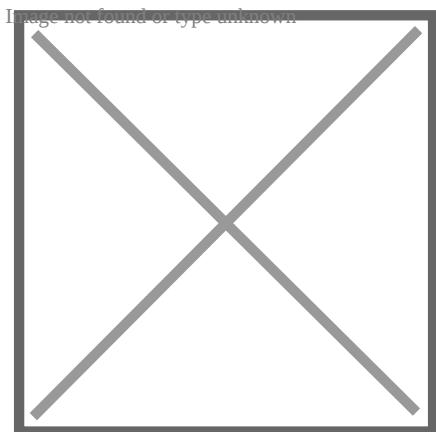




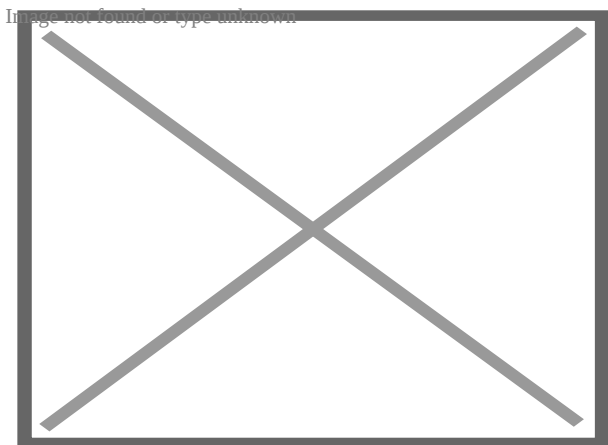
Entre el Olimpo y la tierra, el cine griego

Descripción

La novedad del espectáculo cinematográfico cautivó desde muy temprano a los ciudadanos griegos. Cuando en 1897 el invento francés empezó a expandirse por todo el mundo, llegó hasta Atenas y algunos filmes de los hermanos Lumière, como *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) o *La sortie des usines Lumière* (1895), fueron proyectados en una modesta sala, acondicionada para la ocasión, en la plaza de Kolokotroni.

La tendencia a la construcción de salones de cine lujosos y de gran aforo, que había comenzado en Europa en 1911, afectó asimismo a Grecia y, entre 1911 y 1915, tres de esos salones fueron inaugurados en Atenas: el Cosmos, el Real y el Pannelinion. En los dos primeros, las proyecciones se acompañaban de música de piano, y en el Pannelinion podía escucharse una orquesta completa. Los proyeccionistas de entonces eran extranjeros, y su salario, mayor que el del primer ministro griego¹.

Los primeros realizadores, griegos o extranjeros, que empezaron a trabajar en el país dirigieron noticieros de actualidad. Un operador francés, llamado Léon, rodó en 1906 el primer filme griego, dedicado a los Juegos Olímpicos extraordinarios de aquel año. El siguiente fue *El paseo de la princesa por el jardín de palacio*, filmado en 1912 por Joseph Hepp, un proyeccionista húngaro metido a realizador. Otros directores pioneros de películas de actualidad en Grecia fueron Dimitris Meravidis, los hermanos Manaki y Longos.



En 1912 se realizaron algunas comedias burlescas de corto metraje, como *Quo vadis*, *Spyridion?*, o *Baby Spyridion*, interpretadas por un actor de aspecto muy semejante al Fatti Arbuckle que por entonces trabajaba con la Keystone, llamado Spyros Dimitrakopoulos.

El primer largometraje producido en Grecia, titulado *Gólfo*, fue realizado en 1914 por un productor de noticieros de actualidad que ren in su propio estudio en Atenas, llamado Costas Bahatoris. El argumento del filme -un idilio dramático- procedía de la adaptación de la pieza teatral homónima de Spyros Peressiadis, llevada a los escenarios por primera vez en 1877. La dirección cinematográfica fue encomendada al italiana Filippo Martelli.

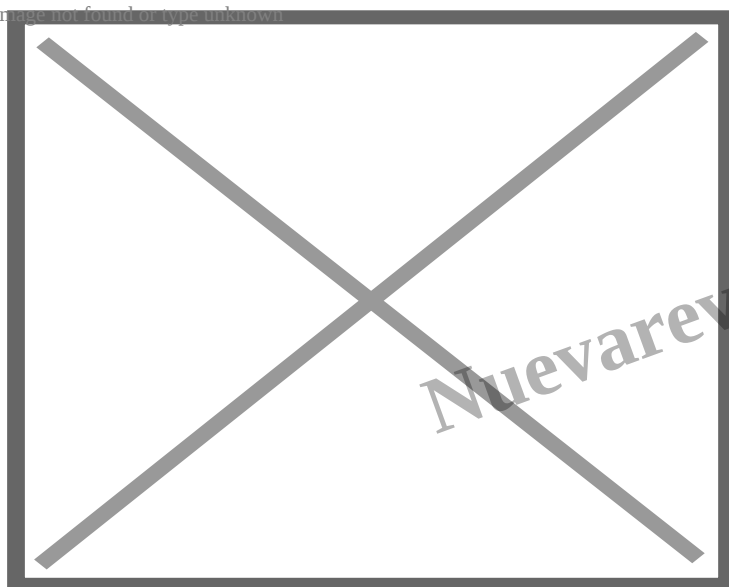
La adaptación para el cine de dramas bucólicos, previamente representados en los teatros, se convirtió en fuente de inspiración constante para la pantalla griega. Años más tarde, por ejemplo, *O agapitikós tis vosopúlas* {El amante de la pastora}, pieza de Karomilas estrenada en los teatros en 1892, fue adaptada para el cine por Tsakiris en 1932, y se convirtió en el primer largometraje hablado de la historia del cine griego. Y refiriéndonos a ese constante recurso de los motivos bucólicos, no podemos olvidar que en el filme *El viaje de los comediantes* de Angelopoulos, el drama, llevado a escena por toda Grecia, es precisamente *Gólfo*.

La adaptación, en 1930, de la novela bucólica de Longos {siglo II a. C.}, *Dafne y Cloe*, propició precisamente la película de mayor éxito antes de la II Guerra Mundial. El director del filme, el poeta y guionista Orestis Laskos, logró establecer un paralelo entre el turbulento periodo alejandrino y el europeo de entreguerras, lleno de anhelo por una imaginaria Arcadia. El atractivo de la película se debe en gran parte al rodaje en la bella naturaleza de la isla de Mitilene y en el lago Vouliagmeni, en la península ática. Siguiendo las recomendaciones de Tasos Meletopoulos, Laskos empleó además negativo pancromático, una decisión gracias a la cual el veterano realizador Dimitris Meravidis ha podido recientemente explorar el rango completo de la luz helénica, al recuperar mediante una variada escala de grises la cualidad original del filme. La elección de actores no profesionales para los caracteres principales -Edison Vichos en el papel de *Dafne* y Lycy Matlie en el de *Cloe*-, permitió a Laskos evitar los clichés teatrales. Su filme ha inspirado el de Nikos Koundouros, *Las jóvenes afroditas*, ganador del Oso de oro en el festival de Berlín de 1963. El largometraje de Laskos fue recuperado y restaurado por la FilMOTECA Nacional de Grecia, y mostrado posteriormente en festivales y retrospectivas por todo el mundo.

EL NACIMIENTO DE UNA INDUSTRIA

Orestis Laskos había dado sus primeros pasos en el cine con la productora Dag Film, fundada en 1923 por los hermanos Gaziadis (uno de ellos, Dimitris, estudió en la Academia de Fotografía y Cine de Munich). Como ha puesto de manifiesto la historiadora y fundadora de la Filmoteca Griega, Aglaía Mitropulos, el periodo 1925-1947 señala el comienzo de una verdadera industria cinematográfica en Grecia. La mencionada productora Dag Film, activa durante cinco años, operó como una embrionaria «fábrica de sueños» en la sociedad griega. Con una inversión de cien mil dólares, los hermanos Gaziadis dotaron sus estudios y se sirvieron de la experiencia acumulada en los años de preparación munaqueses para llevar a las pantallas griegas películas de los géneros más diversos. Melodramas como *Eros kai kímata* (Amor y olas, 1927) o *To limani ton dakrion* (El puerto de las lágrimas, 1928), fueron dos de sus mayores éxitos comerciales (y perdidos en la actualidad).

Image not found or type unknown



Su siguiente producción, *Astero* (1929), dirigida por Dimitris Gaziadis, resultó de una adaptación de un texto de Orestes Laskos, inspirado en parte en la novela griega *Nirvanas*, en parte también en la de Hellen Hunt, *Jackson Romana* (un relato romántico entre los indios americanos), que ya había sido llevada a la pantalla por Griffith. La versión griega de 1929 presentaba una pastora, Astera (interpretada por Alikí Theodoridis, una actriz entonces muy popular), que amaba hasta la locura a un rico pero inocente pastor que no le correspondía, hasta que finalmente éste decide seguir los impulsos de su corazón y, desoyendo los prejuicios familiares, se une a Astera y logra así salvar su vida.

El atractivo de este nuevo género, que dio en llamarse «*fustanéla*»² o «aventura en la montaña», fue enorme entre los espectadores griegos y proporcionó el sustrato para los mayores éxitos de taquilla, en tiempos del cine mudo y en los del sonoro. La visión idealizada de la naturaleza griega, que en aquellos momentos padecía los efectos de la gran depresión mundial, propiciaba una vía de escape a las adversas condiciones de la vida cotidiana. Los creadores griegos todavía no habían encontrado su fuente de inspiración ni en el proletariado urbano ni en las subculturas del campesinado griego. Por eso, el cine de aquella época ofrecía una versión idealizada de la vida campestre en Grecia, mediante la adaptación de historias tomadas del repertorio de la escena griega o de la producción cinematográfica extranjera. La película que ha dado lugar a estos comentarios, *Astero*, fue

también recuperada y restaurada por la cinemateca de Grecia en colaboración con la francesa, a partir de una copia con subtítulos en francés. Esta copia fue proyectada recientemente en Atenas con un nuevo acompañamiento musical, creado por M. Grigoriou para sustituir al original, perdido en la actualidad.

