenismo que ha sobrevolado la construcción del Estado moderno de Grecia: el imaginario del helenismo como una reconstrucción a partir de distintos, a veces dispares, elementos que han ido conformando la manera en la que este país se piensa como entidad nacional. Todas sus películas reconstruyen la Historia de Grecia a la vez que su encaje en la otra entidad supranacional que es Europa. La primera reconstrucción es la de un asesinato en un pueblo perdido del norte profundo. La mirada omnipresente del cineasta, un inspector de policía que investiga el caso y unos periodistas de la capital que cubren la noticia, cada cual con su *modus operandi* intenta reconstruir los hechos, pero ninguno tiene la información completa, de manera que asistimos a un experimento en cómo presenta el tiempo hasta formar, por medio de bucles, un caleidoscopio de los sucesos. Por eso no podemos aspirar más que a una reconstrucción parcial que no sólo no se complementa con cada una de las versiones sino que incluso éstas se contradicen.

La reconstrucción será, pues, una constante en el resto de sus películas y el recurso principal para conseguirla será la presentación directa del tiempo: el tiempo de la Historia (la del helenismo), la historia de los personajes. Juega además con la unidad del espacio en el que el tiempo se dilata o comprime, da rodeos o avanza en bucles, dependiendo del objetivo a contar. Una característica usual de ese espacio es que está generalmente compuesto de fragmentos, ruinas, con toda la carga metafórica que ello conlleva. La cabeza de mármol del poeta Seféris, que en el trabajo hemos citado en varias ocasiones, es un continuo referente de Anguelópulos, que hace su aparición de manera explícita en *Megaléxandros*, cuando la cabeza de mármol del bandolero-héroe-tirano en el que se había convertido el protagonista acaba rodando por los suelos tras la revuelta de sus partidarios. Los fragmentos de las estatuas como metáfora del mundo que se hunde, que fluye, y en su fluir, corre hacia el olvido como por el río del Hades, aparece en una de las imágenes más sugerentes de *La mirada de Ulises*, cuando A., el director greco-americano, consigue viajar hacia Sarajevo, oculto en una barcaza que lo lleva por el Danubio desde Constanza hasta Belgrado, portando una estatua gigante de Lenin hecha pedazos, literalmente hecho fragmentos, en el crucial momento histórico de la Guerra de los Balcanes a principios de los años 90, tras la caída del mundo soviético. Imagen impactante que recuerda los restos de las estatuas gigantes helenísticas y romanas, diseminadas por los territorios de Grecia. En todas sus películas, fragmentos del mundo clásico aparecen diseminados, esparcidos,

por los espacios por los que campan sus personajes, mientras viajan a través de la Historia. Particularmente significativo en relación a esto es el documental sobre Atenas que le encargaron para la capitalidad europea de la cultura, que recayó en su ciudad natal el año en que se instituyó tal evento por la Unión Europea, 1985. Se acercó a ella por primera vez en su cine y llevó a su terreno esta presentación al mundo, haciendo de los fragmentos el tema principal del documental. Recordamos aquí, de nuevo, el fragmento que abre este film:

Nuestra primera casa cerca del Ágora antigua y del templo de Hefesto. Pero siempre tuve la sensación de que habito una ciudad de mentira, ciudad decorado, de cartón. De que, debajo de la tierra, respira una ciudad secreta, la verdadera, la primera ciudad. En los años antes de la II Guerra Mundial, según avanzaban las excavaciones arqueológicas, se comían las casas y un día, arramblaron también con la nuestra. Un inmenso sótano. Bajo mi dormitorio se encontró el dormitorio de un niño. Tal vez como yo. Un juguete de madera del siglo VIII a.C. lo asegura. Un niño vivía aquí, bajo mi dormitorio, dos mil quinientos años antes.

La imagen es un plano secuencia circular que parte y llega al mismo solar en el que se realiza la excavación y nos muestra sutilmente cómo Atenas está construida sobre las ruinas, sobre los fragmentos de muchas otras Atenas pasadas. Hay un juego etimológico muy significativo y casi profético, el nombre original de la ciudad es un plural, las Atenas (αἱ Ἀθήναι), nombre que ha sido el oficial *cazarevusiano* hasta épocas muy recientes. Pero en su afán de dar una vuelta de tuerca más, los textos que utiliza, complementados por las experiencias personales del propio autor, son, en realidad, también fragmentos de obras literarias de otros griegos que amaron Atenas, en particular, el poeta Yorgos Seferis y el novelista Costas Tajchís, o textos del pintor Charujis, del que toma, además, sus figuras icónicas.

En definitiva, esa reconstrucción del espacio, la composición de fragmentos, textos incompletos, escolios, al fin y al cabo la gran metáfora de lo que es el Mundo Antiguo, pero también la Historia, en Anguelópulos, como hemos adelantado, nos lleva directamente a la presentación de un tiempo fragmentado y, por tanto, reconstruido, a través de recursos formales que exprimen el lenguaje cinematográfico y sus recursos hasta límites insospechados. Así llegamos a otro de los grandes temas de nuestro futuro estudio.

Tiempo y espacio: construcción y tratamiento formal.

Hablaba Deleuze en sus tratados sobre cine, de la concepción del tiempo en la historia de la filosofía y de las curiosas propuestas de Bergson sobre el tema, que serían suscep-

tibles de ser trasladadas al tratamiento del tiempo en el cine. Deleuze lo ejemplificaba en determinadas obras experimentales de la *Nouvelle Vague*, en concreto veía una ilustración práctica de aquellas teorías, convenientemente releídas por el filósofo, según su particular manera de comentar la historia de la filosofía, en *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961), una película compuesta por bucles temporales en la que los personajes, poliédricos y manieristas a la vez, repiten una y otra vez los mismos diálogos sobre la historia de un adulterio en el balneario de Marienbad. En el comentario a dicha película, retoma dos conceptos del tiempo de Bergson que le son de gran utilidad: las puntas de presente y las capas de pasado. En un primer estudio sobre el tiempo en el cine de Anguelópulos¹ intentamos la posibilidad de utilizar ambos conceptos aplicándolos a determinados momentos del tratamiento del tiempo en dos de sus películas clave, *El viaje de los comediantes* (1975) y *La mirada de Ulises* (1995). El tema central era el concepto de “representación” en ambas películas, si bien la primera en el teatro, convertido en el teatro del mundo por su manera de acercarse a la Historia a través de la compañía ambulante de comediantes, y la segunda en el cine, a través de la mirada del director A., *alter ego* de Anguelópulos mismo, viajando a través del espacio-tiempo de los Balcanes a lo largo del problemático y trágico siglo XX. El tratamiento del tiempo en todo su cine es original y fundamental para entenderlo y el uso de esos conceptos, capas de pasado y puntas de presente, para acercarse a él, puede llegar a ser tremendamente prolífico, a tenor del primer estudio centrado en estas dos magníficas películas. Ha de ser, sin duda, uno de los puntos centrales del trabajo por escribir sobre el director y la vuelta de tuerca al imaginario del helenismo. Pero, ¿qué relación tienen en Anguelópulos tiempo, Historia e imaginario del helenismo? Por lo dicho hasta ahora y lo estudiado en el grueso del trabajo, puede comenzar a vislumbrarse.

