

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Taxidi sta Kithira. Viaje a Citera

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (1997). Taxidi sta Kithira. Viaje a Citera. Nosferatu. Revista de cine.
(24):76-81.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41035>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





Taxidi sta Kithira

Viaje a Citera

Carlos Losilla

**La gran cacofonía
posmoderna**

Como el Harvey Keitel de **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), también el Giulio Brogi de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) es un

director de cine inmerso en lo que se adivina un profundo *impasse* creativo. Pero si la terapia de aquél consiste en emprender una huida hacia adelante que le conducirá hacia el mismísimo corazón de las tinieblas de este fin de siglo, simbolizado por la guerra de la ex-Yugoslavia, la de este último

se inclina por los abismos de la creación, las insondables profundidades de la mente. Más de diez años, en efecto, separan una película de otra, y lo que media entre ellas corresponde fielmente al camino recorrido por su director -y por tantos otros intelectuales europeos de su generación- en esa

década incierta: del refugio en la intimidad a la búsqueda de la inocencia perdida, o, por materializarlo en imágenes mucho más evidentes, recreadas por los propios filmes, de la figura del Padre a la figura del Cine, de la película que quiere rodar Brogi para retornar a sus orígenes a las películas que quiere encontrar Keitel para recuperar sus raíces.

Taxidi sta Kithira es, así, un viaje interiorizado. Como fondo de los títulos de crédito, algo parecido a una nebulosa o una constelación bulle misteriosamente desde el fondo del plano. En la primera escena se hace la luz en una habitación, alguien llama a un niño que mira por la ventana -"¡Alexandros!"- y éste sale al exterior, corre por calles desiertas, golpea por la espalda a un soldado alemán y, finalmente, se refugia en un terrado, donde, en posición fetal, oye otra voz que le conmina a bajar la cabeza. Es el director del filme que, en la siguiente secuencia aparece ya en su casa, por la mañana, paseando pensativo en batín y saliendo a la terraza, desde la cual se domina la ciudad de Atenas y donde le espera otro niño, su hijo, interpretado por el mismo actor infantil. Alexandros, el director, le lanza una pequeña pelota a los pies. Las alusiones a los orígenes del mundo y de la vida se superponen, de este modo, al deseo de reencontrarlos, de regresar a ellos: mediante la película que está rodando, Alexandros pretende echar la vista atrás y recuperar su pasado, pero también tender los puentes capaces de unirlo al presente, como esa pelota que recorre con extrema rapidez el camino que va de su mano a los pies de su hijo.

¿Y qué mejor manera de asumir de una vez por todas la historia personal que reconciliarse con ella, es decir, apelar al padre? Alexandros vaga sin rumbo por los escenarios en los que se va a rodar su película. Decenas de an-

cianos se acercan, uno a uno, a la mesita tras la que se encuentra uno de sus colaboradores y recitan lo que parece ser una línea del diálogo: "Soy yo". Alexandros entra en el bar, pasa por delante de algunos extras, entre ellos el soldado alemán de la primera escena, saluda a su amante, una de las actrices del filme, y finalmente se detiene paralizado ante un espejo: otro anciano, éste vendedor de lavanda, atraviesa la sala proclamando su mercancía y luego vuelve al exterior. El director lo sigue, primero con la vista, luego a pie, y, cuando el viejo sale de cuadro, se produce el salto: la cámara continúa encuadrando a Alexandros, pero ante él ya no está el anciano, sino el puerto de Atenas, en el que le espera una mujer y hacia el que se acerca un barco. La mujer es su hermana, interpretada por la misma actriz que da vida a su amante, y del barco desciende el mismo anciano al que ha estado persiguiendo, ahora su padre, un exiliado de la guerra civil que regresa a Grecia tras treinta y dos años de ausencia y cuya figura se refleja en el suelo mojado: "Soy yo", dice.

Por primera vez en la carrera de Angelopoulos, pues, la aceptación de la identidad corre paralela a sus característicos, envolventes, hipnóticos movimientos de cámara. Desde la imagen inicial de la película, esa nebulosa que acompaña a los créditos, hasta la violenta ruptura espacio-temporal que se produce al término de la persecución del anciano, la turbia confusión del inconsciente va dejando paso poco a poco al esbozo de un personaje que en el fondo no es más que la suma de los anteriores: el niño en posición fetal y el adulto perdido en sus cavilaciones se transforman en un hombre que resume en sí mismo la historia reciente de su país. Pero ese hombre pertenece a la ficción, es el producto de la mente del director y, por lo tanto, es sólo un fantasma, como certifican sus sendas

apariciones, primero, reflejado en un espejo y, luego, en un charco del muelle. "En esta película" -confiesa su director- "los planos-secuencia ya no exploran el espacio, sino que se dedican a seguir a los personajes" (1). Y cuando se sigue a un espectro se suele finalizar, casi siempre, al otro lado del espejo.