Una reflexión sobre las difíciles condiciones de vida en los centros urbanos del país fue presentada por Stelios Tatassópulos en la película *Kinonikí sapíla* (Corrupción social), dirigida en 1932. El melodrama de un joven estudiante que abandona sus estudios por falta de dinero, encuentra a una joven actriz, con la que empieza a trabajar en el teatro pero a la que ve alejarse, atraída por un empresario rico y depravado, da un giro inesperado cuando el protagonista, hundido y expulsado de la compañía teatral halla su salvación y un nuevo trabajo gracias a los obreros de una fábrica próxima a Atenas miembros de un sindicato. Drogas, desempleo, cárcel, enfrentamientos entre la policía y los trabajadores, todo eso queda retratado de una manera bastante ingenua por un realizador como Tatassópulos que era por entonces un *amateur*. Pero la película, localizada y preservada por la Filmoteca Alemana, tiene valor como precedente del cine de compromiso político en Grecia.

El año 1932 señala la fecha de los primeros ensayos para introducir el sonido en el cine griego. *Rapsodia griega* y *El amante de la pastora* fueron ambos sonorizados en Alemania. Para entonces, la compañía Dag Film había logrado persuadir al primer ministro Venizelos, para que el impuesto de explotación de las películas griegas se redujera por ley del 30 al 10%. Pero el decreto fue revocado dos años más tarde por un nuevo gobierno y la compra de un estudio de sonido, que la Dag Film había acordado con la Warner y para la que el gobernador del Banco Nacional de Grecia ya había aprobado un crédito extraordinario de 400.000 dólares, fue suspendida y el proyecto finalmente abandonado. La producción griega sufrió con ello un duro revés y la Dag Film acabó quebrando, incapaz de competir con las producciones extranjeras que estaban copando las salas de proyección griegas.

LA GUERRA Y LA OCUPACIÓN

Durante el periodo de entreguerras, Grecia se vio aquejada por un peculiar régimen autoritario (1936-1941). El dictador Ioanis Metaxas -un gran admirador de los regímenes fascistas- estableció un gobierno no respaldado por ningún partido de masas fuerte, como en otras naciones europeas. La base del poder de Metaxas era el rey Jorge II, que había apoyado al Reino Unido durante la I Guerra Mundial. Por eso, cuando Mussolini declaró la guerra a Grecia, el régimen autoritario, alineado con el rey anglófilo, decidió entrar en la lucha de la parte de los aliados.

No obstante el éxito del Ejército griego frente al italiano, era ciertamente imposible rechazar a los alemanes. Éstos derrotaron a Grecia y ocuparon su territorio entre 1941 y 1944. Durante el periodo de ocupación del Axis, la desaparición de las estructuras nacionales de gobierno dio lugar a la formación de un movimiento de resistencia muy sólido, que sentó las condiciones para la guerra civil, posterior a la ocupación: «En las montañas de la Grecia libre ha surgido un Estado alternativo, para desafiar la tambaleante legitimidad del Gobierno de Atenas». La Wehrmacht empleó el terror para doblegar la firme voluntad de la resistencia griega, pero fue en vano.

Los movimientos de resistencia EAM/ELAS trataron de controlar la resistencia, sembrando el pánico entre sus oponentes. Pero cometió algunos errores gravísimos, al no haber sido capaz de idear una estrategia para el curso de acción a seguir una vez concluida la liberación. Observando los hechos con una mirada retrospectiva, tal vez quepa argüir que la cúpula de la KKE -el Partido Comunista de

Grecia- se mostraba por entonces más favorable a la estrategia de Stalin, consistente en favorecer a las clases populares urbanas antes que al campesinado, lo que se manifestaba en la incapacidad de los líderes del partido para valorar en su justa medida el dinamismo de ejército popular del campo, por una parte; y por otra, en el hecho de que los *apparatchiks* de Atenas -los burócratas comunistas asentados en la capital- recelaban de la cúpula del ejército campesino y muy particularmente de Aris Veluchiotis.

En el otro bando, el miedo a la revolución en ciernes amalgamó fuerzas muy dispares, y durante el último año de la guerra, nacionalistas de diferentes familias ideológicas se dieron cita, contando con frecuencia con la connivencia de los ocupantes alemanes y con el manifiesto apoyo de los ingleses, para combatir a la izquierda.

Durante los últimos meses de la ocupación, las voces moderadas dejaron de oírse en la política griega. Estas fueron las raíces sociales de la guerra civil que tuvo lugar a continuación, un conflicto que, incluso después de restaurada una suerte de «democracia tutelada», condujo a profundas divisiones en la vida pública. Existía por una lado una esfera pública oficial, que representaba al bando de los vencedores en la guerra civil; y por otro, la actuación pública de la oposición en diversas esferas, en las cuales podían escucharse las voces de los vencidos.

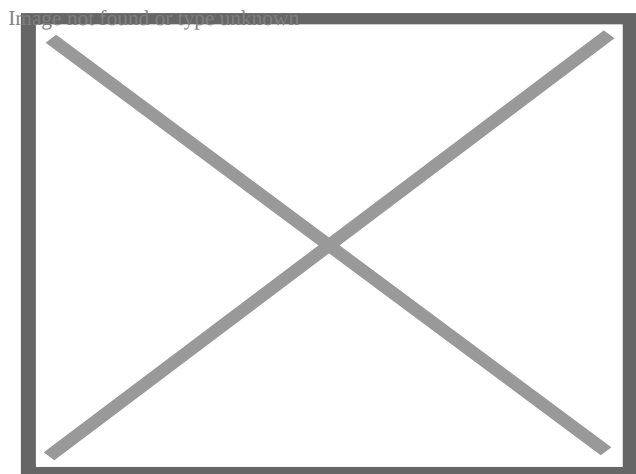
La industria del cine sufrió un grave retroceso a causa de los factores económicos y políticos a los que hemos hecho referencia. La mayor parte de las compañías de cine se habían declarado en quiebra antes incluso de la ocupación alemana. Hubo, no obstante, unas pocas notables excepciones, como la del abogado Filopímin Finos, que ya había hecho tentativas de producción con un equipo de sonido y que estableció su propio estudio en Kalamaki (zona costera cerca de Atenas). En 1942, produjo *I foní tis kardiás* (La voz del corazón), dirigida por Dimitris Ioannopulos. La película, que fue proyectada después de la gran hambruna en Atenas de 1943, resultó un éxito fabuloso, con más de 102.000 espectadores. Finos, que fue arrestado por la Gestapo, produjo después de su liberación, en 1945, *I villa me ta núfara* (La mansión de los nenúfares). Asociado con Zervos, inauguró unos nuevos estudios y sentó las bases de lo que sería el impresionante crecimiento de la producción cinematográfica griega de la posguerra: de cinco películas que se habían producido en el periodo 1945-1946, se pasó a siete en 1947-1948, diez en 1950-1951 y diecinueve entre 1952 y 1953.

Los directores de cine comercial dirigieron su mirada a los escenarios en busca de inspiración, y adaptaron para el cine muchas comedias teatrales que allí se habían estrenado. Algunos dramaturgos metidos a directores de cine, como Alekos Sakellarios y Nikos Tsiforos, mostraron suficiente habilidad para renovar el género cómico. Mano a mano con algunos cinéfilos de talento, formaron lo que Aglaia Mitropulos ha denominado la «escuela de Atenas».

Unos de los más talentudos y versátiles representantes de esta escuela fue Yorgos Tzavellas, que hizo su aparición con *Chirokrotímata* (Aplausos, 1946), la historia de un escritor musical y artista de variedades, llamado Attic. Posteriormente, Tzavellas dirigió *O methístakas* (El borracho, 1946), un éxito enorme de taquilla, con más de 300.000 espectadores en Atenas.

Durante la primera década (1950-1960), las comedias hicieron alguna referencia accidental a las divisiones sociales y económicas características del periodo que comentamos. Por ejemplo, en la película de Sakellarios, titulada *I Germaní xanárchontai* (Los alemanes vuelven de nuevo), de 1948, se hace uso de una cacerola, en manifiesta referencia a la guerra civil. Otras películas como *Santa Tsikita* (1953), del mismo Sakellarios, o *I oréa ton Athinon* (La bella de Atenas, 1954), de Nikos Tsiforos,

abordaban el grave problema del desempleo y la pobreza en Atenas. En aquella época, la mujer trabajadora no sólo no disfrutaba del impactante *glamour* tan en boga en el Hollywood de los años treinta, sino que era retratada siempre como un ser socialmente inferior o luchando para ahorrar unas perras gordas.



Durante esos mismos años, las comedias tenían que ganar para sí otras audiencias subalternas, que estaban en el bando de los vencidos en la guerra civil y que reaccionaban de modo ambivalente a las propuestas de consenso lanzadas desde el bloque en el gobierno. Bajo este prisma puede recordarse aquí la película *Elias del Regimiento 16*. Pero en la década siguiente, este tipo de comedias con mayor conciencia social se vieron reemplazadas por tramas más convencionales, centradas en los temas clásicos del género, como el adulterio y los celos. Películas como *O Kléarcos, i Marina kai o kontos* (Klearcos, Marina y el enano), de 1961, o *La abundancia malograda*, de 1959, se orientan más hacia la nueva realidad social en la que la rápida paz de la modernización empuja a los personajes a abandonar la solidaridad social y centrarse en el sueño pequeñoburgués de un rápido ascenso social.

