

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

Diciembre 2002

Número 4-5



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Granada- País Vasco 2002

Directores: Moschos Morfakidis Filactos y Olga Omatos Saenz.
Subdirector: Antonio Melero Bellido.

Secretaria: Isabel García Gálvez

Encargados de:

Argentina: Nina Anghelidis-Spinedi

Chile: Roberto Quiroz Pizarro

Secciones a cargo de:

Actividades científicas:

de América Latina: M^a Mercedes López Delgado/

de España y Portugal: Olga Omatos y Javier Alonso Aldama

Cursos de Griego Moderno: Panayota Maicusi

Internet: Amor López Jimeno

Novedades bibliográficas: Moschos Morfakidis y Javier Alonso Aldama

Han colaborado en este número: Encarnación Motos Guirao y Javier Alonso Aldama

Edición técnica: Encarnación Motos Guirao, José M^a Egea, M^a Mercedes López Delgado, Olga Omatos y Javier Alonso Aldama

Dirección de la redacción: Moschos Morfakidis y Olga Omatos

Suscripción anual: España y América Latina (20€.); Europa (26€.); Norteamérica (30€.)

Estudios Neogriegos (ISSN: 1137-7003), título abreviado: *Estud. Neogriegos*, es el boletín oficial de la *Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*. Se publica anualmente.

© Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos.

Depósito Legal: GR. 82-97

Esta publicación periódica se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación periódica que tenga parecidos intereses y coberturas.

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Diciembre 2002

Número 4-5



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Granada-País Vasco 2002

SUMARIO

Editorial	7
I. Actividades de la SHEN	9
II. Estudios relacionados con la Grecia Contemporánea	25
II. 1. en España	27
II. 2. en Australia y Nueva Zelanda	32
II. 3. en Norteamérica	33
II. 4. en Portugal	45
II. 5. en Chile	48
III. Actualización bibliográfica y científica	57
III. 1. Criterios tipológicos para una semiótica de la cultura griega, E. G. Kapsomenos	59
III. 2. Fuentes diplomáticas y consulares españolas para el estudio de la Grecia contemporánea (1833-1931), Matilde Morcillo Rosillo	75
III. 3. Los estudios locales en Grecia, fines del s. XIX- comienzos del s. XX, M. G. Varvounis	91
III. 4. Algunas claves para comprender “La eternidad y un día” de T. Anguelópulos, Amor López Jimeno	97
III. 5. Ayer y Hoy. Los ciegos en Bizancio, José Soto Chica	119
III. 6. Panorama actual del teatro en Grecia, Susana Lugo Mirón	123
III. 7. La figura revolucionaria de Rigas Velestinlis, D. Karamberópulos	132
III. 8. Nueva obra del teatro español dedicada al héroe nacional de los albaneses, Anila Lani Bitri	147
IV. Actividades científicas y culturales	151
IV. 1. en España	153
IV. 2. en Grecia	173
IV. 3. en América Latina	183
IV. 4. en Portugal	184
IV. 5. en Gran Bretaña	185

V. Cursos de Griego Moderno	189
VI. Internet	199
Consejos para una feliz navegación: direcciones de Internet (URL) de utilidad para el neohelenista	
Amor López Jimeno	201
VII. Tesis, Trabajos de investigación, Traducciones	221
VIII. Novedades bibliográficas	227
IX. Informaciones y Noticias	313
X. El adiós	325

III
ACTUALIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA
Y CIENTÍFICA

CRITERIOS TIPOLÓGICOS PARA UNA SEMIÓTICA DE LA CULTURA GRIEGA

Eratóstenes G. Kapsomenos

Comenzaremos con una teoría de aceptación general: la cultura no es un lado marginal y secundario de nuestras vidas. Es el campo de una actuación estructural y semántica que limita el ámbito y la relación del hombre con el mundo y de la persona con la sociedad, es decir, las relaciones personales y regladas las normas y los valores que rigen la vida personal y colectiva. De acuerdo con los teóricos de la escuela de Moscú-Tartu, la cultura crea y organiza a una esfera social en torno al ser humano, que es tan necesaria para la existencia de la vida en común, cuanto indispensable resulta la biosfera para la existencia de vida orgánica¹. La cultura es, por tanto, el elemento cohesionante mediante el que una comunidad humana se ordena como fundamento junto con determinados signos culturales y con una continua autoconciencia. Veamos de manera más específica:

a. La cultura no es nunca un conjunto universal, sino un subconjunto, ordenado de una manera particular, que se conecta con los límites de la existencia material y de la organización social del conjunto. Describe un área cerrada, rodeada por determinadas signos distintivos tanto frente a un conjunto más extenso cuanto frente a la no-cultura, que se rige de aquello que no participa en un tipo de vida o conducta.

La definición misma coloca en primer lugar bajo sospecha la idea de la existencia de una civilización universal, que se corresponda a una comunidad homogénea y que hable la misma lengua, sino a muchos pueblos y multitud de comunidades, con principios de existencia material, distintas lenguas y tradiciones diversas. Y esto sucede de manera más explícita desde otros dos determinantes fundamentales de la cultura.

b. La cultura hace su aparición como sistema de signos. De aquí emana su carácter estructural y semántico. Las normas semióticas particulares de una cultura determinada constituyen sus caracteres tipológicos.

c. Los fenómenos culturales se definen como sistemas de modelos secundarios, que los sitúan como derivados del lenguaje natural. Ninguna cultura puede existir si no posee en su parte central la estructura del lenguaje natural. Y ninguna lengua puede existir si no se encuentra profundamente incrustada en un ambiente

¹ Vid. J. LOTMAN-B. OUSPENSKI, “Para un mecanismo semiótico de la cultura”. (Traducción Aris Berlis, *Σπειρα* (2ª época) 1 (1998), 105 - LOTMAN-OUSPENSKI, 1984; también U. Eco, “Social life as a Sign-System” en: D. Robey (ed.), *Structuralism*, Oxford, Clarendon Press, 1973 y U. Eco, 1976. A.J.Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, (cap. “La dimension sémiotique de la société” - (A.J. Greimas 1976, 49-50).

cultural². Lengua y cultura constituyen una necesaria interrelación.

De acuerdo con lo mencionado más arriba, resulta difícil entender la cultura como un coherente sistema uniforme, que -según la transgresión de la norma histórica- corresponde a una comunidad multilingüe y multiétnica, es decir, mayor número de lenguas naturales y como consecuencia diversos medios sociales y culturales. No existe, por tanto, una civilización uniforme y homogénea o de todos modos, un modelo cultural común de aceptación mundial, que legitime cualquier intento de “civilización” o de “modernización”. Y donde se presenta esto, no puede ser nada más que el pretexto ideológico para la expansión de una cultura a costa de las demás. La única civilización incontestable es el derecho de todas las culturas, nacionales y locales, que coexistan con los modelos dominantes, aunque deriven de las mismas. Y la razón más importante que justifica el desarrollo de los estudios culturales es la necesidad de que se salven las lenguas y las civilizaciones que nos legaron los siglos.

Cuando hablamos, pues, de una cultura neohelénica entendemos una cultura que posee como referencia lingüística a la lengua griega. Como dice el poeta: “hemos visto que muchas sentencias se han derribado, pero nunca la interpretación solemne: Donde la lengua, la patria”³. La cultura se encuentra naturalmente en todos los sistemas de comunicación que ha desarrollado una comunidad determinada (organización común, relaciones económicas, sistemas de parentesco, estilo de vida acostumbrado, rituales, etc). Pero su expresión más completa la hallaremos en los métodos lingüísticos de comunicación, es decir, en los textos hablados y escritos. Dicha señal tiene un valor metodológico porque se enlaza con un problema teórico fundamental, que es la problemática de las fuentes. Para estudiar de manera sistemática un fenómeno como la cultura, que se halla difuso en todas las manifestaciones de la actividad material e intelectual de una sociedad, conviene investigar un campo reconocido y al mismo tiempo válido y definido. Volveremos sobre estos planteamientos.

Existe también otro problema, que tiene que ver tanto con la teoría como con el método de acercamiento. ¿Puede basarse la investigación de la cultura en una metodología homogénea? ¿Las diferencias que subsisten entre los sistemas culturales de orientación diversa son tales que impongan diferenciaciones fundamentales en el campo metodológico y en el análisis práctico?

De acuerdo con Jouri Lotman, existen dos maneras básicas de abordar el carácter y el contenido de una cultura: a) desde la óptica de sus instituciones, es decir, desde un ángulo interno, con el criterio principal de la autoconciencia de la cultu-

² Lotman-Ouspenski, 1984, 105-106.

³ O. Elitis, *El jardín con las ilusiones*, Atenas, Ypsilon, 1995, 63

ra: cómo la misma se comprende a sí misma; b) desde un punto de vista externo, la de un observador ajeno que examina la cultura con teorías externas y criterios tipológicos⁴.

El problema es más complejo de lo que parece gracias a la peculiaridad del ámbito. La cultura, en cada época, produce su propio modelo particular y característico de qué es cultura (y de qué no es). Fenómenos y elementos culturales que no pertenecen a una cultura determinada es posible que no puedan ser perceptibles como manifestaciones culturales y se incrusten en el ámbito de la no-cultura⁵. Y esto es naturalmente válido también para el investigador extranjero, quien, en la medida en que es portador de una cultura de orientación diversa de aquella que se propone estudiar, es teóricamente probable que no se encuentre en la posición de reconocer determinados – elementos constituyentes del sistema objeto del estudio.

El investigador externo asume la cultura como si fuera un definido sistema de órdenes y prohibiciones. Los propios portadores de la cultura la entienden como un sistema de méritos que existe por sí mismo con sus peculiares características. La cultura, como hemos visto, no se presenta nunca como un conjunto homogéneo que lo comprende todo. Al contrario, se entiende siempre como subconjunto organizado de modo que se defina de manera separada en relación a otros subconjuntos⁶. Esta necesidad de autorenovación de la cultura conduce a sus instituciones a describirla como una totalidad coherente de estructuras y valores, que la limitan frente a cualquier hecho ajeno, es decir, que desarrolle un modelo reglado, el cual finalmente afecta al proceso de autoorganización del sistema y de esta manera se incorpora e incluso se convierte en parte misma de la cultura⁷.

Un ejemplo típicamente nuestro: las discusiones interminables y que reaparecen periódicamente acerca del helenismo, la “nacionalidad”, la εμπολιότητα o la identidad cultural griega han sido parte de nuestra historia cultural y, evidentemente, elemento característico de la cultura neogriega. Desde la “nationalità” de Solomós hasta la “línea griega” de P. Yannopulos y como la “grecidad” de Seferis y Ritsos o la “verdad helena” de Elitis, para detenernos sólo en determinados hitos, comprobamos el deseo inamovible del helenismo para preservar su fisiognomía cultural en aquello más peculiar y característico que atesora: “la particular diferencia” en relación con los modelos europeos occidentales.

⁴ JOURI LOTMAN-BORIS OUSPENSKI, *Sémiotique de la culture russe*, trad. par. FR. LHOEST, Paris 1990. *L'Age d'Homme*, 1990, 21-22 (Lotman-Ouspenski 1990).

⁵ LOTMAN-OUSPENSKI 1998, 104.

⁶ LOTMAN-OUSPENSKI 1998, 104, 106.

⁷ LOTMAN-OUSPENSKI 1998, 104, 21-22.

De esta manera, la cultura de una determinada comunidad o grupo etnoracial se define a partir de la conciencia y memoria común de sus portadores y, por tanto, puede ser estudiada aislada de su punto de vista interno, es decir, de su autoconciencia.

-¿Dónde puede el investigador hallar y estudiar las manifestaciones verídicas de la citada autoconciencia?

Según nuestra opinión, una de las fuentes más creíbles es la literatura. Y son muchas las razones. Primero, la literatura pertenece, con todas sus particularidades que la caracterizan, a los sistemas lingüísticos comunicativos: se trata de una lengua dentro de una lengua, que, aunque “suene de manera diferente del sistema lingüístico”, incorpora además toda la amplitud de las posibilidades semióticas y semánticas de la lengua. Es, por tanto, junto a la lengua, uno de los sistemas más completos de comunicación.

En segundo lugar, la literatura, en la medida que se entrelaza con la lengua, representa un campo homólogo al de la cultura. Porque ambas son modelos de sistemas secundarios, basados en el lenguaje natural. Son además sistemas de señales, que quiere decir, ámbitos de actividad semiótica, de producción y creación de códigos y sistemas de valores⁸. Ello significa que en el plano metodológico no son incompatibles. Estructuras, códigos y αξιολογίες de una pueden rastrearse y reconocerse en la otra.

Finalmente, son subconjuntos de una superestructura, que se enlazan entre ellos con una particular relación de dependencia (la cultura es una categoría más genérica que la literatura), tomada como intermediada por factores variados. Uno de ellos es el escritor. Por medio del escritor la literatura incorpora a sus mecanismos semánticos también otros códigos fuera de la literatura de su medio social y cultural (mitológicos, filosóficos, sociales, ideológicos, etc.), los cuales son portadores de la cultura de la respectiva sociedad⁹.

La relación literatura-cultura presenta una analogía y significativa cobertura con la relación literatura-ideología¹⁰. Para utilizar las semánticas respectivas de Lucien Goldmann¹¹, el escritor, cuando produce, funciona no como un individuo sino como un sujeto colectivo, trasladando al mundo fantástico de su obra la conciencia de su clase. El escritor, con su crecida observación y sensibilidad, portador “de la conciencia social δυνάμει” constuye sus difusas estructuras de ideas, valores, intenciones,

⁸ LOTMAN-OUSPENSKI, 1984, 104-105.

⁹ Kapsomenos 1992, 49-59 (particularmente pág. 53); 1986, 83-119. Greimas 1976, 49-50.

¹⁰ Esta relación la estudiamos de manera detallada en nuestros trabajos: Kapsomenos 1986, 281-301; Kapsomenos 1992, 494-506; 1993, 85-91; 1996, 453- 482 (vid. bibliografía).

¹¹ Goldmann 1948: “Matérialisme dialectique et Histoire de la philosophie” *Revue Philosophique de France et de l’Etranger*. nº 46. Goldmann 1952: *Sciences humeines et Philosophie*, Paris. P.U.F. Goldmann 1959: *Le dieu caché*. Paris. Gallimard (1959, 23-31), πρβλ. Goldmann (1970, 1971) y Hamon, 1984.

que caracterizan su clase social, en una composición coherente con gran claridad y exactitud semántica. Este sistema representa una cosmogonía, que, trasladada a la literatura, resulta el elemento estructural básico que asegura la unidad de la obra y fija con exactitud su orden semántico, códigos y escalas de valores. Estas constataciones de Goldmann muestran el campo de la literatura como uno de los más característicos y autorizados para el estudio de la cultura. Y ello, en su orden, proporciona una solución satisfactoria al problema de la metodología, que reclama un ámbito determinado y controlado de investigación que admita un análisis sistemático.

Una primera conclusión que nos permiten estas interrelaciones es que el texto literario representa una de las expresiones más completas del modelo cultural correspondiente y proporciona de este modo la posibilidad al lector de reconocerse a sí mismo sin dificultad en este modelo y a conquistar su autoconciencia cultural, llegando, con la intermediación de la obra literaria, al fin de una *δυνάμει πολιτισ(μ)τικής συνείδησης*, para que también nosotros modelemos un concepto semántico correlativo al de Goldmann.

Con esta idea, la literatura constituye un ámbito preferente del ejercicio de autoconciencia de la cultura y, consecuentemente, un ámbito preferente de rastreo de códigos y modelos culturales. Para que oigamos la misma voz de la citada autoconciencia: “lo que la flor a la planta, lo que la esencia a la flor, también esto es el poeta hacia la nación”¹².

Dentro de la misma problemática nos enfrentamos también con el particular problema del método. Comenzamos por el principio teórico de que la cultura es un sistema organizado. Y como tal, es al mismo tiempo también un sistema de signos y de semántica; es por tanto también un sistema de comunicación. Por otro lado, la ciencia que se ocupa de los sistemas estructurales, semánticos y comunicativos es la semiótica. La semiótica, pues, es la disciplina preeminente de los fenómenos culturales. Mucho antes de la década de los 80, cuando comienzan a formarse los estudios culturales como un conocido campo autónomo, los fenómenos culturales han sido objeto de sistemático análisis por los estructuralistas de la década de los 60. Los estudios culturales se fundamentan, en esencia, a partir de los trabajos de Claude Lévi-Strauss acerca de los llamados pueblos “primitivos” de América¹³; de los presupuestos ideológicos de Roland Barthes acerca de los sistemas de moda, de la publicidad, de la cocina, de los modos de conducta, etc.¹⁴, de la Semántica Estructural de A.J. Greimas y de su ampliación hacia las ciencias sociales¹⁵. Los

¹² Odisseas Elitis, 1995,67.

¹³ Lévi Strauss (1949, 1955, 1962, 1962^a, 1964, 1973).

¹⁴ Barthes, (1957, 1964, 1967).

¹⁵ Greimas (1966, 1970, 1976).

términos de esta problemática nos conducen a la época madura del formalismo ruso y a la orientación cultural de la estética de Mukarovsky (Escuela de Praga), mientras que su conclusión la reconocemos en las teorías de los sistemas culturales de Jouri Lotman¹⁶.

Por tanto, en este ámbito se entiende que investiguemos las herramientas analíticas para el estudio de la cultura y la codificación de sus conocimientos diacríticos.

Entre los criterios que ha desarrollado la semiótica (pero también la concepción semiótica de la cultura) diferenciamos determinadas correlaciones binarias, que se han demostrado de excepcional funcionalidad para el estudio de los fenómenos culturales en general. El modo en que llegan a ser perceptibles, en una determinada sociedad, las relaciones entre los polos de estas antítesis (quién tiene prioridad frente al otro, quién aporta los signos positivos o negativos, cuán fuerte es su mutuo antagonismo, cómo guardan correlación con otras correlaciones duales) es revelador para las características tipológicas de una cultura y puede desarrollarse para una formulación semiótica del valor del sistema.

1.1. El primer criterio que sugerimos es la interrelación natural contra cultura. En el campo de las ciencias humanas existe ya un rica experiencia investigadora, que se ha establecido como herramienta metodológica de primordial importancia para el estudio de los fenómenos culturales.

Desde la época en que Lévi-Strauss aplicó de manera productiva la relación naturaleza-cultura al estudio de los llamados pueblos primitivos de América¹⁷, este criterio fue utilizado en diversos campos conocidos, que probaron su valor metodológico¹⁸. Nuestra personal experiencia investigadora y también la general nos permitió sugerir, en un pasado congreso, como criterio clasificador el modo que esta relación para distinguir las culturas nacionales o regionales en familias culturales más extensas y emprender una tipología general de los sistemas culturales¹⁹.

¹⁶ Todorov (ed.), 1965,0138-140; Mukarovsky (1931, 1974); Wellek, 1981, 249-260; Lotman (1973, 1982); Lotman-Ouspenski (ed.) 1976; Lotman-Ouspenski (1984. 1990).

¹⁷ Lévi-Strauss (1949, 1955, 1962, 1962^a, 1964).

¹⁸ El congreso mundial de la Sociedad Internacional Semiótica, que tuvo lugar, mientras tanto, en México (Guadalajara 13-18 Junio de 1997) con el único tema de las interrelaciones de la pareja *naturaleza-cultura* ("Semiotics Bridging Nature and Culture. La Semiotique: Carrefour de la nature et de la culture"), demostró del modo más diáfano nuestras elecciones previas. En las actas del congreso el lector encontrará la completa bibliografía relativa. El tema que desarrollamos allí fue: "La relation entre nature et culture comme critère typologique des systèmes culturels".

¹⁹ "La antítesis naturaleza-cultura en la canción popular griega" (I Congreso Internacional de la Sociedad Semiótica Griega: Semiótica y Sociedad. Tesalónica 22-23 de Junio de 1979). Kapsomenos, 1980, 227-232 (1995, 213-219). Desde entonces tuvimos la oportunidad de aplicar en nuestros estudios el funcionamiento de este criterio.

En nuestros trabajos de investigación, que se centran principalmente en el ámbito de la literatura neohelénica y, en segundo término, de la cultura popular, la relación naturaleza-cultura se presenta siempre como el parámetro fundamental dentro del sistema significativo de los textos. Su naturaleza semántica cubre múltiples relaciones homólogas (individuo-naturaleza, sociedad-cultura, ser humano-divinidad, etc.), que nos conducen a una isotopía cosmológica, dentro de la que se manifiesta la orientación ideológica de la cultura.

En la literatura neohelénica la pareja naturaleza-cultura se significa de una manera determinada, que es común en la canción demótica y en todos los grandes poetas (Solomós, Palamás, Sikelianós, Seferis, Elitis, Ritsos y otros, como la primera y segunda generaciones de la posguerra). A diferencia del modelo ideológico de la cultura urbana occidental, que se define a partir del significado positivo de la cultura y del significado negativo de la naturaleza - nos referimos siempre al orden característico del sistema y no al de las manifestaciones discutibles de las ideologías alternativas-, a diferencia también del tradicional modelo oriental, donde la naturaleza se presenta con una prioridad absoluta frente a la cultura, el modelo ideológico que reaparece en el conjunto de la poesía neohelénica se caracteriza por una relación de igualdad de fuerza o identidad entre las dos partes. En la profunda estructura que oculta a partir del análisis de los textos, naturaleza y cultura no llegan a ser casi nunca perceptibles como ideas contrarias; y donde ello sucede, el primer término cubre el polo negativo de una colisión (Prueba-Δοκιμασία), mediante la cual los contenidos negativos (invertidos) se convierten en positivos: se alza la antítesis y se restaura el equilibrio. En todas las circunstancias, lo que se significa como positivo es la relación de igualdad de fuerzas, equilibrio, armonía dentro de las que se afirman ambas partes. Esta semántica se expresa en todos los planos, del mito, de la creación de la imagen, de la acción narrativa, pero también en la propia constitución del héroe, que encarna la síntesis de los dos polos²⁰. Se expresa también como equivalencia de valores naturales y éticos, que son elegidos por determinados poetas, en sus obras de ensayo en una “teoría de las analogías”: cualquier cosa que exista en la naturaleza tiene su análogo en el espíritu, en la cultura humana²¹. Así, elementos de la naturaleza, como la luz y el natural desamparo (la ligosini de Elitis) adquieren dentro de la poesía griega tradicional (Desde Solomós, Palamás, Sikelianós hasta Seferis, y la generación del 30) una fuerza antropoplástica, basada en valores naturales, la transparencia, la austeridad, lo esencial, convertibles en valores culturales (Elitis, 1992, 31). Desde todos los interpretaciones de esta relación resulta una isotopía dominante, que constituye un

²⁰ Vid. de modo más detallado Kapsomenos (1992, 1995, 1996).

²¹ Seferis “Una escenografía para el Tordo Δοκιμές”, II, 1974, 55. Elitis, 1979, 190-191; 197.

signo distintivo tipológico fundamental de la cultura neohelénica: “la naturaleza es la fuente de todos los valores”.