Pero vayamos por partes. En esas cuatro primeras secuencias, la cámara sigue en principio al niño, después al adulto y finalmente al anciano. Sin embargo, y a pesar de la amplitud de los *travellings* y de la escasa utilización del corte, son muy pocas las informaciones que se proporcionan acerca de lo que el espectador está viendo. Si no fuera por el nombre, apenas resulta inteligible que el niño y el adulto intenten representar a la misma persona, y la situación afectiva y familiar del personaje se adivina únicamente a través de diálogos más bien misteriosos, parcos, precarios. Sabemos que Alexandros no se lleva demasiado bien con su esposa cuando la doncella le pregunta de su parte si desea algo más. Y nos enteramos de que tiene una amante casi de repente, en el momento en que, ya en los escenarios de su película, se detiene frente a una mujer y ésta le pregunta, con la confianza que únicamente puede conceder la intimidad sexual, si esa misma noche irá a buscarla al teatro. La utilización del plano largo, pues, no tiene aquí precisamente el mismo sentido que le atribuye André Bazin al hablar de Orson Welles o William Wyler: no sirve para descubrir la escena en toda su amplitud, ni para revelar la mayor porción posible de realidad al espectador, ni para que éste seleccione a su antojo la parte que desea explorar, sin presiones ni condicionamientos previos. Por el contrario, pasea lánguidamente la mirada por un universo en el que no puede penetrar, lo muestra todo pero no suministra datos para su interpretación, deja al espectador

huérfano ante un escenario cuyo desciframiento se revela una misión casi imposible.

No hace falta llegar a **Taxidi sta Kithira** para descubrir esa estrategia en las películas de Angelopoulos, pues está ya, con idéntico grado de rigor y sofisticación, en sus trabajos anteriores. Pero aquí, como él mismo sugiere, la cámara ya no se dedica a construir un espacio, a señalar cuidadosamente los márgenes en *off*, a inscribir a las figuras en un paisaje vacío pero siempre delimitado e identificado como tal, sino precisamente a deconstruirlo, a borrar sus contornos, a clausurar los límites que puedan separarlo de cualquier otro espacio contiguo, como sucede en el plano en que el anciano vendedor de lavanda se convierte en el padre ficticio de Alexandros. **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) lleva hasta el límite la representación del distanciamiento, sacrifica definitivamente la psicología de los personajes con el fin de crear un universo estático y apariencial, una fantasmagoría de la realidad en la que a la vez se certifica la imposibilidad de su conocimiento absoluto y se abre la puerta a otro

tipo de interpretación, más trabajosa pero también más fructífera: sólo desconfiando de las apariencias, aprendiendo a mirar, se puede llegar a entablar cualquier tipo de relación medianamente aceptable con la realidad. **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) va incluso un paso más allá, intensifica la artificiosidad de la representación para justificar las aquí muy frecuentes transiciones, sin solución de continuidad alguna, del presente al pasado, todo ello inscrito en una teatralidad ritualizada que se convertirá finalmente en la marca de identidad de **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980), una reflexión ya no sobre los elementos constitutivos de la escena cinematográfica, como sus filmes anteriores, sino sobre el misterio de su conversión en relato, en épica popular. **Taxidi sta Kithira**, en fin, deja al descubierto los métodos de esa misma representación para indagar en los mecanismos de la ficción: los planos largos y los interminables movimientos de cámara no intentan mantener al espectador alejado de la tersa superficie de la pantalla, sino, más bien, introducirlo en ella, arrastrarlo a la confusión, al magma indefinible de un proceso

creativo que se va haciendo a sí mismo.