En paralelo al cine comercial, un nuevo grupo de intelectuales empezaron a mostrar interés por el cine, para en primer lugar realizar algunas películas al estilo neorrealista y luego otras que, con todo rigor, pueden incluirse en la categoría de obras de autor.

Entre las primeras, *Pikró psomí* (Pan amargo), dirigida en 1950 por Grigoris Grigoriou, marcó el inicio de la tendencia griega hacia el neorrealismo. Este primer intento de retratar las condiciones de vida en una barriada deprimida del extrarradio ateniense topó con numerosas dificultades técnicas y no logró impresionar al público. Luego, el entusiasmo de los productores se enfrió y dejaron de respaldar proyectos como éste.

Fue Gregg Tallas quien, a pesar de todo, logró en 1953 realizar el primer filme griego verdaderamente neorrealista. Nacido en los Estados Unidos de padres inmigrantes griegos, Tallas había trabajado ya con importantes directores del American Laboratory Theatre, como Bolislavsky, y con Federico García Lorca en La Barraca, creando incluso su propia compañía, la Toy Theatre, especializada en la puesta en escena de dramas clásicos griegos y obras de Shakespeare. También había trabajado para la MGM como editor y director cinematográfico. Con ocasión de su vuelta a Grecia, Tallas quedó sorprendido por los vivos recuerdos de la ocupación y la resistencia que guardaban sus compatriotas, y bajo la influencia del neorrealismo italiano concibió un guión original. La historia tenía lugar en un orfanato de Tedesalónica, en 1943, y seguía las aventuras de ciento sesenta niños, internados en el

orfanato que, cuando llegan los alemanes y clausuran el establecimiento, se ven arrojados a la calle y logran sobrevivir gracias a la organización de una pandilla de héroes que roban comida a los alemanes y a sus colaboradores griegos.

Esta película fue producida ocho años antes que la de Nanni Loy, *Cuatro días en el infierno*, que trata asimismo de los niños internados en un reformatorio que se alzan contra los invasores alemanes. Gregg Tallas fue el primer director que rodó en las calles de Tesalónica y que trabajó con actores no profesionales, pero lo hizo todo con gran precisión y soltura. La crítica observó cómo, a pesar de haber rodado la película con una vieja cámara de 1924, el veterano realizador Michalis Gaziadis había obtenido con ella unos resultados excepcionales. La música de la banda sonora, que contribuyó igualmente al éxito del filme, fue compuesta por Mikis Theodorakis. La película de Tallas obtuvo el primer premio en el festival de cine de Edinburgo³.

EL REMBETIKO EN EL CINE GRIEGO

En 1955, los dos directores más importantes de esa época realizaron su segunda película, marcando con ellas el ingreso del cine griego en la era del arte cinematográfico. En un momento en el que los autores griegos dejaban de lado los serios debates característicos del periodo de entreguerras y volvían a ocuparse del problema de la autenticidad, la tarea de renovar las formas artísticas y de centrarse en la subcultura del proletariado griego fue confiada a un pequeño grupo de compositores y de realizadores cinematográficos. Directores como Tallas, Kunduros y Kakoyannis no sólo llevaron a Grecia las nuevas corrientes del cine europeo, sino que asumieron posiciones críticas bien frente a los vencedores de la guerra civil (así Kunduros), bien frente al patriarcado (así Kakoyannis).

Este último era un joven grecochipriota que había viajado a Londres para estudiar Derecho pero que, en su lugar, había arribado en el teatro y hecho su debut llevando a la escena el *Calígula* de Camus. Sin embargo, no quiso continuar su carrera como actor y decidió volver a Atenas, donde obtuvo un considerable éxito con la comedia *Golpe de suerte en Atenas*, interpretada por Elli Lambeti y Takis Horn. Este éxito propició la confianza de los productores griegos en el nuevo director, que tuvo oportunidad de poner en marcha un proyecto ambicioso. Le propusieron adaptar para la pantalla el drama de Iakovos Kampanellis *Stela con los guantes rojos*, y Kakoyannis aceptó. Como luego escribió el director, «*Stella* era un pretexto para explorar el mundo del *rembetiko* [*blues griego*], que es tan interesante. Había que explorar el medio social de la gente corriente, del que yo era un perfecto ignorante y que tanto la buena sociedad ateniense como los otros realizadores cinematográficos habían despreciado»⁴.

En ese ambiente musical del *rembetiko*, y en particular en un music-hall llamado «Paraíso», reinaba una mujer fatal, Stela (Melina Merkuri). Dividida entre la pasión amorosa y la pasión por su libertad, ofrecía el retrato perfecto de la nueva mujer. Una que, amada por los hombres y odiada por las mujeres, acepta el amor de Alekos (Alekos Alexandrakis), un joven de clase media al que, sin embargo, rechaza cuando le propone el matrimonio para marchar apasionadamente en pos de Miltos (George Fundas), estrella de un equipo de fútbol. De nuevo la proposición de matrimonio que éste le hace le resulta problemática a Stela, que ve amenazada su libertad. Finalmente, acepta a Miltos pero el día de la boda se da cita con un joven estudiante, Antonis (Costas Kakavas). Al atardecer, Stela vuelve de nuevo junto a Miltos que la acuchilla y la mata.

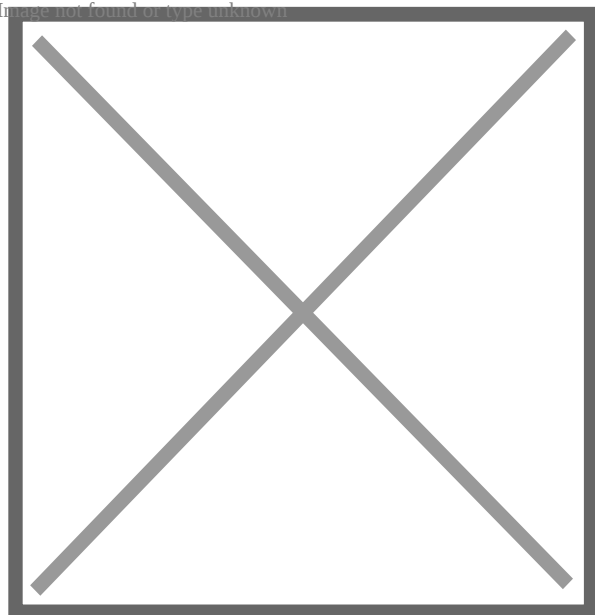
Kakoyannis se servía de un texto realista, pero las expectativas del espectador sobre el desarrollo de los acontecimientos eran burladas constantemente mediante el empleo conjunto del código musical

del *rembetiko*, la nueva estética del paisaje urbano y los motivos clásicos de la tragedia arcaica griega. Los códigos del *rembetiko* prestaban ayuda al director a la hora de renovar el retrato de la protagonista porque, aunque Kakoyannis incorporaba en ella determinados elementos del tipo de la mujer fatal (*rembetissa*) de la subcultura urbana, supo trascenderlos hasta crear un nuevo tipo representativo de la mujer griega moderna, difícil de digerir tanto para la derecha como para la izquierda⁵. La banda musical de la película reveló el talento del joven compositor Manos Hatzidakis, que al lograr adaptar con enorme facilidad los motivos del *rembetiko*, había contribuido de modo decisivo a la creación de la atmósfera adecuada. De modo análogo, el valor estético de la película fue asegurado por la colaboración del pintor Yianni Tsarouchis, que demostró un gusto incomparable en la elección de localizaciones naturales tanto en Atenas como en El Pireo. Original, finalmente, resultó también la adaptación en el guión de la película de los clásicos motivos dramáticos de la *hybris* (orgullo desmedido) y la *némesis* (venganza) que, en el contexto moderno, venían a señalar no ya a los dioses, como en la Antigüedad, sino a la sociedad tradicional e hipócrita, verdadero responsable del trágico final de la protagonista.

La película logró en Grecia los mejores resultados de taquilla, y en el festival de Cannes produjo una gran impresión. Pero frente a ella, la crítica griega quedó dividida. Los críticos de izquierdas no podían sino despreciar esta adulterada reflexión sobre la sociedad y el peligroso precedente para las jóvenes muchachas que llegarían a ser víctimas, de seguir el ejemplo de Stela. Otros críticos de opuesta orientación, como Mitropoulou o Sokou, alabaron por su parte la película de Kakoyannis. En aquel tiempo, la izquierda soñaba con una versión griega del realismo socialista soviético, y no podían aceptar un proyecto artístico como éste, en el que modernidad y subcultura popular marchaban de la mano.

En este mismo clima de libertad creativa se movió Nikos Kunduros, que ya se había ejercitado en las bellas artes y probado a sí mismo en el Centro junto con otros compañeros de reemplazo, en el regimiento de la isla Makronissos. Su primera película, *Magikí póli* (La ciudad mágica, 1954), resultó un relato inertemente inspirado por el neorrealismo, sobre la lucha de un joven taxista (George Foundas), vecino de una barriada del suburbio ateniense, para no dejarse atrapar en los lazos de la mafia local.