Ello supone un relación de armonía entre el hombre y la naturaleza, puesto que presupone una viabilidad simétrica del hombre hacia la naturaleza y sus demandas. Y excluye cualquier relación opositora, conquistadora o explotadora, divergiendo de modo característico desde el modelo tecnocrático e industrial occidental, que dispone exactamente de estas señales distintivas.

La relación armónica de hombre-naturaleza se expresa en una viabilidad predominante de autosuficiencia, felicidad y plenitud, que representa la característica condición existencial del ser en la poesía neohelénica. Dicha condición se define con el neologismo “eftichismos”, que adopta y repite Elitis²², confirmando la universalidad de la experiencia.

La citada experiencia enlaza con la idea común en la obra de la mayoría de los poetas de la naturaleza como un paraíso terrenal, que es el territorio de consumación del ser:

*“que viva solamente el ser humano
que es la tierra paradisiaca
y la vida misma ”*
(Kalvos, Odas, XII, 2)²³

Con estos términos, la naturaleza constituye un desafío duradero en la alegría de la vida²⁴, insufla la fe en la objetividad del mundo y en el valor de la vida como el bien máspreciado²⁵ y alimenta una experiencia de inmortalidad mundana mientras falta totalmente una “teoría de la muerte”, que haga en cierto plano a la muerte comprensible y aceptable²⁶.

²² Solomós, *Obra autógrafa* (AE 1964, 504, 7,9; 506, 1-4; 508, 20-22. Elitis, *El jardín con las ilusiones*, 1995, 13.

²³ El término “paraíso terrenal” lo utiliza también Solomós (AE 387 B18), mientras que en la mitología del Egeo, el paraíso es la segunda dimensión del mundo visible (Elitis, 1979, 199, 200).

²⁴ “entonces también afirman las hojas dentro del corazón
felicidad la vida y negrura la muerte” (Solomós, Ο Λαμπρός, AE 1, A 8-9)
“con mil manantiales se lanza con mil lenguas:
quien muera hoy mil veces muere” (Solomós, *Los libres sitiados*, AE 427, 17-28)
“cualquier atisbo de felicidad cualquier mano suya Salud!”
(Elitis, *Orientaciones*)

²⁵ “No lo esperaba que la vida fuera un gran bien y lo primero”
(Solomós, AE 502 B 13)

²⁶ La muerte sólo se puede entender como negación de la vida. En las canciones demóticas de Jaros esta experiencia se expresa como la negación del héroe a aceptar el destino mortal de la muerte (vid. Kapsomenos 1996, 161-182; 234-247)

1.2. Un criterio relacionado es la conexión de la belleza con el bien. Las sucesivas posibilidades semánticas de los dos términos y de su relación proponen un campo para las diferenciaciones que guardan correlación con la orientación general de la cultura.

En la tradición idealista, por ejemplo, el bien, como propiedad del alma, se relaciona con la existencia espiritual del ser humano y conduce a una fuente metafísica, es decir, a dios. De manera contraria, la belleza, en la medida que se entiende como propiedad del cuerpo y de las cosas perceptibles, es decir, como valor, se clasifica en una categoría inferior, que -en su caso- puede contemplarse como “engañosa” y peligrosa, es decir, que nos conduzca al mal. En este caso, los términos se entienden como miembros de una antítesis, por cuanto se clasifican en categorías existenciales contrarias: materialismo frente a espiritualismo, inferior frente a superior, (el mal) frente al bien, naturaleza frente a la divinidad.

El idealismo filosófico representa otra interpretación de la semántica, donde lo hermoso en la naturaleza se entiende como una forma parcial de la idea Absoluta, es decir, ello también conduce a la fuente metafísica y consecuentemente queda ubicada en la misma categoría existencial con el bien. Esto no excluye, sin embargo, su relación antitética, puesto que la percepción del trágico (“elevado-υψηλοῦ”) en Schiller resulta de la colisión de la belleza (que tiende a capturarnos dentro de los términos de lo perceptible) contra el bien (que nos recuerda nuestra naturaleza espiritual, es decir, la demanda de imposición de lo espiritual en lo material).

En comparación con los criterios anteriores, la percepción de la relación belleza-bien que corroboramos en la literatura neohelénica se presenta de modo variado. Primeramente, tanto lo bello como el bien nos conducen a la categoría naturaleza y resultan propiedades del mundo material. Más tarde, se entrelazan en una necesaria interconexión. No se entiende el bien separado de la cualidad de lo bello ni lo bello sin la cualidad del bien. Bien y bello constituyen una identidad, el uno envuelve al otro.

Dos versiones características de esta identidad son el verso de Solomós “el mundo hermosa dicha y bondad”²⁷ y el mundo poético de Elitis, que queda determinado por la identificación de lo ético y estético, o de otro modo, por las órdenes del cuerpo desnudo y de la justicia, del vigor y de la sacralidad, de lo virginal y de la voluptuosidad²⁸. Dentro de este campo se hacen comprensibles las proclamas de Elitis de la equivalencia de valores éticos y naturales, de la santidad de los sentidos, de la dimensión espiritual del mundo material que se completa, como veremos, dentro del modo en que se hace perceptible la relación naturaleza-divinidad.

2.1. El criterio tipológico apropiado, para que exploremos esta relación es la pareja: misticismo contra racionalismo. El misticismo centra su prioridad en la

²⁷ Solomós (AE 507, 17, 508; A3, 461,27-28).

²⁸ Elytis, *Cartas Abiertas*, 1987, 37-38; *En blanco*, 1992, 20, 81,345.

experiencia mística, en la intuición, como herramienta de conocimiento del mundo y se enlaza con las culturas teocráticas de estilo oriental. El racionalismo, por el contrario, otorga mayor énfasis al “discurso racional” como herramienta de comprensión, como se comprueba desde la Ilustración en adelante. Podríamos añadir, completan los criterios tipológicos, que el misticismo nos conduce a la metafísica de la palabra y el misticismo al mundo material.

En relación con este complejo criterio, la imagen que nos ofrece la literatura neohelénica es, ante todo, confianza en la experiencia de los sentidos y fe en la objetividad del mundo sensible, elementos que se relacionan como un $\beta\alpha\theta\mu\acute{o}$ con el racionalismo.

Por otra parte, comprobamos una confusa percepción de la dimensión mística de la naturaleza -que en Seferis y en Elitis son particularmente un misticismo de la luz- (no de la oscuridad) y que se entrelaza con la aparición del dios en la naturaleza. Dentro de la cosmología poética neohelénica, la naturaleza constituye, como hemos visto, un paraíso terrenal, lugar de lo bello y del bien, campo de felicidad y consumación de los seres. Como consecuencia de esta visión de un paraíso mundano que concentra todos los valores, se encuentra también la percepción de que la naturaleza es el territorio del misterio y del prodigio, que, tanto en la tradición popular como en la escrita, se lleva a cabo con la “Divina Epifanía”, es decir, la aparición del dios dentro de la naturaleza. La “Epifanía”, lugar común en todo el universo mítico de los poetas griegos, es un descubrimiento “repentino” de la divinidad ante los ojos estupefactos de un “chiflado”. En la mitología popular el chiflado es una “desviación” del arquetipo de hombre práctico, que tiene la posibilidad de observar los misterios: espíritus naturales de la mitología popular (Nereidas, Espíritus etc.) y santos cristianos locales, de manera inseparable. El chiflado se convirtió en “fuerza actuante” de la poesía escrita primero con Solomós: “chiflado, dime qué viste por la tarde” (Solomós, *Los libros sitiados* III, AE 467 A3). El chiflado de la poesía escrita mira con asombro -a veces con terror- a la divinidad -a menudo femenina- (Afrodita, Luna vestida-($\Phi\epsilon\gamma\gamma\alpha\rho\delta\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$, Diosa Madre, Virgen, etc.), que compone en una unidad los elementos característicos de la divinidad pagana y cristiana: como en relación al modo de aparición y su relación con la naturaleza, se presenta como un espíritu natural, como en relación a las determinaciones ético espirituales ha absorbido las cualidades de los santos cristianos: “y mostró toda su hermosura y toda su santidad” (Solomós AE 372 B3)²⁹. Con la aparición del dios dentro de la naturaleza se realiza una mundanización de los valores metafísicos y se restablece la conjunción del mundo material y espiritual dentro de un Universo uniforme, que reprueba el dualismo y pone de relieve el principio del Monismo

²⁹ PALAMÁS, SIKELIANÓS, ELYTIS.

universal, característico de la tradición helena desde la época de los presocráticos (“Uno el todo”, Heráclito). De esta manera, la metafísica se convierte en física, por utilizar las palabras de Solomós (y de Elytis)³⁰.

2.2. Complementario en relación con lo anterior es un criterio que se relaciona con la creación de la imagen: imagen misticista contra imagen animista. La imagen misticista denota una dimensión entre el mundo objetivo y subjetivo. El mundo exterior, la naturaleza, se significa como “ajeno” y la alienación del mismo parece un requisito para el desarrollo del mundo interior (concepción dual). De manera contraria, la imagen animista indica una identificación entre el mundo objetivo y subjetivo. Dicha identificación adquiere un significado positivo y conduce a la unidad del universo mítico (concepción monista)³¹.

Como hemos explicado en otro lugar (Kapsomenos 1992, 229-230), la divina Epifanía, tanto en Solomós que la consagra como un tema literario, como en los poetas posteriores (de modo especial en Palamás, Sikelianós, Seferis y Elytis) contiene siempre los elementos característicos de la imagen animista y representa una constitución fundamental de una isotopía cosmogónica que proyecta un Universo mítico indivisible, donde la naturaleza (-el templo) ocupa el lugar de la divinidad.

3.1. Otro criterio fundamental es la interrelación individuo-sociedad que forma, junto con la pareja naturaleza-cultura un segundo parámetro básico en el sistema semántico. Con la pareja individuo-sociedad se enlazan otras interrelaciones homólogas, como competencia- colectividad, independencia- sumisión, y otras similares que configuran junto a la anterior una isotopía social, que conduce al plano de la ideología. La prioridad (significado positivo) de uno otro parte de estas interrelaciones y tiene una importancia ideológica fácil de discernir. La prioridad del interés individual frente al colectivo constituye un principio básico del modelo capitalista (vid. libre competencia, privatización, sociedad de mercado) y la prioridad del interés social frente al individual constituye, a la inversa, un principio básico del modelo socialista.

Un criterio secundario significativo para la tipologización de una cultura son las posibles correlaciones dentro del ámbito ideológico (individuo-sociedad) y del universo teórico (naturaleza-cultura); el cómo se entrelazan los cuatro términos entre sí (individuo-naturaleza-sociedad-cultura), es determinante para la orientación del sistema. Como intentamos demostrar en pasados trabajos (Kapsomenos 1986, 281-301; 1993, 61-73), el cambio del período bizantino a la fase cultural neohelénica comienza con la aparición en la canción demótica acrítica de los siglos XI y XII de un héroe que materializa la relación individuo-naturaleza en

³⁰ Solomós *Obras Completas* 1, 1961, 209; ELYTIS, *En blanco*, 1992, 206.

³¹ R. Wellek-Aust. Warren, 1976, 259-261.

yuxtaposición con la relación sociedad-cultura. En concreto, frente a la prioridad de la pareja sociedad-cultura, que define el sistema axial dominante del sistema bizantino, (el héroe de los ciclos temáticos de “Porfirio”, “Tsamado”, etc (párrafo escrito a mano)- proyecta por medio de la acción heroica- la prioridad de los valores que representa la identidad individuo-naturaleza e intenta imponerlos para derrocar el modelo dominante. Este orden, que se presenta primero en la literatura popular, encuentra su correspondencia histórica en el fenómeno del “provincialismo bizantino” (Kapsomenos 1986, 296-297). El giro cultural que comienza con la más antigua canción heroica, la acrítica, se completa en la canción “kléftika” del s.XVIII. Entonces comprobamos una marcada travesía de la concepción del individuo (canción acrítica) a la “concepción de la persona” que, según nuestra opinión, representa uno de los rasgos distintivos del humanismo neohelénico.

Esta concepción queda codificada en la ecuación: individuo= naturaleza + sociedad, que corresponde al conjunto de la personalidad engreída del héroe, que se evidencia en el cancionero con un arrogante “yo”. Este “ego” representa la síntesis de un vigorosísimo instinto personal, de un claro valor vital (individuo=naturaleza), con la dimensión social de la personalidad del héroe, “su nombre”, su fama, el reconocimiento que recibe del lado de la comunidad periférica a la que pertenece. Tenemos, pues, una síntesis principal de lo personal con lo social, una socialización de los valores naturales que se materializa en el vigoroso individualismo del héroe (naturaleza = sociedad).

Esta estructura queda concretada en el sistema de valores que se definen de la relación libertad=vida contra esclavitud=muerte.

De acuerdo con este esquema la esclavitud se equipara a la muerte (polo negativo) y la libertad a la vida (polo positivo). La clave de este modelo es la absoluta identificación de la vida con la libertad y su total diferenciación de la esclavitud. Ello quiere decir que la vida y la esclavitud son categorías incompatibles, cuan incompatible es también la categoría vida-muerte. Esta secuencia se traduce en una inflexible jerarquía de valores, que se basa en el principio de que la vida no vale la pena vivirla si no es digna de su cualidad humana; y supone el sacrificio de la vida personal en nombre de la dignidad y libertad humana. Al sacrificar, pues, su vida, el héroe reafirma en esencia la integridad de la vida, que se identifica con la plenitud de la existencia. Esta dimensión supone una transición desde la conciencia del Yo individual a la de la persona humana, es decir, la conciencia de la identificación del Yo con el valor “ser humano”³².

Una sucesión homóloga de esta concepción la comprobamos como característica descollante en toda la literatura personal, desde olomós (que traslada la

³² Vid. Kapsomenos 1996, 189-206.

concepción de la “persona” de la canción kléftica a la poesía filosófica de los *Libres Sitiados*)³³, Ritsos, Vretakos y los llamados “poetas políticos” de la primera generación de posguerra, a quienes esta problemática llega a su punto culminante y se convierte en el principal motivo literario. El eje de dicha problemática es la transgresión del contraste en la relación de individuo-sociedad y la armonización de los individuos con los valores colectivos (individuo=sociedad).

En este sistema de signos la sociedad no se define como una idea que existe por sí misma independiente del individuo, que corresponda a un diferente sujeto, colectivo (como el pueblo), o impersonal y simbólico (como el estado). Se describe dentro de las ideas, hombre, colectivo, camaradería, y en yuxtaposición con las ideas individualismo, competencia, no-persona. En otras palabras, no es la idea individuo la que se excluye, sino la manifestación antagónica y dominante del individualismo, conducta que se significa como no humana. Al revés, la idea sociedad no puede entenderse de manera independiente a la idea individuo por cuanto se define exclusivamente como conexión de una determinada cualidad y conducta del individuo. No se puede fundamentar más que por medio de rebasar el instinto individual, es decir, por medio de la camaradería, la cual coloca a los individuos repartidos en un grupo organizado, en una sociedad de seres humanos. Para que exista una sociedad se presupone una activación viva, por tanto, libre de sus unidades constituyentes, de los individuos, y no cualquier coacción externa o interna. El principio de la camaradería fija particularmente a la sociedad como una unidad coherente de individuos, que cristaliza por medio de una solidaridad activa, en base a la reciprocidad, que supone la paridad de los miembros del conjunto. En su versión heroica, este modelo se expresa como un alistamiento voluntario al servicio de los demás (Héroe-Prómaco), como una autooferta-αυτοπροσφορά, al prójimo, que en determinados poetas, como Vretakos, sustituye al dios ausente (“hombre-dios”). En dicha autooferta, todavía en mayor grado, encuentra el individuo en el sacrificio propio su plenitud; mientras que paralelamente se corrobora y justifica como activo elemento social.

4. Jouri Lotman y Boris Ouspenski³⁴ distinguen las culturas en aquellas que se vuelven especialmente hacia el contenido y hacia la expresión.

Una cultura que se vuelve hacia el contenido, tiene como estructura fundamental la relación: organizado contra desorganizado. Afirma que la parte “organizado”, corresponde al “cosmos” (con el significado antiguo de armonía) y se opone a la “entropía” (la inclinación que conduce al caos). Se concibe siempre a sí misma

³³ Elitis, “Lo publico y lo privado”, *En blanco* 1992, 339-356 (pág. 341: “el tiempo en esta vida permanece más allá del individuo. Con la diferencia de que, si nadie se completa como persona, se ve imposibilitado de sobrepasarlo”).

³⁴ Lotman, Ouspenski, 1990, 21-74.

como un principio activo que conviene prolongarse, y considera la no-cultura *ως τη σφαίρα της δυνάμει* de su expansión.

Por otra parte, una cultura que se vuelve especialmente sobre la expresión, tiene como estructura básica la relación: correcto frente a errado. Aquí, puede que no exista intento alguno de prolongación. Al contrario, es probable que la cultura tienda a restringirse en sus límites, que se separe desde todo punto hacia quien se oponga. La no-cultura se identifica aquí con la anticultura y de esta manera no se ofrece como lugar para la prolongación de la cultura.

La adaptación de esta tipología en los sistemas culturales nacionales y locales podría mostrarnos cuáles de ellas tienen prolongaciones y cuáles tendencias aislantes y consecuentemente cuáles corren el riesgo de ser impuestos a costa de los demás.

¿Cuál es el particular estigma de la cultura neohelénica en relación con esta tipología? ¿es expansionista o aislante? ¿es estática o dinámica? ¿están orientados los textos hacia el contenido, hacia la norma o a la expresión? La respuesta no es sencilla porque los indicios distintivos que muestra la tradición poética no permiten una correlación unitaria con uno de los polos de cada pareja.

4.1. Comenzaremos por la comprobación de que la concepción que es propia de la tradición diacrónica griega es el rechazo del modelo centralizador-δυναμοκεντρικού que caracteriza la reciente cultura urbana; es decir, de la percepción de que el hombre, la sociedad, el mundo camina determinado hacia un fin y que toda la historia humana no es más que el anodino curso evolucionista siempre hacia formas más refinadas con tendencia a un fin ideal de perfección. La concepción tradicional helénica, que se remonta a la antigüedad, es el curso cíclico (o espiral para algunos) de la historia, con elevaciones y caídas, retrocesos y cumbres, que presentan fuertes analogías de una época a otra. Esta concepción se presenta bien definida dentro de la literatura griega, en diferentes niveles, pero especialmente en el sentido histórico de Cavafis y de Seferis, que se expresa mediante la técnica poética de la “línea objetiva” de los tiempos (presente-pasado)³⁵.

Con este criterio, la cultura neohelénica probablemente no es centralizadora.

4.2. Revelador de ello es una característica particular del héroe representativo de nuestra tradición literaria, la autarquía y la plenitud-perfección que lo distingue. Ello significa que la acción del héroe no se fija por el deseo de conquista de un determinado objeto o bien, de acuerdo con el esquema original: privación contra deseo de plenitud. En nuestro caso, el móvil de la acción y de la lucha-colisión heroica (δοκιμασία) es el deseo del adversario de arrebatarse o de conquistar los

³⁵ Kapsomenos 1991 (Seferis); 1993 (Kavafis).

valores que posee el héroe. De este modo, la postura característica del héroe es la postura -no del ataque sino de la resistencia contraria a la amenaza de su plenitud natural o un procedimiento de su restitución, después del acción injusta del opo- nente. De modo que el modelo de actos vigorosos que caracteriza a la cultura neohelénica, en el campo de la acción heroica, es aquello que denominamos modelo defensivo o resistente, que rehusa la agresividad como prototipo de relaciones personales o sociales. Ello conecta con una tendencia característica de insumisión y rebelión frente a los constituidos austeros modelos externos de sociedad. Diríamos, pues, que en relación con la dicotomía organizado contra desorganizado la cultura neohelénica rehúsa la parte organizado como valor propio *αυταξία*; sin embargo, tiende de modo señalado a una armonía y orden, sin apartarse de la “entropía”³⁶. Como en relación a la dicotomía correcto contra errado, reafirma la parte correcto, pero no como un valor absoluto e indiscutible. El principio de la indulgencia no admite, por ejemplo, ser estructurado sobre la concepción de lo correcto un sistema austero e inflexible de normas de conducta que confiera una prioridad al signo “organizado”. En este campo, la cultura neohelénica no se entiende a sí misma como un principio activo que conviene extender. Ello, sin embargo, no significa en general que se caracterice por una tendencia de reduccionismo o aislamiento.

4.3. Un indicio muy fácil de distinguir de la cultura neohelénica es que se presenta en una situación de continua disponibilidad que se expresa con la ausencia de estructuras cerradas e inflexibles. En el campo semiótico comprobamos fenómenos como la coexistencia de los contrarios, que constituye un presupuesto favorable para las transformaciones por medio de una dialéctica de los contrarios (tesis contra *ύψη*---síntesis). Para ello también la correlación dual expresión-contenido no se entiende y no funciona como una dicotomía sino como unidad dialéctica. No se trata, pues, de un modelo expansionista ni de un modelo aislado. Se trata de un modelo que llamaríamos dialéctico. En el plano semántico (y mítico) dicha coexistencia de los contrarios se distingue en el principio característico del sistema (principio de la exclusión de los contrarios), que se enlaza con la naturaleza de las cosas y alimenta la concepción del trágico neohelénico, que conduce al arquetipo del ciclo, como procedimiento repetitivo, como “comunidad” individuo-conjunto pero también como un callejón sin salida. Interpretaciones básicas del trágico, que tiene como fuente la coexistencia de los contrarios, son los esquemas homólogos: valores positivos contra funcionamiento negativo (el bien de la vida como opo- nente de la libertad moral: canción kleftica. Solomós), intención positiva contra

³⁶ Como muestra de la tendencia hacia la “entropía” consideramos el fenómeno que fue denominado *neohelenismo dionisiaco* (comienzos del s. XX). Kapsomenos 1990, 272-274.

consecuencia negativa (intento de realización de un ideal --enajenación: Seferis), discordancia entre los modos quiero-conozco-puedo (voluntad+posibilidad contra desconocimiento, voluntad+conocimiento contra debilidad: Cavafis, Seferis), derrota material contra victoria moral (aniquilamiento del héroe trágico - salvación de la dignidad de la persona: Solomós, Cavafis, Seferis)³⁷.

Del reconocimiento y análisis de las estructuras culturales de la literatura, se deducen determinadas tendencias predominantes que constituyen los elementos tipológicos característicos de la cultura neohelénica. Dichos elementos son:

- a. La relación de equivalencia entre naturaleza y cultura, de valores naturales y morales (naturaleza = cultura)
- b. La relación de identidad entre lo bello y el bien (belleza = bien)
- c. La coexistencia de racionalismo y misticismo (racionalismo+ misticismo)
- d. La síntesis de lo individual y lo social (individuo + sociedad: concepción de la persona).

La isotopía general que se deduce de los datos anteriores se significa como una tendencia predominante para la síntesis y armonización de los contrarios. El modelo cosmológico que corresponde a esta isotopía es la unidad del mundo material y espiritual en un Universo uniforme (Monismo universal).

Por otra parte, verificamos, en una serie de casos, la coexistencia de elementos contrarios o contradictorios, que no se completan en una composición dialéctica: valores positivos contra funcionamiento negativo, propuesta positiva contra consecuencia negativa, voluntad+conocimiento contra desconocimiento, etc.

