

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
O Thiassos. El viaje de los comediantes

Autor/es:
Monterde, José Enrique

Citar como:
Monterde, JE. (1997). O Thiassos. El viaje de los comediantes. Nosferatu.
Revista de cine. (24):61-66.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41031>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





O Thiassos

El viaje de los comediantes

José Enrique Monterde

Cuando en el Festival de Cannes de 1975 fue presentada **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes") en la Quincena de los Realizadores, al no haber aceptado el gobierno griego -recién caído el régimen "de los Coroneles"- su inclusión en la Sección Oficial, fue recibida como un auténtico descubrimiento, convirtiéndose rápidamente en uno de los fenómenos centrales de un Festival que ofrecía un puñado de películas tan destacables como **Les Ordres** (Brault), **La flauta mágica** (*Trollflojten*, Bergman), **Perfume de mujer** (*Profumo di donna*, Risi), **Waqaa sanavat alyamr** (Lakhdar-Hamina), **Lenny** (*Lenny*, Fosse,), **Cache-Cache pastoral** (Terayama), **Szerelmen Elektra** (Jancso), **Souvenirs d'en France** (Techiné), **Allonsanfan** (*Allonsanfan*, Taviani) o **Hermano, ¿puedes darme diez centavos?** (Mora), **El enigma de Gaspar Hauser** (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Herzog), **La ley del más fuerte** (*Faustrecht der Freiheit*, Fassbinder), **La tierra de la gran promesa** (*Ziemia obiecana*, Wajda), **Alicia ya no vive aquí** (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, Scorsese), **Hester Street** (Micklin Silver), **Milestones** (Kramer), etc.

En realidad, ese reconocimiento generalizado del interés de **O Thiassos** correspondía a la mezcla de sorpresa y alegría ante un filme que de forma neta y resonante se proponía no ya como una renovación, sino como una revolución dentro del cine histórico, equivalente a la que había significado, por ejemplo, **Le Chagrin et la pitié** (Marcel Ophuls, 1971) en el campo del documental histórico. Desgraciadamente, **O Thiassos** permanecería invisible para el público español, si exceptuamos alguna proyección en Filmoteca Española y la

muy posterior emisión televisiva del filme (el 7 de febrero de 1989), en obvia correspondencia con el desconocimiento de la obra de uno de los cineastas europeos básicos de los últimos veinte años, y de cuya obra -una decena de filmes- tan sólo la última y antepenúltima -**Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) y **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995)- han sido estrenadas comercialmente en España.

¿Dónde podemos radicar la importancia de **O Thiassos**? La respuesta a tal pregunta no puede más que reivindicar uno de sus valores más agudos: su carácter polimorfo. Indudablemente se trata de un filme histórico, en la medida que sitúa el marco de su relato en un lugar y un período bien acotados del pasado reciente: Grecia entre 1939 y 1952. Es decir, la historia de Grecia entre la dictadura del general Metaxas y el gobierno autoritario democráticamente elegido del mariscal Papagos, lo cual significa un recorrido -y nunca mejor empleada esta expresión, en absoluto metafórica en este filme- por acontecimientos tan dramáticos y significativos como el rechazo de la invasión italiana (octubre de 1940), la ocupación alemana (abril de 1941), la lucha de la resistencia (1942-44), la evacuación alemana (octubre de 1944), la llegada de las tropas inglesas (octubre de 1944), los primeros enfrentamientos entre antiguos partisanos comunistas y ocupantes/libertadores ingleses (diciembre de 1944), los acuerdos pacificadores de Varkiza (febrero de 1945), el triunfo de la derecha en las elecciones de 1946 (marzo), el plebiscito sobre la reinstauración de la monarquía (septiembre de 1946), el desarrollo de la guerra civil entre comunistas y la derecha nacional apoyada por los aliados angloamericanos (1946-1949) y el triunfo electoral del mariscal Papagos (noviembre de 1952) bajo el lema "Autoridad,

Disciplina, Anticomunismo y Reconstrucción".

