

Comunicación

***El viaje de los comediantes. Del mito como categoría fundante a la reelaboración fílmica de Theo Angelopoulos***

**Gruber, Mónica Viviana Fanny; Calabrese, Patricia Hebe**  
[monica.gruber@fadu.uba.ar](mailto:monica.gruber@fadu.uba.ar) ; [patricialabrese@gmail.com](mailto:patricialabrese@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Proyecto de Investigación Audiovisual. Buenos Aires, Argentina; Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Proyecto de Investigación Audiovisual. Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Categorías y enfoques (teoría y praxis)

**Palabras clave**

Mito, Cine, Literatura, Categorías, Transposición

**Resumen**

En 1975 Theo Angelopoulos estrenaba *El viaje de los comediantes*, film que refleja indudablemente el clima de inestabilidad, producto de los avatares de la historia de Grecia, que vivió en su niñez. La película recoge no sólo el contexto bélico sino también los conflictos políticos que afectan la gira de una compañía teatral. Las artes audiovisuales abrevan constantemente en el caudal ancestral de los mitos y, el caso de Angelopoulos no es una excepción, ya que una de las actrices intenta vengar la muerte de su padre con la ayuda de su hermano. En nuestro Proyecto de Investigación Avanzado: *La resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte II)*, es nuestra intención analizar aquellas matrices mitológicas que nutren

algunos relatos contemporáneos. En este caso, estableceremos relaciones con la tragedia griega para recuperar el caso de la familia de los atridas. Por otra parte, revisaremos las categorías de mito y transposición para aplicar al caso analizado.

### Introducción

En 1975, Theo Angelopoulos estrenaba *El viaje de los comediantes (O Thiasos)*, film que refleja muchas de las experiencias de su niñez y adolescencia en una Grecia convulsionada por la inestabilidad producida por los conflictos bélicos: la guerra con Italia, la invasión nazi y la guerra civil. Pese a esos años duros, se observa la firmeza de un carácter decidido que le permite recorrer y descubrir, en principio, su propia tierra y, cuando las circunstancias lo permiten, entrar en contacto con otros universos culturales. Son aquellos tiempos turbulentos y agitados en los que Angelopoulos se apasiona por el cine, toma posición y mira la realidad. Este largometraje, quizás uno de los mejores de su filmografía, recoge no sólo ese contexto socio-político sino también los conflictos personales que afectan a los miembros de una compañía teatral en gira. Con una duración de casi cuatro horas<sup>1</sup>, el espectador puede ver cómo *O Thiasos* registra episodios emblemáticos de la Historia de Grecia. Largos planos secuencia, detención de la cámara en planos vacíos, monólogos de algunos personajes que interpelan al destinatario y silencios, entre otros recursos, crean el clima moroso que caracteriza la poética del director.

Las artes audiovisuales abrevan constantemente en el caudal ancestral de los mitos y, la película de Angelopoulos no es una excepción; en este caso, el mito de la casa de los Atridas subyace para poner en escena los conflictos que genera el poder. Revisaremos cómo funcionan las categorías de mito y tragedia e indagaremos, además, qué tipo de relaciones establece *O Thiasos* con la *Orestíada* de Esquilo y su resemantización en el lenguaje cinematográfico en el siglo XX.

### Theo Angelopoulos y el cine como testigo de la historia

Angelopoulos nació en Atenas en 1935. La tranquilidad de su niñez, en un barrio de clase media, se quebró por la violencia de los hechos bélicos que sacudieron a Europa y particularmente a Grecia. La vida del futuro cineasta, desde la infancia hasta la primera juventud, estuvo marcada a fuego por la Segunda Guerra Mundial: la lucha contra los italianos, la invasión de los alemanes que desembocó en el terrible invierno del '42 y la liberación en el '44; luego, el Diciembre Rojo, conflicto entre el ejército inglés -comandado por el general Scobie- y los partisanos -E.A.M. (Frente de Liberación Nacional)- y la culminación en 1945, con la deposición de las armas de los rebeldes y la firma de los acuerdos de Varkiza. Después de los desastres bélicos, producto de la

---

<sup>1</sup> Duración: 3 h 50 min.