De estas interpretaciones resulta una nueva isotopía, que cambia su código al principio de no exclusión (es decir, de la coexistencia) de los contrarios, hecho que nos conduce a la misma naturaleza del mundo y constituye la fuente eterna de lo trágico.

En la medida que el estadio actual de los estudios culturales permite correlaciones y conclusiones, podríamos concluir que la hipótesis de trabajo que publicamos en 1979, en el primer congreso internacional de la Sociedad Semiótica Griega, en el sentido que la cultura neogriega representa un modelo cultural mediterráneo, que se distingue claramente tanto del modelo urbano occidental como también del otro tradicional oriental, encuentra en mayor grado una suficiente cimentación.

Traducción realizada por Manuel Serrano

³⁷ Kapsomenos (1984, 1989, 1990, 1993a, 1993b, 1995, 1999).

FUENTES DIPLOMÁTICAS Y CONSULARES ESPAÑOLAS PARA EL ESTUDIO DE LA GRECIA CONTEMPORÁNEA (1833-1931)

Matilde Morcillo Rosillo

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es dar a conocer la existencia de las fuentes que hay en España para el estudio de la Grecia contemporánea (1833-1931). Aunque ya se ha publicado una relación de dichas fuentes en griego en la revista *Istor* (Atenas) y también en español en la revista *Erytheia* (Madrid), sin embargo, en el presente artículo, la novedad está en que se exponen todos los documentos, diplomáticos y consulares, existentes en los dos grandes centros archivistas de Madrid, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Archivo Histórico Nacional.

Tras la consulta de dichos documentos, obtuvimos una visión global del período citado y subdividimos la información en diferentes apartados temáticos y cronológicos, clasificados por materias: Relaciones diplomáticas y comerciales hispano-helénicas, política interior, política exterior, comercio, economía y hacienda, Gobierno provisional de Salónica, proclamación de la república, etc.

ARCHIVO DEL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

El Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores fue creado en 1834, aunque al principio y hasta 1839 tuvo la denominación de Archivo del Ministerio de Estado. Es, sin duda, el más importante para todo lo referente a las relaciones internacionales, al ser éste el centro emanador de toda la documentación política hacia el exterior. En general, podemos distinguir dos grandes Secciones:

La primera gran Sección la constituye la parte histórica. Sus fondos recogen toda la documentación diplomática desde 1834 hasta 1931. La segunda corresponde a la parte moderna y va desde 1931 hasta la actualidad.

En cuanto a la primera, los archivos históricos están clasificados según su origen. Los fondos se agrupan por Secciones. Cada grupo documental se clasifica a su llegada, bien por orden alfabético, por países o lugares (Serie Política, Política Extranjera, Correspondencia Diplomática). También se clasifica por materia (Política Interior, Protocolos), según la naturaleza de la documentación.

Las distintas Secciones que podemos encontrar son:

Correspondencia Diplomática, Tratados Internacionales, Fondos procedentes de Asuntos Consulares, Gabinete de Cifra, Organismos Internacionales, Protocolos, Relaciones Culturales, Política Exterior, Relaciones Económica- Subsecretaría, Valijas, Marruecos, Oficina de la Sociedad de Naciones, Emigración, etc.

La relación de legajos existentes en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores para el estudio de la Grecia Contemporánea (1833-1931) es la siguiente:

Correspondencia (Grecia): legajos 1.601-1.602-1.603-1.604-1.605-1.606

Correspondencia (Atenas): legajos 1.625-1.626-1.627-1.628

Correspondencia (Corfú): legajo 1.678

Correspondencia (Salónica): legajo 2.042

Sección Política (Grecia): legajos 2.516-2.517-2.518

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

El Archivo Histórico Nacional, fundado en Madrid en 1866, es el primer centro archivístico en cuanto a la riqueza de sus colecciones. De sus fondos interesa la Sección Estado, formada por los documentos procedentes del Antiguo Consejo de Estado y de las Secretarías de Despacho de Estado. Las otras Secciones hacen referencia a las posesiones de Ultramar y a otros aspectos diversos.

Los legajos que se encuentran en dicho Archivo para el estudio de la Grecia Contemporánea son:

Sección Estado: legajo 5.998

Serie Protocolos, condecoraciones a españoles: legajo 6.344

LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE GRECIA A TRAVÉS DE LAS FUENTES DIPLOMÁTICAS Y CONSULARES ESPAÑOLAS.

Pensando en la contribución de estos materiales al estudio del tema de referencia, he clasificado la información en apartados temáticos y cronológicos, comentando la documentación específica, para cada uno de ellos, existente en los dos grandes archivos de Madrid.

I. Establecimiento de las relaciones diplomáticas hispano-griegas (1834).

II. Las relaciones comerciales hispano-helenas (1834).

III. Política interior de Grecia.

a) Reinado de Otón I (1843-1862).

b) Reinado de Jorge I (1863-1913).

-
- IV. Política exterior de Grecia.
 - a) Relaciones turco-helénicas.
 - b) Cuestión de Creta.
 - c) Islas Jónicas.
 - d) Conflicto greco-búlgaro
 - V. El comercio exterior griego.
 - VI. Economía y Hacienda.
 - VII. El Gobierno Provisional de Salónica (1916).
 - VIII. Caída de la monarquía y proclamación de la república helena (1924).

- I. Establecimiento de las relaciones diplomáticas hispano-helenas:
 - Correspondencia (Atenas), legs. 1.825-1.826-1.827-1.828.
 - Sección Política (Grecia), leg. 2.516.
 - Correspondencia (Grecia), leg. 1.601.

Correspondencia (Atenas), legs. 1.825-1.826-1.827-1.828

La correspondencia consular, que constituye gran parte de la correspondencia general de Atenas, es una fuente de primer orden para el estudio de la Grecia Contemporánea. No sólo contiene información comercial sino también política; en ocasiones, esta información es más completa que la que podemos encontrar en la correspondencia política.

Existen cuatro legajos que recogen toda la correspondencia que los cónsules españoles acreditados en Atenas enviaban al Ministerio de Estado español:

*Legajo 1.825 (1840-1860). Es imprescindible si consulta para el estudio de las relaciones diplomáticas hispano-helénicas durante el reinado de Otón I, pero, sobre todo, para conocer las dificultades financieras y económicas a las que tuvo que hacer frente el reino griego hasta abrir su primera legación en Atenas. También aparecen varios expedientes sobre navegación, medidas sanitarias e incidentes marítimos.

*Legajo 1.826 (186-1866). Durante este breve período de tiempo ocurren graves acontecimientos para la historia de Grecia, como son el destronamiento de Otón I tras la Revolución del 22 de octubre de 1862 y la ruptura de relaciones con otros países en 1863, particularmente con España, aunque al frente de la legación española en Atenas quedase un vicecónsul; sin embargo, la correspondencia es muy interesante.

Hay amplios fondos sobre medidas sanitarias, pero especialmente son referentes a las relaciones hispano-griegas y con Ultramar. A decir verdad, es en esta época cuando el tráfico hispano-griego tuvo cierta importancia.

La correspondencia consular nos ayuda a seguir los dos últimos años del reinado de Otón I y los numerosos acontecimientos políticos que provocaron la caída del soberano, así como el estado de las relaciones hispano-griegas hasta la ruptura de las mismas en 1863.

*Legajo 1.827 (1867-1873). Se puede hacer un seguimiento de las relaciones hispano-helénicas tras la muerte de Otón I y los numerosos intentos, por parte de los agentes consulares por reanudar dichas relaciones, rotas desde 1863. Serían restablecidas en 1869.

Diversos expedientes muestran las reiterativas peticiones de los agentes españoles en Atenas para abrir nuevas oficinas consulares en algunas de las islas griegas, como Zante.

*Legajo 1.828 (1874-1928). Aun cuando el período de tiempo que abarca es muy grande, los fondos existentes son más bien escasos. De hecho, desde 1869 hasta 1908 apenas encontramos documentación, así como a partir de 1915.

En cualquier caso, hay información para poder seguir el estado de las relaciones diplomáticas hispano-helenas, destacando en este sentido la visita de don Carlos de Borbón (hijo del pretendiente al trono español, Carlos María Isidro, hermano del rey Fernando VII) a Atenas en 1876 y las noticias alarmantes sobre la crítica situación de España aparecidas en la prensa sensacionalista griega tras la muerte de Alfonso XII en 1885.

Sección Estado, leg. 5.998.

*Legajo 5.998 (1834-1844). Encontramos expedientes sobre las gestiones del gobierno español para reconocer al gabinete griego de Otón I y establecer relaciones diplomáticas y comerciales en 1834, destacando la labor del primer representante español en Atenas, Mariano Montalvo, como Encargado de Negocios, y las dificultades financieras a las que se tuvo que enfrentar, dado el estado ruinoso del país. Algo similar ocurrió al ministro heleno en Madrid, conde Metaxa, que tuvo que cerrar la legación griega en la capital de España por falta de fondos.

Es importante destacar la concesión de privilegios por España y Grecia a los súbditos de los respectivos países y el nombramiento del primer cónsul griego en Cádiz, señor Pye, sin olvidar el intercambio de documentos de las Sesiones de las Cámaras helenas entre España y Grecia.

Sección Política (Grecia), leg. 2.516.

*Legajo 2.516 (1851-1919). Hay numerosos documentos para seguir las relaciones diplomáticas hispano-helénicas, destacando los expedientes sobre el reconocimiento del ejecutivo griego por el Gobierno provisional español en 1868 y viceversa, tras la ruptura de relaciones en 1863, así como la posterior reanudación de las mismas y la presentación de nuevas credenciales.

Continuando en esta línea, pero ya en 1917, encontramos amplios fondos sobre la presentación de cartas credenciales al rey Alejandro, tras la abdicación de Constantino, por el diplomático español Andrés López Pérez, y posteriormente al gobierno de Venizelos por López Muñoz.

Correspondencia (Grecia), leg. 1.601.

*Legajo 1.601 (1835-1846). Existen varios expedientes donde se recogen todos los trámites para el establecimiento inicial de las relaciones diplomáticas en 1834. Desde el mismo momento de la presentación de credenciales por los representantes españoles ante el rey Otón I, pasando por la concesión de patentes a los cónsules acreditados en el reino, hasta el nombramiento de altos cargos y la visión que el Encargado de Negocios español, Mariano Montalvo, nos da del funcionamiento del cuerpo diplomático heleno, así como de la delicada situación en la que se encontraba el país, tras su reciente constitución en estado independiente.

II. Las relaciones comerciales hispano-griegas:

-*Correspondencia* (Atenas), legs. 1.826-1.827.

-*Sección Política* (Grecia), legs. 2.516.

-*Correspondencia* (Salónica), leg. 2.042.

-*Correspondencia* (Atenas), legs. 1826-1.827.

*Legajo 1.826 (1861-1866). Hay amplios fondos referentes a las relaciones comerciales hispano-griegas y con Ultramar. A partir de este momento, el tráfico hispano-helénico tuvo cierta importancia, comparado con épocas posteriores. Así, por ejemplo, Grecia importó de España en 1861 por valor de 385 dracmas. En ese mismo año, el total de las operaciones mercantiles hispano-griegas no superó los 700 dracmas. La causa del precario comercio no sería difícil encontrarla en el principio natural de la antítesis de los productos. El comercio, cuya esencia consiste en el cambio, no encuentra esfera de acción dentro de la misma zona productora.

*Legajo 1.827 (1867-1873). La existencia de numerosos expedientes nos permite seguir el estado de las relaciones comerciales y diplomáticas entre España y Grecia tras la muerte de Otón I. Aparecen varios informes sobre el estado de la navegación y el comercio entre España y Grecia durante 1867 y 1868 y las medidas tomadas por el Ministerio de Sanidad griego respecto a las procedencias de

Barcelona, habida cuenta de las graves epidemias que azotaron el Mediterráneo durante esa época. Igualmente interesan los documentos sobre el comercio de la uva griega en 1870 y su relación con España.

-*Sección Política* (Grecia), leg. 2.516.

*Legajo 2.516 (1851-1919). El comercio hispano-griego merece atención entre la documentación existente. Destaca la cuestión de los 40 súbditos españoles que trabajaban en las minas del Laurium en 1871 o el Tratado de Comercio y Navegación firmado entre España y Grecia en 1903, que serviría de modelo de referencia en la resolución de futuros conflictos con súbditos españoles, y, ¿por qué no decirlo?, -aunque fracasó-, la proyectada línea de navegación Pireo-Mesina-Nápoles-Marsella-Barcelona, durante 1916, para impulsar el tráfico hispano-griego durante la Primera Guerra Mundial.

-*Correspondencia* (Salónica), leg. 2.042.

*Legajo 2.042 (1850-1932). Son interesantes los documentos para estudiar las relaciones comerciales hispano-griegas, sobre todo, para seguir el incremento del comercio español en Salónica durante la Primera Guerra Mundial, sin olvidar la cuestión de los especuladores griegos que en época de guerra llegaban a Barcelona para comprar los productos de peor calidad y venderlos en Grecia a precio de oro, desprestigiando el comercio español.

III. Política interior de Grecia:

a) Reinado de Otón I (1843-1862):

-*Correspondencia* (Grecia), leg. 1.601.

-*Correspondencia* (Atenas), legs. 1.827-1.828.

-*Sección Política* (Grecia), legs. 2.516-2.517.

-*Sección Estado*, leg. 5998.

-*Correspondencia* (Grecia), leg. 1601.

*Legajo 1.601 (1835-1846). En materia de política interior, los expedientes son muy reiterativos, lo que nos permite conocer con gran lujo de detalles el estado del país, desde la proclamación de Otón I como soberano de Grecia, pasando por todas las dificultades que tuvo que atravesar la nación en los primeros años de su andadura como nación independiente, bajo la mediatización franco-británica, hasta llegar a la Revolución de 1843, de la que hace una descripción muy interesante; encontramos la formación del nuevo Gobierno y la elaboración de la primera Carta constitucional en 1844, de carácter más aperturista.

La consulta de este legajo es imprescindible para estudiar el reconocimiento oficial del nuevo estado griego por las potencias europeas, las numerosas dificultades que planteó tal cuestión al principio y los diez primeros años del reinado de Otón I.

-*Correspondencia* (Atenas), legs. 1.825-1826-1828.

*Legajo 1.825 (1840-1860). El estado griego, después de los incidentes electorales de 1861, llegaba a su punto álgido de descomposición. Encontramos algunos papeles sueltos que hacen referencia a la política interna del país, en los que se refleja que nada ni nadie podía salvarla, y especialmente aluden a la crisis ministerial, vísperas de la Revolución de 1862.

*Legajo 1.826 (1861-1866). La correspondencia consular nos da una información política valiosa sobre los dos últimos años del reinado de Otón I, que nos permite seguir con gran precisión, desde el mismo momento de celebrarse elecciones en 1861, pasando por el resultado de las mismas, la apertura de las Cámaras y el discurso del nuevo rey, la sublevación de Nauplia en 1862, el destronamiento de Otón I, la guerra civil en Atenas, la modificación ministerial y la caída del gabinete Bulgaris.

*Legajo 1.828 (1874-1928). La crisis política finisecular y los graves problemas económicos a los que se tuvieron que enfrentar los diversos gobiernos de Jorge I se pueden estudiar a través de esta correspondencia. Mención especial requiere la documentación sobre el gobierno de Venizelos y sus discursos ante las Cámaras.

-*Sección Política* (Grecia), legs. 2.516-2.517.

*Legajo 2.516 (1851-1919). Hay mucha información para conocer las tres primeras décadas de la historia de Grecia, desde su constitución en estado independiente. Casi se pueden ver, día a día, los últimos doce años del reinado de Otón I.

Se recogen todas las noticias referentes a las manipulaciones de la prensa periódica y el Proyecto de ley para reprimirlas en 1850, la Ley sobre regencia, remodelación de gabinetes, nuevas elecciones en 1850, cuestión de la sucesión al trono y Carta constitucional helénica, destacando los artículos XXXVIII y XL de la misma. Siguiendo en esta línea, hay interesantes expedientes respecto a la Revolución de 1862, la destitución de Otón I y las nuevas candidaturas al trono en 1862. Capítulo aparte es el asunto de la Iglesia y la religión ortodoxa griega, del que existen grandes fondos, en especial los referentes a la emancipación de la Iglesia helénica del patriarcado de Constantinopla, la cuestión del Sínodo griego, el decreto del Sínodo de Constantinopla en 1850, sin olvidar que el asunto puramente religioso adquirió un matiz político tras la entrada de Deliyannis como ministro de Cultos.

Encontramos un expediente aislado, del que creemos conveniente hacer referencia expresa. Se trata de una memoria de la masonería griega de 1917, dirigida a la masonería francesa, dando cuenta de la crítica situación interna de Grecia. Es un documento muy interesante, en el que se refleja la posición de los helenos respecto a las potencias aliadas y cuál fue la conducta a seguir por Grecia durante la Primera Guerra Mundial.

*Legajo 2.517 (1920-1926). En materia de política interior hay numerosos expedientes sobre la llegada de Venezelos al poder en 1919, crisis ministerial, la visita del general Pángalos a Salónica, las elecciones presidenciales en la misma capital y la promulgación de la Constitución o la decisión de conceder a los refugiados el 25% de su indemnización para obtener sus votos en favor de los venezelistas en 1926.

-*Sección Estado*, leg. 5.998.

*Legajo 5.998 (1834-1844). La documentación existente nos da una visión de los primeros años del reinado de Otón I, la mala gestión de sus gobiernos, los preparativos de una insurrección, desórdenes sociales, etc. No menos interesantes parecen ser varias copias de oficio cruzadas entre el ministro griego de Asuntos Exteriores y el rey de Baviera (padre de Otón I) haciéndole saber los duros castigos que su hijo Otón venía imponiendo a los ladrones y desertores. Pedía la intercesión ante el rey heleno.

b) Reinado de Jorge I (1863-1913):

-*Correspondencia* (Grecia), legs. 1.603- 1.604.

-*Correspondencia* (Atenas), legs. 1.826-1.827-1.828.

-*Correspondencia* (Corfú), leg. 1.878.

-*Correspondencia* (Grecia), legs. 1.603-1.604.

*Legajo 1.603 (1886-1890). La política interior durante el reinado de Jorge I puede ser estudiada con gran profundidad, dada la abundante correspondencia al respecto. A través de ella se puede ver paso a paso la gestión del gobierno Tricoupis hasta su dimisión.

Las Sesiones del Parlamento son también una fuente de información muy valiosa para conocer la política interna. Están presentes en todos los expedientes, lo que hasta cierto punto, resulta lógico, habida cuenta de que en este período de tiempo, las Cámaras estaban abiertas cerca de ocho meses al año.

*Legajo 1.604. La crítica situación económica de finales del siglo XIX también incide en la vida política interior, como lo prueban las numerosas crisis ministeriales, siendo más acusada la crisis con la guerra greco-turca de 1897.

La modificación de la Constitución de 1911, los diversos recortes de prensa sobre la revolución de Macedonia, la proclamación del Gobierno provisional de Salónica o los disturbios de primeros de diciembre de 1916 en Atenas conforman la documentación de los primeros años del siglo XX existente en este legajo.

-*Correspondencia Atenas*, legs. 1.826-1.827-1.828.

*Legajo 1.826 (1861-1866). Este legajo contiene los fondos referentes a la caída de Otón I y a los años iniciales del reinado de Jorge I, que sería designado como el rey de los helenos, no de la Hélade. Ello significaba que debería gobernar como un rey democrático y constitucional.

*Legajo 1.827 (1867-1873). A pesar de las reformas introducidas por los gobiernos democráticos de Jorge I, la situación del país no había mejorado sustantivamente respecto al pasado. En materia de política interior se recogen las modificaciones ministeriales tras la dimisión del gabinete Bulgaris y las elecciones de 1873.

*Legajo 1.828 (1874-1928). La crisis política finisecular se puede estudiar a través de esta correspondencia. Hace numerosas referencias a las diferentes crisis gubernativas. Al fin y al cabo, la política helena no había experimentado viraje alguno importante. Las crisis ministeriales constituyeron en Grecia, más que en otros países occidentales, un mero cambio de personas y no del sistema de gobernanación.

-*Correspondencia (Corfú)*, leg. 1878.

*Legajo 1.878 (1864-1867). Además de encontrarse en muy mal estado, lo que dificulta sobremanera su lectura, aparece escasa información. Es importante el Proyecto sobre el derecho a votar la Constitución en 1864.

IV. Política exterior griega:

a) Relaciones turco-helénicas:

-Correspondencia (Grecia), legs. 1.602- 1.604.

-Correspondencia (Atenas), legs. 1.827-1.828.

-Sección Política (Grecia), leg. 2.516.

-*Correspondencia (Grecia)*, legs. 1.602-1.604.

*Legajo 1.602 (1847-1885). Resaltamos la cuestión greco-turca en 1848 y los primeros enfrentamientos, aunque a decir verdad, la tirantez entre ambos países fue constante desde el momento de establecerse las relaciones en 1834, por lo

que el reino griego siempre estuvo en estado de alerta. No era para menos, habida cuenta de que la cuestión de los límites fronterizos seguía sin resolverse. Al menos así se refleja en la correspondencia diplomática.

*Legajo 1.604 (1891-1916). Encontramos amplios fondos sobre los preparativos de la guerra greco-turca de 1897, el desarrollo de la misma y las difíciles negociaciones de la paz. Es importante destacar el papel mediador de España en el conflicto debido a su carencia de intereses en el área mediterráneo-oriental.

-Correspondencia (Atenas), legs. 1.827-1.828.

*Legajo 1.827 (1867-1873). La documentación existente nos describe las tensas relaciones entre Grecia y Turquía en 1867, que desembocaron en la guerra y posterior ruptura de relaciones entre ambos países en 1868, así como el rearme de Grecia para nuevos enfrentamientos con los turcos, mientras Europa gestionaba la paz.

*Legajo 1.828 (1874-1928). Los expedientes más significativos hacen referencia a los enfrentamientos greco-turcos, particularmente a las reclamaciones de Grecia a Turquía sobre los límites fronterizos acordados en el Congreso de Berlín de 1878, sin olvidar el movimiento del ejército heleno hacia las fronteras turcas en 1881, tras la Convención de 24 de mayo del mismo año, que cedía Janina y Preveza a Turquía.

-Sección Política (Grecia), leg. 2.516.

*Legajo 2.516 (1851-1919). Aparecen varios papeles sueltos sobre las relaciones greco-turcas entre 1848 y 1853. Quizá lo más importante sea el expediente relativo a la supresión del Régimen de las Capitulaciones en las provincias helenas entre 1913-1914, particularmente en Salónica, llevado a cabo por las autoridades turcas al final de las guerras balcánicas, tras la cesión de Salónica a Grecia por Turquía en 1913.

b) Relaciones anglo-griegas:

-Sección Política (Grecia), leg. 2.516.