Pero como correspondía a un filme que asumía la historia decantada por las corrientes historiográficas contemporáneas, alejadas del positivismo decimonónico -y sus correlatos narrativos inscritos en los moldes de la novela histórica o del drama romántico-, **O Thiassos** se aleja de la pretensión de una mera reconstrucción dramatizada de la historia con la presentación de sus grandes protagonistas individuales, del retrato psicologizado de un grupo de personajes ficticios insertos en un contexto histórico (al modo, por ejemplo, de la saga familiar), del cruce entre la ficción histórica y las diversas estructuras de los géneros cinematográficos o de la crónica documentalizada de los sucesos históricos. Todos esos modelos habían dado lugar a filmes mejores o peores, pero raramente habían situado en el centro de sus objetivos una autorreflexión sobre la propia Historia y sobre las virtualidades y características del discurso histórico a través del filme; frente a esas profundas y ricas tradiciones, **O Thiassos** afrontaba la constatación de que era imposible organizar aquel discurso al margen de la comprensión de sus propias condiciones de posibilidad, de su capacidad de generar un sentido his-

tórico, interpretativo, que desbordara la mera evocación figural y ficcional de un pasado más o menos reciente.

La clave de la opción tomada por Angelopoulos se presenta en principio bajo dos aspectos: el reconocimiento explícito de la Historia como representación y la constatación de que la lógica histórica -siempre fundada en un concepto lineal y progresivo del tiempo- no es ajena a otras formas de pensamiento, como la pervivencia del mito, sustentado en estructuras temporales cíclicas y capaz de ahondar en una componente trágica de la existencia. Si de un lado la Historia es más que una forma de representación (discursiva), de otro el Cine también; de ahí que la convergencia entre esas dos formas de discurso se nos ofrezca especialmente productiva, en el supuesto de que se profundice -como hace Angelopoulos- en las implicaciones de semejante convergencia.

La estrategia del autor de **La mirada de Ulises** consiste así en una doble operación de debilitamiento del fundamento profundo de las formas de discurso histórico-fílmico. De una parte se relativiza la positividad de la narración histórica, inscribiéndola en la dinámica del relato mítico; de otra se debilitan los tradicionales efec-



tos de transparencia y naturalidad de la ficción filmica convencional, reforzando la conciencia de su carácter de representación por la vía de una tendencia hacia la teatralización, que paradójicamente pasa por la exacerbación de ciertos elementos de la puesta en imágenes, con especial énfasis en la movilidad de la cámara (panorámicas y *travellings* sobre todo) y en el uso del plano-secuencia.

Ambas operaciones no son antitéticas, ni mucho menos, en la medida en que la penetración de la sustancia mítica en el relato histórico toma como eje la tradición de la gran Tragedia clásica, es decir, un claro antecedente teatral, por otra parte indudablemente inserto en lo más profundo de la idiosincrasia griega, en la medida en que realmente quepa trazar alguna línea de continuidad entre la Grecia antigua y la contemporánea. Tras las formas épicas, líricas e históricas que formalizaron literariamente la mítica arcaica, la Tragedia significó su prolongación, en los tiempos ya clásicos, como penúltimo gran aliento del pensamiento mítico occidental.

Por su parte, **O Thiasos** se articula bajo una lógica discursiva ajena al sentido lineal de la Historia, asumiendo la lógica circular del mito, de la repetición y clausura, del fatalismo y el destino. De ahí resulta ese aspecto totalizador, complejo y sin fisuras del filme, cimentado siempre, incluso excesivamente, en el rigor de las propuestas teóricas de partida. Ese conceptualismo desde el que Angelopoulos construye inequívocamente su filme puede revertir en algunos momentos en un cierto esquematismo narrativo o en una indudable frialdad expositiva, potenciados por la radical ausencia de psicologización de las actitudes de los personajes o de los eventos narrados. Pero lo más sorprendente es que al lado de aquellos momentos aparezcan otros de un intenso lirismo, de una irremedia-



ble poesía o hasta de una desarmante ingenuidad, casi *naïf*.