En la *Introducción específica* del trabajo desarrollábamos la presentación que se hacía del tiempo en el cine de *autor/vidente*, por encima de la necesidad de construir un tiempo “real” por medio del lenguaje. Las películas estudiadas, incluso la de Jules Dassin, aparentemente la más convencional de las tres, hacen este uso de la presentación del tiempo, bastante cercano, por otra parte, a los recursos estilísticos del neorrealismo italiano. Anguelópulos va mucho más allá y, en ello, es un autor “moderno”, hijo de su generación, cuya experimentación con el lenguaje cinematográfico lo acerca a determinado cine soviético, a Bergman o a Dreyer, más que a sus colegas italianos, a pesar de la cercanía, incluyendo producción y colaboraciones de Tonino Guerra o de actores como Mastroianni. Anguelópulos comienza a experimentar en cómo puede presentar el tiempo de diferentes maneras, particularmente aquellas que se acercan a la percepción que tenemos los humanos del tiempo, cómo pasa deprisa o lento, cómo parecen repetirse percepciones vividas.

¹ Aguilera Vita, A. (2014a).

Anguelópulos comienza esa investigación en *Reconstrucción*, como veíamos, en la que una serie de bucles crean la sensación de que la historia se “reconstruye” hacia atrás. El bucle se abre y cierra en el mismo momento pero desde dos perspectivas visuales completamente diferentes con la llegada del protagonista, este Agamenón moderno de regreso de las batallas de la emigración, a un pueblo de la Grecia profunda de los años de la dictadura de los Coroneles. Si en la primera secuencia, en un largo plano, que comienza a ser la marca de la casa del director, miramos de frente al protagonista, Costas, que vuelve risueño, y es recibido por su mujer y sus hijos con una tensión que sólo él no percibe, en la última encontramos la misma secuencia, la llegada de Costa desde el autobús a su casa, pasa por delante del jardín, en el que después será encontrado su cuerpo, y entra a su casa cuya puerta es cerrada por su mujer Eleni. El bucle se cierra, pero nos damos cuenta perfectamente que ambas secuencias no se corresponden del todo. No son dos miradas del mismo acontecimiento, sino un mismo acontecimiento interpretado de dos maneras diferentes. Hemos vuelto al principio, mientras en todo el juego temporal del filme, la reconstrucción del crimen se va cerrando en pequeños bucles que nos hacen finalmente hacernos una idea de qué es lo que pasó, sin que esa idea sea, ni mucho menos, absoluta. Es el mejor ejemplo, aún incipiente, primerizo, de lo que será la experimentación formal de Anguelópulos respecto al tiempo. *Reconstrucción* es una deconstrucción y se carga de sentido precisamente porque nos presenta, más allá de la anécdota de evidentes referencias a Esquilo, la imagen de una Grecia desgarrada, alejada de la gran ciudad que entonces ya se trataba de vender como la modernidad, la europeidad de la Grecia moderna. Desde esta primera película, Anguelópulos pone el dedo en la llaga de las grietas, las escisiones, no cerradas del todo, del imaginario ideal del helenismo, y lo hace en un momento en el que ese imaginario se ha revestido de nacionalismo trasnochado, que trataba de borrar de nuevo aquellos elementos que con las películas tratadas en este trabajo habían conseguido conciliar una sociedad herida. La herida se reabrió con la nueva dictadura y *Reconstrucción* es un tremendo escupitajo en las barbas de los coroneles y su dictadura.

Así, el elemento formal que caracterizará toda la obra del director, su instrumento creativo por excelencia y vía de experimentación más arriesgada para la presentación del tiempo será desde entonces el plano-secuencia. Anguelópulos huye del montaje conscientemente. Con ello pretende captar un tiempo puro presentado y no construido, no representado. Pero no se contenta con eso y, además, lo comprime dentro del mismo plano. De ahí las posibilidades que encuentra en el plano-secuencia que derivan en el tratamiento de la Historia. Esa experimentación llega a su primer logro formal con *El viaje de los comediantes*, primera incursión compleja en la Historia de Grecia después de la más sencilla *Días del 36*. En ella, el tratamiento del tiempo se pone al servicio directo de tema de la Historia.

Los comediantes son una compañía de teatro ambulante que recorre la Grecia de la década central del siglo XX, entre la dictadura de Metaxás en el 36 hasta las elecciones que convocó el general Papagos en el 52, llevando en su repertorio, de pueblo en pueblo, de tren en tren, una única obra, la emblemática *Golfó* de Perisiadis, esta romántica versión del teatro pastoril que tanto éxito tuvo y que representaba la esencia de la inocencia de lo griego en lo rural de sus gentes. No deja de ser una tremenda ironía, cuanto ya nos había presentado en *Reconstrucción* una visión nada condescendiente con el ambiente rural de los griegos y nos va a presentar en este film otra mirada poco halagüeña de aquellos pueblos por los que la compañía de comediantes representa su obra. Pronto veremos las traiciones, manipulaciones, miserias, mezquindades, envidias y engaños que acontecen en el medio rural por el que se mueven los comediantes y que viven ellos mismos. Vuelve a Esquilo y a la Orestíada para crear una historia familiar envenenada por sus relaciones personales entre los miembros de la compañía, así como las de éstos con la situación histórica por la que están pasando. La representación se produce en la película en dos planos. Por un lado, los comediantes representan, sobre el plano de la Historia de Grecia, el acontecimiento helenismo, una transposición de la Orestíada de Esquilo, que es su vida en el contexto de la historia real del país. Por otro lado, como comediantes, comienzan una y otra vez, en cada pueblo al que llegan, la única obra de su repertorio, la *Golfó*, tragedia pastoril, también repleta de asesinatos y traiciones familiares. Pero esta segunda representación es siempre interrumpida por algún suceso ajeno a la compañía, procedente de los convulsos hechos que se están produciendo: represión política de la dictadura de Metaxás, encarcelamiento de Veniselistas o comunistas, invasión italiana y la salida del rey, ocupación alemana y su indiscriminada represión, escaramuzas de la resistencia, el colaboracionismo, ayuda de ingleses y americanos, la obligada rendición de las fuerzas de izquierda ante los británicos, la Guerra Civil y sus barbaridades, la posterior limpieza política y la purga de la izquierda, los acuerdos del general Papagos y las primeras elecciones pseudodemocráticas. Todos estos sucesos, de una u otra manera, forman parte de la vida diaria de esta familia moderna de los Atridas, que conservan los nombres originales (Electra, Orestes, Clitemnestra, etc.) y va minando las fuerzas de la compañía. Ellos forman parte de la Historia por la que pasan y ésta les pasa por las relaciones personales de sus personajes. Pero es más, en un alarde formal, los personajes de la compañía teatral se desdoblan, en determinados momentos de la película, para hacer un tercer nivel de representación, juego temporal que hemos llamado puntas de presente, por las que dentro de un mismo plano-secuencia, algunos de los personajes clave de los comediantes se convierten en personajes del pueblo griego y nos cuentan a la cara, esto es, a cámara directamente, a través de largos monólogos, las aberraciones que han sufrido por parte de los represores de alguno de los bandos en contienda. Es estremecedor el monólogo que cuenta Electra,

desdoblada en una joven detenida y violada por los alemanes, hasta dejarla tirada en la cuneta de una carretera. En este larguísimo plano hemos visto la violación y cómo la tiran del automóvil. Entonces la actriz (Electra) se levanta herida, llorosa, humillada y, dirigiéndose a cámara nos relata la terrible experiencia. Este es uno de los tratamientos del tiempo, las puntas de presente. En un único plano aparecen los presentes de Electra-personaje de la familia de comediantes, la actriz que la representa, la mujer violada por los alemanes que, como actriz, encarna. Son presentes simultáneos, pero sucesivos por la peculiaridad de la narración temporal del plano, por ello aparecen como puntas de presentes distintos que surgen en el presente real de la pantalla. Este recurso formal lo experimenta dos veces más en *El viaje de los comediantes*. En esta película utiliza el recurso para comprimir el tiempo en un sólo plano, pero no un tiempo, sino varios tiempos diferentes a la vez. Con ello, además, parece recurrir a recursos de la tragedia, como son los largos monólogos en los que se cuentan los hechos luctuosos que no aparecen en escena y hace referencias a la Historia a partir de la voz de los protagonistas que normalmente no tienen voz. En esta etapa del cine de Anguelópulos aún consideraba el materialismo histórico marxista como una veraz interpretación de la Historia y éste es uno de los sentidos que tienen sus recursos formales, llevar esa dialéctica marxista a la presentación de la imagen. Hasta *Megaléxandros* (1980) vemos una cierta esperanza del cineasta en la posibilidad de lucha política y de cambio que el cine tiene como potencial. Esta película supondrá el inicio de su desilusión.