*Legajo 2.516 (1851-1919). La política exterior conforma la mayor parte de los fondos que contiene este legajo, destacando como más importante la cuestión anglo-griega y la ruptura de relaciones entre Grecia e Inglaterra en 1850, por el incidente provocado tras el apresamiento de barcos griegos por el gobierno inglés y ante la negativa del ejecutivo heleno a satisfacer las cuatro reclamaciones que Gran Bretaña exigía a Grecia. El incidente terminaría con el embargo inglés de los barcos helenos y el bloqueo de todos los puertos, siendo necesaria la mediación de Francia en el conflicto.

c) Cuestión de Creta:

-Correspondencia (Grecia), leg. 1.603.

-Correspondencia (Atenas), leg. 1.828.

-*Correspondencia* (Grecia), leg. 1.603.

Legajo 1.603 (1886-1890). Posiblemente, lo más sobresaliente en política exterior que encontramos en este legajo sean las fuentes referentes a la cuestión de Creta entre 1887 y 1890. El enfrentamiento turco-cretense y la internacionalización del proceso con la intervención de las potencias protectoras acaparan el resto de la correspondencia.

- *Correspondencia* (Atenas), leg. 1.828.

*Legajo 1.828 (1874-1928). La cuestión de Creta ocupa un lugar preeminente en esta documentación, en particular la llegada a Sira y El Pireo de fugitivos procedentes de la isla de Creta, y las numerosas llamadas de los griegos cretenses a las potencias internacionales denunciando su situación bajo las autoridades turcas, así como la actitud desafiante del todavía poderoso Imperio turco.

d) Islas Jónicas:

-Correspondencia (Corfú), leg. 1.878.

-Sección Política (Grecia), leg. 2.516.

-*Correspondencia* (Corfú), leg. 1.878.

* Legajo 1.878 (1864-1867). Prácticamente, todo el legajo contiene documentación referente a la cuestión de las islas Jónicas, centrándose en la cesión de dichas islas en 1864 por parte de Inglaterra a Grecia y la actuación de las grandes potencias (Francia, Inglaterra, Rusia e Irlanda) respecto a dicha cesión.

Señalar que el asunto de las islas Jónicas a principios del siglo XIX (1804.1821) puede seguirse a través de la Correspondencia de Corfú existente en el Archivo Histórico Nacional, legajos 6.175 y 3.125, pero que no recogemos aquí por quedar fuera del ámbito cronológico que tratamos.

-*Sección Política* (Grecia), leg. 2.516.

*Legajo 2.516 (1851-1919). Aparecen varios expedientes sueltos sobre la cesión de las islas Jónicas a Grecia por parte de Inglaterra, así como todas las negociaciones hasta la conclusión del Tratado de paz. La unión de las islas a Grecia era un hecho consumado que supuso, en parte, un sacrificio, aunque también un medio de salir del atolladero diplomático.

e) Conflicto greco-búlgaro:

-Correspondencia (Grecia), legs. 1.602-1.603-1.606.

-Sección Política (Grecia), leg. 2.517.

-Correspondencia (Salónica), leg. 2.042.

-*Correspondencia* (Grecia), legs. 1.602-1.603-1.606.

*Legajo 1.602 (1847-1885). Junto a los primeros enfrentamientos greco-turcos, quizá lo más destacable en esta documentación sea la cuestión greco-búlgara de 1885 y la actitud de Grecia ante dicho conflicto.

*Legajo 1.603 (1886-1890). En materia de política exterior encontramos los fondos referentes a la política búlgara, haciendo especial hincapié en el bloqueo de Grecia.

*Legajo 1.606 (1924-1931). Las relaciones greco-búlgaras en 1924 ocupan un lugar preferente en la política exterior griega. Sin lugar a dudas, los numerosos expedientes que existen en este legajo evidencian el estudio minucioso de las mismas.

-*Sección Política* (Grecia), leg. 2.517.

*Legajo 2.517 (1918-1926). Al igual que en el legajo anterior, en éste existen amplios fondos para estudiar, con todo lujo de detalles, el conflicto greco-búlgaro de 1925.

-*Correspondencia (Salónica)*, leg. 2.042.

*Legajo 2.042 (1850-1932). La correspondencia de Salónica es muy interesante para seguir la política exterior griega. Destacamos, entre otros documentos, la reclamación de Salónica a Grecia por parte de Bulgaria en 1913 y la situación de Salónica después de los desastres de los búlgaros.

V. El comercio exterior griego:

-*Correspondencia* (Grecia), legs. 1.601 -1.603-1.605.

*Legajo 1.601 (1835-1846). Existe documentación sobre el comercio exterior de Grecia con otros países, particularmente con Austria e Inglaterra. También encontramos unas memorias comerciales, muy importantes para estudiar el movimiento comercial de Grecia a través del puerto de Patrás, desde 1835 hasta 1846.

*Legajo 1.603 (1886-1890). Las memorias comerciales siguen siendo de indudable valor para estudiar, no sólo el comercio interior griego, sino también el exterior, sobre todo con Francia e Inglaterra, y con España en el último tercio del siglo XIX.

*Legajo 1.605 (1917-1925). El comercio exterior de Grecia se puede seguir también a través de los numerosos expedientes, en los que se alude a las diversas gestiones que tuvo que hacer el ejecutivo heleno para sacar al país de la crisis en la que había quedado sumido al final de la Primera Guerra Mundial.

VI. Economía y Hacienda:

-Correspondencia (Grecia), legs. 1.601-1.603-1.604-1.605.

-Correspondencia (Atenas), legs. 1.825-1.826.

-Sección Estado, leg. 5.998.

-*Correspondencia* (Grecia), legs. 1.601-1.603-1.604-1.605.

*Legajo 1.601 (1835-1846). Las cuestiones financieras ocupan gran parte de los fondos. Un documento de 1853 trata sobre el empréstito que iban a conceder a Grecia las potencias protectoras (Francia, Inglaterra y Rusia), en otros se hace referencia al proyecto de crear papel moneda o al establecimiento de un Banco Nacional en Grecia en 1841, sin olvidar la Ley de presupuestos votada para 1845-1846.

* Legajo 1.603 (1886-1890). Una vez más, son de gran valor las memorias comerciales para estudiar la situación económica del país a finales del siglo XIX.

Aunque relacionado con el Ministerio de Fomento, merece gran interés la documentación referente a la construcción de ferrocarriles, especialmente las líneas Nauplia-Kalamata y Larissa-Salónica, pero es, sobre todo, la construcción del Canal de Corinto lo que acapara la atención. Encontramos (todos los trámites, desde el inicio de las obras del mismo, hasta su inauguración en 1897.

*Legajo 1.604 (1891-1916). Los expedientes existentes nos permiten seguir la evolución económica finisecular griega, haciendo especial referencia en la vida y sus enfermedades, sin olvidar que la crisis económica incidió en la crisis política de finales de siglo.

*Legajo 1.605 (1917-1926). A través de este legajo se puede analizar la cuestión financiera de Grecia en un momento tan crítico para el país como fue la guerra europea. Hay abundantes fondos sobre el empréstito interior forzoso impuesto por el gabinete heleno en 1922, no sólo en Grecia, sino también en todas las provincias del Imperio otomano que se había anexionado. Recordemos que después vendría el desastre de Asia Menor en ese mismo año, lo que aceleraría la caída de la monarquía en Grecia.

-*Correspondencia* (Atenas), legs. 1825-1826.

*Legajo 1.825 (1840-1860). Las cuestiones financieras ocupan gran parte de la información. Tomando como punto de referencia los presupuestos de 1853, podemos tener una visión de la situación del país. Igualmente, en algunos documentos, se alude al empréstito griego de 50 millones contratado en Londres; pero quizá, lo más importante sean las memorias comerciales para seguir el movimiento comercial a través del puerto de Patrás en 1840 y de El Pireo en 1860.

*Legajo 1.826 (1861-1866). De gran importancia parecen ser los informes sobre el cultivo del algodón en las provincias de Livadia, Lamia y la Argólida en 1863, así como sobre la vid y la industria.

-*Sección Estado*, leg. 5998.

*Legajo 5.998 (1834-1844). El crítico estado financiero en el que se encontraba Grecia en su primera andadura como reino independiente lo describe de forma muy pormenorizada el primer agente diplomático en Grecia, Mariano Montalvo, en su correspondencia a España, recogida en este legajo.

VII. Gobierno provisional de Salónica (1916):

-Correspondencia (Grecia), legs. 1.604-1.605.

-Sección Política (Grecia), leg. 2.517.

-Correspondencia (Salónica), leg. 2.042.

-*Correspondencia* (Grecia), legs. 1.604-1.605.

*Legajo 1.604 (1891-1916). Encontramos algunos papeles sueltos sobre la proclamación del Gobierno provisional de Salónica en 1916, así como los discursos que dirigieron Venizelos y Coundouriotis a la nación helena y que eran publicados en el primer número de su Diario Oficial en La Canea (Creta), el 27 de septiembre del mismo año.

*Legajo 1.605 (1917-1925). Los fondos existentes en este legajo nos permiten seguir de forma muy objetiva la vida política interna por la que atravesó Grecia tras la constitución del Gobierno provisional de Salónica y su entrada en la Primera Guerra Mundial.

-*Política* (Grecia), leg. 2.517.

*Legajo 2.517 (1918-1926). Hay varios expedientes referentes al Gobierno provisional de Salónica y al cambio de régimen que se había producido, incidiendo muy especialmente en la calma con que se había llevado a cabo la revolución. El orden estuvo garantizado desde el primer momento.

-*Correspondencia* (Salónica), leg. 2.042.

*Legajo 2.042 (1850-1932). Al igual que en la anterior correspondencia, aparecen numerosos informes en los que se alude a la política de Venizelos y a su Gobierno provisional en Salónica, sin olvidar todas las dificultades que tuvo que vencer Venizelos para obtener el reconocimiento oficial por las potencias, pues, como se sabe, Grecia en ese momento contaba con dos gobiernos.

VIII. Caída de la monarquía y proclamación de la república helena (1924):

-*Sección Política (Grecia)*, leg. 2.517.

*Legajo 2.517 (1918-1926). Recoge minuciosamente toda la información sobre la llegada de Venizelos, la crisis ministerial y, muy especialmente, sobre la proclamación de la república helena en 1924 y los derechos de todos los griegos. También encontramos la nueva Carta constitucional para la república con todo su articulado.

LOS ESTUDIOS LOCALES EN GRECIA, FINES DEL S. XIX-COMIENZOS DEL S. XX

M. G. Varvunis

Los estudios locales en Grecia, al desarrollarse a finales del s. XIX y a comienzos del s. XX, se sustentaron en dos ejes temáticos: la historia y el folklore³⁸. Los inicios de este movimiento, que tanto contribuyó a su cimentación científica gracias a las aportaciones en el campo científico, se encuentran, sin duda, en el intento de examen de la contribución formulada y atribuida al historiador alemán J.Ph. Falmerayer, como la bibliografía relativa ya ha referido.

Sin embargo, el movimiento de los estudios locales, donde la historia y el folklore se combinan y examinan en común, representa una realidad muy amplia, con prolongaciones que conducen más allá del simple planteamiento de una teoría o de una propaganda antigriega. Se trata de un esfuerzo perseverante de publicación, comentario y síntesis de las fuentes o de los datos del folklore, que ha cubierto casi todas las regiones griegas, incluso más allá de los límites de Grecia, allí donde se instaló y actuó el Helenismo: las islas del Egeo, Ática, Grecia central, Epiro, Tesalia, Tracia, las islas del mar Jónico, Creta, Chipre, Macedonia, Asia Menor y el Peloponeso constituyen los lugares más importantes de los estudios locales griegos.

Los presupuestos ideológicos y metodológicos de este movimiento han sido ya revelados y formulados por Papadopulos: estructuración de acuerdo con el modelo de la gramática central tradicional del Helenismo, adhesión a las instituciones locales, intento de conexión con la época antigua para demostrar supervivencia del Helenismo y adhesión de las tradiciones locales a una tradición nacional uniforme con un intento de rebasar el ámbito de las tradiciones localistas. El aislamiento de las tradiciones de las comunidades y las diversas peculiaridades locales, históricas y culturales del Helenismo, no sólo determinaron los estudios locales, sino también impusieron la necesidad de su existencia, para que determinaran la necesaria, aunque a menudo controlada, base de cualquier aproximación interpretativa sintética en el campo de la historia y del folklore.

Particular importancia para la aproximación a la ideología de estos investigadores locales y de su obra desempeñan los prólogos de sus publicaciones, a menudo prolijos, al no cuidar éstos, cuanto debieran, la bibliografía relativa. La cuestión debe ser enfrentada en su conjunto, en el marco de una monografía particular, ya

³⁸ Acerca de la traducción del término griego λαογραφία...

que presenta interesantes aspectos en relación a la ideología y desarrollo de los estudios locales en nuestro país. A continuación, a modo de prepublicación, se presentarán los problemas y las opiniones de los prólogos en las obras de E. Stamatidis (1862, 18812), A. Manusos (1850), Y. Lukas (1874), P. Fafutakis (1889), Y. Jasiotis (1866) y Y. Eulampios (1843); se trata de una muestra aleatoria, pero indicativa, de prólogos, que ofrece una idea de la importancia de nuestro material.

Cada escritor en el prólogo de su obra, en el texto que está primeramente destinado a entrar en contacto con el lector y a atraerlo o bien a desencantarlo, definiendo respectivamente el futuro de la lectura o de su aproximación al mismo, intenta exponer brevemente sus opiniones, método e ideología. Lo mismo realizan nuestros investigadores locales, ofreciéndonos de esta manera la posibilidad de introducirnos en su taller o despacho, y que podamos seguir su método de trabajo y también su ideología predominante oculta en sus reflexiones, y que se rastrea detrás de sus líneas y palabras.

El amor a la patria, la distinción de las peculiaridades locales de su lugar de nacimiento, y la proyección de su historia y su carácter griego se presentan como el objetivo principal de nuestros escritores. Epaminondas Stamatidis, por ejemplo, publicó el primer tomo de sus “Estudios Samios” en Atenas en 1862 y lo reeditó en Samos en 1881. El segundo prólogo es más breve -apenas seis páginas frente a las dieciséis de la primera edición- como también la relación de cuantos se han ocupado del estudio de Samos, que comprende un capítulo aparte. Sin embargo, el tono del amor a la patria domina en la parte final del texto (pp. 5-6).

Especialmente en el prólogo a su primera edición (pp. 17-18), se expone con claridad la intención del escritor de instruir particularmente a los jóvenes lectores y de conducirlos al sentimiento del amor a la patria y del deber frente a ella; estas intenciones, debidas a la gran dosis de idealismo de la primera etapa de nuestro autor, faltan naturalmente en la segunda edición, donde el entusiasmo revolucionario retrocede ante el pragmatismo maduro; son, empero, muestras de una ideología y uso político de la historia y del folklore, que se comprueba de modo genérico en una parte notable de los estudios locales.

Cerca de estos postulados, se encuentra también la refutación de las teorías de Fallmerayer y también el intento subsiguiente para la continua demostración de la deseada identidad nacional, primero en los campos cultural e histórico y después en el racial, que, como es natural, da énfasis a todo su planteamiento. La mayor parte del prólogo de Y. Lukas, publicado en 1884 aunque pergeñado por nuestro escritor en 1869, comprende una viva visión propia, en la que conversan el historiador germano, Kois y Mavrofidis y donde el disidente hace callar todo lo relativo a la lengua, los juegos, las tradiciones nupciales y en general la vida cotidiana de los chipriotas a mediados del s. XIX. Aquí la secuencia parece evidente y el

folklore se aproxima especialmente a la arqueología en el campo de un “folklore arquelógico” que ocupará por un gran espacio de tiempo la opción y también el devenir teórico de nuestra ciencia; nos hallamos en el corazón del folklore, de los “testimonios de la palabra” y de la secuencia que comandará, como método oficial de elección del ámbito académico heleno, hasta aproximadamente mediados de la década de los 70, ofreciendo, como es natural, brillantes frutos, pero también puntos de vista unilaterales de tipo filológico, que reivindicaron especialmente para sí mismos el privilegio de la monopolización de la investigación del campo de las tradiciones.

Pero también el problema de la lengua, con sus conocidos extremos, se entremezcla en la cuestión de la configuración de los estudios históricos y de tradiciones locales y se aborda o se estudia en los prólogos que estamos examinando. Ello tiene lugar, naturalmente, en unión de la edición y comentario de canciones populares, cada vez que el editor-estudioso se siente obligado a realizar un comentario más allá del texto, y el sentido lingüístico de los textos que publica. Pavlos Fafutakis, por ejemplo, cuando publica en 1889 canciones heroicas populares cretenses, señala su valor para el estudio del dialecto cretense, y, en general, para la dialectología griega, enfatizando, al mismo tiempo, la procedencia antigua de numerosos vocablos populares. Aquí de nuevo el ideal de la procedencia antigua de los neogriegos, que continúa tanto en la historia cuanto en el folklore de la época, se muestra decisivo y poderoso, como parece desprender la línea ideológica básica del escritor y editor.

En el mismo ambiente, con publicaciones más vigorosas se mueven también otros colegas suyos: Y. Jasiotis, por ejemplo, publicando en 1866 canciones populares del Pireo, una vez que expone la historia hasta el momento de las canciones populares griegas, su importancia para el estudio de la historia y de la vida cotidiana del Helenismo, la historia de la lengua griega y el método que siguió, compara la lengua con el arca de la nación (p.5) y, a pesar de escribir en lengua kazarevusa, enfatiza la importancia de la lengua popular en la medida que ésta, por medio de sus arcaísmos, remite de manera continua a la antigüedad; su teoría, que parece poseer perspectiva histórica, en realidad, oculta la misma concepción antihistórica de la época que se revela continuamente en los estudios locales; una teoría que hoy ha sido desechada de la ciencia del folklore, aunque estableció el principio de su fecundo camino en el campo científico griego (p. 28).

En parámetros todavía más agresivos se mueve Antonios Manusos en el prólogo de la colección de canciones populares que publicó en Corfú en 1850. Con el tradicional influjo de la lengua popular que caracteriza a la escuela del Heptaneso, se acerca también a la cuestión de la lengua, pero desde un punto de vista diferente. Su prólogo de catorce páginas se ha estructurado como un diálogo con

personajes parlantes: “uno del pueblo”, “otro del pueblo”, e escritor, un amigo suyo y el purista “Priscologas”, que es presentado como un necio, dogmático e intelectualmente anquilosado. El escritor no desea a sus espaldas al “gramático cuadrado chupatintas” como lo bautiza, y considera a la lengua de las canciones populares como normativa para la llameante cuestión de la lengua y se apoya en la visión de la tradición para defenderla, como si se tratara de un valor hereditario.

Por tanto Manusos, aunque defensor del demótico, no se halla alejado del ideal de las pervivencias, como también sus colegas puristas. Constata las estrechas ligazones del folklore con lo popular, alaba la antigüedad, pero coloca los asuntos en un plano realista que avanza, me atrevería a decir, más allá de la lengua al ámbito cultural, cubriendo tanto la historia como el campo del folklore (p. 14).

El último, aunque no el menos importante, es Yorgos Eulampios, que publicó canciones griegas populares en una edición bilingüe en Petrópolis en 1843. En su prólogo traducido ataca a C. Furiel y a sus teorías acerca de las canciones populares griegas y relaciona estrechamente las canciones griegas, con las costumbres históricas que las acompañan. De este modo, sin un particular impedimento teórico, sitúa y explica los aspectos concretos del folklore en sus ámbitos histórico y costumbrista, aspecto que también constituye una búsqueda de la investigación actual del mismo. Las tradiciones y la historia se mencionan juntas de modo que las secuencias se ubiquen eventualmente en una base correcta, más allá de sentimentalismos, nacionalismos e interpretaciones erróneas. Esto se observa especialmente en el caso de los certámenes atléticos tradicionales (pp. 13- ss.), que describe Eulampios con detalle y cuidado realizando también sugerencias acerca del resurgimiento de determinadas formas tradicionales (p. 15). No obstante, no escapa de la línea ideológica tradicional de la época; al final de su prólogo confronta formas de la mitología griega tradicional (Caronte, las Moiras, etc.) bajo el prisma de las pervivencias, que caracteriza en general al movimiento espiritual de la época. Particularmente característico es cuanto se refiere a la forma de Caronte en la tradición neohelénica (pp. 16-17).

En conclusión, pueden publicarse determinadas opiniones resumidas para los estudios locales en Grecia, a fines del s. XIX y comienzos del XX, como se presentan en los prólogos de los estudios relacionados con diversos lugares griegos. En principio, estas actividades se concentran en la historia y el folklore de cada lugar, que son considerados como prueba de su carácter griego y continuación desde la antigüedad. Se propician, de esta manera, dentro de su ámbito, a través de la historia y de la cultura tradicional, intentos de mostrar la supervivencia racial del Helenismo, una tendencia que ya sido estudiada por la bibliografía corriente.

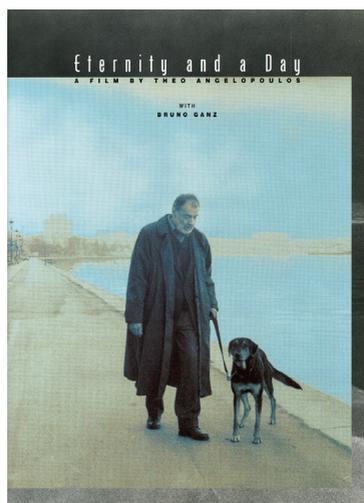
Sin embargo, como estos estudios locales se desarrollan a caballo entre la historia y el folklore, que se interpretan de este modo como los dos parámetros básicos de la identidad de un lugar, abordan otros temas como el de la lengua. El punto de vista de los investigadores en este caso se centra en la demostración del valor de la lengua popular, por tanto también del “demótico”, como la lengua oficial predominante y más adecuada, si son partidarios del “demótico”, o en el intento de encontrar un lugar apropiado en el edificio de la lengua “kazarevusa” para encuadrar la lengua popular y sus dialectos, que como elemento básico para el estudio del método de la cultura tradicional y como medio de difusión de los “monumentos de la palabra” no podría a priori ser rechazado. En este caso se rastrean pervivencias de textos antiguos o que beben de fuentes antiguas en cada dialecto, para ponerlos de relieve como pervivencia del antiguo y reconocido pasado, en la conciencia de sus colegas, una tendencia que sigue caracterizando determinados estudios etnolingüísticos hasta incluso nuestros días, a pesar del alejamiento progresivo de tales conceptos.