Las consecuencias de semejantes contrastes, del encuentro entre un método intelectualizado y la fuga lírica, contribuyen al polimorfismo del filme, de tal manera que en lo más simple -a veces hasta simplista- que se nos presenta se cimienta una ardua complejidad, mientras que las resonancias más profundas que pretende la película en los aspectos ideológicos e históricos se ofrecen con un clarividente didactismo. Ni decir tiene que semejante empresa sólo puede comprenderse a partir de una guía inspiradora que lleva como apellido el de Bertolt Brecht, lo cual nos obliga a una doble digresión.

Todo lo expuesto hasta aquí sería probablemente incomprensible en el panorama cinematográfico actual, aunque evidentemente algunos de los aspectos más interesantes de éste serían por su parte inexplicables sin obras como las de Angelopoulos en los años setenta y ochenta, los años de declive de las posturas fuertes de la modernidad cinematográfica, ya que si algo se distancia del historicismo ecléctico y acrítico pos-

moderno sería el empeño ético-político desde el que **O Thiasos** fue concebido, puesto que no debemos olvidar que su génesis fue desarrollada -e incluso sus primeras fases de rodaje- todavía bajo el régimen dictatorial de los Coroneles griegos. Eso significa que aunque ahora podamos entender esta obra de Angelopoulos como un jalón "histórico" precisamente del devenir del llamado cine histórico y como un evidente experimento filmico, en su momento no estaba demasiado lejos de poder ser entendido como un filme militante, con voluntad de incidencia inmediata y directa sobre la realidad griega -la superación de la dictadura de los Coroneles por la política reformista del conservador Karamanlis-, siempre desde la perspectiva de un cineasta (o simplemente de un intelectual) alineado en las filas de un marxismo en pugna por abandonar los reduccionismos dogmáticos, tanto respecto a la interpretación del pasado histórico como de la evolución de la lucha política o de las formas artísticas ajenas a los postulados del realismo superficial conocido como "realismo socialista".

Este aspecto directamente político

de **O Thiasos** nos obliga a retornar sobre algunos de los elementos históricos a los que nos remite. Parece claro que la eficacia inmediata del trabajo de Angelopoulos se inscribía en una reflexión sobre los peligros de la salida de una situación explícitamente dictatorial: tal como los largos años de la dictadura de Metaxas, la ocupación italo-germano-británica o la guerra civil parecieron concluirse con el retorno a fórmulas parlamentarias -elecciones mediante-, la salida del régimen de los Coroneles después de siete años de dictadura también parecía ofrecerse bajo la forma de un proceso electoral dirigido desde las filas del conservadurismo más o menos democrático. Así, **O Thiasos** se pretendía como advertencia sobre el inmediato futuro político de Grecia desde la desconfianza en el auténtico afán democratizador de la nueva situación. Sin duda que la visión de Angelopoulos puede ser acusada de parcial o hasta de errónea; el posterior decantamiento de Grecia hacia los gobiernos socialistas y la propia licuación de las posturas sostenidas por los partidos comunistas -oficial (de obediencia moscovita) y eurocomunista, tal como se presentaron explícitamente separados en la Grecia de los años setenta- han desmentido parte de los temores de Angelopoulos, pero entre las virtudes de cualquier artista no se exige la adivinación del futuro, sino que basta con la cristalización de los temores del presente y, eventualmente, como es este caso, la reflexión sobre el pasado.