conflagración mundial, estalló el conflicto civil entre la derecha monárquica apoyada por Estados Unidos y la izquierda. Esta guerra intestina finalizó en 1949. En 1952, llegó al poder el mariscal Papagos, sostenido por el gobierno norteamericano y los comunistas fueron aplastados. En este clima violento y desolador, Angelopoulos fue un autodidacta. Se incorporó a la milicia en 1959 formando parte de una unidad de selección de personal que recorría su país. Quizás esta experiencia fue la que le sugirió la idea del viaje para su futuro film *O Thiasos*. Escribió poesía, estudió francés y se inscribió en la Facultad de Derecho. Pero en 1961, se dirigió a París para matricularse en el IDHEC<sup>2</sup>. Allí tomó contacto con los principios de la Nouvelle Vague, del Cinema Novo, con los cineastas del Este como Andrzej Wajda, con el cine japonés -especialmente con Kenji Mizoguchi-, con Ingmar Bergman, Luis Buñuel y Michelangelo Antonioni. Por disidencias con sus profesores, regresó a su tierra natal en 1964. Se dedicó entonces a la crítica cinematográfica. En 1968 filmó su primer medimetro, *La emisión*, que formaba parte de un proyecto colectivo que no llegó a realizarse.

El cine de Angelopoulos está marcado por dos características fundamentales: una profunda carga político-social y una vocación rupturista respecto de la narración cinematográfica tradicional, que se evidencia en la incorporación de recursos estéticos brechtianos. Integró la generación de cineastas griegos que logró inscribir a Grecia en el panorama internacional. *O Thiasos* (1975) forma parte de una posible trilogía que reúne *Días del 36* (1972) y *Los cazadores* (1977).

### **El *thiasos*: de Dioniso a Theo Angelopoulos**

Si partimos del nombre del *film*, la palabra *thiasos* hace referencia directa a la religión dionisiaca. Dioniso, hijo de Zeus, es el dios más joven del panteón griego, motivo por el cual su arduo trabajo consiste en lograr que se lo reconozca como deidad. Tiene su iniciación en el Asia Menor y emprende un camino de regreso a la Tebas natal con su *thiasos*. Esta palabra hace referencia al coro de bacantes, Sileno, sátiros, panteras y tigres. Todos lo acompañan desde Oriente, donde ha sido iniciado por su abuela Cibeles/Rea en los grandes misterios del más allá. Aristóteles señala en la *Poética* que el origen de la tragedia está en relación con los cantos ditirámicos en honor a Dioniso. Como patrono del teatro, presta su espacio sagrado para la realización de las representaciones dramáticas (comedia y tragedia). Más allá de la controversia acerca de los orígenes de la tragedia, que posee sus reglas y características propias, vale la pena subrayar que este género dramático, a nivel estructural, presenta una polaridad entre coro y personaje. El coro, “personaje colectivo encarnado por un colegio de ciudadanos” (Vernant y Vidal Naquet, 2002: 18), expresa con sus temores, esperanzas y juicios, las ideas y los sentimientos del autor y de los espectadores que componen la comunidad

<sup>2</sup> Instituto de Altos Estudios de Cinematografía, con sede en París, creado en 1943 por Marcel L'Herbier.

cívica; el héroe, personaje trágico e individualizado, es encarnado por un actor profesional que utiliza máscara y cuya acción constituye el centro del conflicto. Se trata del héroe del pasado mitológico, ajeno a la condición ordinaria del hombre y que ya no es un modelo a imitar, sino que se ha convertido en “problema” y objeto de debate para la *polis*. (Vernant y Vidal Naquet, 2002: 28-33)

Si bien en el mundo hispano parlante, el nombre del *film* de Angelopoulos fue traducido como *El viaje de los comediantes*, el sustantivo que constituye el título original en griego *Thiasos* significa: “una *troupe* de personas que celebran ritos en honor de un dios (particularmente Dioniso) y que recorre las calles con algarabía, danzando, cantando y gritando.”<sup>3</sup> (Bailly, 1980: 938) Por lo tanto, el coro, como una parte constitutiva del drama griego, está vinculado con el *thiasos* dionisiaco

### Mito e historia en *O Thiasos*

En el antiguo mundo griego: Solón, Teognis y Esquilo aceptaron en parte las nociones de culpa heredada y de castigo diferido y esto se fundamenta en la idea de la solidaridad de la familia, creencia compartida con otras sociedades antiguas. La familia era una unidad moral, y el hijo heredaba las deudas morales del padre así como heredaba las deudas comerciales. (Dodds, 1994) Por lo tanto, según el proceso punitivo un crimen que no era castigado en vida, se transmitía, hereditariamente, del culpable a sus descendientes.