Cuando Alexandros persigue al anciano, cuando lo convierte en su padre, cuando traspasa los límites del encuadre, del relato y de la verosimilitud para situarse frente a lo que no es más que un reflejo de su propia mente, el cine de Angelopoulos llega a su grado máximo de interiorización, atraviesa el espejo y se instala en el otro lado. Ya nada volverá a ser lo mismo tras **Taxidi sta Kithira**, pues la concepción coral, colectiva de las películas anteriores se convierte en un enfrentamiento con el propio yo, entre un hijo y su padre imaginado que, claro está, no es otra cosa que su doble. En **I Kynighi**, el paso del presente histórico al pretérito perfecto, a menudo realizado también en el interior de un mismo plano, adopta la forma de un combate dialéctico en el que el enfrentamiento con el pasado debe conducir a la reflexión y a la acción. Aquí, cruzar la frontera significa únicamente encontrarse con un reflejo deformado del presente, conjurar a los fantasmas de la historia no para analizarla, sino para intentar transformarla en obra de arte. La filmografía posterior de Angelopoulos se basa casi enteramente en este tipo de transgresión: en **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), un hombre abandonará a su familia para precipitarse al vacío de la mano de una bella joven; en **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988), dos niños buscan a su padre y encuentran la madurez al lado de un homosexual; y en **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991), un reportero de televisión intenta desenmascarar a un famoso político desaparecido tras los rasgos de un refugiado. Siempre el paso al otro lado, el descubrimiento de la alteridad entendida como espejo. Un espejo que, en **Taxidi sta Kithira**, se encarna en la figura de un anciano que revelará al di-



rector de cine, y con él al espectador, su absoluto, radical fracaso como ente histórico.

Porque, ¿a dónde nos conduce ese viejo al que hemos dejado en el instante mismo del redescubrimiento de su identidad? ¿Qué se oculta tras la línea que ha cruzado ya Alexandros, convertido de repente en figurante de su propio filme? Como todas las películas de Angelopoulos, también *Taxidi sta Kithira* toma como punto de partida un hecho histórico: el regreso a Grecia, a principios de los años ochenta, de un buen número de los resistentes comunistas que se exiliaron tras el telón de acero recién terminada la guerra civil, en 1949, en el fondo la misma situación que ya inspiró *I Kynighi*. Spyros, el padre de Alexandros y Voula, que le esperan en el muelle, es uno de ellos, una "sombra", como le define su hija, que vuelve de las profundidades de la historia para encontrarse con el gran vacío de los años ochenta, con una sociedad, instalada en un precario bienestar, que parece haber olvidado su pasado. Spyros, por el contrario, se niega a reintegrarse, se siente incómodo con su familia y les pide que le lleven de regreso a su pueblo natal. Pero tampoco allí encontrará la paz, pues todos los vecinos han decidido vender sus tierras para que se construya un hotel y él, despreciado e injuriado por negarse a ello, inicia una huida que le llevará a una nueva expulsión del país, esta vez hacia lo desconocido.

Dos partes bien definidas, así, constituyen la película desde las palabras inaugurales del anciano: "Soy yo". En la primera de ellas, la ciudad y el pueblo se erigen en un único lugar mental, el de la patria altiva y desdeñosa que acaba rechazando a su hijo pródigo. En la segunda, la renuncia definitiva del viejo le conduce hasta un puerto fantasmagórico, batido por una intensa lluvia, desde el que ya no se puede escapar si no es ha-



cia la muerte: abandonados en "tierra de nadie", en una balsa que flota sobre el mar, el héroe y su mujer se adentran silenciosamente en el océano. Y como intermedio de estos dos grandes bloques secuenciales, otra vuelta a la realidad. La primera parte termina con una patética foto de familia: los dos ancianos, cogidos de la mano, frente a la casa familiar amenazada por los especuladores. De regreso al tiempo real, Alexandros reaparece en un teatro, donde observa entre bambalinas la actuación de su amante, hace el amor con ella en un patio de butacas vacío, y se dirige a su despacho, donde le espera un mensaje telefónico en el que le informan de los horarios de un barco que viaja a Citera. Luego, abre lo que parece ser un guión y lee unas frases, que le devuelven, junto al espectador, a la película imaginada.

El silencio, la inmovilidad a los que se ven reducidos los dos ancianos en la última imagen de la primera parte, pues, corresponde al silencio de la historia, la única presencia conocida al otro lado del espejo. En otras palabras, cuando se abandonan los disfraces de la llamada "realidad", cuan-

do se apela a un imaginario personal fuertemente enraizado en el colectivo, las cosas recuperan su esencia y se revelan tal como son. En la "vida real", Alexandros vive en una mascarada continua: su matrimonio es un fraude, su amante tampoco parece satisfacerlo demasiado y sus lazos con el entorno se han roto definitivamente. En la película dentro de la película, se abandona a una pasividad absoluta y actúa únicamente como observador. Cuando su padre está en escena, permanece siempre en un discreto segundo plano, frecuentemente arrinconado en el borde del encuadre, algo así como una representación testimonial del espectador. Cuando está solo, sobre todo en la parte que transcurre en el puerto, vagabundea por los decorados sin rumbo aparente, silencioso, perdido en sus propios pensamientos. Es el director de cine, el artista contemporáneo, quizás el mismísimo Angelopoulos, entendido como testigo de los acontecimientos. Pero no un testigo neutro, en el sentido de indiferente, sino alguien que descende a los infiernos y describe lo que ve: la amnesia colectiva, la confusión, la banalidad cotidiana.