Dichos estudios y publicaciones, que los caracterizamos como “estudios locales”, que establecen los elementos prácticos sin rasgos teóricos, son la realidad, justificación y sustrato, el problema de la identidad local, que ocupa hoy, casi un siglo después, la investigación del folklore y también la histórica. Conforme proyectan la corriente histórica y las particularidades culturales de cada lugar, son conducidos inevitablemente a la verificación de aquellos datos que posibilitan que cada lugar difiera de los restantes, allí donde ha sido activo o actúa el Helenismo. Dichas particularidades, que se inscriben en los ejes de la historia y de la cultura, constituyen lo que podríamos denominar identidad local, aunque esta verificación viene claramente a atestiguar a posteriori una práctica que a aquellos coleccionistas, editores y estudiosos resultaba evidente no como un mandamiento teórico, sino a partir de los hechos, del mismo material que escogieron, publicaron y estudiaron. Por ello, también sus obras, más allá de pequeños excesos y falsificaciones, fueron utilizadas y continúan siendo usadas, no sólo como fuentes del conocimiento histórico y de la investigación del folklore del Helenismo más reciente, sino también como banco de datos de donde se nutren los investigadores locales de toda naturaleza, las instituciones y las asociaciones hasta nuestros días, cuando quieren hallar material para avanzar en cualquier tipo de pervivencias de elementos del orden de la cultura tradicional, en las abigarradas manifestaciones folclóricas que llevan a cabo, que constituyen en parte nuestro perfil cultural actual de provincias en Grecia, pero también de nuestras abundantes asociaciones cívicas, donde la vida cultural se encuentra conectada por sus propios promotores hacia la más lejana procedencia regional de las gentes que representan o a quienes se dirigen.

En este ámbito, los prólogos de sus publicaciones, según la norma, son particularmente informativos para el investigador actual, puesto que divulgan, a

ALGUNAS CLAVES PARA COMPRENDER “LA ETERNIDAD Y UN DÍA”, DE T. ANGUELÓPULOS.

Amor López Jimeno
Universidad de Valladolid
amor@fyl.uva.es



Como ya es inevitable, con tres años de retraso llegó por fin a las salas comerciales de nuestro país³⁹ la última obra del personalísimo y más celebrado cineasta griego, *La eternidad y un día* (1997) de Teo Angelópulos, que recibió La Palma de Oro en el Festival de Cannes, donde sus obras suelen tener favorable acogida. Afortunadamente, parece que los responsables europeos de la industria cinematográfica se están dando cuenta de que, si quieren competir con la poderosa industria americana, tienen que apoyar no sólo la producción, sino sobre todo el sector de la distribución y exhibición⁴⁰. Quizás así el cine europeo dejaría de ser algo “exótico”, por no decir completamente desconocido entre nosotros. El cine griego, por poner el ejemplo que más nos atañe, tiene una presencia meramente testimonial en nuestro país, restringido a unas cuantas salas de las que antes se llamaban “de arte y ensayo”, que proyectan en versión original, dirigidas a un público minoritario, y con unas redes de distribución ciertamente limitadas. Y aun así, la obra de Angelópulos llega a nuestras pantallas -cuando llega⁴¹- gracias a la coproducción francesa, de modo que la exhibición de cine griego en España puede considerarse casi nula. Por desgracia, no tenemos muchas esperanzas de ver aquí la última obra del otro gran maestro griego, Kakoyannis⁴² y su filmografía, como la del propio Angelópulos,

³⁹ Casi a la vez que la proyectaba en televisión Canal+.

⁴⁰ Vid. “El cine europeo reclama ayudas a la distribución” *El País* 8/10/2000: “Más que ayudas a la producción, el cine europeo necesita subvenciones para la distribución y exhibición de sus películas. Mientras el cine de Hollywood llega de manera uniforme a Europa a través de seis o siete grandes distribuidoras, las películas europeas no cuentan con una estructura unificada ni siquiera entre los propios países de la UE”. Se puede consultar on-line en <http://www.elpais.es/p/d/20001008/cultura/cine.htm>.

⁴¹ La primera parte de esta última trilogía, *El paso suspendido de la cigüeña*, no ha sido exhibida en España.

⁴² Ο Βυσσινόκητος, estrenada en el 2000.

podrá ser revisada sólo en Festivales y filmotecas, en el mejor de los casos⁴³.

Las inconfundibles características de su trabajo, que lo identifican de inmediato como “cine de autor”, no encajan en las tendencias actuales, impuestas por la poderosísima -y a menudo vacua- industria americana dominada en los últimos años por los efectos especiales, presupuestos disparatados, tiempos vertiginosos que, demasiado a menudo, no se sustentan en un guión mínimamente construido, en una buena historia. El discurso anguelopuliano, con una sólida formación a sus espaldas y una carrera coherente e impecable (algo que reconocen incluso sus críticos), resulta en este contexto “megalómano, presuntuoso, pagado de sí mismo” cuando no repetitivo o, simplemente, anticuado. Por desgracia, el mantener hoy día las ideologías ha quedado trasnochado y así, el crítico antes citado, lo considera un grave inconveniente: “ese es, tal vez, el principal problema de un artista que se toma demasiado en serio su propio discurso”. Al margen de que compartamos con el autor la ideología subyacente a su obra o sus planteamientos creativos, el mero hecho de tener unos principios ideológicos se considera, en el seno de la creación cinematográfica, que por lo visto debe estar orientada a la mera diversión, un lastre. En cualquier caso, como se dice en el mundillo “veneno para la taquilla”.

Y, sin embargo, además de las indudables cualidades estéticas, técnicas, etc., la impecable factura y realización, y el soporte de un magnífico guión (por desgracia no tan frecuente como sería de desear), el cine de Anguelópulos cuenta con un valor añadido, que para algunos puede resultar engorroso pero por lo insólito nos parece una virtud: la capacidad de suscitar en el espectador cierta inquietud, de plantearle problemas, preguntas, de obligarle a pensar, a dejar de mirarse el ombligo y observarse a sí mismo y al mundo que le rodea. A sacudir las conciencias, en definitiva. Algo molesto, sin duda, pero necesario. Quizás nos lo presente envuelto en un lenguaje algo grandilocuente, parcial, puede que incluso politizado, pero afortunadamente aún quedan voces aisladas, como la suya, que se pueden permitir mantener un estilo propio sin ceder a las imposiciones del mercado. El mismo es bien consciente de luchar contracorriente, pero está dispuesto a sacrificar su concepción del cine a las veleidosas corrientes de la moda: “Somos extranjeros en este paisaje cinematográfico, pero creo que lo único que puedo hacer ya es seguir mi carrera. Es demasiado tarde para cambiar, me quedan dos o tres películas y las voy a hacer desde mi óptica habitual, da igual que las vean uno o un millón de espec-

⁴³ Lo cual no sólo es una limitación sino incluso, para algunos, una forma de olvido. Así el anónimo autor de la crítica en *Fotogramas* –citada en la bibliografía- concluye con esta “sentencia”: “Si no fuera por su impecable estilo cinematográfico, complejo e hipnótico, la obra de Anguelópoulos no sería otra cosa que carne de museo cinematográfico”.

tadores. Serán las últimas palabras del alma, antes de que ésta se aleje en barco”⁴⁴.

Uno de los rasgos distintivos del autor es, indudablemente, la utilización del tiempo. Un tiempo lento, pausado, que alarga considerablemente el metraje de sus películas⁴⁵. Y es uno de los rasgos que más contrasta con la tendencia actual, al menos en la cinematografía “occidental”, pero que encontramos aún en el cine oriental (Japón, China, Taiwan, o el últimamente laureado iraní). Su insistencia en este ritmo lento no es gratuita, sino plenamente consciente, como él mismo explica: “El tempo de mis películas surge de un modo natural. Mi tempo es algo dinámico, un plano largo es mucho más intenso que los tiempos rápidos de los cineastas que siguen el método americano, que es ahora la regla general. El tempo cinematográfico en casi todas las películas, no sólo americanas, es un tiempo contraído y manipulado, que persigue la eficacia y, por tanto, la pereza del espectador”⁴⁶.

Otro de los rasgos distintivos, indispensable para comprender su obra con mayor profundidad, es la utilización de un lenguaje poético. En efecto, todas sus películas combinan la trama, más o menos discursiva, con el empleo de símbolos⁴⁷, del mundo onírico, de los recuerdos, como un elemento que convive con la realidad, que él interpreta por medio de la metáfora. El tiempo “real” se diluye, y el soporte cinematográfico es, sin duda, el más adecuado para expresar esa convivencia de realidad y ficción que, lo reconozcamos o no, está presente en nuestras vidas. La frontera⁴⁸ entre la realidad y la ficción desaparece, efectivamente, en la oscuridad de la sala, en la pantalla, y el espectador se sumerge en la ficción voluntariamente, como requisito previo. Las películas de Anguelópulos no presentan un discurso lineal, al uso, sino “dialéctico”, complejo, circular, estratificado. En un mismo plano coexisten varios tiempos, en una misma escena pueden aparecer sin disonancias el poeta actual con Solomós, como veremos, o momentos cronológicamente separados⁴⁹.

Este planteamiento no es ajeno a su formación ideológica, marxista y brechtiana, muy acorde con las tendencias del cine en los años 70, cuando comenzó su carrera y generó sus mejores creaciones, y hoy quizás “trasnochadas”, pero que no por ello han de perder vigencia.

⁴⁴ Entrevista recogida en El País, 30 marzo 2000.

⁴⁵ Que no suelen bajar de las 3 horas.

⁴⁶ Entrevista concedida al programa Dias de cine, de TVE, emitido el 28/03/2000.

⁴⁷ Todo el cine de Anguelópulos está cargado de símbolos, algunos de los cuales hemos intentado interpretar. Vid. infra bibliografía.

⁴⁸ Del tema de la frontera hablaremos después, a propósito de esta película.

⁴⁹ Recordemos la escena de la Navidad en La mirada de Ulises, en que el protagonista (Harvey Keitel) retrocede en el tiempo hacia su infancia y se identifica con uno de los hermanos Yannakis, o la compatibilidad temporal entre años diversos en obras como Dias de 36.

Pero además Anguelópulos, pese a su formación cinematográfica en Francia, no puede ser comprendido fuera de su contexto, la larguísima tradición cultural griega y como griego, comprometido con la historia y la evolución del continente europeo. Su obra pretende ser, con el medio expresivo que domina, una contribución al patrimonio común, una reflexión poética, política o filosófica, sobre nuestro viejo mundo, aplastado quizás por la carga de una dilatada y conflictiva historia. “All of us who make films and who belong to a slightly older generation, hope that European cinema will continue to be present in the modern world and that European cinema is not something that will soon become a matter of a museum of the cinema but will maintain a fruitful and continuous relationship with European culture and audiences all over the world.”⁵⁰

La lengua, la lentitud de su tempo, difícil, sabe que lo condenan casi a la marginalidad. Mientras por un lado nos creemos la ficción de estar creando una Europa unida, por otro levantamos nuevas barreras entre nosotros mismos. Barreras que nos aíslan, que nos condenan, al final, a la soledad. Y ésta es la reflexión de esta hermosa película, que se interroga sobre las fronteras que dividen nuestro mundo actual, que levantan muros infranqueables para los menesterosos del otro lado, que se empeñan en atravesarlas aun al precio de su vida. En efecto, con *La eternidad y un día* (1997), cierra la trilogía sobre las fronteras, formada por *El paso suspendido de la cigüeña* (1991, no estrenada en España) y *La mirada de Ulises*.

Su habitual poética cinematográfica se hace en esta última obra más explícita si cabe: al igual que en obras anteriores el protagonista solía ser un cineasta, claro alter ego del autor (*Viaje a Citera*, *La mirada de Ulises*), ahora elige a un poeta como vehículo de sus pensamientos y, como ya hacía en su anterior obra, éste se identifica a su vez con otro personaje de la historia griega. En *La mirada*, con uno de los pioneros del cine griego, (Yanakis Manakis), aquí, con Dionisio Solomós, el poeta nacional.

En las líneas generales de su creación, que hacen que cada una de sus películas lleven un sello identificativo claro, y que el conjunto de su obra conforme una aportación personalísima e irrepetible al patrimonio no sólo cinematográfico, sino cultural y artístico de la vieja Europa, de la Humanidad (palabra grandilocuente que oculta la mísera condición del ser humano, más aficionado a la destrucción que a la creación y la conservación de lo creado), este magno poema filmico desciende de las alturas filosófico-dialécticas de sus comienzos a las historias particulares, más humanas, más cercanas. A medida que ha ido evolucionando en su lenguaje expresivo, Anguelópulos ha ido acercando la cámara a sus personajes, y así, los protagonistas corales de *El viaje de los comediantes*, han ido cediendo el puesto a persona-

⁵⁰ Declaraciones recogidas en su página web del Centro Nacional de Cine de Grecia, http://www.gtc.gr/6/61/614/index_en.html.

jes individuales, con rostro, identificables. Es decir, que provocan la identificación del espectador con sus peripecias. En este caso, la cámara sigue literalmente (con frecuentes travellings) al protagonista, llamado, una vez más⁵¹, Alejandro (Bruno Ganz) a lo largo de su periplo, su último día, en el que repasa toda su existencia.

Y en la línea habitual del cineasta, presente y pasado se confunden, no sólo en la memoria del personaje, sino en la misma realidad⁵². Así, como hiciera anteriormente (recordemos la magnífica escena de la Nochevieja de *La mirada*⁵³ en la que en un único plano-secuencia se recogen cinco años decisivos de la historia griega: 1945-50), las líneas divisorias en el tiempo desaparecen, y en un mismo espacio indefinido cronológicamente conviven Alejandro y el niño albanés con Solomós (poeta del siglo XIX), los sueños y los recuerdos del protagonista se funden en su memoria con las vivencias actuales, y la línea discursiva da saltos continuos entre el momento actual, ese último día, y 30 años atrás, al momento en que nace su hija.

Alejandro es un poeta afamado, que, consumido por la enfermedad y consciente de que su existencia se acerca al fin (a punto de atravesar su frontera particular) hace balance de su vida, en una especie de monólogo interior y de viaje al fondo de su memoria personal. La noción de viaje, inseparable de la concepción cinematográfica anguelopoliana, no podía estar ausente, aunque aquí el viaje “exterior”, el movimiento físico se limita a los desplazamientos en coche que realiza el protagonista por toda la ciudad, a modo de despedida, en el trayecto de ida y vuelta a la frontera (en elipsis) y en el simbólico recorrido último en autobús, con paralización del tempo. Si todas sus películas están presididas en mayor o menor grado por la noción de viaje, en ésta el camino se interioriza al máximo. Como el propio autor explica *“The concept of the “road movie” bears no relation to the voyages undertaken by the heroes of my films. A “road movie” is more something that has to do with persons that wander about without a purpose. The voyages made by the heroes of my films are voyagesquests for some thing or some person that in the long run become the metaphorical element in the quest for a lost thing, a lost paradise, a lost innocence, a lost reference point. In a modern world where everything has been tur-*

⁵¹ Uno de los elementos repetitivos de la filmografía de Anguelópulos son los nombres de los protagonistas: Alejandro se llama también el niño de Paisaje en la niebla, el cineasta de Viaje a Citera y, naturalmente, el de Alejandro Magno.

⁵² Para un análisis detallado de los elementos técnicos y metafóricos en la filmografía anguelopoliana vid. nuestros trabajos anteriormente citados.

⁵³ Abundan en sus películas las escenas de Nochevieja, verdadera frontera temporal, con sus consiguientes connotaciones psicológicas, y en especial la de 1900, que inaugura un nuevo siglo, cargado de buenos augurios y esperanzas de cambio (*los cazadores. La mirada. Los comediantes*). Sus dos últimas producciones, *La mirada* y *La eternidad*, son, por tanto, una especie de reflexión finisecular sobre la evolución -dolorosa, sangrienta, saturada de desilusiones y utopías no realizadas- del siglo que nos ha tocado vivir.

ned upside down everything appears muddled or murky in the mist"⁵⁴. Y así como en la anterior (*La mirada*) el objetivo del viaje era claro, material (recuperar las bobinas no reveladas de los pioneros del cine griego, símbolo de esa mirada inocente perdida), el objetivo de este viaje interior es más abstracto, por cuanto el tiempo de que dispone el protagonista está delimitado a priori. Pero, como en todos los trayectos anguelopulianos, el espacio y el tiempo carecen de importancia, lo esencial es la adquisición de conocimiento, el autoanálisis. Y, en efecto, Alejandro, el poeta de los proyectos inconclusos, se propone por una vez completar su obra, su propia vida, cerrando su propio ciclo vital. Constreñido por el tiempo que se le agota, consciente de su propia mortalidad, pero asegurada de algún modo su inmortalidad gracias a su poesía, a la trascendencia de la obra de arte, en su último día sale en busca de eternidad: sólo le queda un día, mañana... "¿cuánto dura mañana?" pregunta varias veces. Sólo al final obtendremos la respuesta "una eternidad y un día".

La soledad en que vive sus últimos días es retratada con breves y sutiles pinceladas, como la de la música, siempre presente y fundamental en la filmografía del autor: "últimamente mi único contacto con el mundo exterior es ese extraño que me contesta con la misma música", dice en el arranque de la película. Un vecino desconocido (oculto siempre tras las cortinas de su ventana), cuya identidad queda sumergida en el anonimato y la imaginación del protagonista. "¿Quién será? Una mañana saldré a encontrarme con él, (...) pero es mejor no saber... imaginar. ¿Será un solitario como yo?". La relación con su única hija no parece muy estrecha, y su único compañero es un perro que no tiene a quién encomendar. Aunque no se ahonda en las causas de esta situación, su soledad postrera parece consecuencia de su vida anterior, de un desarraigo respecto a su entorno familiar, de un probable ensimismamiento, e.d., de una vida proyectada más hacia su interior que hacia los demás. Su comunicación se limita, en este último día de su vida, a su asistente, Urania, a un contacto frustrante con la hija, a quien hace entrega de las cartas de su madre, a la despedida de su propia madre, cuya mente está ya ausente, y a ese vecino desconocido que le responde con la misma música. Comunicación abstracta, sin palabras, y, sin embargo, la más directa y acertada.

Cuando el diagnóstico terminante le obliga a enfrentarse a su propia realidad, que se diluye como una sombra en el espejo⁵⁵ ("y después la oscuridad... el cuerpo

⁵⁴ En la mencionada web http://www.gfc.gr/6/61/614/index_en.html.

⁵⁵ Recuérdese la escena del bar, mostrada a través de un gran espejo: primero se ve al niño retroceder y salir de plano, en lo que sospechamos una nueva escapada. A continuación vemos el motivo causante de su miendo, a través de unas botas militares, y finalmente el poeta entra en encuadre, reflejado nítidamente en el espejo y sale en su busca. El enorme espejo de marco dorado recuerda vagamente un plano similar de Gertrud, de C.T.Dreyer.

que ya no obedece... el cuerpo cuyos contornos se difuminan gradualmente en el espejo hasta convertirse en una sombra... ”), intenta saldar las cuentas pendientes: traspasa a su hija el legado de su madre, busca un nuevo amo para su perro, va a visitar a su madre por última vez, y dialoga poéticamente con el recuerdo de su esposa, analizando las causas de su distanciamiento espiritual. Al intentar cerrar el capítulo de su vida, se da cuenta de que su obra va a quedar para siempre inacabada: “Lo único que lamento, Ana, es que nunca he acabado nada. Mis proyectos se han quedado en eso: proyectos”, le cuenta a su esposa, muerta tiempo atrás: “palabras arrojadas aquí y allá”. El último, el más querido, acabar el poema inconcluso de Solomós, Los sitiados libres. (Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι).

La idea en que se basa la identificación de ambos poetas, y sobre la que se sustenta sutilmente esta poética película, arranca de la realidad, y para comprenderla hay que conocer un poco lo que representa para el pueblo griego la figura de Solomós, y las circunstancias de gestación de su obra.

Dionisio Solomós (1798-1857).



Poeta romántico, nació en la isla de Zante, como hijo ilegítimo de un aristócrata. Por la especial situación de las islas Jónicas, durante un tiempo bajo dominio veneciano y único territorio griego que permaneció a salvo de la ocupación otomana, su formación fue bilingüe, italogreca. A los 10 años lo mandaron a estudiar a Italia, de donde regresaría 10 años después, graduado por la Universidad de Pavía. Sus comienzos poéticos se desarrollaron en italiano, y a su regreso a su isla natal, tal como narra la película, se propuso recuperar la lengua materna, que había perdido. También Alejandro, el poeta protagonista, vive por un tiempo fuera de su patria, en el exilio⁵⁶ y su mayor placer al regresar a la patria es recuperar su lengua, escuchar su dulce eco, tal como reconoce en su segundo monólogo, ante su anciana madre. Solomós se acerca a la gente del pueblo para recuperar su lengua, y se convertirá en el máximo defensor de la dimotikí, la lengua popular, otorgándole categoría de lengua literaria. Los orígenes plebeyos de su madre sirvienta en la casa de

⁵⁶ Aunque aquí apenas se apunta, el tema del exilio, estrechamente vinculado tanto con el de la secular emigración como con la historia griega reciente, es otra de las obsesiones de Anguelópulos, cuyo desarraigo al volver se refleja magistralmente en Viaje a Citera, pero también en La mirada, cuyo protagonista retorna de los EEUU a Grecia para emprender un nuevo viaje, dados los problemas que encuentra en su país para realizar su trabajo.

su padre, no son ajenos a su preferencia por el mundo de los cuentos, las canciones y tradiciones populares, y de su voluntad de ennoblecer la lengua del pueblo.

Para comprender la significación de Solomós en la literatura y en la historia de Grecia, hay que decir dos palabras sobre el problema de la lengua, lo que se suele donominar “La cuestión lingüística”.

La cuestión lingüística en la nueva Grecia.

Durante muchos siglos Grecia arrastró una profunda división lingüística, lo que se llama diglosia, aunque más que dos lenguas o dialectos diferentes lo que había era dos niveles de habla claramente diferenciados. Uno correspondería a la evolución natural de la lengua, tras la desaparición de los dialectos antiguos, al final de la época clásica, y el nacimiento de una lengua común (koiné), que sirviera de vehículo de comunicación en un mundo unido y extenso, fruto de las conquistas de Alejandro Magno y, posteriormente, del Imperio Romano. Pero en el siglo II d.C. surge un movimiento reaccionario, la Segunda Sofística, que toma como modelo lingüístico la Edad de Oro de la literatura griega y resucita artificialmente el dialecto ático en que escribieron los grandes maestros de la filosofía (Platón, Aristóteles), la historia (Tucídides) la retórica y el drama (los grandes trágicos y el cómico Aristófanes). Este movimiento, abocado a priori al fracaso, se mantuvo sorprendentemente gracias al peso de la tradición, del glorioso pasado histórico que se creía revivir así, pero sobre todo, por el impulso de la Iglesia y del trono, que durante toda la época bizantina la impusieron como lengua oficial del Imperio. Así, la lengua popular, es decir, la que era realmente hablada por el pueblo, apenas logró traspasar los límites de la literatura oficial, y se conservó sobre todo gracias a la canción popular, que entronca con la antigüedad, y de forma parcial en algunas novelas de caballería (las llamadas novelas bizantinas por antonomasia) y poemas épicos.

Tras la revolución griega (1821), el problema lingüístico adquiere connotaciones políticas y una de las primeras cuestiones del nuevo Estado es establecer la lengua oficial. Surgen dos corrientes contrapuestas: los que defienden una lengua a imitación del modelo clásico, pero depurada (de ahí su nombre: kazarevusa) de elementos extraños (sobre todo turcos) y los defensores de la lengua popular (dimotikí), entre los que Solomós será el principal abanderado. Los primeros acusaban a la dimotikí de escasa presencia literaria y por tanto, de poca “categoría” y entidad para representar a la nueva Nación. Gracias a autores como Solomós y sus seguidores, fundamentalmente la llamada Escuela Heptanisiótica, floreciente en las islas Jonias, frente a los tradicionalistas de la Escuela Ateniense, la lengua popular adquirió poco a poco envergadura literaria, alcanzando las más altas cimas poéticas.