La maldición de la casa de los Atridas comienza con una traición. Enómao, padre de la joven Hipodamía e hijo de Ares, poseía un carro tirado por caballos veloces, obsequio del dios. Una profecía le había vaticinado que moriría a manos de su yerno, por tal motivo, desafiaba a los pretendientes a jugar una carrera en la que siempre resultaba vencedor y decapitaba, como castigo, a los desafiantes. Cuando Pélope llegó, la joven convenció a Mirtilo, cochero de su padre, a hacer trampa, quien reemplazó una clavija del carro real por una semejante confeccionada en cera. La prueba se llevó a cabo, Enómao cayó y, arrastrado por las riendas de sus caballos, murió. Las versiones acerca del motivo de la ayuda de Mirtilo a los amantes difiere: tal vez traicionó a Enómao porque estaba enamorado de Hipodamía, o fue sobornado por ella por una falsa promesa de amor, o cedió al oro de Pélope. Lo cierto es que, después de la victoria, Pélope arrojó a Mirtilo al mar. Antes de morir, el joven, que era hijo de Hermes, maldijo a toda su descendencia. De la unión de la joven pareja, nacieron Tiestes y Atreo quienes dieron muerte a Crisipo<sup>4</sup> -hijo de Pélope y la ninfa Axíoque- instigados por su madre. Tras el asesinato, Pélope los destierra y maldice. Ellos se refugian en Micenas, en la corte de Euristeo. Cuando el

---

<sup>3</sup> La traducción es nuestra.

<sup>4</sup> Otra versión de la muerte de Crisipo se origina en el rapto y violación del joven por parte Layo, motivo por el cual Crisipo se suicidó por vergüenza. Este hecho originó la maldición de Pélope sobre la casa de los Labdácidas que alcanzó a Edipo.

mandatario muere, el oráculo aconseja que se elija a uno de los Pelópidas como rey. Los hermanos no sólo manifiestan los méritos que cada uno tiene para acceder al trono sino también su odio mutuo. Atreo, merced a un ardid, se apodera del reino; Tiestes urde un complot. Atreo lo descubre y simula perdonarlo: lo invita a un banquete y le sirve, en bandeja, a sus propios hijos descuartizados. Cuando Tiestes se da cuenta del macabro hecho, huye despavorido y lo maldice. El oráculo le aconseja que debe engendrar con su hija Pelopia un descendiente vengador. Entonces, se disfraza y la engaña. Luego, la hace casar con Atreo. Éste cría a Egisto, fruto de aquella unión incestuosa, pero no sabe que es, en realidad, su sobrino. Al crecer, el rey le encarga al joven matar a Tiestes, pero él descubre que se trata de su padre biológico. Entonces regresa a Micenas, mata al pérfido Atreo y repone a Tiestes en el trono.

Los Atridas, Agamenón y Menelao, resultan vencedores en la mítica Guerra de Troya. Pero mientras Agamenón está lejos de Argos, Clitemnestra y Egisto se convierten en amantes. Cada cual tiene sus motivos para odiar al rey. Cuando el héroe regresa a su tierra, ellos lo asesinan. Los actos vindicativos del relato mitológico se hallan justificados por la vigencia de la Ley del Talión. La *hybris* engendra *hybris*, la sangre pide sangre, esta es la ley de la justicia tribal que alcanza a todos los personajes del mito. Finalmente, Orestes, el último eslabón de la cadena, hará justicia y actuará aunando la voluntad divina y la acción humana: venga la muerte de Agamenón matando a su madre y a su amante.

En el siglo V, el primero de los poetas trágicos, Esquilo, retoma este mito en la *Orestíada* (458 a. C.), única trilogía conservada. Es bien sabido que el público ateniense conocía el trasfondo mítico de las tragedias representadas en las fiestas dionisíacas. El espectáculo teatral tiene una función didáctica y moralizante. La tragedia griega pone en escena conflictos universales: “la vulnerabilidad de la vida humana, la importancia de enfrentar con valentía los límites de nuestro control y las poderosas, a veces ineludibles, consecuencias de nuestras decisiones.” (Scodel, 2014: 22)

Esquilo vincula en su trilogía la democracia ateniense con la religión. Su reflexión, por lo tanto:

*Se centra en la desventura y la culpa del hombre, en la cuestión del gobierno de Zeus y la participación del hombre en su propia suerte. Muestra, por un lado, que el problema del Destino no compete al ser humano individual sino atañe a toda una familia; por otro, que los verdaderos actores no son los hombres sino las fuerzas sobrehumanas que, en Las Euménides, la tercera parte de dicha trilogía, conducen la acción y definen la suerte de Orestes. [...] La tragedia desde una perspectiva antropológica permite ver cómo funciona el andamiaje social de la época. El equilibrio resulta de una serie de tensiones*

*entre fuerzas: lo que ocurre en el individuo también se refleja en la sociedad.*  
(Calabrese, 2010)