En este sentido, la relación que se establece entre el director y su amante, desdoblada en el interior del filme en la relación entre los dos hermanos, los hijos de Spyros, proporciona la clave de ese viaje a la nada. Cuando, en los decorados de la película, Alexandros se encuentra con su amante, ella le recita algunas líneas de su diálogo: *"A veces compruebo con horror y alivio que ya no creo en nada. Por eso vuelvo a mi cuerpo. Es lo único que hace que me sienta viva"*. Una declaración de principios que, en efecto, repetirá casi al final del filme, esta vez ya en su papel de hija, después de que su hermano la haya descubierto haciendo el amor con un marinero al que acaba de conocer. De esta manera, a través de la repetición y la descontextualización, las palabras pierden su solemnidad inicial y se convierten en puro signo, una abstracción sin apenas sentido. En el intermedio "realista", Alexandros hace el amor con la actriz en un teatro, como se ha visto, y un lentísimo fundido en negro convierte sus cuerpos en formas retorcidas y espectrales, una masa de carne, a la manera de algunos cuadros de Bacon, que se diluye poco a poco en la oscuridad. No sólo las palabras, pues, sino también el sexo es únicamente una máscara que desaparece una vez se han apagado las luces. Aunque se erija en el último refugio, el cuerpo tampoco tiene sentido, se ha reducido al más puro utilitarismo pragmático, el mismo que preside la visión de la vida de Voula, la hermana, obsesionada, profunda y misteriosamente decepcionada por el hecho de que su padre se niegue a asumir su nuevo rol, su nueva máscara.

Ante el silencio de la historia, así, el simulacro de la representación inscrito como símbolo de toda una época. La cámara sólo sigue a los cuerpos porque los espacios se han vaciado de significado, se han convertido en escenarios de

un eterno baile de disfraces. Más allá del espejo no hay más que fantasmas, vacíos, agujeros negros, la ausencia de la historia y del sentido. Y, alrededor de todo ello, los distintos filtros con que se intenta ocultar una realidad domesticada. En la parte del filme dentro del filme que transcurre en la ciudad y en la aldea, el anciano Spyros se reencuentra con su pasado convertido en mero espectáculo: una familia que ya no reconoce como suya -pues, además, ya tiene otra en su país de adopción-, un pueblo vacío e inhóspito como el teatro en el que después reaparecerá Alexandros y un desproporcionado despliegue policial únicamente organizado para obligarle a volver al redil. Del mismo modo, los rituales que la familia intenta restaurar para él pierden su sentido ante el nuevo contexto que los alberga. Ya en la ciudad, la comida familiar de bienvenida se convierte en un galimatías incomprensible que provoca la primera huida del anciano. La llegada al pueblo da lugar a varios ceremoniales consecutivos que se estreñan en el vacío: el lenguaje secreto que le sirve de comunicación con su mejor amigo se muestra inútil y anacrónico, la casa es un lugar frío y desolado en el que ya no existe la menor comunicación, e incluso el último refugio del viejo, su pequeña cabaña, queda reducido literalmente a cenizas tras un incendio provocado. Significativamente, el ritual utilizado para cortar el pan -un trozo para la casa, otro para el invitado, otro para el forastero que pueda llegar y los demás para los miembros de la familia- acaba asemejándose a una letanía cuya absurda resurrección ya no significa nada. Tercer elemento despojado de todo sentido, tras las palabras y el cuerpo, el pasado queda reducido también al simulacro.

No es de extrañar, entonces, que el último bloque secuencial de la película, el que transcurre en el