Pero la cuestión tardará aún años en quedar zanjada, siempre contaminada de intereses políticos y partidarios. Ya en nuestro siglo, será la célebre Generación del 27, con poetas insignes como los Nobel, Yorgos Seferis y Odiseas Elitis, quienes otorguen definitivamente carta de naturaleza literaria a la dimotikí. Pero las leyes tardan en reconocer la realidad y hasta la caída de la Dictadura de los Coroneles, en 1974, no se aprobará el decreto que la reconozca como lengua oficial del Estado en todos los niveles (con repercusiones fundamentalmente en la Administración y Educación).

Estas cuestiones, complejas y desconocidas para el extranjero, han marcado sin embargo la vida griega durante siglos, y es una pieza clave para la comprensión del papel, entre otros de poetas como Solomós. Como se muestra en la película y se puede escapar al espectador no griego, el poeta, que aparece hablando en italiano, se acerca al pueblo (él que es de origen aristocrático) para recuperar su lengua, para recuperar las palabras perdidas. Compra las palabras, y en busca de esa pequeña ayuda económica acuden a él todos los menesterosos de la isla, pescadores, lavanderas, trabajadores. Esa es la lengua que recupera Solomós, y con él, todo el pueblo griego, la Nación, que acaba de conquistar su libertad, pero aún no es dueña de su lengua. Como el poeta, como ambos poetas, el real, que emerge del pasado (Solomos) y el actual, el cinematográfico (Alejandro). La lengua no es un problema baladí, y mucho menos para un griego. El exilio tiene, entre sus muchas condenas, la penosa consecuencia de privar a la persona del placer de hablar y escuchar su propia lengua, como se lamenta Alejandro a la cabecera de la cama materna en su despedida.

La obra de Solomós.

Los heroicos y trágicos acontecimientos de la Guerra de Independencia de los griegos frente al Imperio Otomano, (1821) encontrarán lírico reflejo en la obra de Solomós, cuya *Oda a la libertad* (1823) se convierte en el Himno Nacional de Grecia⁵⁷.

El héroe libertino de *Lambros* (1824-1834)⁵⁸ combina las virtudes militares y patrióticas con una defensa de la libertad individual. Fruto de su fase de “desbordamiento poético” y heredero de la tradición popular, es un poema que, como el propio autor predijo, conocemos sólo fragmentariamente. Similar carácter presenta la heroína de su novela poética más famosa, *La mujer de Zante*, que personifica

⁵⁷ El poema se publicó en 1825 y de inmediato se tradujo a varias lenguas europeas. Narra varios episodios bélicos de la Revolución: la Caída de Tripolitsa (1821), la Catástrofe de Drámali y el Sitio de Mesolongui (1822). Las dos primeras estrofas, con música de N.Manзарu, constituyen el himno nacional.

⁵⁸ Largo poema de inspiración byroniana.

una desventura sexual entonces vedada a la mujer, y la convierte en una heroína equiparable a otras contemporáneas suyas.

La principal es la obra que se cita varias veces en la película, con un claro significado simbólico: *Los libres asediados* (Ελεύθεροι πολιορκημένοι). Se refiere al cruel sitio que sufrió la ciudad de Misolongui, donde por cierto murió Lord Byron. Los habitantes de la ciudad, reconquistada por los turcos en 1826 tras un largo y cruel asedio, se sienten a pesar de ello libres de espíritu, porque han sacrificado los apetitos corporales, las necesidades materiales para alcanzar la serenidad espiritual. El propio Solomós describe el tema de *Los libres asediados* como “el poder de la voluntad puesta a prueba por aflicciones terribles”. Al margen de las connotaciones patrióticas del poema para los griegos que luchaban por su libertad, los asediados sirven de paradigma universal de la libertad espiritual. Y bajo este simbolismo se comprende su elección por Alejandro, el poeta de los proyectos inacabados, su identificación con Solomós, quien, al igual que él, perdió su lengua materna durante los años en el extranjero, quien busca palabras perdidas⁵⁹. La obsesión de Alejandro al final de su vida fue completar este poema inacabado de su predecesor⁶⁰, ante la incompreensión de la gente, incluida su propia hija, que no lo considera tarea a la altura de su fama, pero tampoco él conseguirá completar esta última misión. Todos sus planes quedan siempre frustrados, incompletos, como los del propio Solomós, quien escribía, como Alejandro, para sí mismo y un pequeño círculo de amigos, y no condicionado por la demanda del público. Así pudo crear una obra, breve, pero de una extraordinaria intensidad lírica, a base de pinceladas poéticas y “visiones”, que acercan su estilo al del propio Anguelópulos, mutatis mutandis. La elección de Solomós como alter ego no es casual. Con ella el cineasta, por medio de la figura de Alejandro, está intentando completar una obra, que, a pesar de todo, quedará inacabada, por falta de palabras, porque ciertos sentimientos sólo se pueden sugerir con imágenes (poéticas o visuales = el cine), con pinceladas al modo impresionista, con metáforas. Al igual que el poeta, el cineasta prefiere el mundo casi onírico de las “visiones” antes que el pensamiento lógico, linealmente estructurado, obediente a las indiscutibles leyes de la narrativa.

Esa búsqueda de palabras que emprende Solomós al volver a Grecia es lo que define, en esencia, a un escritor, cuanto más a un poeta, y el único consuelo de

⁵⁹ Una de las cuales por cierto, *αλαφροίσκιτος*, que le dice una muchacha, (“visionario”) es el título de otro gran poema, de Angelos Sikelianós, otro gran poeta místico y visionario, un poco posterior, ya en nuestro siglo.

⁶⁰ Se conserva en tres borradores incompletos: el principal es el segundo, escrito entre 1834-1844, en 15 sílabas con rima consonante, y el tercero (a partir de 1844), en el mismo verso pero sin rima.

Alejandro en sus horas postreras. En la emotiva y tierna escena en que el poeta, agotado y dolorido de caminar por las calles de Tesalónica intentando “colocar” a su joven y reciente amigo, se sienta en un banco del Paseo Marítimo, verdadero cordón umbilical de la ciudad que se abre al mar⁶¹. El niño albanés (cuyo nombre no se indica: es un niño anónimo, es decir, sin nombre, un niño cualquiera sin pasado, sin destino, sin nada que le ate a este mundo, pero cuyo futuro quiere salvar el escritor en un acto último de solidaridad) le dice “*te veo sonreír, pero sé que estás triste ¿quieres que te traiga palabras?*”. Con infantil intuición, el crío ha captado de inmediato la identificación de su nuevo amigo y protector con el poeta del siglo pasado, que compraba palabras nuevas. Y la primera palabra que le regala es ξενίτης. Palabra que en verdad no existe en el diccionario griego, pero que no deja lugar a dudas: ξενίτης no es simplemente un ξένος, un extranjero, sino alguien que vive en tierra extraña, στη ξενιτιά⁶², como él mismo, inmigrante ilegal en tierra extraña y hostil, expuesto continuamente a la deportación, cuando no a merced de mafiosos sin escrúpulos que literalmente cazan niños en la calle para venderlos. Como un animalillo en medio de la jungla de asfalto, el autor refleja nítidamente la sensación de miedo continuo y de solidaridad espontánea que se crea entre estas bandas de muchachos albaneses que sobreviven en las calles de la gran ciudad a base de astucia y desconfianza. Porque, aunque la historia conmovedora individual de estos dos personajes conquiste toda nuestra empatía y atención, el gran tema que plantea la película, cuyo eje clave es, no lo olvidemos, las fronteras, personificado en este pequeño sin nombre, es el de los refugiados, como él, que se cuelan en nuestras ciudades, saltan nuestras fronteras, sorteando minas enterradas u océanos, pero que no consiguen traspasar la frontera, invisible pero infranqueable, de nuestra indiferencia: son apenas masas informes, sin rostros, sin número, sin nombre. Sin pasado y a menudo sin futuro. “Europa está llena de refugiados y en los años que vienen la cifra va a aumentar de forma muy importante. La Europa de mañana será una Europa de refugiados y eso creará problemas sociales, económicos y de criminalidad. Es importante que Europa resuelva cuanto antes este problema”⁶³.

Espléndidas y conmovedoras son todas y cada una de las escenas que comparan ambos, el anciano escritor al borde de la muerte y el niño albanés de porvenir más que incierto, ejemplar la historia de una sólida amistad que va creciendo a contrarreloj entre dos seres abandonados, olvidados del mundo, profundamente

⁶¹ Y varias veces retratado por Anguelópulos (*Paisaje en la niebla, La mirada*, entre otras) que rueda siempre en las mismas localizaciones.

⁶² De hecho el niño la ha recogido también del pueblo, de las mujeres de su aldea, *griegos* asentados en el sur de Albania.

⁶³ *El País*, 30 de marzo 2000.

solos. Historia que llega al clímax cuando el niño sale a su encuentro para despedirse (él acaba de visitar a su anciana madre) y Alejandro, el hombre fuerte, de envergadura, el protector, se desmorona y en un grito ahogado, desgarrador, le pide “quédate conmigo”: *μείνε μαζί μου* y el muchacho responde, simplemente *φοβάμαι* “tengo miedo”. “Yo también”. La amistad ha quedado sellada para siempre, sus miedos los hacen iguales, dos seres perdidos en la noche, bajo la lluvia, helados de frío, solos. Este niño, apenas hace unas horas un completo desconocido, será quien acompañe al poeta en sus últimas horas “a ti te quedan dos horas, a mí, sólo esta noche”, quien dé un último giro a su vida, quien le dé la fuerza para tomar una decisión, quien le devuelva el sentido de la dignidad y el calor del afecto, tras la decepcionante despedida de la hija, que ni siquiera se da cuenta de la enfermedad del padre, incapaz de hacerse cargo del perro y, lo que es peor, que ha vendido la mansión familiar, donde ella nació, donde ambos nacieron, la casa al borde del mar que acogió su efímera felicidad.

Momentos que él recuerda en flash-back, bañados por la fuerte luz del Egeo, únicas escenas claras y luminosas de una película, como todas las de Anguelópulos, presidida por la niebla⁶⁴, la oscuridad, la lluvia, la nieve y el frío. Momentos en los que aparece su mujer, joven, con la belleza de su reciente maternidad, cálidamente rodeada por toda la familia, pero que, de forma poética, reprocha a su marido, a él, su ausencia “espiritual”, su inaccesibilidad. Su felicidad también se quedó como un proyecto abortado, sin completar. Los motivos nunca se explicitan, pero hay sutiles apuntes del autor: estamos en septiembre del 66, y en una brevísima escena en que el padre y el tío de la mujer se sientan a charlar en el salón de la amplia casa, uno de ellos comenta “se acabó la tranquilidad”: no se refiere al bebé, sino a la dictadura que se adivina en el horizonte, (“vosotros los políticos” le interpela, pero no lo llega a ubicar) y que cercenaría su felicidad familiar: cuando él visite a la madre en el asilo, musitará como una justificación “*me he pasado la vida en el exilio: στην εξορία*”. En ningún momento se explica por qué fracasó su relación de pareja, no hay desamor entre ellos, pero se vislumbra que no había, en el fondo, esa conexión espiritual que alcanzará, al final, con el pequeño exiliado albanés. Cuando todo el grupo (todos vestidos de blanco excepto él, envejecido y envuelto sempiternamente en su abrigo mojado por la lluvia de las escenas anteriores) se dispone a darse un baño en el mar, él prefiere subir a lo alto del monte⁶⁵:

⁶⁴ Sobre el uso de la niebla y la nieve, vid. nuestros trabajos citados. El propio autor explica que “las condiciones atmosféricas tienen el papel de reflejar no sólo un clima, sino también situaciones internas” entrevista concedida a Días de cine.

⁶⁵ El joven Alejandro parece remarcar su personalidad individual -de poeta- frente al grupo, que en su indefinición personal (el bebé, por ejemplo, aparece siempre cubierto con una mosquitera, ni siquiera

“traidor” le espeta su mujer “No te enfades ¿por qué te enfadas tanto?” intenta conciliar él. “Traidor”. Discusión paralela a la de la pareja del autobús, años después, que reflejan su misma incomunicación: “No te enfades ¿por qué te enfadas tanto?”, le dice él joven a la muchacha y ella se escapa. Un autobús, por cierto, detenido en medio de la noche, donde el *tempo queda*, una vez más en suspenso y la cámara quieta, mientras los personajes entran y salen de campo.

Al final de la película, en el último día de su vida, tras el encuentro con el pequeño refugiado albanés, decidirá no ingresar en el hospital y volver a la vieja casona familiar (como el toro busca la puerta de toriles para morir), ahora abandonada, a punto de ser ocupada por unos extraños -su hija no continuará su obra romperá la línea de continuidad familiar-, para asomarse al mismo mar en el que se bañaba de niño, como hemos visto en las primeras escenas de la película, que se cierra así cíclicamente. Allí traza el mismo recorrido, (precedido por la cámara, que atraviesa en *travelling* todas las habitaciones, ahora vacías, y de nuevo lo seguirá en un *travelling* desde atrás al asomarse al mar) que el grupo de parientes cuando acuden a conocer a la hija recién nacida. Allí se detiene la cámara y allí concluye la película que deja, como es frecuente, un final abierto. No nos cabe duda de que ahora sí, el protagonista se sumergirá en el mar, en lugar de escapar en soledad al monte, ahora, con años de retraso, se unirá al grupo en un baño purificador, en el mar, el agua primigenia de la vida. Pero esa última frontera no se nos muestra en la pantalla, porque es, al fin y al cabo, una frontera muy personal, que cada cual debe traspasar por sí mismo y en solitario.

Pero hay un detalle que parece intrascendente, y cuya clave da él mismo en el monólogo citado ante su madre: en ese *travelling* final por la casa destartada, se escuchan nítidamente sus pasos, que retumban con el eco de las habitaciones desnudas. Esos pasos están relacionados en su memoria, en su espíritu, por tanto, con las palabras, con la lengua perdida en el exilio, con una sensación de paz emergente de aquellos años felices, de aquella casa familiar al borde del mar, de la sensación de pertenecer a un lugar, a una familia, a un entorno lingüístico, rodeado de los seres queridos. No es gratuito que en ese intento de recuperar las palabras, la felicidad esquiva, las raíces de su vida que acaba, busque el regazo de la madre: “Madre, he venido a despedirme. Me voy. ¿Por qué, madre? ¿por qué nada ha salido como esperaba? ¿por qué? ¿por qué siempre nos debatimos en silencio entre la realidad y el deseo? ¿por qué he vivido mi vida en el exilio? ¿por qué aquéllos fueron los únicos y escasos momentos, cuando regresé, en que se me concedió el placer de hablar mi lengua, mi propia lengua, cuando pude recuperar las palabras

perdidas y reencontrar palabras olvidadas en el silencio? ¿Por qué entonces y sólo entonces podía escuchar el sonido de mis pasos retumbando en mi casa?”.

Así pues, el crujido de sus zapatos sobre la madera en la casa abandonada, es un símbolo sutilísimo, casi imperceptible, de la recuperación de esas palabras, de su lengua, del rescate del silencio y del olvido, de la misma manera que el final de *La mirada* conseguía rescatar las imágenes de las películas de los Manakis del letargo y la oscuridad.



Final de La mirada: el viejo ha conseguido revelar las películas de los Manakis

No sólo el sonido de las pisadas parece atravesar la pantalla, en general esta obra consigue transmitirnos sensaciones no sólo visuales, sino también acústicas y tangibles muy poderosas. Toda la película contagia un tremendo frío y humedad, intensificados por la noche, la nieve y la lluvia, que llega al punto máximo en la escena de la morgue, donde el goteo parece taladrar nuestros oídos y nuestro corazón, conmovido con el dolor del niño albanés, y en la secuencia de la frontera, donde la nieve parece congelar definitivamente nuestra alma, ya encogida con el escalofriante relato de la huida del muchacho. Sensaciones de frío que describen plásticamente con suma perfección su vida vagabunda en las calles de la gran ciudad y la sensación de miedo continuo, así como la soledad y la cercanía de la muerte del viejo poeta. Frialdad traducida, lógicamente, en una fotografía presidida por tonos azul oscuro, blancos y negros, que contrasta antitéticamente con las escenas luminosas de los flashback en la playa, donde la luz cegadora del azulísimo Egeo cae de lleno sobre los blancos vestidos del feliz grupo e inunda la pantalla de una cálida sensación de juventud y bienestar.

Pese a la identificación con Solomós, el poeta nacional, el cantor de la independencia, Anguelópulos no hace en ningún momento gala de un nacionalismo exacerbado, de un patriotismo excluyente⁶⁶. La alusión al poema de *Los libres sitiados* parece querer decirnos que a pesar del asedio, de las fronteras que se elevan amenazantes ante nosotros, podemos ser libres en nuestro interior. Fronteras que

⁶⁶ De hecho, los propios griegos no le perdonan la imagen que proyecta de su país.

en su obra anterior (*Paisaje en la niebla*) unificaban el mundo real con el de los sueños, que ocultaban tras la niebla el árbol de la sabiduría adquirida en el camino, pero que ahora detienen el tránsito, abortan los sueños y las esperanzas, interrumpen la vida, la dejan en suspenso, como la tierra de nadie en que se desarrolla *El paso suspendido de la cigüeña*. Fronteras infranqueables como las de *La mirada*, puertas de acceso sólo al infierno.

Fronteras como la de Albania, cubierta de nieve⁶⁷, a donde conduce al niño con intención de devolverlo a su casa, a sus orígenes. Frontera que el niño dejó atrás arriesgando la vida, sorteando minas, y que no quiere volver a traspasar; frontera fantasmagórica donde los seres que intentan huir se difuminan, son apenas unas manchas negras entre la niebla, como espantajos, colgados de la alambrada⁶⁸, en una prodigiosa secuencia de enorme profundidad emocional, que combina magistralmente la crudeza de la realidad en el relato del niño con la irrealidad visual frecuente en el autor, de un mundo onírico difuminado entre la niebla, que representa el mundo de los sentimientos. Escena clave que dará un giro a la historia: a partir de aquí ya no hay retorno posible. El niño será un exiliado perpetuo sin una Itaca



que lo espere, al menos él no anhela el regreso. Y ambos, ya inseparablemente unidos, emprenden su breve odisea común, con fecha de caducidad, viajando a través de la noche, del tiempo que se detiene para ellos en el autobús, en comunión de dos soledades cuyo miedo compartido deviene en sólida amistad. El viejo se erige en salvador de ese niño que, literalmente, se abalanza sobre su coche, -trinchera provisional frente a la policía-, lo rescatará de las manos de la mafia y se preocupará de encauzarle de nuevo en el camino de la vida, de concederle una oportunidad de futuro; pero también el niño se convertirá en inesperado redentor del viejo poeta, abandonado no sólo por las palabras sino también por sus congéneres. El niño

⁶⁷ Recuérdese la escena de *La mirada* donde el taxista se detiene justamente en esta frontera, y responde a la pregunta de “A”, el protagonista, “llevo 30 años conversando con la nieve y la nieve me ha dicho que me pare”.

⁶⁸ El paralelismo con los niños que se suben a la verja en la escena del baile de la boda, en el puerto de Tesalónica, es evidente.

le hace el regalo máspreciado: sale a buscarle palabras para disipar su tristeza, el niño comprende efectivamente su soledad y su miedo, y ambos se abrazan en medio del frío y de la noche para sellar su recién nacida amistad. Y el niño le dará la fuerza necesaria para dar el último paso, para cruzar su frontera con libertad, con plena conciencia, como una elección personal y no una imposición externa. Y al igual que al principio cuida el viejo del niño, después es el niño quien se cuida de él, como se ve en la anécdota del bocadillo que ambos enarbolan para retenerse mutuamente.

Él acompañará y sostendrá al muchacho en el doloroso trance de la despedida de su joven amigo muerto, en dos escenas cargadas de patetismo (la de la morgue) y a la par poesía (el funeral - homenaje que le hacen en torno a la peculiar pira funeraria de sus escasas pertenencias) y, a su vez, encontrará su apoyo tras despedirse para siempre de su madre, cuando finalmente se derrumba.

Hermosa historia de una amistad entre dos seres humanos, separados por la edad, pero unidos por una misma experiencia límite, de absoluta soledad y desamparo, sin futuro, que se encuentran en esa área indefinida y acotada por una frontera, sea geográfica o temporal, que les cierra el paso. Historia compartida de dos héroes solitarios, de dos individuos más que nunca desarraigados, en sentido



literal, arrancados de sus raíces, de su contexto familiar, social, e incluso geográfico (el país, para el niño, la casa familiar, para el poeta), separados del “grupo”, y por ello identificables para el espectador. Historia, pues, contada desde la cercanía, (hace tiempo que los PM y PP sustituyeron a los PG de sus comienzos, cuando la cámara nunca se acercaba al rostro de los personajes), en dimensiones humanas⁶⁹, pero sin renunciar a los modos de expresión que lo caracterizan, tanto técnica e iconográfica como lingüísticamente, con la simbiosis de realidad y ensoñación o -como en este caso- recuerdo, del pasado con el presente, la distorsión del tiempo, el discurso poético y metafórico más que narrativo, y la constante presencia de símbolos y claves ocultas. Sin desistir tampoco de su manifiesta y a menudo decla-

⁶⁹ Cambio que debemos agradecer, al parecer, a la feliz y fructífera colaboración con su guionista habitual desde *Viaje a Citera* (1984), Tonino Guerra.

rada voluntad de utilizar su arte, su cine, como medio de comprensión, de conocimiento propio, y a la vez de entendimiento del mundo, incluso de transformación, aunque lejos ya de la utopía política de su primera etapa. *“Whatever I have done, whatever has managed to come out into the light, is me. This is what counts, independently of recognition, awards, honours... I don't make films to please anyone... For people like me, films are simply a way of life. (...) My work is divided into three periods, one period of historical, political films which coincides with a more general ideological turmoil in western Europe; a second period where history and politics are not in the forefront but become the background or as the French call it the “toile de fond” or canvas and where these films focus more on the characters; and a third period which could be named more existential, more centred on human fate where the themes - borders, external and internal, exile, external and internal, the quest for a lost centre recur like pieces of a long, great and painful elegy. I continue to be an extremely, or at least so I think, sensitive receiver of the things that happen in Greece and the world⁷⁰.*

Así pues, perfectamente insertada en esta tercera fase de su creación que él mismo explica y que podríamos calificar “existencial”, esta obra sublime alcanza las cotas más altas de lirismo, plasticidad y belleza de las mejores creaciones del maestro griego, invitando a la reflexión sobre nuestra trayectoria : particular y sobre el futuro de nuestro mundo, esta Europa envejecida que hemos sembrado de minas y fronteras, asaltada continuamente por enjambres de desesperados, de desarraigados, de solitarios sin futuro y sin otra patria que el hambre. Sin caer en discusiones teóricas sobre la posible realización de la utopía, que no condujeron a ningún sitio, sin sucumbir por ello en el pesimismo y sacrificar determinados ideales irrenunciables, sólo queda intentar transformar modestamente nuestra correspondiente parcela del universo, y Anguelópulos, si duda, consigue, si no cambiar el mundo, al menos sacudir nuestros frágiles cimientos, nuestras conciencias aletargadas, guiando nuestra mirada por su particular paisaje filmico, invitándonos a emprender nuestro respectivo viaje interior, el descenso a nuestros infiernos particulares, la reconquista de nuestros recuerdos, la búsqueda, en definitiva, de nuestro día de eternidad.