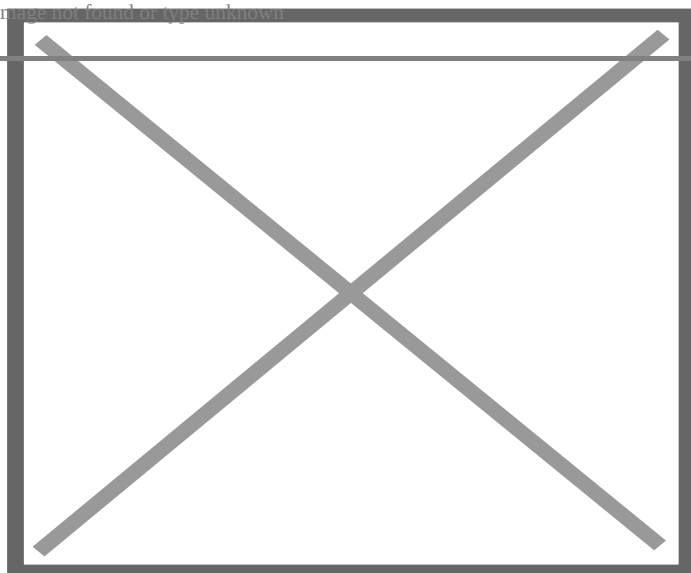
Image not found or type unknown



En su segunda película, *O drakos* (El ogro de Atenas, 1956), Kunduros contó con la colaboración de Iakovos Kampanellis, para llevar al cine la historia de Thomas (D. Eliopoulos) , un tímido burócrata al que la policía empieza a perseguir por error, llevada a confusión por el gran parecido que Thomas guarda con un pez gordo de la mafia de Atenas, conocido como «el Ogro». Descubierta el error del que es objeto, Thomas aprovecha de su nuevo prestigio para proponerse como jefe de una pequeña banda de delincuentes en El Píreo y ganar luego el corazón de una joven cantante (Margarita Papageorgiou). El mecanismo de mascarada, gracias al cual un insignificante burócrata se convierte en un poderoso gángster, le permitió al realizador pasar revista a una sociedad en la que tanto los recuerdos como los efectos de la guerra civil eran todavía muy fuertes. Kunduros empleó algunas técnicas de cine negro, pero con intención de subvertirlas. Cuando, por ejemplo, una película de este género hubiese confiado en la identificación del espectador con las fuerzas de la ley y del orden, en el caso de *El ogro de Atenas* Kunduros esperaba que lo hicieran con los forajidos (en la secuencia del arresto de Thomas, que tiene lugar en medio de un gran despliegue policial, la película muestra la solidaridad de todo el vecindario con el delincuente, en clara referencia a los sentimientos comunes en contra del arresto y deportación de las gentes de izquierda, muy frecuentes en esa época).

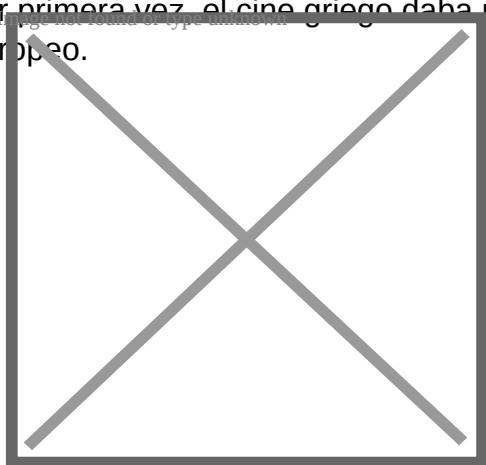
No es sólo gracias a la subversión de los códigos del cine negro, sin embargo, por lo que en este caso se logra producir una película moderna, sino también por la creación de nuevos referentes simbólicos. En la escena en la que la banda ultima su próximo golpe, hay elementos tanto de la subcultura del *rembetiko* como otros que vinculan a estos delincuentes con la tradición de los «primitivos rebeldes»⁶

Image not found or type unknown



Al director no le interesaba tanto la lógica narrativa que tendría sentido en una película de cine negro, como los rituales que resultan clave a la hora de establecer la identidad de esta peculiar banda suburbana. Los dos coros, que interpretan diferentes idiomas musicales, expresan la división de los sexos, tan pronunciada entonces en la sociedad griega. La coreografía del coro masculino procede del *rembetiko*, una danza que subraya el desafío a la ley y que se alinea con las tradiciones de la «revolución primitiva». Por su parte, el coro femenino tiende al lamento, de manera muy próxima a la tradición musical popular (*demotiki*), para subrayar el papel que las mujeres desempeñan como garantes y servidoras, al mismo tiempo, del ámbito doméstico.

La película no obtuvo resultados satisfactorios en taquilla y dejó dividida la opinión de los críticos. Los de izquierda estaban preparados para repetir las mismas objeciones que ya hicieron a *Stella*, puesto que la obra de Kunduros volvía a «describir un submundo corrió el del *rembetiko*, que es signo de degradación». Adviértase que esta misma izquierda había impuesto normas muy estrictas referentes incluso a la música que un buen comunista habría de escuchar en prisión o en el exilio, y que el *rembetiko* se hallaba entre las primeras de las músicas prohibidas⁷. Quedaba, pues, el terreno despejado para que la crítica burguesa hiciera el elogio de la película y expresara la opinión de que, por primera vez, el cine griego daba realmente un paso adelante por la senda del arte cinematográfico europeo.



Como Kakoyannis hiciera una crítica de la sociedad patriarcal al

fijarse en la cultura del *rembetiko*, así Kunduros empleaba el género del cine negro para criticar la represión de partidarios y simpatizantes de la izquierda, que estaba llevando a cabo el aparato del Estado.

El éxito de *Stella* propició nuevas oportunidades para Kakoyannis, con productores tanto griegos como extranjeros. En 1956 dirigió *To koritsi me ta mavra* (La muchacha de negro) y, en 1958, *To telefteo psemma* (La última mentira, aunque estrenada en España como *Una cuestión de dignidad*). Las dos fueron protagonizadas por Elli Lambeti y se mostraron muy críticas con la hipocresía de la burguesía ateniense.

El punto de inflexión en la carrera de Kakoyannis hacia su reconocimiento internacional resultó de la adaptación en 1962 de la tragedia *Electra*, de Eurípides. Existían ya algunas adaptaciones cinematográficas de los clásicos griegos, como la *Antígona*, de Sófocles, llevada a la pantalla en 1961 por Tzavellas; pero la mayoría de ellas estaban muy influenciadas por el estilo interpretativo del Teatro Nacional, que había repuesto el drama antiguo en los teatros al aire libre de Epidauros y Eroides Atticus, en Atenas. La versión realizada por Kakoyannis, sin embargo, fue concebida en términos puramente cinematográficos, adaptando la historia de la venganza y el matricidio a la vida en una pequeña población ática, donde Electra, expulsada del palacio, es recibida con simpatía por el pueblo. En el papel principal, Irene Papas realizó una interpretación espectacular. La música de Mikis Theodorakis y la fotografía en blanco y negro de Walter Lassaly resultaron asimismo memorables. La película, puesta a circular por Grecia y en el extranjero, obtuvo un gran éxito.

Zorba, el griego

Image not found or type unknown

Fue así como Kakoyannis pudo afrontar a continuación (1965) la adaptación cinematográfica de una conocida novela griega de Nikos Kazantzakis, *Zorba, el griego*. Para los personajes principales contó con importantes actores internacionales, como Anthony Quinn en el papel de Zorba, Alan Bates como Vassilis y Lila Kedrova interpretando a Madame Hortense. El director de fotografía Walter Lassaly obtuvo el último oscar de la historia del cine a la mejor fotografía en blanco y negro, mientras que Mikis Theodorakis, el conocido compositor de izquierdas, logró su primer éxito internacional con la música de la banda sonora del filme. Los dos personajes principales representaban las dos caras del novelista, dividido entre la sacrificada dedicación al oficio de escribir y su admiración por el poder y la vida sensual. La película obtuvo un grandísimo éxito de taquilla tanto en Grecia como en el extranjero, y sentó las bases para la carrera internacional de Kakoyannis y la difusión de la obra de Kazantzakis en los países de habla inglesa.

Jules Dassin había sido el primero en llevar a la pantalla la obra de Kazantzakis. Partiendo de la

novela *Cristo, de nuevo crucificado*, había rodado en Creta, en 1956, *O Christos xanastavronetai* (El que debe morir), una película con un importante reparto internacional que incluía a Jean Servais, Pierre Vaneck, Maurice Ronet y Melina Merkuri. La trama tiene lugar en un pueblo de Creta durante los últimos años de dominación otomana. La población ha quedado dividida entre los que sacan partido de la ocupación turca, por un lado, los grandes terratenientes, por otro, y finalmente los pobres campesinos, en general mucho mejor dispuestos a escuchar el mensaje de Jesucristo. Durante la Semana Santa, cuando ya han sido elegidos entre los vecinos del pueblo los que actuarán en el retablo de la Pasión, hace su aparición un grupo de refugiados. En el dilema entre los ricos del pueblo y los pobres campesinos que, inspirados por sus papeles en la representación de la Sagrada Pasión, quieren ayudar a los refugiados, el campesino que ha sido elegido para interpretar el papel de Cristo será sacrificado.

La película había tenido una acogida desigual e incluso en Cannes no había logrado suscitar ningún entusiasmo en particular. Pero tanto Kazantzakis como Dassin defendieron la película, y el último sostuvo siempre que *El que debe morir* era su película favorita y aquella que, no obstante todos sus defectos, más se acercaba a sus propias convicciones⁸. Quizá los tiempos no estuvieran aún maduros y hubiera que esperar hasta 1962, cuando un radical Pasolini, con su *El Evangelio según san Mateo*, lograría igual reconocimiento entre los católicos y los marxistas.