Sin entrar en una revisión a fondo de los aspectos netamente históricos evocados por **O Thiasos** -lo cual no impide remarcar la precisión cronológica y la minuciosidad del repaso de los eventos más importantes ocurridos durante el período escogido- no podemos dejar de señalar algunas de sus consecuencias. En primer término se puede resaltar la evidencia del



desarrollo de formas autóctonas de totalitarismo paralelas a las nazi-fascistas, al modo de variantes nacionales como la de Dollfuss en Austria, Horthy en Hungría, Salazar en Portugal o Metaxas en Grecia, que incluso se enfrentarían con las armas a Hitler o Mussolini. Se trataba a su vez de recordar que una dictadura -como la de los Coroneles- no era en absoluto insólita en la Grecia contemporánea. A diferencia de filmes posteriores -que culminan con **La mirada de Ulises**, **O Thiasos** carece de una visión "balcánica" de aquellos momentos, fundamentalmente en el sentido de no profundizar en las derivaciones de la inequívoca alineación búlgara del lado del Eje -con su ocupación de Macedonia Oriental y Tracia Occidental- y de que la ocupación de Grecia por Alemania fuese consecuencia tanto del fracaso italiano -la invasión de octubre de 1940 no avanzó en seis meses- como de la necesaria invasión de Yugoslavia. Diríamos que el Angelopoulos de 1974 todavía no tiene una visión "balcánica" de la historia, ésa que ha nacido tras la caída del "telón de acero" y la descomposición yugoslava, que ya centraba la espléndida y casi ignorada **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991), auténtica premonición de la guerra bosnia.

Un segundo aspecto a retener es la clara división que Angelopoulos propone de la propia sociedad

griega durante la larga y cruenta ocupación. De una parte se configura la Grecia resistente, encabezada fundamentalmente por los partisanos comunistas, sin que haya en el filme alusión alguna al rey Jorge II y al gobierno griego del exilio caiota y londinense, lo cual repercute tal vez en una excesivamente maniquea inscripción de las corrientes anticomunistas de postguerra en el ámbito de los colaboracionistas con el fascismo, que comprenderían un segundo bloque bien definido en el filme. Ambos bloques se ven representados en el interior de la propia *troupe* de comediantes, en las figuras de Orestes y Egisto; pero sobre todo me interesa remarcar que es el resto de la compañía, aquellos que no tienen una alineación definida -aunque sea como en el caso de Electra por sus lazos fraternales con Orestes y por su ansia de venganza del padre asesinado-, quienes se articulan como una especie de coro de la tragedia histórica, en una meridiana remisión al conjunto del pueblo griego que, lejos de ser mero espectador, sufre la hambruna del invierno de 1941, la miseria por la inflación galopante o la indiscriminación de las represalias alemanas ante las acciones guerrilleras (pueblos enteros destruidos, fusilamiento de rehenes, etc.). De esa forma podemos volver a resaltar la imbricación de los aspectos históricos con el juego teatral que el filme nos propone; en ese sentido no faltaría siquiera la presencia

del corifeo, que en el filme adopta la figura del acordeonista, ese miembro de la compañía que reseña y resalta muchos de los momentos que recorre la vicisitud del grupo.

Otro aspecto histórico fundamental abordado por Angelopoulos consiste en el intenso debate que acompaña la lucha de resistencia y sobre todo los meses posteriores a la liberación en relación al posible retorno del rey, culminado con la campaña para el plebiscito de septiembre de 1946 que, como en Italia, debía resolver -aquí favorablemente- la cuestión. Diversas secuencias del filme se centran en el enfrentamiento -incluso violento- entre los partidarios de ambas posturas, siendo una de las más celebradas la confrontación mediante canciones en un baile pueblerino, brillante ejemplo -entre otros muchos- del papel de la música popular -autóctona o internacional, política o de consumo- a lo largo del filme, convertida en una de las formas estilísticas que ayudarían a definir **O Thissos** como un cierto tipo de filme nacional-popular y que no se apartarían en absoluto de la componente brechtiana que lo recorre. Evidentemente que ese debate no le interesa a Angelopoulos exclusivamente desde la minuciosidad histórica: en la desembocadura de la dictadura de los Coroneles, la cuestión del hipotético retorno del rey Constantino era un tema palpitante, ya que como en el caso de Jorge II respecto al general Metaxas, el rey exiliado no era inocente del golpe de Estado militar de 1967.