Desde esta perspectiva trágica la solución ante la Fatalidad que busca Esquilo está en la *Dike*<sup>5</sup>: la democracia ateniense descansa en el orden divino, la justicia es la base del nuevo orden político y de la consolidación del sistema democrático. Por consiguiente, la mirada sobre el mito de la casa de Orestes encuentra, en el siglo V, una regulación de tipo “legal”: la creación del primer tribunal en Atenas, el Areópago<sup>6</sup>. Esquilo muestra en *Las Euménides* el momento fundacional del Tribunal por parte de la diosa tutelar de la *polis*, Atenea. Ella instituye el primer tribunal humano para juzgar la conducta del matricida. Ante la paridad de votos por parte del jurado y con la defensa de Apolo que asiste al acusado, Atenea ejercita la función de juez y absuelve al culpable<sup>7</sup> ya que defiende la causa del padre, porque ha nacido de la cabeza de Zeus. Apolo representaría el principio oracular, determinista, mientras que Palas Atenea encarna la liberación por el pensamiento, por el *logos*. Se pasa, por lo tanto, de un predeterminismo a un cierto derecho de libertad y, con la institución del Areópago, se produce el reemplazo de un sistema fundado en el aparato divino por un sistema fundado en el juicio de los hombres; se implanta, así, un orden democrático. Tal como indica la diosa de la sabiduría: “Aconsejo a los ciudadanos que respeten con reverencia lo que no constituya ni anarquía ni despotismo y que no expulsen del todo el temor, pues, ¿qué mortal es justo si no ha temido a nada?” (Esquilo, 1997: 167) Atenea, representante del nuevo orden patriarcal ofrece a las vengativas *Erinias* un recinto cultual, precisamente en Corinto. Ellas serán las diosas protectoras, las Euménides, dispensadoras de bien: les promete honra y veneración a cambio de prosperidad para la ciudad y sus habitantes.

## La tradición literaria teatral y cinematográfica

### *El idilio bucólico*

Creemos que el título del *film* (*O Thiasos*) designa directamente a la compañía de actores ambulantes que tiene el propósito de poner en escena *Golfo, la pastora*. Este idilio bucólico del autor Spyridon Peresiadis, de 1892, pertenece al repertorio teatral de la tradición griega y forma parte del denominado “teatro *fustanella*”, debido a la indumentaria utilizada en escena. El género *fustanella*, para la tradición literaria, representa historias de amor entre individuos de

<sup>5</sup> Justicia en el sentido divino.

<sup>6</sup> El Areópago, pocos años antes de que Esquilo escribiera su trilogía, había perdido por decisión de Efiltes, compañero de Pericles al frente del partido democrático, fueros en muchas jurisdicciones, excepto en los asuntos de sangre. Puede pensarse en la aceptación, por parte de Esquilo, de los revolucionarios cambios introducidos en la institución por los cuales los areopagitas perdieron parte de sus fueros que pasaron al Concejo de los Quinientos y a la Asamblea Popular.

<sup>7</sup> La absolución no implica que Orestes no haya cometido el matricidio; lo que pone en escena Esquilo es un cambio de paradigma: el reclamo de más sangre ante la sangre vertida, la Ley del Talión, de naturaleza tribal, es sustituida por una justicia de diálogo, el (con)vencer, en el Tribunal, uno de los pilares de la *polis* democrática.

estratos sociales diferentes que ponen en crisis el *statu quo* de una época que mantiene a los sujetos en espacios que clausuran la movilidad social. La obra de Peresiadis es una pieza en cinco actos cuyo conflicto es el amor trágico entre Taso y la pastora Golfo. Culmina con la muerte de los amantes: Golfo descubre que Taso rompió la promesa que se hicieron, y se suicida. Ante este hecho irreparable, Taso sigue el aciago camino emprendido por su amada. La traición es el motor de este drama bucólico. La obra recorrió gran parte del territorio helénico y traspasó sus fronteras con mucho éxito; fue representada en ciudades extranjeras con gran afluencia de público helénico: París, Odessa y Esmirna, entre otras.

La *fustanella* es una suerte de falda plisada tradicional. Respecto de esta prenda, que pasó a ser característica de Grecia y la zona de los Balcanes, algunas versiones la hacen heredera del *quitón*, una falda romana del siglo III a. C., y que, más corta y a imitación de la toga, llegaba sobre la rodilla. La expansión del imperio romano extendería su uso a vastas regiones y, en las zonas más frías, se le habría agregado mayor cantidad de pliegues en pos de dar abrigo. Así, se puede constatar, con variaciones, su incorporación en Montenegro, Rumania, Macedonia del norte, Bosnia y Herzegovina, así como en Egipto. Por otra parte, en el Imperio Bizantino, el ejército utilizaba una indumentaria similar para recordar a un héroe tradicional o a los guardias custodios de las fronteras del imperio que inspiraron cantos y epopeyas entre los siglos IX y XI. Al parecer, Albania la utilizó con anterioridad al dominio otomano. Recordemos que este es el traje albanés alabado por Lord Byron y con el cual fue inmortalizado en 1813 en la obra plástica de Thomas Philips. Asimismo, la Guardia Real albanesa incorporó este atuendo en el período de entreguerras. Cabe señalar que Albania y Grecia continúan reclamando, aún hoy, a la *fustanella* como su traje típico. La indumentaria de la Guardia Presidencial Griega y custodia del Parlamento y de la Tumba del Soldado Desconocido (en la Plaza Sintagma), se halla compuesta por una *fustanella* de 400 pliegues -uno por cada año de ocupación otomana-, medias, zapatos con pompones, chalecos y fez.