Image not found or type unknown

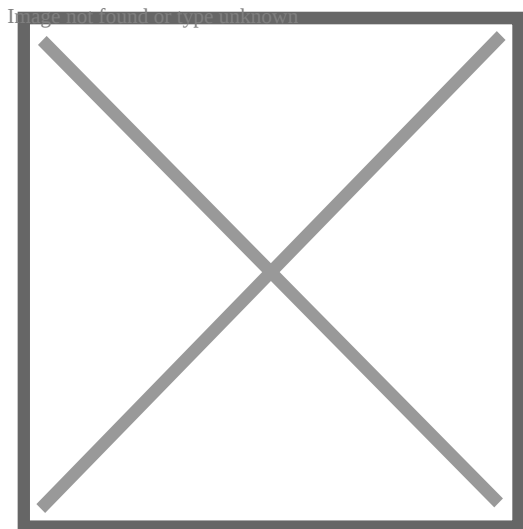


Dassin había obtenido su mayor éxito en 1960 con *Poté tin Kyriakí* (Nunca en domingo), durante la producción de la cual había tenido siempre *Stela* en la cabeza. Ilya (Melina Merkuri), la protagonista, es una prostituta de gran corazón, que se enamora de Homer (Jules Dassin), un profesor universitario llegado de los Estados Unidos que trata no sólo de redimir a Ilya de su oficio sino de proporcionarle una esmerada educación. El entrecruzamiento de los motivos de Pigmalión y del americano en El Pireo permitió al director realizar una versión bastante cómica del submundo ateniense, y un simpático retrato de las virtudes y vicios del hombre griego. La partitura musical de Hatzidakis hizo internacionalmente popular la música de *rembetiko*. Merkuri obtuvo en Cannes el premio a la mejor actriz y, junto con Anthony Quinn, se convirtió en la más destacada embajadora del turismo griego.

INCREMENTO DE LA PRODUCCIÓN COMERCIAL

Durante la década de los años sesenta, el cine griego fue presa de una gran agitación. Por una parte, el cine comercial conoció una gran expansión, con un aumento muy significativo de producciones y espectadores: de los cincuenta y seis millones que eran 1956, se duplicaron hasta llegar a ciento treinta y siete millones, en 1967. Las producciones comerciales tomaron en préstamo del cine de autor

las descripciones del mundo suburbano y la música de *rembetiko*, y lograron grandes éxitos como *Lola*, de 1964, o *Ta kókkina fanária* (Faroles rojos) de Georgiadis, un año antes.

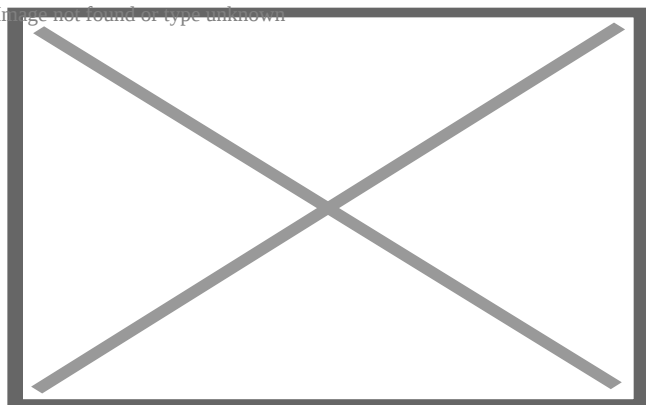


Sin embargo, si estas películas asumían el rol del delincuente o del desviado, era para incorporarlo a la lógica melodramática de sus respectivos relatos. Sus personajes resultaban incapaces de actuar ya como exponentes de un mundo en conflicto con el de las clases socialmente relevantes. En este caso, el papel principal correría a cuenta del destino.

De modo similar, en el caso de *To joma váftike kokkino* (Tierra ensangrentada), un dramático conflicto en la Grecia rural filmado en 1965, de la descripción de la sublevación campesina en Kileler, ocurrida históricamente en 1911, resultó un *western griego*.

Estaba reservada, en fin, a una generación de jóvenes directores como Robert Manthulis, Dimos Theos o el veterano actor Alexis Damianes, la tarea de continuar haciendo camino por la senda del arte cinematográfico. El último dirigió en 1966 *Mejri to plío* (Hasta zarpar), la odisea de un herrero itinerante, desde que abandona las pobres aldeas en las que trabaja habitualmente hasta que llega a El Pireo con intención de embarcarse y emigrar. El relato, estructurado en tres partes, proporciona una impresionante perspectiva del subdesarrollo rural. Junto con *I paranomi* (Los forajidos, 1958) y *To potami* (El río, 1959), de Kunduros, la película dirigida por Damianos es la única historia de la vida rural que desoye los tópicos folclóricos, explotados habitualmente por el cine comercial, para adentrarse en las raíces de la represión de los vencidos en la guerra civil y dibujar su descontento. *Hasta zarpar* obtuvo el primer premio en el festival de cine de Hyeres.

Image not found or type unknown



Prósopo me Prósopo (Cara a cara, 1966), un filme de Manthoulis, retrata a un joven profesor de inglés escindido entre el odio a la familia burguesa que le ha contratado (en sus sueños, se le aparecen como invasores nazis) y la admiración por su discreto encanto, que concluye por hacer de él el amante tanto de la madre como de la hija de la familia, en un peculiar triángulo amoroso. La comedia sirve bien a los propósitos del realizador, que pretendía capturar el ambiente de Atenas y el conflicto latente entre la clase burguesa y los profesionales de la clase media baja, que tienen pocas opciones fuera de la emigración, para ganarse la vida.

EL CINE BÉLICO DURANTE EL PERIODO DE LA DICTADURA (1967-1974)

Después de la guerra mundial, y en particular al concluir la guerra civil, el cine griego se había convertido en el entretenimiento más popular, con diferencia. Pero el cambio gradual de los espectadores de las clases más populares, que de asiduos asistentes al cine empezaron a consumir de preferencia programas de televisión, tuvo lugar entre 1970 y 1973 y marcó el declive del cine comercial nacional. Para interpretar este cambio, es preciso responder a dos cuestiones: qué factores hacían tan atractivo el cine comercial griego para la gran masa de espectadores y por qué perdió tan rápidamente la batalla con la televisión, por un lado; y por otro, cuáles eran los géneros cinematográficos favoritos de la más sofisticada cinefilia del país, y cómo esa transformación del cine a cuenta de la televisión afectó al nuevo cine griego.

En el caso griego, basta con decir que una gran parte de las clases populares, que había sufrido las consecuencias adversas de la modernización del campo, se precipitó a las salas de cine comercial para proveerse allí de materiales simbólicos con que poder tejer, en un relato autoidentitario, su propia respuesta sobre quiénes eran ellos mismos en la nueva situación.

Contribuyó asimismo a este cambio el surgimiento de nuevas estrellas que, al incorporar nuevos roles sociales, mermaron el atractivo de los tipos tradicionales, correspondientes a las clases medias en ascenso y que habían sido interpretadas por las viejas estrellas, las verdaderas protagonistas del éxito popular del cine comercial nacional. Los viejos géneros de gran aceptación entre el público fueron reemplazados por los musicales, las películas de cine negro y los filmes de guerra.

Fue este el nuevo género que, con el respaldo del régimen autoritario, hizo su aparición en la historia del cine griego. Entre 1940 y 1960 se habían producido, ciertamente, algunas películas bélicas. La más importante de todas llevaba por título *Blóko* (El bloqueo, 1960), escrito y dirigido por el investigador del cine, de origen griego pero con su carrera profesional realizada en París, Ado Kíru.

Este interesante filme partía de las represalias de los soldados alemanes contra la resistencia griega, hecha fuerza en la barriada ateniense de Kesariani en los tiempos de la ocupación. Pero el resto de los filmes bélicos, producidos entre 1960 y 1966, contaban más bien historias personales. El régimen de la dictadura favoreció las películas de guerra y proveyó a la producción de equipamiento militar o de personal con el objetivo obvio de reforzar su propia imagen. En los primeros años de la dictadura (1969-1970), se estrenaron doce de estas películas, cuatro de las cuales llegaron a tener gran éxito. La tendencia se prolongó durante los siguientes dos años, con una producción de ocho películas de guerra por año y con una aceptación más que regular.

De acuerdo con Papadimitriu, el guión de una película de guerra de esa época muestra una dualidad típica, a saber: la guerra y la ocupación separan a una pareja; el fin de la guerra vuelve a reunirlos. La aventura colectiva (la guerra) y el romance privado (la pareja) quedan estrechamente intrincados. Para este autor, lo que distinguiría el cine de guerra griego del de otras nacionalidades no sería tanto la existencia de esa dualidad cuanto la primacía del romance en detrimento incluso de la aventura⁹. Y lo que distinguía a estos filmes de guerra de nuevo cuño de los más antiguos, como los citados *Bloqueo*, de Kíru, o *Los forajidos*, de Kunduros, era que éstos hacían una amplia referencia a la división interna durante la guerra civil y al papel de los colaboradores con los alemanes, mientras que en los nuevos tales referencias eran obviadas.

Este clima favoreció el desarrollo de una actitud muy combativa entre los intelectuales radicales y los jóvenes directores de cine, que criticaban al cine griego anterior a la dictadura, del que hablaban en su conjunto con desdén como del «viejo cine griego». La adopción de una postura tan radical tenía su origen principalmente en la aversión que los jóvenes realizadores, perseguidos o simplemente excluidos de la producción cinematográfica de aquella época, sentían por los directores y productores que colaboraban con la junta en la producción de filmes de propaganda.