Uno de los méritos del filme de Angelopoulos estriba en no haberse limitado a una exaltación épico-lírica (o trágica) de la lucha del pueblo griego por su independencia -algo con una intensa tradición romántica remontable hasta Lord Byron-, sino en ir hacia las consecuencias inmediatas del conflicto. Es decir, prolongar la

acción a través de una salvaje guerra civil y hasta la "normalización" de 1952 con la elección del anticomunista mariscal Papagos -el vencedor de los italianos en Albania- como presidente del gobierno del rey. Con ello no deja de advertir Angelopoulos sobre los peligros de la afición griega hacia los salvadores, aun aquellos que operan (como Papagos, ¿como Karamanlis?) en nombre de la libertad y la democracia; y así mismo, ese período y la sustancial presencia británica en diversas secuencias del filme remiten a la importancia de la incidencia exterior en la política griega. Tal como a pesar del predominio de la resistencia comunista -que llegó a liberar parcialmente algunas zonas del interior del país- y a diferencia de lo ocurrido en la Yugoslavia de Tito, los momentos postbélicos no significaron la previsible adscripción de Grecia a la órbita soviética, dado que desde la conferencia de Teherán -y sobre todo del reparto de Yalta- la URSS accedió a otorgar Grecia a la tutela británica, la preocupación de Angelopoulos en 1974 discurriría en torno al carácter no menos tutelado de la nueva democracia griega (y recuérdese que el partido de Karamanlis se llamaba precisamente "Nueva Democracia") en base al papel de la OTAN.

Sin embargo, sería injusto extenderse en estas y muchas otras posibles observaciones sobre los contenidos históricos -y su traducción política en clave de contemporaneidad- de **O Thissos**. El valor del filme reside ante todo -y no nos cansaremos de decirlo- tanto en el valor de su discurso, posiblemente discutible desde nuestra perspectiva actual y respecto al cual sin duda el Angelopoulos de hoy tendría muchas cosas que matizar, sino en los modos de representación de la Historia propuestos y en las vías filmicas seguidas. Con ello debemos volver a la referencia brechtiana, puesto que **O Thissos** se

sitúa de forma determinante entre los máximos ejemplos de la aproximación filmica a las opciones distanciadoras que la *vulgata* brechtiana postulaba y que ahora nos pueden parecer un elemento tan fijado temporalmente -y anacrónico- de ciertas formas de la más radical modernidad cinematográfica. Aquel distanciamiento que recorría el conjunto de los filmes de Straub o Jancso -¿quién incluso entre los espectadores más ilustrados de hoy los recuerda?- o algunas piezas aisladas de otros cineastas embargados por la moda brechtiana, como el Godard de **Numéro Deux**, el Bertolucci de **La estrategia de la araña** (*La strategia del ragno*, 1970) o los hermanos Taviani de **Sotto il segno dello scorpione** (1968-69). Con motivo del pase en Cannes de **O Thissos** fueron numerosas las referencias a Jancso, no sólo por la voluntad de revisión histórico-nacional en clave inequívocamente política, sino por cuestiones estilísticas, fundamentalmente la mencionada recurrencia al plano-secuencia, el trasfondo escénico y antinaturalista de la puesta en escena y el papel de la música y el baile como manifestación de formas de expresión de lo popular. No tendría sentido entrar aquí en una comparación profunda entre el método de Jancso y el cine del primer Angelopoulos, entre otras cosas porque me temo que a muchos lectores habría que explicarles quién fue el otrora tan influyente y reconocido cineasta húngaro hoy desaparecido de las pantallas, pero sí valdría la pena remarcar que más allá de las similitudes formales o de intencionalidad general, el cine de Angelopoulos se distanciaba de la retórica jancsoniana y ahondaba de una manera mucho menos críptica en una tradición cultural que siendo autóctona también había sido legada al conjunto de la tradición occidental.