#### *La película fustanelle/fustanella*

El género fílmico *fustanella* también denominado “drama *fustanella*”, “melodrama *fustanelle*”, “idilio bucólico”, “western griego” o “cine de montaña”, se inicia con *Golfo* (1914), de Kostas Bahatoris, actualmente perdida. Este productor, oriundo de Esmirna, aprovechando el éxito de la obra homónima de Peresiadis, decidió trasladarla a la pantalla grande. Se trató del primer largometraje helénico, con una duración de setenta minutos aproximadamente, mudo y en blanco y negro. La fotografía estuvo a cargo del operador italiano Filippo Martinelli, quien a la sazón era socio comercial de Bahatoris en la empresa Asty Films que fundaron en colaboración. La película fue rodada

íntegramente en estudios y, si bien el público la disfrutó, fue denostada por la crítica del momento y se convirtió en el primer fracaso comercial cinematográfico; como consecuencia la compañía se disolvió.

Aunque la película de Bahatoris fracasó estrepitosamente, años más tarde el cine *fustanella* se convirtió en un exitoso género cinematográfico local, con una gran producción de *films*.

Tal como puntualiza María Komninou:

*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. (2004)*

Cabe señalar que, en 1955, Orestis Laskos, denominado por muchos como el “Cocteau griego”, revisita la tradición pastoril y lleva al cine sonoro, nuevamente, la historia de *Golfo*. En esta oportunidad, el director introduce números cantados y bailados del repertorio popular.

Por una parte, el idilio bucólico permite pensar que Angelopoulos retoma la genuina tradición literaria de una suerte de arcadia idealizada, pero real. El cineasta homenajea este género tradicional. Y además, se podría considerar que este cine *fustanella* es el género nacional frente a la Grecia *for export* de los cines extranjeros y, como afirma Aguilera, opone “fustanella frente a peplum”<sup>8</sup> (2017: 136) Por otra, cuando el oficial inglés cita unos versos de la *Odisea* de Homero -poema épico fundante de la literatura occidental-, acentúa su mirada griega frente a la extranjera y se distancia respecto de la polifonía de voces de los invasores que se escuchan a lo largo del film. El director introduce el idilio *Golfo, la pastora* -tal como lo hicieron Bahatoris y Laskos-, pero de manera fragmentada, de igual modo que lo hace con la Historia y la vida de los personajes de la *troupe* en la diégesis.

### La mirada del director

Naturalmente el cine es su herramienta de construcción ideológica y teórica. Se puede considerar que en su obra hay dos grandes trilogías. La primera de ellas, afronta el problema de la II Guerra Mundial, data de la década del ‘70 y se halla integrada por *Días del 36* (1972), *El viaje de los comediantes* (1975) y *Los*

---

<sup>8</sup> *Peplum*: grandes producciones hollywoodenses de los años ‘50 ambientadas en la Antigüedad, de tema épico, greco-latino, egipcio, e historias bíblicas.



cazadores (1977). La segunda, formada por *Viaje a Citera* (1984), *El apicultor* (1986) y *Paisaje en la niebla* (1988), marca un punto de inflexión ya que los personajes colectivos ceden paso a sujetos individuales que deambulan perdidos en el silencio de la Historia. (Alberó, 2000: 22-25) La década del '90 presenta una nueva preocupación: Grecia está situada en el beligerante contexto balcánico, se inscriben aquí *El paso suspendido de la cigüeña* (1991) y *La mirada de Ulises* (1995), su antepenúltimo largometraje.