En este ambiente nuevamente radicalizado, el público buscó tanto las películas extranjeras más modernas como otras películas políticas griegas del periodo anterior, del tipo *El ogro de Atenas*, así como nuevas producciones, como *Evdokía*, de Alexis Damianos, *Anaparastassi* (La reconstrucción), de Theo Angelopulos, o, para el público que vivía en la diáspora, *Kierion*, de Dimos Theos. Este clima de tensión entre el «viejo» y el «nuevo» cine griego contribuyó a oscurecer el papel que el arte cinematográfico ya había jugado en el periodo anterior. Películas como *Los forajidos* o *El río*, de N. Kunduros, o *Hasta zarpar*, de A. Damianos, fueron dadas al olvido, mientras que filmes muy atractivos para los perdedores y que contribuían a que la esfera pública opuesta al régimen se expandiera, como los citados *Evdokía* o *La reconstrucción*, fueran considerados las únicas expresiones de la modernidad en el cine griego.

La reconstrucción (1970), de Theo Angelopulos, es una versión moderna del mito del Atrida. Helena (Tula Stathopulu), en colaboración con su amante Christos (Yiannis Totsikas), asesina a su marido cuando éste regresa a su casa en el pueblo, procedente de Alemania. Los asesinos esconden el cadáver en casa. Tratan de crear una coartada pero no son capaces de evitar el castigo impuesto tanto por los cuerpos de represión del Estado como por la televisión, e incluso la familia de Helena, pues es el propio hermano de ésta quien le denuncia a la policía. Angelopulos emplea los códigos de los forajidos, en una peculiar película de cine negro, para presentar un crimen en la campiña griega. Rechazando el principio neorrealista de rodar sin saltos, privilegió en cambio el principio brechtiano de manipulación de la diégesis. Además, la película incorpora escenas documentales para presentar los aspectos más regresivos de la organización social en el campo. La cuestión principal que interesa al

director no es quién ha cometido el crimen -algo que la película revela desde el comienzo-, sino cuál es la naturaleza de la sociedad en la que éste ha ocurrido.



La subdesarrollada zona rural, la estructura familiar patriarcal y el

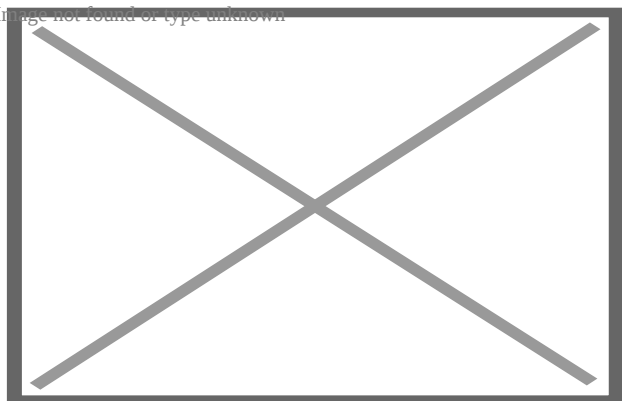
papel de la mujer en ella son los ejes en torno a los cuales se desarrolla la trama de esta «ficción documental».

La descripción de la aldea griega contrasta agudamente con la imagen idílica que de ella se ofrecía en el cine comercial. El retrato de la mujer como víctima y verdugo al mismo tiempo, subrayaba su difícil posición en la vida social rural y sus inútiles esfuerzos para romper el círculo vicioso y lograr su libertad. La mujer perseguida se convirtió en un modelo para los individuos opuestos al régimen y perseguidos por la junta, y dio origen al atractivo que, en general, tenía el filme entre el público más radical. La crítica extranjera gustó mucho de este alineamiento, a la manera de *Rashomon*, de las tres versiones del crimen: la reconstruida por el director/actor, la de los periodistas y finalmente la reconstrucción que hace el fiscal. La película fue acogida con entusiasmo en el festival de cine de Tesalónica, donde obtuvo los premios a la mejor película, mejor director, fotografía y mejor actriz. En 1971, obtuvo en Francia el premio George Sadoul y fue galardonada en el festival de Hyères. Pero en Grecia sólo fue capaz de reunir doce mil espectadores, aunque propició un debate a gran escala.

LA VUELTA A LA DEMOCRACIA (1974-2000)

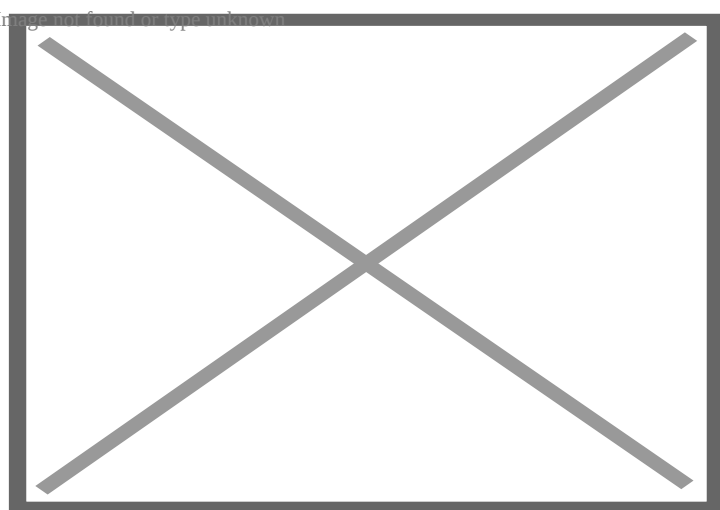
El periodo 1974-1981 estuvo dominado en Grecia por el cine político. Orr ha argumentado que la modernidad en el cine ha hallado modos diferentes de expresión en el arte cinematográfico occidental y en el de los realizadores procedentes de países de Europa oriental o de Asia. En las primeros, las imágenes se vuelven contra las formas de vida de las clases medias-altas, mientras que los últimos se centran en los conflictos entre lo tradicional y lo moderno. Grecia se encontraba en la encrucijada entre ambas. Por una parte, los realizadores se sentían urgidos por la necesidad de aproximarse a la historia moderna como escenario del conflicto entre las fuerzas autóctonas de los movimientos revolucionarios y las de una modernización represiva. Pero al mismo tiempo, sentían también el atractivo de hacer representaciones críticas con los trópicos de vida del mundo burgués. El moderno cine griego podía estar «mitologizando la historia moderna» -como certeramente ha propuesto Mitropulu a propósito de Angelopoulos y sus seguidores-y simultáneamente tratando de liberarse de la convenciones de las viejas formas dramáticas, como ha sostenido Vacalopoulos.

Image not found or type unknown



Películas como *O thíasos* (El viaje de los comediantes, 1974-1975), de Angelopoulos, o su *Megalexandros* (Alejandro Magno, 1980), son textos que mitologizan ciertamente la historia moderna. Analizado desde esa perspectiva, el primero de los mencionados interpreta la ocupación, la resistencia y la guerra civil desde la perspectiva de la izquierda, coincidiendo con la lectura dominante de la parte más radicalizada de la opinión pública durante los últimos años de la dictadura. Desde el punto de vista técnico, el director ha favorecido el uso del plano secuencia y el montaje. La película comienza con una *dolly* que retrocede hasta 1952, con la cámara marchando hacia Aegion (una ciudad de provincias en el Peloponeso) y con una *dolly* que regresa al mismo lugar pero en 1938, durante el periodo de la dictadura de Metaxas. En los catorce años entre uno y otro plano, seguimos la odisea de los actores ambulantes durante los momentos cruciales de la historia de Grecia. Los actores pasan del escenario en diversos teatros de provincias, a los que llevan Gólfo, al escenario de la historia real, lo que resulta de un gran fuerza. La película obtuvo numerosos premios, como el FIPRESCI en el festival de Cannes, en 1975; el premio a la mejor película del año del British Film Instituto, al año siguiente, y fue aclamado como la mejor película de los setenta por la asociación italiana de los críticos cinematográficos.

Image not found or type unknown



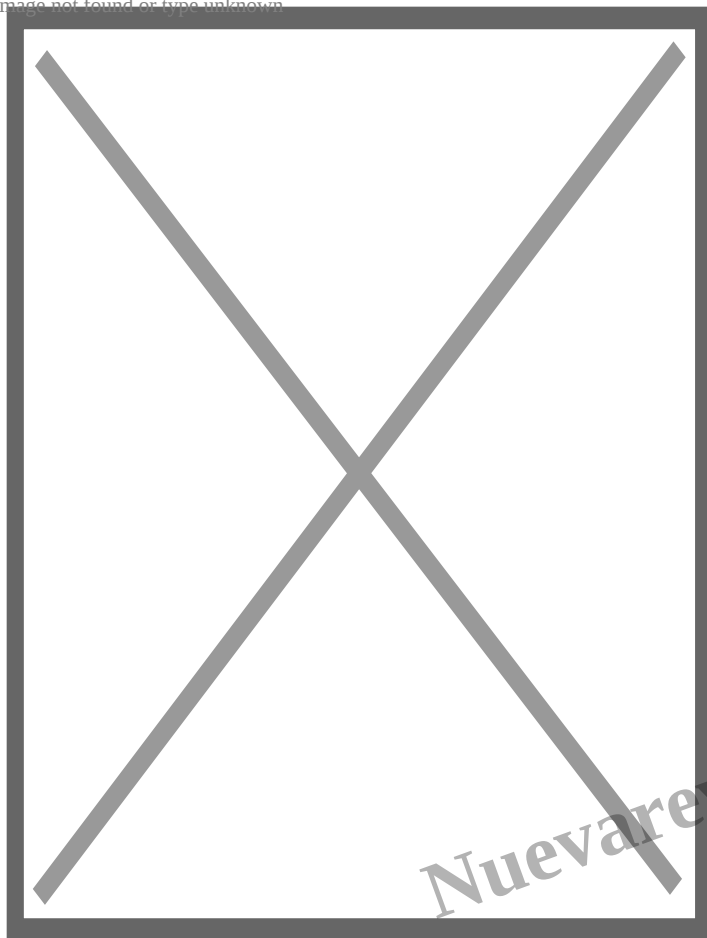
En 1976, le llegó a Pandelis Voulgaris su turno para analizar la guerra civil y sus consecuencias, en su película *Happy Day* (Un día feliz). Al contrario que Angelopoulos, Voulgaris prestó atención a la parte humana de los conflictos históricos. Rodada en la isla de Yiaros, la película cuenta la historia del infame campo de concentración de Makrónisos, al que eran conducidos partidarios y simpatizantes del

partido comunista a comienzos de los años cincuenta, para sufrir torturas físicas y psicológicas de manos no sólo de los oficiales del Ejército, sino también de sus propios compañeros que se habían pasado al bando de los verdugos. La elección de un estilo neorrealista resultó muy impresionante, y Vulfaris obtuvo una descripción muy viva del campo de Makrónisos, cuyas memorias se vieron reavivadas cuando la dictadura de 1967 organizó pequeños campos en algunas islas griegas, como la de Yiaros.