No dejará de experimentar, sin embargo, con estos recursos hasta refinarlos de tal manera que en *La mirada de Ulises* encontramos el ejemplo más elaborado de plano-secuencia en el que la dimensión espacio-temporal es unificada a través de varias puntas de presente que se suceden. Según nuestra humilde opinión, esta película es la obra maestra de Anguelópulos, por muchos motivos que analizamos en otros lugares². Por sí sola merecería un estudio completo, en la línea en que hemos tratado en este trabajo el cine griego. En ella están todos los componentes de los que hemos hablado y será, sin duda, objeto de uno de los análisis más profundos en el futuro estudio sobre el director. Aquí nos conformaremos con apuntar algunos destellos de genialidad, entre los que se encuentra, en relación con el tratamiento del tiempo en un plano secuencia, presentado como puntas de presentes, la indescriptible secuencia de la fiesta familiar en Constanza (Rumanía). A., el protagonista sin nombre de *La mirada de Ulises*, un director de cine en crisis, de edad, de identidad étnica y lingüística, *alter ego* del autor, emprende un viaje hacia el norte de Grecia, en busca de unas supuestas cintas no reveladas de los hermanos Manakia, que habían rodado en torno a 1905 en las montañas del Épiro, todavía parte del Imperio Otomano. El viaje será una especie de regreso de Ulises a la patria, la patria del helenismo en este

2 Por ejemplo, Aguilera Vita, A. (2016).

caso, y su Odiseo, a diferencia de los niños de *Paisaje en la niebla* o de los refugiados de *El paso suspendido de la cigüeña*, consigue cruzar las fronteras y comienza a adentrarse en los lugares históricos donde, a lo largo del siglo XX, aún habitaban comunidades de griegos, Tirana, Skopia, la Tracia búlgara, Bucarest, la costa de Rumanía, hasta llegar al Sarajevo sitiado, pasando por Belgrado. Pero ese viaje no es únicamente un viaje a través de un espacio físico determinado, sino que es, al mismo tiempo, un viaje a través del siglo, dentro de esos mismos lugares por los que va pasando. El juego del tiempo en este filme se nutre de las dos maneras experimentales y directas de presentarlo, las puntas de presente y las capas de pasado, que surgen en no poco planos secuencia y secuencias completas para mostrarnos la aventura del protagonista en un lugar y en varios tiempos pasados. A. llega en el ecuador de su viaje a Constanza, ciudad portuaria conectada por un largo canal con el Danubio, procedente de Bucarest, donde ha encontrado a su madre, 40 años atrás. Ésta, joven y hermosa, lleva a A., tal como lo conocemos (el actor Harvey Keitel) a visitar a sus abuelos en la ciudad de Constanza para pasar con la familia, una acomodada burguesía griega de la ciudad, las fiestas de Año Nuevo. En este viaje en el tiempo-espacio, A. se reencuentra con su infancia feliz de griego acomodado en un país que comenzaba a resultarles hostil. Estamos al final de la II Guerra Mundial y Rumanía ha sido tomada por la Unión Soviética. Toda esta historia está contada en un único plano de diez minutos de duración, desde el momento en que A. entra con su madre a casa de sus abuelos la tarde del 31 de diciembre de 1944. Toda la familia reunida los saluda alegre, celebrando el final de la pesadilla de la guerra y la posibilidad de recuperación de su vida cotidiana como familia influyente de la ciudad. La mirada del cineasta, esta vez Anguelópulos, sigue al cineasta A. a través del gran salón en el que saluda a sus tíos, sus abuelos, sus primos, con los que se acerca a jugar. La cámara vuelve por la otra puerta del gran salón al magnífico recibidor mientras sigue a la madre de A. quien termina los preparativos de la cena con la criada, que habla rumano. Un joven de la familia irrumpe por la puerta de entrada y nos anuncia que ha llegado. A partir de este momento, la mirada de Anguelópulos se fija frente a esta amplio plano del recibidor, en el que hay un piano en un lateral y una suntuosa escalera al fondo, junto a la puerta de entrada de la casa, y se sucederán las puntas de presentes a lo largo de un baile de fin de año que se interrumpe cada vez que emerge una de ellas. Quien ha llegado la primera noche que celebran el fin de año, el fin de la guerra y la reunificación familiar después de ésta, es el padre de A. Todos se alegran, se saludan, bailan, cantan al ritmo del piano. Tras esta primera celebración, la música se ralentiza y todos, pendientes de la puerta, ven entrar una pareja de hombres vestidos de gabardina, manifiestamente parte de la policía política. El baile se detiene, que no la música, y la pareja de policías se agarran y comienzan a bailar juntos acercándose a uno de los tíos que se despide de su mujer y es llevado detenido, siempre al ritmo

de la música de piano que toca otra de las tías de A. El resto de la familia se ha escondido. Esta magnífica punta de presente nos ha traído otro año 1948, como escuchamos decir al tío cuando felicita el año a la familia antes de salir definitivamente con la policía política. Nos parece un claro homenaje a la secuencia de *El ogro*, en la que la pareja de policías entra en el cabaret y al ritmo del mambo se acerca y detiene a uno de los miembros de la banda, ante la impasividad del jefe, que observa cómo se lo llevan sin poder decir nada. En su momento, nos habíamos referido a éste momento de *La mirada de Ulises*. Aquí es una punta de presente que homenajea a una película mítica para el cine griego. Continúa el plano, la tía al piano, la madre de A. llora en los hombros de su marido pidiéndole que la saque de allí. A. los observa. En su cuerpo de adulto, aún es un niño que no termina de comprender lo que está ocurriendo. La familia vuelve al baile, la música de la tía vuelve a animarse, ha despuntado otro de los presentes, mientras A. pide a su madre bailar con él y los otros tíos felicitan al padre porque al fin ha conseguido el permiso. Él lo muestra feliz. Entonces nos enteramos: se van unas 80 familias griegas, pero también armenios y judíos. Ahora es a A., el niño que baila con su madre, a quien preguntan, como se habla a un niño: “¿Contento de ir a Grecia?”. El baile de nuevo es interrumpido, esta vez por el Comité de Confiscación. Entran de nuevo los policías de antes, ahora acompañados de varios hombres trabajadores y comienzan a sacar muebles lujosos. Los dejan marchar del país, pero no podrán llevarse nada. El padre de A. anima la fiesta y el baile al grito de “Feliz 1950”. Vuelven al baile mientras la policía saca los enseres hasta que se paran frente a ellos. Queda el piano. La familia mira impasible cómo también se llevan el piano. En ese momento, esa última noche de 1949, también la última para la familia en Constanza, se reúnen todos para una fotografía frente a la mirada de Anguelópulos que ha sido testigo infantil de todas estas puntas de presente. El padre comenta en voz alta lo felices que han sido todos aquellos siglos en estas tierras. A. ha salido de plano, lo llaman para la fotografía familiar, ahora el que se coloca es el niño, A. con 10 años, los que tenía cuando se marchaba de la tierra en la que nació y vivió su primera infancia, rodeado y querido por su acomodada familia. La cámara, es decir, la mirada de Anguelópulos, ahora también podría ser la mirada del A. adulto, se acerca lentamente hacia el rostro de este niño en completo silencio.