Grammatikopoulou religa la vida personal del artista a su obra. Por ejemplo, en *El viaje de los comediantes* podemos establecer una relación entre Agamenón, personaje del film, y el padre de Angelopoulos. Este último, fue guerrillero, motivo por el cual fue denunciado y detenido, regresando finalmente a su hogar. La ausencia de la figura paterna cobra relevancia. Angelopoulos recurre a la *Orestíada* de Esquilo para utilizarla como una alegoría de la traición a su patria y leer la historia reciente de su país. Es en tal sentido que afirma Alberó:

*Siguiendo el modus operandi de los dramaturgos atenienses del siglo V, Angelopoulos construye la mayoría de sus películas a partir de estructuras míticas, sobre las cuales levanta un entramado de datos históricos, hechos verídicos, noticias de prensa o citas de múltiples procedencias; material de dominio público en torno del cual se articula el desarrollo narrativo. El mito pasa a ocupar entonces un lugar estructural y vertebrador, pero como señala el director de O Thiasos: '... El mito deja de ser mito para devenir historia y situarse de esta manera a nivel del hombre'(...)." (2000: 36)*

Resulta sintomático recordar que, para conseguir desarrollar este proyecto y escapar del control de la censura, debido al contexto histórico del momento<sup>9</sup>, manifestó a las autoridades que su interés era realizar una transposición de la trilogía esquiléana. No es una novedad aventurar las relaciones que imbrican realidad y ficción en la obra de nuestro director, la escena de la playa en la cual los comediantes representan, por imposición de los soldados ingleses, una escena de *Golfo, la pastora* replica en la ficción la exigencia de la policía en la vida real: debieron representar una escena de la supuesta *Orestíada* que aparentemente estaban rodando. En el *film* aparece el hijo de Crisótemis leyendo en voz alta un libro sobre la historia de Grecia, podríamos aventurar que ello se vincula a la infancia de Angelopoulos ya que, debido a las circunstancias históricas, no pudo concurrir regularmente a la escuela y fue entonces, en parte, un autodidacta.

La diégesis se traslada entre líneas temporales diferentes, a veces con claras marcaciones y otras, a partir de rupturas temporales sin cambio espacial.

---

<sup>9</sup> El rodaje del film comenzó en 1974, "antes de la caída de la Dictadura de los Coroneles y en el momento más duro de la represión posterior a la revuelta estudiantil y a la matanza producida por la entrada de los tanques en el Politécnico de Atenas el 17 de noviembre de 1973." (Torrell, 2014: 117)

Ejemplo claro de este procedimiento se halla al principio, cuando la *troupe* llega en tren a Egión, una voz en *off* alude a los miembros del grupo y nos sitúa en 1952. El plano secuencia los sigue mientras caminan por la ciudad atravesada por las elecciones en las que se postula el mariscal Papagos y, en el momento en que llegan a una plaza, un pregonero anuncia la inminente visita de Metaxas y Goebbels a la ciudad, en 1939. Para la marcación temporal, el director se vale de carteles, canciones, conversaciones, fusilamientos, alarmas y la representación de hechos históricos.

Además de la instancia del narrador omnisciente que organiza todo el relato y cuya marca de enunciación se manifiesta a través de la voz *over* inicial, Angelopoulos delega en tres de los protagonistas, Agamenón, Electra y Píldes, una suerte de instancia testigo de lo acaecido, transformándolos de este modo en personajes-actantes que responden, sin embargo, a una ficcionalización. Los actores miran a cámara para su monólogo, este recurso brechtiano resulta distanciador ya que el espectador es descubierto en su anonimato y se cancela, indudablemente, toda posibilidad de identificación. Gómez Tarín destaca que el estilo propio de Angelopoulos rompe con las reglas del M.R.I (Modo de Representación Institucional) (Burch, 1995) al no utilizar el plano y contraplano que son reemplazados por largos planos secuencia que, muchas veces, no se desarrollan en la misma línea temporal, como en el caso del tiroteo de los manifestantes en la plaza. Según Mussico Nombela, cuando el personaje y la acción están ausentes de la imagen en el espacio profílmico, se genera un “campo vacío”, es decir, una forma indirecta de lenguaje audiovisual:

*[...] El campo vacío en el cine se puede utilizar para evitar mostrar algo, dejándolo en off, por ejemplo, en escenas de violencia o de sexo en las que la acción continúa fuera de cuadro. En estos casos el campo vacío funciona como clausurador. El autor elige mostrar algo y ocultar otras cosas. El campo vacío no es consecuencia de una simple censura moral, sino que, [...] responde a diferentes modos de centrar la atención y un complejo sistema de posicionamiento ético y reflexivo de la cámara del cine y de las formas de narrar la historia. (2007: 190)*

Además, Angelopoulos opta, a veces, por detener la cámara en un plano fijo en el que no se hace presente ninguna figura humana, pero deja el sonido diegético para que el espectador sea partícipe de lo que está ocurriendo. Se apela entonces a un intérprete cuya enciclopedia le permita reconstruir los significantes ausentes y completar significados. Un ejemplo de este recurso puede apreciarse en el uso del fuera de campo: cuando comienza el bombardeo, se está representando *Golfo, la pastora*, los actores escapan, la cámara queda inmóvil sobre el escenario vacío mientras se escucha el estallido de las bombas y se ven parpadear las luces del teatro.