La eternidad y un día (Μία αιωνιότητα και μία μέρα, 1997)

Palme d'Or, Cannes Film Festival, 1998

Ficha técnica:

Director: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Guión: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Tonino Guerra y Petros Markaris.

⁷⁰ Web citada antes. Los subrayados son nuestros.

Actores: Bruno Ganz (Alejandro), Isabelle Renauld (Anna), Fabrizio Bentivoglio (el poeta), Achilleas Skevis (el nipo). Despina Bebedeli (madre de Alejandro) Eleni Gerassimidu (Urania).

Producción: Grecia- Francia - Italia: Theo Angelopoulos, Greek Film Centre, ET 1, CANAL +, Classic SRL.

Fotografía: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Música: Eleni Karaindru



Theo Angelopoulos

Nace en Atenas en 1936, donde estudia Derecho. Se traslada después (1970) a París, estudiando en la Sorbona y en el Instituto Superior de Artes Cinematográficas (IDHEC). En 1964 regresa a Grecia y empieza a escribir ensayos, relatos, críticas cinematográficas en el diario izquierdista Δημοκρατική Αλλαγή (Cambio democrático) suprimido tras el Golpe de los Coroneles (1967). Entre 1966 y 1968 trabaja como actor y director de producción con Pandelis Voulgaris (autor, entre otras, de la emblemática *Años de piedra* (Πέτρινα χρόνια, 1985). Entre sus modelos cinematográficos reconocidos se cuentan Oshima. Bertolucci, los hermanos Taviani, Wenders, y, sobre todo, Antonioni.

Cortometraje:

La emisión (Η εκπομπή), 1968

Largometrajes:

Reconstrucción (Αναπαράσταση), 1970

Días del 36 (Μέρες του 36), 1972

El viaje de los comediantes (Ο Θίασος), 1974

Los cazadores (Οι κυνηγοί), 1977

Alejandro Magno (Ο Μεγαλέξανδρος), 1980

Viaje a Citera (Ταξίδι στην Κύθηρα), 1983-4

El apicultor (Ο Μελισσοκόμος), 1986

Paisaje en la niebla (Τοπίο στην ομίχλη), 1988

El paso suspendido de la cigüeña (Το μετέωρο βήμα του πελαργού), 1993

La mirada de Ulises (Το βλέμμα του Οδυσσέα), 1995

Lamière y compañía (Lumière et compagnie) 1995.

La eternidad y un día (Μία αιωνιότητα και μία μέρα), 1997

Producciones para la televisión

Atenas, retorno a la Acrópolis 1983

PREMIOS Y PARTICIPACION EN FESTIVALES INTERNACIONALES

Reconstrucción (Αναπαράσταση), 1970. Gran Premio a la Mejor Dirección en el Festival de Tesalónica 1970; Premio de la FIPRESCI en el Forum de Berlín 1971.

Dias del 36 (Μέρες του 36), 1972, Gran Premio a la Mejor Dirección y Premio a la Mejor Fotografía en el Festival de Tesalónica 1972; Premio de la FIPRESCI en Berlín 1972; Cannes, “Quincena de los cineastas”.

El viaje de los comediantes (Ο Θίασος), 1974. Premio Especial del jurado, Festival de Taormina, 1975; Gran Premio en el Festival de Tesalónica 1975; Premio de la FIPRESCI en Cannes 1975. Gran Premio en el Festival de Londres 1976; El British Film Institute la considera “la mejor película del año” y se la considera la 4ª mejor película de la historia del cine.

Los cazadores (Οι κυνηγοί), 1977. Sección oficial de Cannes.

Alejandro Magno (Ο Μεγαλέξανδρος), 1980. León de Oro en Venecia, Premio de la FIPRESCI y Premio Cinema Nuovo en Venecia 1980.

Viaje a Citera (Ταξίδι στην Κύθηρα), 1983-4. Premio del Jurado al mejor guión y Premio de la FIPRESCI en Cannes 1984.

El apicultor (Ο Μελισσοκόμος), 1986. Sección oficial en Venecia.

Paisaje en la niebla (Τοπίο στην ομίχλη), 1988. León de Plata en Venecia 1988. Premio a la Mejor Película Europea 1989.

El paso suspendido de la cigüeña (Το μετέωρο βήμα του πελαργού), 1993, Sección oficial de Cannes.

La mirada de Ulises (Το βλέμμα του Οδυσσέα), 1995. Premio especial del Jurado en Cannes 1995.

La eternidad y un día (Μία αιωνιότητα και μία μέρα), 1997, Palma de oro en Cannes 1998.

BIBLIOGRAFIA:

GARCÍA L., A. : “Así en el cine como en el mundo”, *Banda aparte* 7 (1997).

AMENGUAL B.: “Une esthetique théâtrale de la réalité”, *Positif* 288 (1985).

ARECCO S.: “Theo Angelopoulos, La Nuova Italia”, *Il castoro Cinema*, Florencia (1978).

BALLÓ, J.- PÉREZ I TORÍO, X.: “La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine”, Barcelona, *Anagrama* (1998).

CASSETTI F.: “Le sequenzi paradossiali in Angelopoulos” *Bianco e nero* XXIX 5/6, (sept-dic. 1978).

CHRISTODOULOU CHRISTOS K.: *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of the Balcanic Cinema*, Thesaloniki, (1997).

CLIMENT, M. -TIERCHANT, H.: “Theo Angelopoulos”, Barcelona, *Edilig* (1989).

- COMPANY J.M.: “La evidente necesidad de la memoria”, *Contracampo* 40/41. (1985).
- DEMOPOULOS M.: “Le cinema grec”, Paris, *Centre G.Pompidou* (1995).
- FERNÁNDEZ RUBIO A.: “El viaje homérico de Angelópulos”, *Grecia en España, España en Grecia, hacia una historia de la cultura mediterránea*, Madrid, ed.clásicas, (1999), pp. 313-318.
- GENERELO J.: “Angelopoulos: el viaje del comediante” *Banda aparte*, 7, (mayo 1997), pp. 16-22.
- GÓMEZ ESPELOSÍN: *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*, Madrid, Akal, (2000).
- HEREDERO C.F.: “La mirada de Ulises: una reflexión sobre el cine y la historia”, *Dirigido* 246 (1996).
- HERPÉ N.: “Le regard d’Ulysse: l’exil et le royaume”, *Positif* 415 (1996).
- HORTON A.: “Theo Angelopoulos and the New Greek Cinema”, *Film Criticism* (otoño 1981).
- HORTON A.: “The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation”. *Princeton University Press* (1997).
- LÓPEZ JIMENO A.: “Un análisis dialéctico-poético de la historia de Grecia: la filmografía de Angelópulos”, *Cuadernos cinematográficos*, 10 (1999), pp 261-284.
- LÓPEZ JIMENO A.: “El universo poético de Teo Angelópulos y su visión dialéctica de la historia de Grecia”, *Erytheia*, 19 (1998), pp. 251-277.
- LÓPEZ JIMENO A.: “El mundo sin fronteras de Teo Angelópulos: Odisea cinematográfica a través del mito y la metáfora”, *Eclas*, 118 (2000).
- MACKRIDGE PETER (ED.): “Solomos’ poetry, The Free Besieged and Others Poems”, *Shoestring Press*, UK (1999).
- MOLINA FOIX V.: T.Angelopoulos, “Paisaje en la niebla”, *El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama (1995).
- OSTRIA V.: “Les voyageurs sans bagages”, *Cahiers du cinema* ,494.
- POLITIS L.: *Historia de la literatura griega moderna*, trad. G. NÚÑEZ, Madrid. Cátedra (1994), pp. 123-132.
- ROLLET S.: “Le regard d’Ulysse: un plaidoyer pour l’humanité du cinema” *Positif* 415 (1996).
- ROLLET S.: “Theo Angelopoulos. La tragédie grecque”, publicaciones del *Festival Theatres au Cinema*, Bobigny (1995).
- SAPANAKI: “Ελληνικός Κινηματογράφος και ανανέωση του κανόνα των Νεοελληνικών Σπουδών εκτός Ελλάδας”, en *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, (M. MORFAKIDIS -I.GARCÍA GÁLVEZ) vol I, Granada (1997), pp. 161-167.
- SOLDATOS,G.: *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα (1988-1992) (6 vol).

STRAVIANOPOULOU, M. : Τι γυρεύει η ιστορία στον Κινηματογράφο, *Τα ιστορικά* 12,23, (1995), pp. 421-436.

VALUCOS: Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1914-1984, Αθήνα (1984).

VALVERDE GARCÍA, A.: “Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad”, *Thamyris* 1, 1997, ed. Online: <http://www.thamyris.uma.es/Thamyris/..\Thamyris\Thamyris1\THAMYR0.html>

VV.AA.: *Nosferatu* 24, mayo 1997 (monográfico).

VV.AA.: “Theo Angelopoulos”, París, *Lettres modernes Minard (col. Etudes cinematographiques)*, 142-145 (1985).

WILMINGTON M.: “Angelopoulos: The ower and the Glory”, *Film Comment* XXVI/6 (nov-dic. 1990).

ZÁRATE A.: “Theo Angelópulos. Náυφραγο en un paisaje de alegorías”, *Solaris* 1, 1990, pp. 11-15.

ZEMELÍ, S. N. Ένας δημιουργός δεν έχει βιογραφία. Βιογραφία είναι το έργο του. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Περιοδικό* 39, 1989, pp. 37-47.

ZUMALDE I., “Restaurar la mirada. Realismo dialéctico y planificación en la mirada de Ulises” *Banda aparte*, 7 (mayo 1997), pp. 3-9.

Cahiers du cinema 442, 16, 443, 6, 445, 42, 450, 63-65, 488, 17, 193, 38, 194, 52-53.

Cinema Nuovo, enero-abril 1996.

Dirigido n° 116,49, 120,11, 162,66, 175,75, 192,72, 246.

El País, 30/03/2000 y 02/04/2000.

Estudes cinematographiques, n° 142-154, 1991.

Filmeritica, n° 455-56.

Revue belge du cinema n° 11, primavera 1985 (monográfico)

Αρχαιολογία και Τέχνες 37,1990:

Η αρχαιότητα στον Κινηματογράφο (monográfico)

Ελευθεροτυπία, 27/05 y 29/05/1995, 35-38; 01/10/1995, 36-37.

Σινεμά, 20,1991,34 y 45-46; 62, 1995.

<http://us.imdb.com/Name?Angelopoulos,+Theo>

http://www.gfc.gr/6/61/614/61401_en.html

<http://us.imdb.com/Title?Mia%20aiwniothta%20kai%20mia%20mera%20%281998%29>, <http://www.artlic.com/films/eternity.html>

http://www.gfc.gr/6/61/614/61419_en.html

<http://www.book.culture.gr/ithaca/autumn99/solomos.html>

<http://www.cannes-fest.com/1998/film/eternitel.html>

<http://www.fotogramas.navegalia.com/fotweb/critica.htm?id=FG5433>

“AYER Y HOY. LOS CIEGOS EN BIZANCIO”

José Soto Chica

A mediados del siglo IV, en la docta Alejandría un eminente teólogo reúne a hombres procedentes de todo el Imperio para escuchar sus disertaciones. Tiene fama de maestro consumado no sólo en la ciencia Divina sino además en las de filosofía, retórica, astronomía, geometría e historia. El hecho en sí no tendría nada de particular, pues la ciudad se encontraba llena de hombres doctos, maestros y ansiosos alumnos en busca de sabiduría humana y Divina. Pero es que se da el caso de que el hombre sabio, el maestro en muchas artes y ciencias al que hemos hecho alusión, es ciego desde la más tierna infancia ¿Cómo es posible que un ciego que se vió privado de la vista antes de los cinco años tenga tal formación y prestigio? ¿Cómo accedió a la información? ¿Cómo la manejaba? ¿Cómo tomaba notas, escribía y daba clases?

Todo lo referente a Dídimo el Ciego es sorprendente. Quien haya leído su *Tratado del Espíritu Santo* no dejará de sentirse azorado y hasta desbordado por su estilo y conocimientos, por su profundidad y soltura. Mas Dídimo no es un caso aislado en el mundo bizantino. Ana Comnena nos da cuenta en *La Alexiada*⁷¹ de su asombro ante la erudición en geometría y otras ciencias de Nicéforo Diógenes quien, tras intrigar contra su padre, quedó ciego y se dedicó con resultados sorprendentes al estudio e investigación; por cierto, a Diógenes la ceguera tampoco le impidió seguir conspirando y aspirando al trono. Como tampoco le impidió a Teodoro Angel continuar en la sombra gobernando el Despotado de Epiro, o a Alejo IV ser repuesto en el trono.

Bizancio, a mi entender, era una sociedad lo suficientemente sofisticada y elevada para permitir a personas con discapacidades como la ceguera, y con la suficiente genialidad y posición social, seguir desempeñando o desempeñar actividades en todos los órdenes intelectuales, políticos y religiosos. El hecho, que yo sepa, no tiene parangón en la historia hasta la Francia del XIX.

El factor fundamental es, ayer como hoy, la accesibilidad y manejo de la información y, por supuesto, pertenecer a una sociedad suficientemente desarrollada y sofisticada. Dídimo, aparte de su prodigiosa memoria y capacidad de análisis, se valía de lectores particulares y casi con toda seguridad dispuso también de un sistema propio, si no de escritura sí de anotación nemotécnica. Diógenes, como sabemos por Ana Comnena, además de lectores, disponía de figuras en relieve para el estudio de la geometría y de otros elementos táctiles. La vertebración, diversificación y regularidad de la máquina administrativa bizantina, el prestigio,

⁷¹ Ana Comnena, *La Alexiada*. Estudio preliminar y traducción de Emilio Díaz Rolando. Sevilla, 1989, IX, X, 2.

la autoridad moral y amplias dotes para la intriga y el gobierno permitieron a Teodoro Angel y a Alejo IV gobernar o pretender hacerlo.

Bizancio, ayer como hoy, está relacionado con ciegos que se encuentran ante el problema y la pasión del conocimiento, del uso y acceso a la información. Hombres como el Dr. P. Antonópulos, profesor en la Universidad de Ioannina y autor de *Petros Patricius. Diplomático, dignatario y escritor bizantino del siglo V⁷²*, o el Dr. A. Panayotu, profesor de la Universidad de Atenas, o este simple aprendiz que aquí escribe, se interesan por estudiar al viejo Imperio.

Los medios para hacerlo han variado notablemente desde la época de Dídimo o Diógenes, aunque las dificultades siguen siendo múltiples. En primer lugar, la informática ha permitido dar un salto gigantesco, abriendo casi todas las posibilidades al estudioso ciego y relegando notablemente el sistema Braille durante mucho tiempo la única suma contemporánea a los métodos de nuestros eruditos ciegos bizantinos.

En la actualidad, sistemas mecánicos e informáticos de lectura con voces propias, proceso, tratamiento y almacenamiento de información, permiten acceder directamente a cualquier documento en letra impresa, destacando entre otros el lector *Reading edge*, con versión española aunque original de Estados Unidos, que permite leer en español, francés, alemán, inglés e italiano; el lector *Galileo* procedente de Nueva Zelanda y también con versión española, que posee mejor procesador de voz y la posibilidad de grabar información en soporte normal y sistema compatible con el procesador de textos Windows. Programas informáticos que permiten directamente el manejo de un ordenador personal cualquiera, sustituyendo la información visual por información sonora, tales como el programa *Tiflo-wind* que permite al usuario ciego el control absoluto del sistema Windows, o el programa *Jaws* que suma al anterior una mejor pronunciación y un mejor acceso a la red y al correo electrónico. Por último, en cuanto a la informática se refiere, el ordenador portátil y sin pantalla, con teclado Braille *Pc Hablado* o la llamada *Línea Braille*, completan una amplia panoplia informática.

En el caso de la lengua griega, ha sido recientemente presentado por el Instituto de Elaboración de la Palabra⁷³ de Grecia el sistema informático *Ekfonitis* (Εκφωνητής). Dicho sistema ha sido ideado para operar con Windows 95/98 y es compatible con el programa Word. El sistema permite convertir cualquier texto o nota electrónica griega en un texto hablado mediante voz artificial. Además, desde el buscador Explorer se puede seleccionar cualquier número de archivos tipo *txt*

⁷² Παναγιώτης Αντωνόπουλος, Πέτρος Πατρίκιος. Ο Βυζαντινός διπλωμάτης αξιωματούχος και συγγραφέας, Atenas, 1990.

⁷³ Ινστιτούτο Επεξεργασίας του Λόγου.

y *doc* y trasladarlos a cualquier punto de la pantalla de control del Ekfonitís, activando sus procedimientos de composición y pronunciación.

Otros sistemas de lectura como el libro sonoro o el libro en soporte informático contribuyen en menor medida a las posibilidades de acceso y manejo de la información. Pero el principal escollo para el investigador ciego es la falta de adaptaciones en bibliotecas, archivos y centros de estudio e investigación. Son aún pocos los archivos totalmente informatizados y escasas aún las universidades preparadas para permitir a un ciego enseñar o investigar. Afortunadamente la colaboración entre la ONCE y las entidades educativas y culturales españolas tiende a superar este escollo.

El ciego ayer y hoy dispone asimismo de habilidades propias y desarrolladas a partir de la ceguera. El 90% de la información la obtiene el ser humano a partir del canal visual; cuando éste no funciona o queda obstruido, el cerebro se readapta y fomenta las posibilidades de otras áreas y canales, desarrollando la capacidad auditiva y el tacto y preparando a la memoria para una mayor capacidad de almacenamiento de esa información.

Hasta aquí una muestra de los modos y técnicas empleadas por los ciegos bizantinos o filo-bizantinos de ayer y hoy, unidos por aquella hermosa cultura, la ceguera y el afán de conocimiento.

PANORAMA ACTUAL DEL TEATRO EN GRECIA

Susana Lugo Mirón

Con este estudio nos proponemos acercar al lector a la realidad teatral de la Grecia de principios de s. XXI, sin una intención exhaustiva ni siquiera clasificatoria o crítica, obedeciendo simplemente al mero afán de informar de todos aquellos elementos que hoy en día hacen posible que el teatro en suelo heleno siga conformando uno de sus más genuinos elementos culturales. Es por ello por lo que se mencionan además del aspecto representativo y espectacular, sin duda el más palpable y directo, todos aquellos elementos que, funcionando a la par, sustentan y mantienen este movimiento teatral, es decir, el mundo académico e investigador, el editorial, los organismos, centros, etc., pilares, si bien menos visibles, no obstante imprescindibles.

INTRODUCCIÓN

Grecia, país en donde en tiempos antiguos el teatro alcanzó su mayor perfección, ha sabido mantener a lo largo de su historia con diversas formas, esa relación entre público y arte escénico. Una relación tan viva en la actualidad que no deja de sorprender el hecho de que Atenas se cuente entre las capitales europeas con mayor número de salas teatrales, llegando casi al centenar, amén de los teatros, festivales, compañías de aficionados que se dan cita a su vez en las provincias griegas. En efecto, la principal característica del teatro griego actual es su plétora de compañías teatrales y la gran variedad de su repertorio. La actividad dramática que cada año se puede disfrutar en este país es tan amplia y en muchas ocasiones de tal calidad, que nos hace preguntarnos en qué sentido ha afectado la tan mencionada crisis del teatro. Obras clásicas, teatro contemporáneo, teatro infantil, revista, movimientos modernistas, vanguardistas, escuelas postmodernas, etc. constituyen este plural repertorio, en su mayoría extranjero, pero que no omite una importante presencia nacional. Sin llevarnos a engaños y, aun suponiendo que el carácter griego vibre con fuerza ante esta manifestación social conformando un público fiel y entregado, el arte de Talía -incluso el heleno- atraviesa una crisis cuantitativa y cualitativa debido en su mayor parte a la primacía que se concede a los resultados económicos frente a los artísticos. Es cierto que la tendencia al riesgo es menor, haciendo caso de lo que gusta en el momento y más se demanda y por ello, en numerosas ocasiones, la calidad se ve directamente afectada: los gustos teatrales del público dirigidos y, por ende, empobrecidos; las ediciones de obras dramáticas restringidas, tratándose sobre todo de nuevos escritores; la formación artística

descuidada, logran crear un círculo vicioso que poco a poco va ensombreciendo y dificultando sobremanera la brillantez de este género.

La actividad teatral griega acusa todos estos síntomas negativos pero, a su vez, cual cuerpo vivo que se resiste a la enfermedad, ha ido creando sus propias defensas con las que resistirse a tal entumecimiento. Pues el teatro en Grecia consigue entrelazar su pasado y su presente, conforma su identificación cultural en tal medida, que más que ser una mera forma de manifestación social se constituye en funcionamiento básico de su misma sociedad, un aspecto más de ella, es cultura del pueblo, su fiesta nacional. De ahí que sean numerosos los componentes que contribuyen, en mayor o menor medida y dedicación, a que el teatro mantenga su importancia educativa, social, investigadora, profesional, no habiendo sido nunca hasta ahora tan estudiado, analizado, promocionado o ayudado. Para ello el mundo del teatro se ha organizado; muchas son las instituciones, fundaciones, asociaciones, que tienen como principal objetivo una parcela del arte escénico; el Gobierno, a través del Ministerio de Cultura, lleva a cabo tímidos intentos de mejorar su situación; las iniciativas privadas de empresarios, editores, enseñantes y en general, profesionales, vuelven a apostar por él, mientras que a nivel académico e investigador, con la introducción de los estudios de teatrología en la enseñanza superior, se han podido ir cimentando unas sólidas bases para que la sociedad del mañana cuente con expertos y especialistas en este terreno.

Es nuestro cometido aquí exponer una relación de estos organismos y la tarea que desempeñan en cada una de sus parcelas.

1. PANORAMA ACADÉMICO

1.1 ESTUDIOS TEATRALES

En la última década se han institucionalizado los estudios de teatrología en tres Universidades Griegas: Atenas, Patras y Tesalónica, además de las áreas de conocimiento dedicadas a esta rama con que cuentan otras Universidades del país en distintos departamentos y facultades.

Los estudios de teatrología en las Universidades de Atenas (Facultad de Filosofía y Letras) y Patras (Facultad de Estudios Humanísticos) están dirigidos a la formación teórica en relación a la historia del teatro y en general al análisis del fenómeno teatral. En Atenas se ofrece asimismo un Programa de doctorado en colaboración con el Departamento de Musicología de la Universidad Jónica, en cuyo marco se organizan seminarios y conferencias con participación de profesores de universidades y centros de investigación extranjeros y nacionales.