Como hemos dicho más arriba, la duración del plano es de algo más de diez minutos. Sin duda es el ejemplo más conseguido del tiempo presentado por Anguelópulos como puntas de presente, lo que le permite narrarnos la historia de un lugar, la raíz local de una familia griega, que parece representar todos los siglos de helenismo en una ciudad cuya fundación mitológica se remonta, según la *Biblioteca* de Apolodoro, a Eetes mientras perseguía a Medea tras su huida de la Cólquide. La otra manera de presentar la dimensión temporal de la Historia también tiene en estas dos películas en las que nos hemos deteni-

do extraordinarios ejemplos. Hablamos en este caso de las capas de pasado. Al igual que las anteriores, Anguelópulos trata de presentar la Historia comprimiéndola en el tiempo, sólo que al presentarlas en capas de pasado, investiga recursos diferentes que tienen que ver, curiosamente, con el montaje, con la manera en la que une dos planos largos, por lo general, lo suficientemente largos para evitar una construcción temporal convencional. Tomemos la imagen bergsoniana de este tratamiento del tiempo. Las capas de pasado son como las secciones de un cono que, si lo miramos desde arriba, es decir, desde la punta, las descubrimos como círculos concéntricos, los anteriores envolviendo a los más recientes. Este recurso, utilizado en la presentación del tiempo en el cine, podría representarse en unos planos que, sirviéndose de algún recurso expresivo abrupto, como puede ser un cambio de eje evidente, que deja ver sin falsedades la falsedad misma del recurso, lo que hablábamos en la *Introducción*, las aberraciones de la imagen, nos traslada sin solución de continuidad a un pasado histórico lejano.

El arranque sugerente e hipnótico de *El viaje de los comediantes*, es un magnífico ejemplo de este recurso que, de nuevo, en *La mirada de Ulises*, Anguelópulos lleva a sus máximas consecuencias. Tras la presentación del acordeonista de la compañía, que anuncia ante unas cortinas de teatro rojas la obra que vamos a ver, la trágica historia de la pastorcilla Golfó, suenan los golpes de bastón que anuncian que se abre el telón. Vemos una pequeña estación ferroviaria rural de la que salen, acarreando sus maletas y un baúl, los miembros de la compañía de teatro. No hablan, sólo caminan casi en fila. Se reúnen antes de emprender juntos el camino, mientras escuchamos una voz que nos sitúa en 1952, ante la estación de Egio. “Unos poco mayores, la mayoría jóvenes”. Estamos al final del camino de una familia de comediantes que muestra en sus rostros el cansancio de una interminable experiencia traumática. Comienza la larga secuencia de la llegada. Técnicamente son dos planos, dos largos *travelling* en los que la mirada del cineasta acompaña a los comediantes en el descubrimiento de una pequeña ciudad que tras tantos años de guerra ha cambiado sensiblemente. Los carteles electorales cubren las paredes de las casas y cuelgan pancartas de propaganda del general que ha devuelto a los griegos la democracia, Papagos. Se escuchan (los *sonsignos* en la obra de Anguelópulos son abundantes y cargados de significación) por megáfonos las voces de propaganda electoral. En un momento determinado del recorrido, a una cierta altura de la larga calle por la que los comediantes caminan cargados con sus enseres frente a la cámara, se desvían hacia un pequeño callejón y desaparecen. Al salir del callejón, un cambio de eje nos hace ver ahora el frente de la calle y los comediantes, ahora más jóvenes, más contentos, algunos que antes no veíamos, salen del callejón y la mirada del cineasta los sigue. Es el mismo pueblo, la misma calle, las mismas casas, el mismo paisaje, pero algo visualmente suena diferente. El cineasta nos ha dejado mirar el cono y vemos el círculo concéntrico de una

capa de pasado que nos ha trasladado de pronto, sin más transiciones, a 1936. Ahora la joven compañía, reconocemos algunos de los componentes, envejecidos en el plano anterior, que miran sorprendidos un pueblo claramente nuevo para ellos. El largo plano por el que los seguimos, da a una plaza, la plaza central del pueblo, repleta igualmente de pancartas, pero de adhesión al dictador. El dictador es Metaxás. Un requeté militar se adentra en la plaza ante los comediantes que buscan un café, una taberna, donde poder descansar.

A este tipo de presentación del tiempo es a lo que llamamos capas de pasado. Son capas concéntricas e irán apareciendo a través de distintos recursos a lo largo de toda la película, porque precisamente la base del cono es la capa de Historia de la que partimos, 1952, el momento de esas elecciones semilibres tras tantos años de enfrentamientos externos e internos. Como en el caso de la presentación a partir de las puntas de presente, Anguelópulos experimenta estos recursos en cada una de sus películas y, al llegar a *La mirada de Ulises* consigue momentos verdaderamente sublimes. En esta película las capas de pasado se alternan continuamente. El tiempo parece saltar entre dichas capas que trasladan a momentos diferentes del siglo XX. Pero en este caso, la presentación del tiempo que más evidente se desarrolla en forma de capas son los momentos en los que A. se encuentra con sus mujeres. Cuatro mujeres halla en su camino, referidas simbólicamente a las cuatro mujeres de Odiseo durante los años de su aventura, Penélope, Circe, Calipso y Nausícaa. A pesar de que el encuentro con las mujeres se realiza a lo largo del viaje, en realidad cada una de ellas pertenece a una capa de pasado diferente. Además, estas mujeres son quizá el más conseguido *opsigno* de las películas del autor: las cuatro las interpreta la misma actriz, por lo que vemos el mismo rostro repetido a lo largo del viaje de Odiseo, tanto del viaje por el espacio de los Balcanes como por la historia del siglo XX. Una de las capas de pasado más hipnóticas, por lo extraño, por lo simbólico también, es el encuentro con Calipso, en el momento en que A. es atacado y se pierde al tratar de llegar a Sarajevo desde Belgrado por vía fluvial. Esta mujer lo acoge inconsciente, lo cuida, lo limpia en su casa en ruinas junto al río. Pero estamos en la guerra. Hemos entrado en otra capa de pasado y pronto descubrimos que no es la guerra en la que A., el cineasta de 1994, se ha visto envuelto al intentar llegar a una Sarajevo tomada, sino que, por el estilo, la vestimenta de la mujer, la decoración de su casa en ruinas, se trata de otra guerra pasada. Nos encontramos en la II Guerra Mundial y esta mujer ha perdido al marido en el frente. Está sola. Como Calipso, encanta a Odiseo y lo pretende retener tras ofrecerle su lecho, su trabajo, su comida, mientras él se recupera de las heridas recibidas en el último tramo del viaje.