Para el tratamiento de los diálogos no se utiliza el plano y contraplano, motivo por el cual prescinde de la cámara subjetiva a la que estamos acostumbrados. Una escena que ilustra esto es el diálogo entre Electra y Pílates que hablan de Orestes al tiempo que Pílates rememora las torturas sufridas en prisión.

Así como el director, por un lado, retoma los hechos de la historia reciente que él mismo vivió, en la diégesis de *O Thiasos*, se muestra el intento de una puesta en escena completa del drama bucólico al que hemos aludido, que pone en escena una historia de amor trágico al estilo de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, con traición y muerte. Y, por otro, alude a la historia de los Atridas, cuyos miembros se traicionan y matan mutuamente: Este es el trasfondo mítico sobre el que hay que leer la historia de una nación griega atravesada por las guerras y las traiciones.

Los únicos personajes, nombrados en la diégesis por su nombre de pila y que se conectan directamente con el mito, son Electra y Orestes. En la ficha técnica del *film* se lee el nombre del resto de los personajes: Clitemnestra, Agamenón, Egisto, Pílates y Crisótemis. La madre infiel (Clitemnestra) aprovecha el enrolamiento de su marido (Agamenón) en las filas partisanas para consolidar su relación con su amante (Egisto), quien ante la ausencia del *pater familias*, se convierte en el jefe de la compañía. Este es además un colaboracionista de las fuerzas de ocupación, por eso delata al "Padre", que es fusilado, y a Orestes, que es recluido junto con Pílates en prisión. Además, denuncia al militante comunista de la compañía teatral ante las autoridades. El colaboracionista (Egisto), en el momento de la detención de la compañía por parte de los nazis, se comporta cobardemente: se reconoce en voz alta como amigo del régimen y, ante el pelotón de fusilamiento, no duda en ocultarse tras su amante (Clitemnestra) y luego se desmaya.

Entre las múltiples puestas en escena fragmentadas de *Golfo, la pastora*, Orestes irrumpe en el escenario de la representación, vestido de partisano y venga a su padre: asesina a los adúlteros en escena. Se cierra entonces el telón del teatro, quedan tirados en el escenario los cuerpos: Orestes permanece inmóvil; la anciana actriz (la abuela de Golfo en la ficción que se estaba representando) se arrodilla estupefacta y el resto de los actores ingresa para ver lo ocurrido. El público rompe en aplausos y vítores. Se conjugan aquí tres niveles: el primero, el de la representación teatral; el segundo, el de la historia mítica y el tercero, el de la Historia de los hechos violentos de la guerra: el guerrillero ha asesinado al colaborador alemán. A diferencia de la *Orestíada* el final de la película no recompone el orden cósmico: Orestes muere en la cárcel y su hermana lo hace enterrar, mientras los miembros de la *troupe* lo aplauden tal como lo haría el público en un espectáculo. En cambio, Pílates -compañero

casi mudo en el relato mitológico-, en el *film* vuelve y le cuenta a Electra los tormentos de la cárcel. Al respecto, Grammatikopoulou dice:

*El sitio de Orestes lo ocupa Pílates, tanto en la compañía como en la alegoría mítica de la historia. Pílates adquiere algunas de las características del héroe: su fe en un valor superior y su persecución de las Erinias, que en este caso son sus torturadores. Las Erinias se convierten en Euménides y le liberan, pero con un coste importante: se ve obligado a firmar un informe de arrepentimiento y renuncia de sus ideas. Eumenides, por tanto, sólo en la superficie, porque, en contraste con la obra de Esquilo, donde se convierten con la fuerza de la persuasión, aquí su conversión requiere un cambio muy importante en el héroe: la renuncia a sus creencias. (Grammatikopoulou, 2017)*

### Para continuar reflexionando

Tal como hemos señalado en otro trabajo:

*Desde sus comienzos el cine abrevó en la literatura para elaborar sus relatos. Sin embargo, las relaciones entre el Séptimo Arte y la Literatura se han manifestado complejas siempre. Muchas palabras confluyen a la hora de analizar estos vínculos: “adaptación”, “versión”, “traducción”, “intermedialidad”, “transmedialidad”, entre otros abordajes. Si bien la mayoría de las perspectivas teóricas elige el término “adaptación”, autores como Traversa (1992), Steimberg (1998), Grüner (2001), Wolf (2001), consideran que el término “trasposición” es el más apropiado para definir las operaciones que se ponen en juego a la hora de realizar el trasvase de un lenguaje verbal a uno audiovisual. Optamos por esta noción ya que no indica un forzamiento o la superioridad de un medio a otro, sino que los concibe como dos sistemas diversos, regido cada uno por sus propias especificidades y reglas. Asimismo, “la trasposición obliga a un trabajo de desmontaje y reconstrucción.” (2021: 45)*