O Thissos se nos ofrece como un filme saturado de signos -que no de símbolos-, fruto de esa au-



toconciencia representativa. Hemos mencionado el papel de la música, las canciones y los bailes; podemos completar la complejidad de la banda sonora con la multiplicidad de idiomas, con las fórmulas retóricas del recitado teatral de la pieza decimonónica *Golfo, la pastora* o, sobre todo, con la capacidad de hacer expresivos esos silencios que acompañan los continuos deambulares de los comediantes por los caminos, las calles y las estaciones de Grecia. Pero también debemos resaltar que esa Grecia que Angelopoulos nos ofrece dista mucho de cualquier tópico turístico: nada de ruinas, ni de *sirtakis*, ni de sol e islas maravillosas. Una Grecia áspera, pobre, gélida, montañosa es el escenario permanente de la errancia de una compañía teatral de ínfima condición a través de pueblos olvidados, estaciones perdidas y pensiones de mala muerte.

Precisamente cabe destacar que un filme que rehuye todo naturalismo filmico se nos ofrece bajo un penetrante realismo visual. Nada de decorados, salvo ese idílico campo lleno de ovejas que constituye el modesto telón pintado que, ajenos a cualquier des-

aliento, los cómicos instalan en los sucesivos e improvisados escenarios testigo de una repetida imposibilidad: la siempre fallida escenificación de esa obra trivial que jalona y se superpone, a modo de eterna repetición, a las vicisitudes históricas del momento. Pero en contraste con ese decorado, **O Thiasos** permanecerá en nuestras retinas como una sucesión de paredes desconchadas, de cielos plomizos, de tabernas y salas de fiesta desangeladas, escenarios absolutamente veristas para una representación tan estilizada como ajena al formalismo, pese al indudable virtuosismo que acompaña el trabajo con la cámara del gran Ghiorgios Arvanitis.

No diremos que **O Thiasos** no presente flancos débiles. No siempre la voluntad didáctica justifica algunas reiteraciones y simplificaciones, además de que en algún momento el modo de representación histórico-filmico deviene en método aplicado con algún mecanicismo. Sin embargo, mi mayor objeción al confrontar el imborrable recuerdo provocado por el filme hace años y su reciente revisión se situaría en la lamentación de que el recurso a la

tragedia ática, al ciclo esquilano de *La Orestíada*, resulte sobre todo un elemento estructural del discurso, una cita permanente a la tradición, un anclaje en el espacio del mito, una evocación continua de la capacidad de la Historia de repetirse y cerrarse en sí misma, pero no una reflexión en profundidad del valor intrínseco del mito, algo que filmes posteriores como *Taxidi sta Kithira* ("Viaje a Citera", 1984), **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) y *La mirada de Ulises* profundizarán espléndidamente. Me falta, tal vez, la densidad del verbo trágico, el fulgor de las imágenes literarias de Esquilo; en una palabra, la sobrecogedora belleza de unos textos que emocionan e impresionan al cabo de tantos siglos.

Pero evidentemente ése es un reparo personal, injusto en la medida en que no se sitúa ahí ni el interés ni el objetivo de Angelopoulos, de forma que ni con sus más de tres horas de metraje podemos demandarle abarcar la totalidad de registros que pone en marcha. Dicho eso, sólo nos quedará reiterar que **O Thiasos** queda situada como una de las cimas en el encuentro entre Cine e Historia, en la autorreflexión representativa que caracteriza lo mejor del cine moderno, en la construcción de una interpretación histórica y en la militancia de una opción política que responde no al apriorismo ideológico, sino a la confianza de que sólo se pueden decir cosas importantes a través de trabajos tan serios como creativos. En una palabra, haciendo una de las obras de arte que el cine moderno nos ha legado.