Así pues, puntas de presente y capas de pasado. El viaje a la Historia de Anguelópulos se produce a través de una presentación original del tiempo que aparece ante la pantalla sin transiciones. En el fondo, parece decirnos, lo mismo es el pasado y el presente. Son

los mismos tipos de personas, los mismos tipos de relaciones, las mismas conductas humanas, las mismas mezquindades. Este recurso del tiempo está íntimamente relacionado con el acercamiento a la Historia y he aquí la maestría. La Historia está ante nosotros y, en realidad, sólo se manifiesta como pasado si queremos verla, si nos asomamos a ella. Entonces no aparece nunca de forma lineal, esta es una gran ficción que llena de grietas cualquier institución imaginaria de cualquier sociedad. Por el contrario, si la miramos bien podemos intuir sus capas de pasado, los distintos momentos de ese cono que han conformado el presente, o bien captar las puntas de presente que aparecen en un mismo espacio. Hacer de esta suposición teórica un recurso técnico que enriquece el lenguaje cinematográfico es privilegio de unos pocos artistas como Anguelópulos. Muchas de las claves de su cine podemos leerlas en el documental poético que dedicó a su ciudad en 1983. En realidad, haber nacido en una ciudad en la que conviven, una sobre otra, físicamente, tantas capas de su pasado, sin duda lo ha debido marcar. El juguete del niño encontrado en las excavaciones de lo que fuera su habitación le hace soñar con él, con sus ideas, sus juegos, su pensamiento, sus proyectos de futuro. Las capas de pasado estaban físicamente debajo de su casa de este barrio antiguo de Atenas. Ese pasado, ese peso de las ruinas bajo sus pies, ha marcado una obra cinematográfica sin igual que hunde sus motivaciones en la Historia, la Historia de una idea, de la idea de Grecia, una idea que ha modelado además todo un continente.

La mirada de la Historia. Otra vuelta de tuerca.

Por tanto, como vemos, a través de un recurso formal tan cinematográfico como el plano secuencia, Anguelópulos investiga incansable a lo largo de su obra el tiempo de la Historia, así, como la venimos escribiendo, con mayúscula. El plano secuencia es un recurso que le permite presentar el tiempo sin necesidad de montaje, porque experimenta la manera en la que ese tiempo pueda plasmarse en una sola secuencia a tiempo real, esto es, sin cortes ni elipsis pero escarbando en los fragmentos de la Historia que pretende presentar en cada momento. Este recurso produce un cine pausado, pero la continua investigación en esas maneras de presentar el pasado y el presente como un fragmento único en el mismo plano, le lleva a alcanzar verdaderas cotas de arte puro, momentos de conceptualidad cinematográfica que tiene en *La mirada de Ulises* su plasmación más lograda. El uso de este recurso y las implicaciones artísticas, filosóficas y conceptuales que genera será uno de los temas en los que habrá que profundizar en el estudio no escrito sobre Anguelópulos y la vuelta de tuerca del helenismo. Entre otras cosas, porque es precisamente el recurso formal que no sólo le permite hacer una presentación directa del tiempo, como venimos diciendo, a través de las capas de pasado y las puntas de presente, sino también, porque es el recurso que conecta su cine con la Historia, en primer lugar la

Historia de su Grecia natal como idea y como país, en segundo lugar, la relación de esa Historia del helenismo con la Historia del resto de Europa, igualmente como idea, más allá de los países que la componen.

El magnífico arranque de *La mirada de Ulises* es un ejemplo cargado de genialidad en este sentido y nos conduce directamente a mirar la Historia de un siglo de Europa. Tras unas imágenes originales de los hermanos Manakia que nos muestran las hilanderas de Abdella, en la Macedonia otomana de 1905, escuchamos la voz de A. preguntarse si realmente esas cintas son la primera mirada sobre Grecia en el cine. Inmediatamente comienza el primer plano secuencia de la película, una sugerente imagen onírica que nos deja ver en realidad dos puntas de presente con el fondo de una imagen casi fantástica. Vemos el mar en calma entre la niebla, mientras el travelling-mirada nos lleva hacia la figura de un anciano que, con una cámara de cine antigua trata de filmar algo que no vemos aún, pero una voz fuera de campo nos relata que estamos en 1954 y el anciano quería filmar la salida de un barco azul que estaba anclado en el puerto de Salónica. Se trata de Yanakis, el hermano de los Manakia que sobrevivió más tiempo. Al abrir el plano, vemos que tras el anciano se encuentra otro señor mayor que nos está contando la anécdota, porque él mismo, afirma, estaba entonces aprendiendo el oficio junto a Yanakis. Mientras filmaba el barco que salía de puerto, Yanakis murió. En efecto, vemos aparecer el velero azul al fondo y cómo el anciano sufre un infarto y es atendido por su ayudante que lo deja finalmente sentado en una silla. Entonces, este ayudante, probablemente tan anciano como el anterior, pero cuya imagen da una sensación mucho más actual, vestido de invierno de los años 90, sale de ese momento que relata, que es su presente, la primera de las puntas, y la cámara lo sigue dejando a un lado poco a poco fuera de plano al cineasta muerto, acercándose hasta un plano medio, siempre con el velero azul de fondo, y llegando al interlocutor que aparece ante el fondo de la ciudad de la Salónica moderna desde el puerto, le va contando cómo esa tarde el viejo Yanakis le habló de unas cintas perdidas, tres bobinas no reveladas nunca por alguna razón que no supo explicarle, que grabaron los hermanos cuando viajaban juntos con su cámara por los confines del entonces Imperio Otomano, el Épiro, Macedonia occidental, las montañas de Albania, filmando sus gentes, sus pueblos, sus costumbres, sus diversiones, sus bodas, en definitiva, la vida cotidiana de los griegos que, por entonces, habitaban esas tierras. El interlocutor es A., el cineasta greco-americano que, luego veremos, vuelve a la Grecia de la que tuvo que salir definitivamente en su juventud, porque, en el fondo, no era su patria, como sabremos en la secuencia de Constanza que hemos comentado más arriba. A. queda pensativo, lo seguimos en *travelling* de nuevo hasta alcanzar la vista del velero azul que se aleja solo por el horizonte hasta hacer un fundido.

Este arranque, un plano secuencia en el que nos presenta directamente dos presentes, uno incluido en la narración del otro, pero sin ningún tipo de transición, dos puntas de presente en el mismo plano, nos adentra de golpe en el inicio de la Historia, 1905 o incluso antes. Las últimas palabras que pronuncia A. antes del fundido, mientras observa la imagen onírica, atemporal, del velero son “el viaje”. En efecto, conforme avanza el filme vamos comprendiendo que se trata de un viaje, pero la pista, el germen de ese viaje, ya está en esta primera secuencia, precedida de las imágenes originales de las hilanderas de Avdela. El viaje no es únicamente espacial. El viaje es un viaje a la Historia, hacia aquella primera mirada que captó fragmentos del helenismo en una película de celuloide. El viaje va más allá del tiempo y del espacio, porque comprendemos que ese helenismo se ha reconstruido una y mil veces con fragmentos, pero los fragmentos de Historia eran fragmentos escritos, ahora son imágenes. Además ese viaje sobrepasa por vez primera las fronteras en las que Anguelópulos se detenía hasta su película anterior, precisamente las fronteras que separaban Grecia, el país independiente que ha encarnado el helenismo en la Historia contemporánea, de los otros del norte. Al dar definitivamente el paso suspendido, paso que en su película anterior el militar de la frontera nunca se atrevió a dar sobre el puente que separaba Grecia del indeterminado país del norte y que comparaba con la cigüeña cuando con una pata arriba parecía no atreverse a darlo, encuentra que esos otros son también ellos. Es decir, ellos somos también nosotros. Acercándose a través del viaje por el mosaico de países hasta llegar al Sarajevo en pleno sitio de guerra, A. descubre el helenismo más allá de las fronteras a las que se constriñó el pequeño país, siempre dependiente de los otros europeos, que bebían de él su propio pasado. Aquí está la vuelta de tuerca del helenismo que hace Anguelópulos y que llega a su punto máximo en esta extraordinaria obra de arte, una tragedia, la de Europa misma, desgarrada a lo largo de un siglo de luchas, para la que Grecia, o mejor dicho, el helenismo, la idea, el imaginario común, no de un país, sino de todo un continente, es un símbolo imperecedero pero trágico, un campo de batalla de las tantas luchas que han sacudido el siglo XX, desde las guerras de independencia, las guerras macedónicas por obtener territorios ampliados de los restos del Imperio Otomano, refugiados en todas las direcciones, las grandes Guerras Mundiales, las distintas guerras civiles, muros ideológicos, para terminar el siglo con la peor pesadilla para un continente que se creía en paz, la Guerra de los Balcanes. El helenismo es un símbolo que ha atravesado todo ese siglo y en muchas direcciones, al menos Anguelópulos lo ha visto así y así lo ha filmado en sus obras de arte únicas.