Por consiguiente, consideramos, desde esta toma de posición, que Angelopoulos toma solo el mito, base de la *Orestíada* de Esquilo, como excusa para hablar sobre la traición a la Patria, encarnada en la figura del Padre. La palabra “Patria” está en relación con el sustantivo *pater* y el adjetivo *patrius*, *a, um*. Por lo tanto, la categoría “Patria” puede ser resultado de la unión de dos ideas: “madre patria” en oposición a “colonia” y, en segundo lugar, de la noción de que la tierra es el lugar de los ancestros, de los padres. Postulamos, por tanto, que Angelopoulos está pensando que Grecia es invadida y hasta traicionada por sus propios hijos.

Al referirse a las recreaciones históricas, Niney concluye:

*Ya se trate de los traumas de la historia personal (véase la práctica psicoanalítica) o de los crímenes de la Historia, se trata de repetirlos;*

*entendámonos, de re-presentarlos, para que eso ya no se repita verdaderamente.*

*Rememoración, transferencia, catarsis, conmemoración. El alma de las víctimas por muerte violenta e injusta no encuentra reposo sino después de la reparación. En cuanto a los verdugos, estos deben ser juzgados. Para purgarse de sus obnubilantes fantasmas, la historia debe ser actuada de nuevo. Pero vuelta a actuar a la inversa, es decir, no ya directamente en la escena de la acción histórica súbita y padecida, sino en otra escena en la que los acontecimientos son reversibles y mediatizados: la de la re-presentación teatral, teatro de la memoria, corte de justicia o set cinematográfico. (2009: 415)*

Como el tiempo de raigambre mítica es cíclico, del mismo modo Angelopoulos refleja la Historia de su país, es en tal sentido que la diégesis es cíclica, termina donde comienza: las diversas líneas temporales se suceden sin solución de continuidad, arranca en 1952 -una fecha que aparece revisitada en varias ocasiones en esta película- y termina en 1939. Se repite el plano inicial: los personajes que habían desaparecido están en esta suerte de imagen de familia. Parece una invitación al espectador a recomenzar el viaje. Y hacia él nos encaminamos...

### **Ficha técnica**

*El viaje de los comediantes (O Thiasos, 1975)*

Dirección: Theo Angelopoulos

Producción: Giorgos Papalios

Guion: Theo Angelopoulos

Intérpretes: Eva Kotamanidou, Vangelis Kazan, Alikí Georgoulí, María Vassiliou

Música: Loukianos Kilaidonis

### **Bibliografía**

Aguilera Vita, A. J. (2017). *La Grecia inventada: continuidad y reconstrucción. (Elementos para la construcción del pasado ideal en el cine griego del siglo XX)*. Madrid: UNED.

Alberó, P. (2000). *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises. Estudio crítico*. Barcelona: Paidós.

Bailly, A. (1980). *Dictionnaire Grec Français*. París: Librairie Hachette.

Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.

Calabrese, P. (Marzo de 2010). Estrategias discursivas en los Apuntes para una Orestíada Africana de P. P. Pasolini. En *I Coloquio Nacional de Retórica*

“Retórica y Política”. I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos. Buenos Aires.

Dodds, E. R. (1994). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.

Grammatiko, Chr. (2017). El viaje de los comediantes. Cinema esencial. Recuperado el 06/07/2022 de: <https://cinemaesencial.com/peliculas/el-viaje-de-los-comediantes>

————— (2017). Un cruce de mito, historia y cine: La Oresteia de Esquilo en la película de Theo Angelopoulos ‘*Thiasos*’ (*El viaje de los comediantes*, 1975). Interartive. Recuperado el 11/07/2022 en: <https://interartive.org/2008/06/angelopoulos/>

Gruber, M. y Calabrese, P. (Octubre 2021). El perfume. Historia de un asesino de Patrick Süskind y la transposición de Tom Tikwer. *XXXV Jornadas de Investigación XVII Encuentro Regional SI+ Palabras clave, conceptos, términos, metadatos*. Buenos Aires.

Mussico Nombela, D. (2007). *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Autónoma de México.

Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Torrell, J. (2000). El viaje de los comediantes cumple veinticinco años. En: *Mientras Tanto* (117-122), 78. España: Icaria.

Vernant, J. P. y Vidal Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.