

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
I Kynighi. Los cazadores

Autor/es:
Company, Juan M.

Citar como:
Company, JM. (1997). I Kynighi. Los cazadores. Nosferatu. Revista de cine.
(24):67-69.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41032>

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:



donostiakultura.com



I Kynighi

Los cazadores

Juan Miguel Company Ramón

1. En el tríptico cinematográfico diseñado por Angelopoulos donde se revisita alegóricamente la historia griega desde la dictadura de Metaxas en los años treinta hasta la instauración de la democracia en 1974, **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) hace referencia a un período de cambios y turbulencias -el que va desde el gobierno del mariscal Papagos al régimen republicano de Karamanlis,

pasando, pues, por los años del terrorismo fascista de Estado contra la izquierda, el golpe monárquico de 1965 y el de los Coronales en 1967- que, al ser contemplado, como en su anterior filme, desde una óptica radical de izquierdas, le crea toda clase de problemas. Ghiorgios Papalios, productor de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), abandona esta vez la empresa y

Angelopoulos, cineasta *non grato* para el derechista gobierno de Karamanlis, se ve obligado a producirse la película él mismo, ayudado financieramente por su hermano Nikos, tan sólo con una aportación del I.N.A. francés y un adelanto sobre los derechos de antena de las televisiones suiza y francesa. El gobierno negó al filme el derecho de representar oficialmente a Grecia en el Festi-

val de Cannes de 1977, prefiriendo una tranquilizadora visión de los clásicos: *Ifigenia* (1976), de Michael Cacoyannis.

2. La anécdota argumental de *I Kynighi* es susceptible de ser resumida en un par de frases: un grupo de cazadores, pertenecientes a la burguesía dirigente griega, descubre en la nieve el cadáver, incorrupto y aún sangrante, de un partisano de la guerra civil (1947-49). La emergencia de ese cuerpo olvidado en la Nochevieja de 1976 remueve en cada uno de ellos -incluyendo un ex-comunista que se cambió de bando para sobrevivir- su conciencia histórica de los hechos acaecidos en el pasado. Dicha conciencia se convierte en el tema principal del filme, siendo la anécdota del hallazgo del cadáver su motor desencadenante, al igual que la exposición del cadáver de Vakulinchuk en el puerto de Odessa era, para el Eisenstein del *Potemkin*, "la exhortación del muerto". En un movimiento de perfecta simetría, el cadáver será, finalmente, enterrado en la nieve por sus mismos descubridores. "La clase dominante en Grecia", dice Angelopoulos, "tiene miedo de la historia y, por esta

razón, la oculta" (1). Siendo, pues, base esencial del filme la toma de conciencia histórica de la clase burguesa, el espacio donde ésta se manifieste deberá gozar de todas las características escenográficas propias de la ficción, la falsedad y la apariencia -atributos todos ellos asociados al grupo social descrito-, y de ahí que, en el hotel donde los protagonistas se alojan, el cadáver sea ubicado tras la roja cortina de una suerte de embocadura de teatro a la italiana, apareciendo o desapareciendo según convenga a las necesidades del (psico)drama.

3. "El grupo de *I Kynighi*", dice Sergio Arecco, "no es itinerante como el de *O Thiassos*, está enclavado en un 'teatro' estático, en una escena cerrada" (2). El crítico italiano echa de menos en el filme una estrategia narrativa de carácter globalizador tan firme como la de *O Thiassos*. En algunos momentos la dialéctica exterior-interior peca de una cierta rigidez: los vientos (exteriores) de la Historia -que, para Angelopoulos, es siempre historia de la lucha de clases- no logran despejar del todo las miasmas fantasmáticas acumuladas en el interior