puerto, esté enteramente dedicado a recrear visual y sonoramente todos esos filtros que se interponen entre la realidad y su percepción. Para empezar, la lluvia convierte la escena en un lugar indeterminado y nebuloso, una *vera e propria* tierra de nadie en la que nada es lo que parece y cuyos elementos constitutivos presentan rasgos inacabados, indefinidos, como si estuvieran a medio terminar. Constantemente, los altavoces vomitan fragmentos musicales y voces humanas de procedencia desconocida, un batiburrillo de ruidos y sonidos que convierten las grandes extensiones desiertas de los muelles en una inmensa cacofonía. Cuando las autoridades intentan entregar al tráfuga a un barco ruso, la comunicación cara a cara queda sustituida por una conversación fría y distanciada, de micrófono a micrófono, en la que ni siquiera el idioma utilizado, el inglés, tiene nada que ver con ambos interlocutores. En la cantina, un grupo de personas corea inconscientemente las canciones que interpreta una orquesta improvisada, incluyendo una espeznante versión de "As time goes by". Y, al final, la fiesta organizada por los trabajadores del puerto se convierte en una fantasmagoría casi felliniana, con magos, animadores y una fanfarria a costa de "El relicario", en la que, a la manera de un siniestro *reality show*, se pide a la esposa de Spyros que salga al escenario y pronuncie unas palabras sobre la experiencia que está viviendo su marido. Su escueta declaración, sin embargo -*"Quiero ir con él"*-, borra automáticamente cualquier atisbo de sensacionalismo y devuelve su sentido a la palabra, al sonido de la voz humana, de la misma manera en que el último plano del filme, los dos viejos sobre la balsa rumbo a lo desconocido, recupera la nitidez y transparencia de la imagen tras la confusa turbulencia precedente.

En cierto momento de esta última parte, Alexandros, en su papel de

hijo de Spyros, se siente intrigado por la procedencia de esa voz metálica que anuncia la fiesta de los trabajadores a través de los altavoces y empieza a investigar. Adentrándose en las dependencias del puerto, atraviesa laberínticos pasillos y escaleras hasta que alcanza su objetivo: un magnetófono situado en el centro de una habitación, sin presencia humana alguna, que repite constantemente el mismo mensaje. Es el centro neurálgico de la película: palabras repetidas sin cesar, sin destinatario concreto, sin cuerpo que las sustente: la representación más escalofriante que concebirse pueda del abismal vacío ontológico de la contemporaneidad: el silencio y la ausencia dejados por la historia cubiertos por los simulacros de lo real. Realizada en plena década de lo falso, **Taxidi sta Kithira** es a la vez un espejo impávido y una denuncia de la gran cacofonía posmoderna, una de las pocas películas de la época realmente interesadas por el desenmascaramiento de la impostura, pero también la constatación definitiva de la indiscutible pertenencia de Angelopoulos a una determinada tradición cinematográfica, la de la inmovilidad y la desolación, más allá del tiempo y del espejo, ya frecuentada por Antonioni en los sesenta y por Wenders en los setenta y que, de repente, vuelve a escena para dar cuenta de otro escenario sin sentido (2): si en **La noche** (*La notte*, 1961) el páramo de la modernidad daba lugar a la desertización de los sentimientos, y en **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1976) la ausencia de referentes certificaba la imposibilidad de las relaciones humanas, en el filme de Angelopoulos el gran teatro de las apariencias en que se convierte el universo filmado sólo produce espectros, reflejos de reflejos, espejismos de una historia que ya no existe. Al final, Spyro-Ulises no vuelve a Ítaca, no se queda con Penélope ni con Telémaco, sino que embarca, por fin, camino de



Citera, la isla utópica a la que ya cantaron Baudelaire y Watteau (3). ¿Es esto preferible al regreso imaginado, desolado, del cineasta de **La mirada de Ulises**? En cualquier caso, el viaje siempre termina erigiéndose en fuente de conocimiento. Por inmóvil e interiorizado que sea el primero y por doloroso que acabe resultando el segundo.

3. "Hay la versión de Homero" -dice Angelopoulos- "en la que Ulises se queda en Ítaca. Pero también hay la versión de Dante, en la que Ulises regresa al mar, porque en Ítaca no encuentra nada. Ítaca es la meta del viaje, pero el viaje continúa". Company, Juan Miguel y Llinás, Francisco: "Historia, memoria (entrevista con Theo Angelopoulos)". *Contracampo*, número 40-41. Madrid, otoño de 1985-invierno de 1986. Página 84.

NOTAS

1. Ciment, Michel y Tierchant, Hélène: *Theo Angelopoulos*. Edilig. París, 1989. Página 110.

2. Curiosamente, una película de Antonioni más o menos de la misma época, **Identificación de una mujer** (*Identificazione di una donna*, 1982), aborda idénticos temas que la de Angelopoulos, quien, en una entrevista referente a **Taxidi sta Kithira**, aceptaba gustosamente el parentesco y lo extendía a Wenders y su **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984): la búsqueda personal en un universo confuso y desvaído. Véase "L'art des équilibres: entretien avec Théo Angelopoulos sur Voyage à Cythère". *Etudes Cinématographiques*, 142-145. París, 1991. Páginas 7-8.