Como decimos, *La mirada de Ulises* es una especie de obra cumbre, compendio de todos sus temas, recursos formales, obsesiones, pensamientos, ideas filosóficas, interpretaciones de la Historia. Pero su relación con la Historia comienza en Grecia con la primera trilogía en la que ya, a través de su mirada ácida hacia los años clave de construcción del

imaginario común de los griegos, que parecía haberse cerrado felizmente en los 50, como las películas que analizábamos parecían reflejar, lanza su mirada crítica para poner en evidencia los grandes errores de la lectura de la Historia que hicieron cerrar en falso muchas de las heridas, lo que a la larga permitió entre otras cosas la dura dictadura de los coroneles, bajo la que rodó, a trancas y barrancas, *Días del 36* y *El viaje de los comediantes*. Ese momento histórico de excepcionalidad en el que ambas películas se rodaron explican en cierto modo la mirada agria de Anguelópulos, no tanto hacia la Historia de Grecia como hacia la lectura o interpretación que se había hecho de esa Historia. Por eso, en una vuelta de tuerca, vuelve a incidir en los pasos en falso, en los imaginarios impuestos, en las lecturas parciales de la Historia, convertidas en representaciones teatrales de tragedias pastoriles como la *Golfó* de Perisiadis que los comediantes llevan por la Grecia profunda, rural, la que el discurso oficial consideraba auténtica, y descubre que está cargada de envidias, de mezquindades y de miserias, en definitiva, de heridas no cerradas. En esas películas, como adelantábamos, Anguelópulos aún confiaba en una lectura marxista dialéctica de la Historia y la posibilidad de una verdadera Revolución a través del arte. Esto se manifiesta en la trilogía, en su estructura formal, su lenguaje abrupto y sus recursos cinematográficos. Anguelópulos experimenta en ese sentido, a pesar del poso pesimista que estas películas destilan en el fondo. El giro espectacular en su mirada a la Historia y al imaginario del helenismo lo da en *Megaléxandros*. A pesar de su excesiva duración y de los ciertos altibajos en su desarrollo, por culpa de la repetición de algunas de sus ideas, que no la hacen haber sido la obra maestra que merecía, *Megaléxandros* es un golpe bajo a la Historia de Grecia y a sus mitos, es una revisión de los elementos que han construido, muchas veces en falso, el imaginario griego y, sobre todo, es el giro hacia la desconfianza en cualquier tipo de revolución que pueda querer salvarnos de ser humanos, griegos o no. La película, en síntesis, es la historia de un bandolero que en la Nochevieja de 1899, consigue raptar a un grupo de diplomáticos extranjeros que, tras la cena de un día tan señalado, viajaron a cabo Sunion, a las ruinas del templo de Poseidón a ver amanecer el primer día del nuevo siglo XX, acompañados de miembros del gobierno griego anfitrión y escoltados por militares. La idea inicial nos remite directamente a la mirada europea sobre Grecia, centrada en la Grecia clásica y despreciando en cierto modo como espúreo, lo que no tuviera que ver con ella. La comitiva, de hecho, parte de la fachada del magnífico edificio de la Universidad, uno de los diseños neoclásicos del arquitecto danés Hansen y se dirige en carruajes hasta el templo, convertido en lugar de peregrinación de todo turista para ver sus magníficas salidas y puestas de sol. Mientras amanece, en una de las secuencias más impactantes, aparece el bandolero, recién excarcelado, con sus guerrilleros y rodean a los diplomáticos. Comienza un periplo hasta el frío norte rural de Grecia, a las montañas de Épiro, refugio de este bandolero, donde sus partidarios, intelectuales y anarquistas,

opositores al régimen monárquico de Atenas, han establecido una especie de comuna. Reciben a *Megaléxandros* como un héroe, que vuelve de la prisión y con rehenes, y le muestran orgullosos la organización popular creada, que les permite gestionar los pocos recursos de la zona, pero también defenderse de las huestes del gobierno. A partir de aquí, se producen continuos roces entre la forma de gestionar de la comuna y las ideas dictatoriales del héroe y sus bandoleros, que se niegan a convertirse en meros instrumentos de la defensa del pueblo y comienzan a tomar parte activa en su gestión. La estancia de los rehenes extranjeros complica la convivencia, pues los civiles se solidarizan con ellos, los ayudan, los atienden, pero poco a poco, el gran Alejandro y sus guerrilleros se convierten en tiranos y represores de su propio pueblo. Ante los continuos abusos del héroe, el pueblo se rebela y lo acaban matando. Su cabeza de mármol, en la espectacular secuencia que comentábamos más arriba, rueda por los suelos. Pero esa revuelta significa a la vez la obligada rendición de la comuna ante las fuerzas gubernamentales monárquicas que terminan por romper los pactos a los que había llegado con ellos para destronar al enemigo común en el que el héroe Alejandro se había transformado y terminan por la fuerza con la experiencia anarquista. En este breve resumen del argumento general de la película, podemos intuir la cantidad de referencias que la película contiene y los puntos que merecerá la pena estudiar detenidamente en el futuro trabajo. El tema del héroe-tirano-traidor es el hilo conductor de la película, que enlaza con una visión pesimista de la posibilidad de la revolución como instrumento de cambio social. La revolución no es sólo intelectualidad, teóricos capaces de gestionar una experiencia revolucionaria pero incapaces por sí solos de luchar contra las fuerzas represivas y reaccionarias. Se necesita así al héroe que porte las armas, pero esta simbiosis se hace inviable, porque la línea entre el héroe y el tirano es demasiado fina. Aquí vemos los primeros síntomas de desconfianza en el ser humano y sus capacidades. La película está llena a la vez de referentes a cómo se ha instituido el imaginario griego, su idea, el helenismo contemporáneo, sus traiciones, sus líderes, sus héroes y traidores, algo que tocábamos en el capítulo de este estudio dedicado a la construcción del país moderno llamado Grecia.