Tendremos oportunidad de discutir todavía la otra categoría de «modernidad» referida al cine griego, que se centra en el examen de la vida social de las clases burguesas, no obstante hallarse tal motivo llamativamente ausente en las novelas de la misma época. Hubo ciertamente unos pocos novelistas, como Theotokas o Karagatsis, que sí prestaron atención a las transformaciones del mundo burgués en Grecia, pero nunca llegaron a sumar entre todos tal número, que permita hablar de un movimiento general, especialmente durante el periodo posterior a la guerra. Por eso ha de sorprendernos poco que tanto Angelopulos como Panayotopulos se fijaran en textos extranjeros para realizar, uno la segunda parte de su trilogía, en 1976, con el título *I kiniguí* (Los cazadores), a partir de determinados motivos de *El ángel exterminador* y *El discreto encanto de la burguesía*, de Buñuel; y el otro, en 1978, a partir de una novela francesa de Gocheri, su filme *I teméelides tis éforis kiládas* (Los desocupados del valle de la fertilidad).

En el filme de Angelopulos, la trama se desarrolla en torno a una velada de la alta burguesía ateniense, que se desplaza hasta Fiorina para celebrar la Nochebuena. El descubrimiento en el jardín de un cuerpo incorrupto de un guerrillero, asesinado durante la guerra civil, llena de confusión a todo el grupo. El regreso del guerrillero muerto se ve acompañado de la histeria y la explosión de pánico entre los burgueses, significando así su inextinguible miedo a la izquierda. La película resultó quizá excesivamente formalista, pero cautivó grandemente al público, hasta reunir casi ciento veinte mil espectadores.

Image not found or type unknown



Por su parte, la película de Panayotopulos presentaba una alegoría del sueño, que se impone en la vida de tres muchachos de familia acomodada y en la de su padre, que heredan una lujosa mansión en un suburbio de Atenas. Los esfuerzos del hijo pequeño (Diametric Puíikakos) para huir, con ayuda de una sensual muchacha (Olga Karlatos), se ven igualmente frustrados. Resultan soberbias las interpretaciones del filme, y considerable su cualidad plástica, gracias al trabajo de precisión cinematográfica de Andreas Bellis. La película no hace ninguna referencia particular a la situación de Grecia. Su logrado estilo le valió no obstante el Leopardo de oro en el festival de cine de Locarno, y el Hugo de plata en el de Chicago. Fue asimismo bien recibida por el público de Grecia, donde fue vista por más de ciento cinco mil espectadores.

Otras dos películas producidas en ese periodo, ambas sensiblemente godardianas, hicieron también su camino al margen del clima político. *Ta jrómata tis Iridos* (Los colores del arco iris, 1975), de N. Panayotopulos, y *Dio fegaria ton Avgousto* (Doble luna de agosto, 1976), de Costas Ferris, se habían propuesto dar la vuelta a las estrechas convenciones del cine narrativo, para poner las técnicas más avanzadas en aquel momento al servicio del espíritu contestatario. En ningún caso aspiraban a realizar una crítica global del mundo burgués, sino más bien a retratar a los eternos desocupados, a los viajeros, a los artistas y al tipo de la mujer moderna. *Los colores del arco iris* se presentaba como una alegoría del mundo del espectáculo, algo que en el escindido clima político de aquella época no llegó a ser justamente apreciado. Cabría sostener que el rol de la excéntrica figura que irrumpe en el rodaje de un anuncio para acabar perdiéndose en el mar, corresponde al destino del cine griego: un

cine plétórico de promesas, pero que, atrapado en la trampa de los anunciantes que han logrado orientar el gusto del público hacia los productos típicos del cine comercial, vive bajo amenaza de extinción.

Otra película que dividió la opinión de los críticos pero que tuvo una cálida acogida entre el público fue la que Kunduros tituló *1922*, y que produjo en 1978. En esta obra, el realizador trataba de unir dos mentalidades típicamente contrapuestas: por una parte la occidental, asumida en la película como sensibilidad burguesa a la hora de describir el sufrimiento de aquellos comunistas griegos en Asia Menor que, después de la derrota de su ejército en el año 1922, fueron perseguidos por el de Turquía; y por otra, la perspectiva oriental, asumida para mostrar la tragedia de esos mismos refugiados no solamente como un choque de civilizaciones sino como un conflicto de clases. Porque aquellos ciudadanos griegos, en definitiva, tuvieron que pagar juntamente por Turquía y por Grecia, metidas ambas a jugar a grandes potencias, y sufrir además no sólo el nacionalismo sino también el desprecio social de parte de los turcos. Mostrado en el festival de cine de Tesalónica, el filme levantó muchas ampollas, hasta el punto de que el Gobierno turco logró bloquear su proyección hasta 1981 (una vez estrenada, sin embargo, llegó a ser un éxito de taquilla).



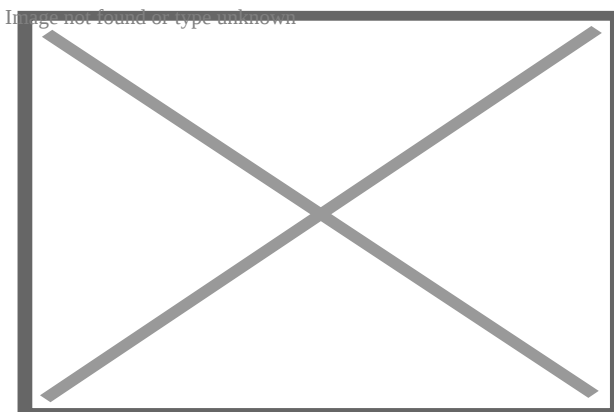
La tardía vuelta de los realizadores griegos al arte cinematográfico y al cine de compromiso político tuvo consecuencias de naturaleza mixta. Algunos directores, como Angelopoulos o Panayotopoulos, atrajeron buena parte del público de su país, al tiempo que lograban llamar la atención de los espectadores y la crítica internacionales. Sin embargo, otro sector del público griego no se dejó convencer por el arte cinematográfico y, si el camino del cine nacional dependiese solamente del efecto de éste sobre ellos, difícilmente podría crecer de manera sostenida, en particular en un tiempo en el que el cine en todos los países europeos empezaba ya a padecer los perversos efectos de la invasión de las producciones americanas.

EL CINE GRIEGO ENTRE 1981 Y 2000

En este periodo, las políticas de identidad más que las políticas de clase, junto con los temas de la modernización del rol de la mujer, los refugiados y los inmigrantes coparon las pantallas cinematográficas.

Al cine griego le costó cierto tiempo llegar a interesarse de manera constante por las historias de las nuevas mujeres. Tres películas en particular -dos de ellas dirigidas por las directoras griegas más conocidas, enumeradas a continuación en primer y tercer lugar- actuaron como catalizadores en este proceso: *I dromi tis agapis inai nijterini* (Los caminos del amor se pierden en la noche, 1981), de Frieda Liappa; *Revancha* (1983), de Nikos Vergitsis, y finalmente *I timi tis agapis* (El precio del amor, 1984), de Tonia Marketaki.

La primera cuenta la historia de dos hermanas prisioneras en un triángulo mortal con su primo. Por su parte, con *Revancha*, Vergitsis aborda los ritos del peaje que un muchacho reprimido (Andonis Kafetzopulos) tiene que pagar al ceder su novia (Yota Festa) a su mejor amigo, pues acto seguido se ve obligado a aceptar la propuesta que ella le hace de iniciar una *ménage a trois* en la que la muchacha llevará la voz cantante. Por su parte, Marketaki adaptó la novela de Constantine Theotokis que llevaba por título *Honor y dinero*, para realizar a partir de ella un enérgico discurso sobre una muchacha que rechaza la propuesta de matrimonio que le hace su amante, obtiene su libertad al entregar su Entre el Olimpo y la tierra, el cine griego 1922 (1978), de Nikos Kunduros dore al hombre con el que no se quiere comprometer y que decide probar suerte en la capital, donde dará a luz a un hijo y buscará una nueva forma de vida. Una afirmación semejante de la independencia de una mujer hubiera resultado impensable en el siglo XIX, pero tenía sentido en los años ochenta en un país como Grecia en el que el feminismo gozaba de un gran prestigio. La película obtuvo el gran premio en el festival de cine mediterráneo de Bastía.