burgués por el imaginario de sus personajes. Cuando el filme se presentó en la Mostra de Pesaro del 77, alguien sentado a mi lado comentó que, con respecto a su filme anterior, Angelopoulos había retrocedido de Brecht a Pirandello. Aunque hoy sería una observación matizable -sobre todo teniendo en cuenta la evolución posterior de la filmografía del cineasta griego-, no deja de seguir resultando problemático el hecho de que Angelopoulos ponga al mismo nivel de realidad (filmica) los fantasmas de la clase dominante y el conflicto político-social que está determinando su actuación. A este respecto, el simbólico, orgasmático coito de una elegante dama con el rey -alegoría del golpe monárquico del 65- vendría a corroborar la tesis de Vicente Ponce: "El cuerpo burgués que habita en *I Kynighi* es un cuerpo histérico. 'Representa', bien explícita e individualmente, una clase y se pregunta quién es, qué es. Como en la red de síntomas de la histérica, su delirio, su teatro, desvela y a la vez oculta, induce al descubrimiento pero también al disfraz, se unta de maquillaje y lo que nos hace mirar subraya que hay algo que quiere ser ocultado..." (3).

4. "El hecho de que él esté aquí es un error histórico", dice uno de los cazadores al descubrirse el cadáver del partisano. La guerrilla comunista es, en casi todo el filme, un mal sueño: pesadilla de la clase dirigente y retorno de lo reprimido en su imaginario. Por eso destacan tanto -y permanecen en la memoria del espectador- aquellos momentos donde la fractura imaginario/real se ve desplazada por la confrontación, en el interior del mismo plano, de dos realidades antagónicas: cuando el grupo de burgueses y militares se reafirma a sí mismo mediante una patrioter, fascizante canción -cuyos militares ecos se escuchan, desflecados y distantes, en el genérico del filme-, su alegría que-





da, literalmente, congelada ante la visión de un desfile de barcas por el río cuyos ocupantes esgrimen banderas rojas y acompañan el rítmico golpear de los remos con una melancólica canción de amor punteada por los trémolos de una armónica. No se trata tan sólo del instante más bello del filme, sino también de aquel que logra articular una dialéctica operativa, en términos plásticos, entre la colisión de dos grupos sociales antagónicos: la chocarrera mascarada burguesa reducida al silencio por el pausado emerger de las clases populares. Para un espectador poco avisado, el entierro del partisano al final del filme puede significar la instauración del principio mismo de la realidad: la guerrilla comunista es un sueño que se desvanece. Tal equívoco proviene, qué duda cabe, tanto de una carencia de crueldad irónica en el buñuelesco moralismo del filme (es la tesis de Arecco en su libro) como, añadiríamos, de una cierta duda a la hora de establecer una reflexión pertinente sobre la idea

misma de representación (y de representación filmica). Ya a propósito de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), Angelopoulos nos hablaba a Paco Llinás y a mí (4) de cómo la ficción del hijo suponía liberarse, "en términos cinematográficos", del padre. Siempre he pensado que el fantasmático fusilamiento del grupo burgués, casi al final de **I Kynighi**, remitía no tanto al Buñuel de **El discreto encanto de la burguesía** (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) como al Renoir de **La regla del juego** (*La Règle du jeu*, 1939), cuando un lío de faldas organizado entre un guarda forestal, la mujer de éste y un cazador furtivo hacía que los excelsos invitados del marqués de la Chesnaye levantaran las manos, aterrorizados, máscaras sorprendidas en la víspera de su propia destrucción como clase social, sintiéndose encañonados por la escopeta de su potencial enemigo. El que, de momento, la filmografía de Angelopoulos se cierre con una meditación sobre la Europa

actual que es, también, una meditación sobre el cine en su centenario -y la memoria histórica que esto conlleva-, no hace sino afirmar hasta qué punto el cineasta griego ha asimilado el juego de la ficción propuesto por Renoir, ubicándose a su mismo nivel de radicalidad y rigor.

NOTAS

1. Citado por Sergio Arecco: *Theodoros Anghelopulos*. Il Catoro Cinema. Florencia, 1978. Página 93.
2. *Ibidem*. Página 105.
3. *Contracampo*, número 40-41. Madrid. Otoño 1985-Invierno 1986. Página 74.
4. *Ibidem*. Página 83.