Tras esta película única, fuera de trilogías, una especie de ajuste de cuentas con la idea de revolución, pero también con la idea misma de Grecia y su imaginario, Anguelópulos se refugia en un pesimismo humanista y se dedica a buscar en el interior de las motivaciones humanas, sin dejar por ello de indagar en el por qué de esta compleja Historia del imaginario griego. Tras la derrota del héroe-traidor/héroe-tirano, se introduce en una reflexión personal, dura y poética, sobre la Historia más reciente, sobre los exilios, sobre las relaciones envenenadas por la Historia que toca de cerca a los seres normales y comienza con una reflexión desde el mundo del cine con *Viaje a Cítera*, un mundo que no volverá a tocar tan directamente, para dar la nueva vuelta de tuerca, hasta *El paso sus-*

pendido de la cigüeña y, sobre todo, su continuación natural que es *La mirada de Ulises*. Curiosamente, la última trilogía de Anguelópulos regresa al helenismo desde un punto de vista mucho más amplio, tocando no sólo la Historia de la formación progresiva del Estado griego en *El prado que llora*, sino que, a través de su protagonista, Eleni, símbolo del nombre mismo del país, observa y analiza las consecuencias que el helenismo como idea ha tenido en la formación de la propia Europa de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez la pretenciosidad de estas películas, que tratan de abarcar demasiada historia, las hace menos magistrales, algo más superficiales que las anteriores. Sus imágenes, sin embargo, no dejan de tener la fuerza de un maestro del arte del cinematógrafo. Humildemente, pensamos que la tercera de la anterior trilogía, *La eternidad y un día*, supone el tope que el mismo Anguelópulos ve imposible de superar. En las últimas dos películas rodadas vemos la magnífica producción, la música envolvente, la cantidad de recursos y actores internacionales solventes, pero no llegan a transmitir una Verdad tan infalible como las anteriores. En el trabajo aún no escrito sobre este director y la vuelta de tuerca del helenismo, ocuparán, sin embargo, el lugar que les corresponde. Y esperemos que, al menos en “fragmentos”, se nos permita ver una parte de la última, la que se encontraba rodando en el momento de su muerte. Tal vez con ello, Eleni pueda darnos más pistas del sentido cerrado de una trilogía inacabada.

El cine de Anguelópulos, como decimos, como venimos insistiendo, da otra vuelta de tuerca al helenismo como imaginario instituido y oficial. No es un cine fácil ni complaciente, no tiene acción trepidante, no busca finales felices, porque sus películas, en el fondo y en la forma, no tienen principio ni final, son más bien fragmentos de Historia de Grecia, y por ende de Europa, observados a través de las historias particulares de unos personajes que buscan una respuesta, una esencia, un mundo interior, algo que les haga comprender el absurdo del mundo que les ha tocado vivir y cuadrar su situación en él. Por eso, como los buenos personajes de la tragedia miran y no actúan, no son capaces de actuar, se sienten impedidos por un destino que son los otros, los griegos, los europeos, los refugiados, los bárbaros, da igual, el infierno son los otros que, tan perdidos como nosotros, acaban/acabamos construyendo un mundo que nos aliena. Las ideas las creamos entre todos pero, a la postre, se demuestran insuficientes, incompletas, fallidas, porque algo en el interior del ser humano convierte las buenas intenciones, las luchas sociales, los relatos comunes, en injusticia, opresión, envidia. Hay un tono de pesimismo general en el cine de Anguelópulos que se manifiesta desde su primer largo, *Reconstrucción*, que lo acerca a la tragedia antigua, a la inevitabilidad del *fatum*, a un sentido trágico de la vida completamente enraizado en el Mediterráneo y a una desconfianza en el poder del ser humano por mejorar la vida común de una sociedad. Pero ese pesimismo comenzaba interpretándose socialmente, a causa de una estructura injusta que nos hemos otorgado, en

Grecia un relato construido a golpe de dictaduras y regímenes políticos opresivos, y por tanto susceptible de ser cambiado por algún tipo de lucha social, de conciencia de clase, de intervención política, pero a partir de *Megaléxandros* da un giro radical y se afina en los recónditos y profundos interiores del ser humano, por lo que se convierte en desconfianza hacia la posibilidad de que una lucha de ese tipo pueda cambiar nada. Entonces comienza el viaje, un viaje personal y social, íntimo e histórico, por las venas de la institución de un imaginario que ha impregnado durante siglos la idea de Europa. Ese trabajo no escrito, que habremos de emprender, lleva en su germen todo lo que aquí hemos presentado, porque sin estos preliminares, buena parte de la filmografía de este cineasta, artista, pensador, sin par será ciertamente incomprensible. Este trabajo es el punto de partida, pero el análisis pormenorizado de estos textos cinematográficos que son las películas de Anguelópulos, exigen ir mucho más allá, porque estamos convencidos que nos desvelan, tras sus imágenes simbólicas, desgarradas, hipnóticas, una parte muy profunda de nuestro pensamiento y nuestro ser como europeos y como seres humanos ante un nuevo siglo.

BREVE GLOSARIO.

Glosario de términos griegos.

<i>amán, amán</i>	αμάν, αμάν	En la canción rebética y popular, interjección que denota un quejido, un lamento. Un tipo particular de ritmo <i>rebético</i> es el <i>amanés</i> y suele tocar temas de desamor, cárcel, destierro o tristeza en general.
<i>amartolós</i>	αμαρτωλός	Guardas griegos al servicio de autoridades turcas durante el Imperio Otomano. Su significado cotidiano es “pecador”.
<i>baglamás</i>	μπαγλαμάς	Instrumento musical de tres cuerdas doble. Similar al <i>busuki</i> , pero mucho más pequeño, tradicional en las orquestas de <i>rebético</i> .
<i>busuki</i> (<i>pl. busukia</i>)	μπουζούκι	Instrumento musical de cuerda con forma de pera de la familia de los laúdes, propio de la música rebética y popular de Grecia. Su origen oriental y su sonido particular lo desterró de la música considerada culta hasta bien entrado el siglo XX, siendo hoy uno de los símbolos del país.
<i>cazarévusa</i>	καθαρεύουσα	Lengua griega culta, utilizada para la escritura y como lengua oficial del Estado hasta 1976. También fue una lengua literaria generalmente enfrentada al griego <i>dimótico</i> . Conserva formas y sintaxis cercanas al griego bizantino y litúrgico, tratando de emular el griego clásico.
<i>chakia</i>	τζάκια	En plural, “chimeneas”. Se llaman así a las familias influyentes y poderosas de un lugar.
<i>cleftis</i> (<i>pl. cleftes</i>)	κλέφτης	Literalmente, “ladrón”. Se llamaba así a los miembros de bandas armadas de bandoleros, que se refugiaban en los montes durante el Imperio Otomano. Tras la Revolución del 21, colaboran para conseguir la independencia, convirtiéndose en guerrilleros y héroes nacionales.
<i>cochabasi</i>	κοτσάμπασης	Griegos que formaban parte de la clase dirigente colaboracionista con las autoridades turcas en el Imperio Otomano.
<i>culuri</i>	κουλούρι	Rosquillas de trigo, pan con sésamo, muy populares. Se venden por las calles y se toman como tentempié en toda Grecia.