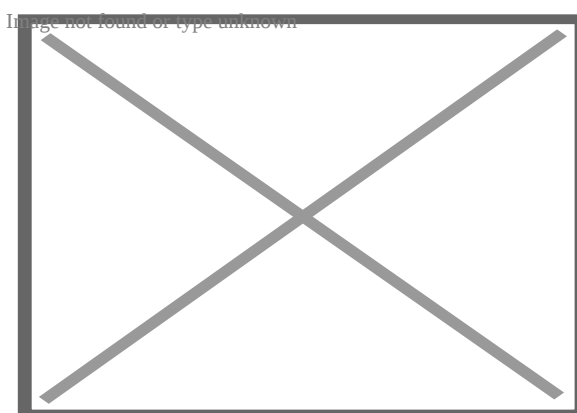
A ese periodo corresponde también el segundo ciclo de la obra de Angeíupulós, que se centra en el motivo del Viaje y significa la fluidez con que se forman las identidades políticas. En el primero de los filmes de esta serie, titulado *Taxidi sta Kíthira* (Viaje a Kíthira, 1984), un director de cine (Gulio Brogi) empieza a trabajar en una película acerca de unos refugiados de la guerra Civil, que vuelven a su hogar después de cuarenta años de ausencia. Un hombre (Manos Katrakis), que podría haber sido el padre del protagonista, o al menos uno con el que guardaba un gran parecido, trata de reunir a su familia en la aldea para empezar de nuevo su vida, pero fracasa y queda cautivo en una tierra de nadie, símbolo de un exilio eterno.

En la segunda película de esta trilogía, que lleva por título *O melisokomos* (El apicultor, 1986), Spiros (Marcello Mastroianni) abandona su trabajo y familia con objeto de recuperar la tradición familiar, que era la apicultura. En su viaje, tratará de reafirmar su identidad personal y política, pero se desespera y permite que las abejas le ataquen, hasta que muere.

En el último de los tres filmes que comentamos, *Topio stin omiji* (Paisaje en la niebla, 1988), dos hermanastros, Vula y Alexander, emprenden un viaje para buscar a su padre. Su odisea terminará con una escena al mejor estilo tarkovskiano, en el que logran el cumplimiento de su utopía al esperar el reverdecimiento de un árbol seco. La película de Angelopulos obtuvo el León de plata en el festival de Venecia de 1988, y en 1989 el Félix de la crítica francesa.

El tema de la imposibilidad del retorno ha sido desarrollado muy eficazmente por la película *I fotografia* (La fotografía, 1986), de Niko Papatakis. Dos hombres se encuentran en París. El más joven de ellos (Aris Retsos) trata de ganarse el favor del mayor (Christos Tsagas), mostrándole la fotografía de una joven cantante como si fuera la de su hermana. Una vez que el hombre mayor se decide a visitar el hogar de la que supone será su fiancée, con objeto de pedir su mano, el muchacho pone un punto final trágico a la mascarada.

La película de Kostas Vrettakos *Ta pediá tis Helidonas* (Los muchachos de Helidona, 1987) se inspiró en el clima de resentimiento que se respiraba durante la guerra civil. Los habitantes de Helidona dan cada uno su versión de los hechos ocurridos durante la guerra, hasta llegar a un embrollo digno de Pirandello en el que cada testimonio invalida los anteriores. La película fue bien acogida por la crítica y el público en Grecia, y obtuvo una discreta recaudación.



Al comienzo de los años noventa, la atención de los cineastas transitó desde los refugiados griegos (los así llamados refugiados políticos) hasta los inmigrantes extranjeros y su viaje por los Balcanes.

Por otra parte, narraciones más cosmopolitas y condiciones posmodernas de Revancha (1983), de Nikos Vergitis identidad han llegado a dominar las películas griegas en esos años. Todo ello ha tenido un claro reflejo en la última de las trilogía de Angelopolos, la felizmente llamada por él mismo «Trilogía de fronteras».

En la primera de estas películas, titulada *To meteoro vima tou pelargou* (El paso suspendido de la cigüeña, 1991), un político (Marcello Mastroianni) que ha apostado muy fuerte en la vida, decide abandonar su cómoda existencia y marcha a una ciudad griega de la frontera del norte, donde sólo encontrará inmigrantes extranjeros miserables. Por su parte, un periodista que emprende su búsqueda, realiza una persecución similar a la de Telémaco tras su padre, Odiseo. De ese modo, el periodista, que logra un éxito enorme con sus crónicas sobre las andanzas del político desaparecido, se siente atraído por la hija de éste, que no puede cruzar la frontera para casarse con la persona que ama, y sufre en un mundo en el que las barreras y fronteras mantienen a los pueblos divididos.

La segunda película, de 1995, titulada *To vlemma tu Odisea* (La mirada de Ulises), se desarrolla en torno a dos ejes: la búsqueda de la mirada inocente de los pioneros del cine en los Balcanes, por un lado; y el deseo de la vuelta a casa y la reunión con Penélope, por otro. El impulso y el aplazamiento del retorno al hogar se repite hasta tres veces. El personaje principal llega siempre tarde cuando trata de realizar sus deseos. Busca la solidaridad y la fraternidad perdidas, pero su búsqueda se ve abortada por el curso de la historia. La película ganó el gran premio del jurado en el festival de Cannes, el premio de la crítica, y el Fénix de la asociación de críticos.

En la última entrega de la trilogía, *La eternidad y un día* (1998), la tragedia del aislamiento social de los inmigrantes procedentes de los Balcanes se representa a través de los ojos de un escritor, Alexander (Bruno Ganz), que trata de arreglar su vida antes de ser ingresado en un hospital, por causa de una enfermedad incurable. De camino a visitar a su hija, se topa con un muchacho joven, inmigrante ilegal, al que persigue la policía. Ayudando al niño a escapar, tiene que volver a arrancarlo de las manos de una banda local que secuestra muchachos inmigrantes para venderlos a parejas pudientes, que los compran para adoptarlos. Después de esto, Alexander paga al muchacho su viaje de vuelta a Albania y le despide, dejándole en un autobús. Pero el muchacho vuelve a escapar y, encontrándose de nuevo con el autor, le devuelve la inspiración. A través de los esfuerzos del muchacho por hablar griego, Alexander da con la clave para descifrar la inspiración poética de Solomos (Dionisios Solomos, el poeta nacional de Grecia, que era bilingüe). Es éste el más humano de todos los filmes de Angelopolos, y el que ha recibido el mayor reconocimiento en festivales de todo el mundo.

Otro director que ha hecho una notable contribución al cine griego de políticas de identidad es Constantine Giannaris. En sus dos filmes, *Desde el límite de la ciudad* (1998) y *Un día de agosto* (2001), ha abordado la historia de un grupo de rusos, asentados en un pobre suburbio de Atenas, en el primero; y en el segundo, la de varias familias de diferentes extracciones, cuyas casas, pertenecientes a un mismo bloque de viviendas en Atenas, son «peinadas» por un refugiado, que es ladrón. En el mismo bloque hay algunos apartamentos de alquiler, que han sido ocupados durante las grandes festividades de agosto (la Asunción de la Virgen). A partir de determinado momento, todas las historias dan un giro inesperado. En el caso de la niña enferma llega a ocurrir un milagro, pues es milagroso que se cure. El giro de Giannaris hacia la metafísica no procede de su fe en Dios, según él ha declarado: aunque se manifiesta como un no creyente, Giannaris admite que le conmueve la fe de su madre en la ortodoxia. No es, pues, de extrañar que siente fascinación por el rostro, como Fellini lo

estaba mientras hacía *La strada*.

NOTAS

- 1· A. Mitropulos, *Greek Cinema* (en griego), Atenas, 1980, pp. 24, 32-33.
- 2· «Fustanéla»: ropa característica de los campesinos griegos hasta los años cuarenta, con medias de lana y falda plisada, que aún en nuestros días puede verse utilizada en Atenas por la guardia presidencial (N. del traductor, aclarada por B. C.).
- 3· A. Mitropulos, *Decouverte du cinema Grec*, Seghers, París, 1968, pp. 52-53.
- 4· M. Kakoyannis, *Stella: the scenario*, Kastaniotis, Atenas, 1990.
- 5· Sobre la situación de la mujer griega en los años cincuenta, puede consultarse A. Lukaku, *Le femme et la culture populaire, representation sociale a travers le film Stella*, Memoria de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Provence 1998.
- 6· El concepto de «revolución primitiva», empleado por Eric Hobsbaw para analizar la revolución campesina, sirve también aplicada al caso griego. Porque desde la constitución del Estado griego, en 1830, la población rural, que quedó marginada por las fronteras señaladas en aquel momento, se dio al bandolerismo. Esta tradición del XIX se revivió durante la guerra civil del XX. Cfr. Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels*, Londres 1972.
- 7· Cfr. P. Panagiotopulos, «The imprisoned communist and rehetiko song», en N. Kotaridis (ed.), *Rebels and rehetiko song in Greek*, Plethro, Atenas, 1996.
- 8· A. Mitropulu, *Greek Cinema*, op. cit., pp. 487-9.
- 9· L. Papadimitriou, «Greek War Films as Melodrama: Women, female stars and the nation as victim», en Yvonne Tasker (ed.), *The Action Cinema Reader*, Routledge, Londres, en imprenta.

© Del texto original, Maria Komninos, 2004

© De la traducción al castellano: R. Llano, 2004.

El traductor agradece la atenta supervisión que la periodista española Begoña Castiella ha hecho de la versión en castellano y de los títulos originales griegos de las películas.

Fecha de creación

29/07/2004

Autor

Maria Komninos