<i>dimotikí</i>	δημοτική	Lengua griega popular hablada. Se desarrolló durante siglos en paralelo a la <i>cazarévusa</i> , con un rico abanico de variedades dialectales y un registro literario importante. A pesar de las diferencias, la influencia de la diglosia y su fijación como lengua literaria, impidió una evolución mayor.
<i>dragumano</i>	δραγουμάνος	Intérprete del sultán otomano, con categoría de ministro. Cargo ocupado durante los siglos del Imperio por griegos influyentes, particularmente los encargados de asuntos exteriores y el de finanzas.
<i>Elas</i>	Ελλάς	Hélade. Nombre oficial del Estado griego desde su independencia.
<i>élines</i>	Έλληνες	Los griegos, <i>helenos</i> . Durante la mayor parte del Imperio Bizantino, este gentilicio fue reservado a los antiguos griegos, quedando así en la tradición oral y popular. Los nuevos griegos eran, en realidad, <i>romei</i> , esto es, romanos.
<i>eznofrosini</i>	εθνοφροσύνη	Nacionalismo, sentimiento nacional que pretende relacionarse con el sentimiento de Grecia Antigua.
<i>fanariotas</i>	φαναριώτες	Grupo de griegos influyentes en el Imperio Otomano que formaron parte de la Ilustración. A través de escuelas y fundaciones trataron de crear una conciencia griega común, en cierto modo laica.
<i>fustanela</i>	φουστανέλα	Faldita tradicional que vestían los hombres. Su origen es rural y pastoril, quedando como uniforme de gala del ejército. Por extensión, un subgénero de cine griego que trató de convertirse en el cine nacional por excelencia.
<i>jasápico</i>	χασάπικος	Baile tradicional de ritmo rebético y popular que se baila en pequeños grupos, agarrados de los hombros, hacia delante y hacia atrás, con pasos fijos.
<i>koiné</i>	κοινή	Lengua griega común, convertida en la lengua oficial del imperio de Alejandro Magno y sustrato del griego bizantino y moderno, incluyendo sus dos vertientes, la culta y la popular.

<i>laós</i>	λαός	El pueblo como conjunto de habitantes que conforman un país. Generalmente con conciencia de serlo. Por extensión, las clases trabajadoras.
<i>laterna</i>	λατέρνα	Organillo musical tradicional muy popular en Grecia, donde se decora con una gran fotografía, generalmente de una mujer, y se adorna con todo tipo de abalorios y colgantes muy llamativos.
<i>mangas</i>	μάγκας	Chulo, tipo de hombre típico de los ambientes del <i>rebético</i> . Un “broncas”. Se distinguía por una pose dura y desafiante. A veces, intercambiable con el término <i>rebetes</i> .
<i>Megali Idea</i>	Μεγάλη Ιδέα	“Gran Idea”. Proyecto político y militar que es emprendido por varios gobiernos del Estado griego, con el fin de recuperar los territorios considerados propios del helenismo, incluyendo la reconquista de la capital Constantinopla.
<i>mesedes</i>	μεζέδες	Tapas que suelen acompañar el <i>uso</i> y el <i>chípuro</i> en las tabernas tradicionales.
<i>papás</i> (<i>pl. papades</i>)	παπάς	Sacerdote de la religión ortodoxa. Su indumentaria tradicional, túnica negra, gorro característico y largas barbas, sigue vigente.
<i>peniá</i>	πενιά	Punteo propio del <i>busuki</i> .
<i>pororo</i>	πω πω πω	Onomatopeya que expresa diferentes estados de ánimo, desde la alegría y la exhortación a la canción, hasta la sorpresa o el temor.
<i>rebetes</i>	ρεμπέτης	<i>Mangas</i> , tipo cercano a los ambientes de la delincuencia y a la droga. En general, héroes de las canciones <i>rebéticas</i> , que surgen de ese mundo marginal. También el compositor de <i>rebético</i> .
<i>rebético</i>	ρεμπέτικο	Mundo propio de los <i>rebetes</i> . Es el adjetivo que se da a la canción de ritmos tradicionales, de corte oriental, tocados a ritmo de <i>busuki</i> . Sus temas tratan historias de la vida de estos delincuentes marginales o buscavidas callejeros: la cárcel, el amor, el hachís, el humor irónico, la vida de sus barrios y tabernas, etc. Sus orígenes remontan al siglo

XIX, aunque se desarrolla como género musical, con raíces en ritmos populares, en las primeras décadas del XX en las grandes ciudades de Asia Menor y de Grecia independiente.

<i>romanía</i>	Ρωμανία	En general, designa el mundo bizantino, en referencia a su origen como heredero de Roma. Más específicamente, con este término se designaba todo el territorio que constituía el helenismo, por tener población griega. Por extensión, el helenismo moderno.
<i>romeos</i> (<i>pl. romei</i>)	Ρωμαίος	Griego del Imperio Romano de Oriente, para diferenciarse del <i>heleno</i> , considerado habitante de la Grecia pagana antigua.
<i>romiosini</i>	Ρωμιοσύνη	Idea de la <i>romanía</i> . Su entidad ideal. De ahí, en la poesía moderna, lo que se refiere a lo griego.
<i>seimbékico</i>	ζεϊμπέκικο	Ritmo tradicional del <i>rebético</i> de marcado carácter oriental, cuyo compás básico era de 9/8. Como baile, tipo de canción que el hombre baila solo en la taberna y a su aire.
<i>syrtaki</i>	συρτάκι	Baile que proviene de un sincretismo de danzas griegas tradicionales gestado por Mikis Theodorakis para la película <i>Zorba, el griego</i> , que se ha convertido, para los extranjeros y turistas, en uno de los signos de identidad del país.
<i>userí</i>	ουζερί	Taberna especializada en <i>uso</i> , en <i>chípuro</i> y <i>rakí</i> , bebidas todas ellas destiladas de la uva de fuerte graduación y que se beben por lo general acompañadas de <i>mesedes</i> .
<i>uso</i>	ούζο	Bebida tradicional de alta graduación que se hace de la uva y cuyos mejores productores se consideran las islas del Egeo, frente a Jonia.

Glosario de lugares y monumentos.

<i>Cisío</i>	Θησεῖον	Templo conocido así por sus frisos que muestran escenas de la vida Teseo. Es uno de los mejor conservados del ágora antigua y da nombre al barrio que tiene a sus espaldas.
<i>Colonaki</i>	Κολωνάκι	El barrio original de la alta burguesía griega desde los primeros planes urbanísticos de Atenas. Se encuentra en la cara sur del monte Licavító y cercano a los palacios reales.
<i>Durguti</i>	Δουργούτι	Antiguo barrio chabolista que acogió entre 1922 y 1960 a los refugiados de Asia Menor. Se encontraba en las cercanías del Olimpíon, en dirección a Fáliro.
<i>Metaxuryío</i>	Μεταξουργεῖο	Uno de los primeros barrios industriales de Atenas, en el que se encontraban fábricas y viviendas de obreros, a las que debe su nombre.
<i>Olimpíon</i>	Ολυμπιεῖον	Restos del templo de Zeus Olímpico, mandado construir por el emperador Adriano para embellecer la ampliación de la ciudad a la que dio su nombre, la ciudad de Adriano.
<i>Pireo</i>	Πειραιάς	Puerto de Atenas, a unos 9 km del centro de la ciudad.
<i>Placa</i>	Πλάκα	Barrio pintoresco a los pies del monte de la Acrópolis, salpicado por las excavaciones de la ciudad clásica.
<i>Polis</i>	ἡ Πόλις	Constantinopla, para los griegos, actual Estambul. Es la Ciudad por excelencia, equivalente a la <i>Urbs</i> que fue la Roma clásica para los romanos.
<i>Vrisaki</i>	Βρυσάκι	Barrio céntrico a los pies de la Acrópolis que fue derruido en los años 30 para dar paso a las excavaciones de la Escuela Americana de Arqueología. Estaba sobre el ágora antigua y partes de Monastiraki. Probablemente el barrio donde se encontraba la casa de Anguelópulos en su infancia.