Los estudios teatrales en Tesalónica (Facultad de Bellas Artes) comprenden dos especialidades, la teatrología y la artística, contando esta última entre sus

estudios con la práctica del arte escénico, dada su finalidad en la preparación de artistas (actores, directores, escenógrafos, etc.) con una base teórica.

Estos estudios superiores han tenido y tienen como efecto directo la sistematización investigadora en cuanto a la realidad teatral, pues en estos centros, o promocionados por ellos, se llevan a cabo programas de investigación, jornadas y seminarios especializados de alto nivel, cuentan con bibliotecas cada vez más especializadas y ayudan sustancialmente al acercamiento científico de esta expresión cultural.

El teatro en la enseñanza primaria y secundaria, al igual que en la mayoría de los países europeos, no está integrado del todo en el conjunto de los programas de estudio ya que acusa la inexistencia a nivel educativo en materias sobre historia y teoría del teatro, tanto como a nivel práctico en un mayor énfasis a la base interpretativa y creativa. No obstante, el teatro escolar en Grecia cuenta con una arraigada tradición, cuyos inicios datan del s. XIX, dirigida principalmente a la representación. Es intensa la actividad teatral que actualmente se desarrolla en los colegios, así como la amplia participación en concursos y festivales escolares y de aficionados.

Las Escuelas oficiales de Arte Dramático, en donde se forma la gran mayoría de los actores, tienen status de escuelas universitarias y están sujetas a la jurisdicción del Ministerio de Cultura, siendo requisito indispensable para ingresar en ellas superar pruebas de acceso. Existen dos escuelas estatales: una en Atenas, la del Teatro Nacional, primera que existió en el país, y otra en Tesalónica, la del Teatro Nacional del Norte de Grecia. El resto, de carácter privado, se concentra mayoritariamente en la capital, donde los últimos años se ha experimentado un gran aumento de la oferta. En estos centros la formación tiene una duración de tres años, el trabajo que realizan es bueno y se basa sobre todo en la tradición y en la experiencia de sus enseñantes como actores. Entre de mayor tradición se encuentran las dos estatales y la del “Teatro Teknis” de Károlos Koun.

1.2 PUBLICACIONES

De la producción e investigación teatral tanto nacional como internacional se han hecho eco en alguna que otra ocasión la mayoría de las editoriales griegas, satisfaciendo así a un público lector que viene a ser engrosado por los estudiantes de las Escuelas de Arte Dramático y de los Estudios de Teatro. Entre las editoriales que cuentan con más dilatada experiencia en la publicación de libros de contenido dramático, así como en obras teatrales, están Δωδώνης y Κέδρος. Entre otras que tengan interesantes series de estudios y ensayos relacionados tanto con la técnica

como la historia del teatro, citar: Αφοι, Τολίδη, Στιγμή, Καστανιώτης, Ελληνικά Γράμματα, etc. Ciertamente, los últimos años han aparecido un gran número de nuevos títulos, que acogen no sólo obras teatrales griegas o traducciones, sino que se acercan a los textos y, en general, al fenómeno teatral, en muchos casos con una visión teatrológica, científica, histórica o teórica, y en otros, simplemente con un afán más bien ilustrativo en el que encontramos biografías, escritos autobiográficos, álbumes, agendas, etc. En efecto, debido a la institucionalización de la teatrología como rama de investigación independiente en las universidades griegas y debido, en general, a la intensa dinámica que ha experimentado la investigación en torno al teatro, se ha observado un aumento de las actividades científicas y del material investigado que ha impulsado la aparición de libros y revistas más específicos donde sean dados a conocer trabajos de esta índole.

En cuanto a las ediciones periódicas, si bien hasta hace algunos años (con excepciones como Θέατρο de Kostas Nitsos y la homónima de Zódoros Krita, Δρόμωνα, etc.) eran principalmente las revistas de carácter literario las que habían ido dando cabida a artículos e incluso números dedicados en exclusiva al teatro: Διαβάζω, Νέα Εστία, Λέξη, Παρουσία, Γραμματα και Τέχνες, etc., en los últimos tiempos encontramos nuevas ediciones de carácter puramente teatral. Un claro ejemplo lo tenemos en la joven publicación Παράβασις, boletín de carácter científico que publica el Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad de Atenas desde 1995, el cual en 1998 ha empezado a sacar la serie de Suplementos en los que se pretende acoger la edición de obras desconocidas de la dramaturgia neohelénica. Otras más recientes son la revista que saca el Centro de Semiología del Teatro denominada ΘΕΑΤΡΟγραφίες (1998) y Περίτεχνο (1999), de amplio contenido cultural.

En muchas ocasiones los teatros y compañías, con motivo de las nuevas representaciones, editan en sus programas artículos relacionados con las obra y autores e incluso los textos teatrales (generalmente cuando son obras inédita o de difícil acceso); otras veces publican revistas, tal es el caso de Το Φύλλο του Παλλάς (Volos), cuyo primer número salió en 1997, o el de Θεατρική Καλαμάτα, edición periódica que publica el teatro de esta ciudad desde hace más de quince años, cuya finalidad principal es informar sobre las actividades de los mismos, al tiempo que presentan artículos y estudios relacionados con las obras de su repertorio, para que de esta forma haya un mejor acercamiento por parte del público; o bien, el caso de Θεατρικά Τετράδια, editada en Tesalónica por la Πειραματική Σκηνή como un medio de expresión del trabajo relacionado con la educación teatral de los niños y jóvenes, así como de la formación de sus educadores. Con carácter informativo, también en Tesalónica, el teatro Λύκη Βυθού desde 1995 publica mensualmente un pequeño periódico de apenas ocho hojas, Κουίντα, dedicado íntegramente al

teatro, en el que se describe el movimiento teatral especialmente de esta ciudad así como de Atenas. Existen otras revistas de carácter especializado como es *Νήμα*, edición que trata sobre el teatro de marionetas. Mientras que *Επίλογος*, revista anual dedicada al haber cultural en general, dedica una sección al teatro donde además de una presentación exhaustiva del período de cada año, se enriquece con estudios e investigaciones al respecto, edición que viene acompañada de formato digital.

2 PANORAMA INSTITUCIONAL

El teatro es, además de un interesante fenómeno de investigación y formación, un género vivo y activo, que revive y sobrevive en cada actualización cual expresión de un trabajo de grupo, siendo múltiples los elementos que intervienen para su creación, representación, transmisión y pervivencia. Es por ello por lo que son muchas las asociaciones y acciones conjuntas que se han creado en torno a él con el fin de lograr mejores resultados en su lucha e interés común por la actividad teatral. Existe una asociación de escenógrafos griegos (*Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών*), de teatros experimentales (*Οργανισμός Πειραματικών Θεάτρων Ελλάδας*), un centro para el teatro de jóvenes (*Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα παιδιά και τους νέους*). Desde 1917 funciona una corporación de actores griegos (*Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*) que ha conseguido grandes mejoras para la situación laboral de este sector, al igual que existe una asociación de escritores de teatro (*Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*), con un papel determinante en la creación de un Museo del Teatro (1938) que pronto se conformaría en un importante centro de estudios e investigación del teatro griego, el actual *Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικού Μουσείου*. Este centro es fuente indispensable en la investigación teatral, pues además de una rica biblioteca cuenta con un copioso archivo donde se han recopilado un sin fin de programas de obras teatrales (muchos de ellos del siglo XIX), innumerables fotografías de representaciones, grabaciones de obras, etc. Asimismo, organiza los premios relacionados con el teatro, congresos y actividades teatrales, ha editado la *Historia del Teatro Neohelénico* de Y. Sideris y mantiene el museo dedicado al teatro griego, donde se puede seguir de cerca todo el desarrollo del arte escénico durante el siglo XX y en el que se honra a los más grandes actores y creadores de su historia.

En Atenas tiene también su sede un centro de investigación dedicado al teatro griego clásico y todo lo relacionado con su estudio, representación y traducción en nuestros días, el llamado *Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος “ΔΕΣΜΟΙ”*, un centro dedicado a investigar todo lo

relacionado con la semiótica del teatro funciona desde 1987, Κέντρο Σημειολογίας του Θεάτρου, organiza ciclos de seminarios y congresos; el Instituto Internacional del Teatro, uno de los organismos de la Unesco, fundado en 1948 en Praga, tiene su representación en Grecia con una sucursal, el Ελληνικό Θεατρικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.

Existen otros muchos organismos e instituciones privadas o públicas cuyos programas de actividades está presente el mundo del teatro pese a no ser éste su primordial objetivo. Entre las iniciativas privadas, por referir algunas, tenemos la Πανελλήνιο Πολιτιστική Κίνηση, la cual, en sus más de veinte años de presencia en el mundo cultural griego, y dentro de su carácter plural, ha organizado en varias ocasiones congresos en torno a la dramaturgia griega, veladas dedicadas a escritores teatrales griegos y promociona junto a municipios y asociaciones culturales representaciones de teatro, etc.; el Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών entre su oferta cultural, organiza desde 1985, en el ámbito de los Encuentros internacionales sobre el drama antiguo griego, congresos, talleres teatrales y representaciones; la Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, fundada en 1972 por el colegio Moraitis, ha tenido presente el haber teatral en sus múltiples ciclos de conferencias y congresos, sin olvidar que en su labor editorial se incluye una serie dedicada al teatro con 35 obras griegas y extranjeras.

El Ministerio de Cultura promociona y ayuda en muchos de sus programas la actividad teatral. Es patrocinador de escuelas de arte dramático de compañías teatrales y de muchos de los festivales que se celebran en Grecia. Importante, asimismo, fue su iniciativa en la fundación del Centro de Teatro Musical de Volos y el Centro del Espectáculo Popular de Komotini. Aunque sin duda, uno de sus mayores logros fue la creación, en la década de los ochenta de los Teatros Periféricos (ΔΗ. ΠΕ.ΘΕ.), mediante lo cual ha ayudado a la consolidación de la vida teatral fuera del Ática. Por su parte, la Secretaria General de la Juventud (Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς) con el fin de promocionar el conocimiento teatral entre los más jóvenes, ha comenzado una experiencia piloto en 23 colegios del Ática donde teatólogos licenciados en Atenas han colaborado con alumnos y profesores; asimismo, organiza anualmente un concurso para la escritura de textos teatrales y un certamen artístico panhelénico a nivel escolar donde está incluido el teatro.

3. PANORAMA ESPECTACULAR

a. TEATROS

La oferta de edificios teatrales en Grecia es abundante y muchos de ellos cuentan con una larga tradición: el actual Teatro Nacional en Atenas, el Teatro Municipal del Píreo y el Teatro Municipal Apollon de Patras funcionan desde finales del

s. XIX, el de la isla de Rodas desde finales de los años treinta. Para poder ofrecer una imagen aproximada, decir que en la capital griega abren sus puertas en la actualidad más de 70 teatros cada invierno, en Tesalónica existen otra decena más de salas, otros tantos teatros municipales en las provincias griegas. Ha de añadirse que con frecuencia las representaciones tienen lugar en locales alternativos, en pequeñas salas, en antiguas fábricas acondicionadas, en centros culturales.

Por otro lado, cabe destacar el gran número de teatros al aire libre que se encuentran dispersos por todo el territorio heleno, muchos de ellos herencia del pasado, como el tan conocido teatro de Epidauro o el de Dodonis, así como otros construidos ya en época moderna, entre los que se encuentran en Atenas y sus alrededores el teatro de Likavetos, Petrúpoli, Víronas, los cuales datan de la segunda mitad del siglo XX. Cuentan con una intensa actividad durante el periodo estival y son base de referencia en la organización de los festivales y representaciones que en verano animan las veladas de toda la geografía griega.

b. COMPAÑÍAS TEATRALES

Lo que podría caracterizar a las compañías y grupos teatrales que en estos momentos funcionan en Grecia, es su elevado número. En el periodo teatral 1998-99 dieron representaciones 271 compañías teatrales, 198 del Ática y 73 del resto del país (cf. *Επίλογος*'99, p. 178-79). Formaciones teatrales profesionales y de aficionados, con teatro propio o sin él, fundadas por actores protagonistas (*Κάτια Δανδουλάκη*, *Κώστας Βουτσάς*, etc.) o por nuevos artistas y creadores, efímeras y circunstanciales o con más de 25 años a sus espaldas (*Στοά*, *Ανοιχτό Θέατρο*, *Αμφι-θέατρο*, etc.), además de las muchas compañías teatrales para niños que últimamente se han conformado, ofrecen realmente una interesante variedad estética, artística y, por supuesto, de repertorio que, si bien no siempre alcanzan una alta perfección o distan ya de las grandes producciones de décadas anteriores, aseguran la presencia de las diferentes perspectivas que conforman la práctica teatral. En efecto, el panorama teatral heleno en los albores del s. XXI, caracterizado por el continuo incremento del número de grupos teatrales, gracias en muchos casos a las ayudas económicas provistas para tal efecto, ha dado la posibilidad de expresarse a nuevos talentos, a aparecer nuevos locales teatrales que, en muchos casos, ya no se restringen a la tradicional zona centro de Atenas, lo cual ha ayudado en gran manera a la pluralidad, la riqueza y a la descentralización de la vida teatral tanto en el Atica como en el resto del país. Esto ha sido especialmente tangible en las provincias griegas desde que empezaron a funcionar las compañías de los teatros municipales periféricos, que llegan a sumar hoy en día un total de dieciséis.

Sin duda, la hegemonía política y económica de Atenas ha propiciado en gran manera la concentración de la actividad cultural y artística en torno a ella, por lo que, cuando a principios de los años 80, estando al frente del Ministerio de cultura Melina Merkuri, se crearon los Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗ. ΠΕ. ΘΕ) con el fin de descentralizar y divulgar el teatro en las provincias helenas, se dio un primer paso para que en el resto del país se pudiera desarrollar una fisonomía cultural propia. Estas compañías han contribuido sustancialmente al impulso de las actividades artísticas locales así como de sus medios humanos y técnicos. Cada año presentan producciones en sus sedes y hacen giras por otras ciudades, participan en festivales de toda Grecia, mantienen talleres teatrales, organizan seminarios, conferencias, exposiciones, ayudan a promocionar el teatro de aficionados y el teatro para niños, etc.

c. REPRESENTACIONES

La mayoría de las compañías teatrales llevan a escena una obra durante el periodo de invierno, que tradicionalmente termina con el inicio de la Semana Santa, algunas escenifican dos, incluso podemos encontrar quienes representan tres o más. En el periodo estival, la época de los teatros al aire libre y de los festivales, tienen lugar un número mucho más reducido de compañías teatrales la mayoría de las cuales sólo ofrecen representaciones en este periodo. A su vez con la continua aparición de nuevas compañías teatrales, de tantos grupos teatrales experimentales, de aficionados, los formados en las escuelas de arte dramático, las universidades, etc., estos últimos años se ha observado un aumento del número de representaciones entre los dos periodos principales, durante la primavera, al resultarles más fácil acceder a teatros y salas para de este modo presentar su trabajo.

Cabe destacar que desde finales de los años 80 existe un fuerte interés por el teatro infantil y juvenil, creándose compañías teatrales dedicadas sólo a este público (Αερόπολοιο, Ονειροπόλησημ Δελφινάκι); asimismo, son muchos los teatros y compañías teatrales que han insertado en su repertorio este tipo de obras (los dos teatros nacionales, muchos ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., Θέατρο Έρευνας, Στοά, etc.) caracterizándose en la mayoría de los casos por su alto nivel. Según datos de la revista *Επίλογος*'99, en el año 1998-99 se representaron en Grecia un total de ochenta obras infantiles.

d. FESTIVALES

Hablar del verano teatral en Grecia es, sin duda, hablar de los festivales que tienen lugar en ella durante estos meses, una oferta cultural que ha experimentado

un gran florecimiento desde que allá por los años cincuenta empezaran dos de los festivales de mayor raigambre en suelo heleno, como son el de Atenas, en el Odeón de Herodes Ático y el tan famoso de Epidauró, dedicado en exclusiva al drama antiguo.

Hoy en día las propuestas teatrales para el periodo estival en la zona de Atenas no se reducen a los tradicionales teatros al aire libre que, con un repertorio ligero, revista y comedia principalmente, animan las calurosas noches de la capital griega. Por el contrario, las costumbres del público ateniense van cambiando y acuden con mayor asiduidad a disfrutar de un repertorio clásico y neoclásico en los muchos festivales que se organizan en los barrios de la ciudad: Φεστιβάλ Θεάτρου Πέτρας en Petrópolis, Φεστιβάλ. «Στη σκιά των Βράχων» en Vironas, Φεστιβάλ Ρεματιάς en Jalandri, Φεστιβάλ Υμηττού, Φεστιβάλ Παπάγου, etc.

Asimismo, festivales de carácter plural se organizan en el norte del país, en Ioánnina, en Kavala el Φεστιβάλ Φιλίππων Θάσου, en Katerini el ya arraigado Διεθνές Φεστιβάλ Ολύμπου en el antiguo teatro de Díon, cuyo programa comprende además de danza, música y cine, representaciones de drama antiguo, teatro contemporáneo y clásico tanto nacional como extranjero. Cerca de Tesalónica, en Sikiés, el Φεστιβάλ Μερκούρεια y en la península de Jalkidikí el Φεστιβάλ Κασσάνδρας y el de Σάνης. En otra península, esta vez la de Peloponeso, encontramos otros muchos acontecimientos culturales que dan cabida a diversas expresiones artísticas: Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας, Φεστιβάλ Αρχαίας Ολυμπίας, Φεστιβάλ Αρχαίας Ήλιδας, Φεστιβάλ Μουσικής & Θεάτρου en Esparta. Y por supuesto en muchas islas: la pequeña isla de Simi desde 1995 organiza un interesante festival cultural; en el archipiélago jónico, Φεστιβάλ Λόγου & Τέχνης en Lefkada o en Itaca Θεατρικό και Πολιτιστικό Φεστιβάλ, etc.; en Creta, citar entre otros el Φεστιβάλ Ηρακλείου y el prestigioso Αναγεννησιακό Φεστιβάλ de Rézimno, festival de nivel internacional que va por su decimocuarta edición.

CONCLUSIONES

En estas breves páginas, tal como proponíamos al principio de nuestro escrito, no hemos hecho más que exponer someramente la realidad teatral que se vive en Grecia en estos momentos. Una realidad que, si bien se nos presenta plectórica en muchos de sus aspectos y ciertamente prometedora, deberá encontrar sin duda su propio equilibrio filosófico e ideológico, de modo que alcance la armonía que necesita toda expresión artística para llegar a dar lo mejor de sí. Pero de esto, ya nos hablarán los teatrólogos que se dediquen a analizar el fenómeno teatral del s. XXI.

LA FIGURA REVOLUCIONARIA DE RIGAS VELESTINLÍS

D. Karamberópulos

Rigas Veletinlís nació en 1757 de una familia del lugar en Velestino de Magnesia, lugar en donde se encuentran las ruinas de la antigua ciudad de Feres. Por ello es que los escritores posteriores le dieron el apellido de Fereos que él nunca utilizó. Su nombre de pila fue Rigas como se acostumbraba en la región de Pilion y de Velestino utilizando como apellido el de su lugar de origen, Veletinlís,⁷⁴ siguiendo la costumbre de los ilustrados de su época. Joven y ansioso de aprender, estudia a los escritores clásicos en la Escuela de Zagorá, como atestigua su firma aparecida en un libro actualmente depositado en la Biblioteca Nacional de Grecia.⁷⁵ En su patria chica alcanzaría los restos de Feres, la antigua ciudad de Admeto y de Jasón. Allí se concienciaría de la importancia y la necesidad de estudiar la ilustre historia de sus antecesores. No obstante, en su patria chica, en Velestino, experimentará igualmente la terrible experiencia de la barbarie del poder otomano, algo que describe minuciosamente en una nota de su libro *El Nuevo Anacarsis*:⁷⁶ “los frecuentes asesinatos injustos contra los cristianos que acontecen hoy aquí, habrían despoblado por completo esta ciudad si los dones naturales no les hubieran obligado a soportar todo por sus restos aquí donde están enterrados sus ascendientes (...) Anacarsis no permaneció ni siquiera una hora sino que se fue a ocultar la dulzura en el interior de su Escitia.” A la edad aproximada de veinte años parte de Velestino hacia Constantinopla donde aprende lenguas modernas y aplica sus conocimientos dentro del entorno fanariota. Más tarde, se establecerá en Valaquia⁷⁷ donde existía cierta libertad y proximidad con Europa.

⁷⁴ En relación con su nombre y procedencia, cf. Α. Βρανούσης, Ρήγας, Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 10, Ατenas [1954] 266, n. 1. Véase igualmente, Δ. Καραμπερόπουλος, Όνομα και καταγωγή του Ρήγα Βαλεστινλή, Ed. Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βαλεστίνου-Ρήγα, Ατenas, 1997. Deñalamos que en las enciclopedias españolas se añade al nombre de Rigas Veletinlís el de Constantinos que no es históricamente correcto siendo necesaria por tanto la corrección de este lema. Como muestra véase, *Gran Enciclopedia Larousse*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990, tom. 10, p. 9455 “Rigas o Righas (Konstandinos)” y *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1926, tom. LI, p. 238. Además no se inscribe el año de nacimiento real 1757, sino 1755 y 1753 respectivamente.

⁷⁵ Cf., Α. Βρανούση, «Άγνωστα νεανικά χειρόγραφα του Ρήγα» Υπέρεια, t. 2. Πρακτικά Β' Συνεδρίου Φεραι-Βελεστίνου-Ρήγα (Velestino, 1992), Ατenas, 1994, pp. 563-576.

⁷⁶ Cf., Νέος Αναχάρσις, Viena, 1797, p. 133.

⁷⁷ En el Νέος Αναχάρσις, p. 295, en una nota nos dice que en 1788 se encontraba en Γίργγιοβον de Valaquia.

Papel significativo en la formación del pensamiento revolucionario de Rigas y en la concepción de su plan revolucionario atestiguados tanto en sus estudios como en el hecho de que viviera los acontecimientos significativos del momento: Orlof, La guerra “de Los Tres Imperios”⁷⁸ (1787-1792) y la nueva situación política derivada de la Revolución Francesa. Así pues, los múltiples aspectos de su personalidad quedan puestos de manifiesto tras un estudio exhaustivo de sus obras y de su plan revolucionario. Así, se confirma que Rigas Velestinlís es una de las personalidades más significativas de helenismo moderno: maestro de la nación, revolucionario, mártir, ideólogo político y militar, prócer de la patria y visionario de una política democrática para el entorno balcánico.

1. Es considerado maestro de la nación por sus libros ilustrados de carácter nacional que escribió e imprimió. Rigas hizo su aparición en las letras griegas en 1790 con sus dos primeros libros. “La escuela de los Amantes Delicados”, considerado como el primer libro de un nuevo género literario, el relato, en territorio griego. En efecto, desde muy temprano en este libro se muestra su original posición sociopolítica al enfrentarse a los títulos de nobleza que entonces se acostumbraban. Nos dice al respecto que “la nobleza verdadera está implantada en el sujeto de la persona y no en los vanos títulos de sus antecesores (como algunos se jactan y vanaglorian) si bajaran de las nubes y alguien los observara, los encontraría o locos o tontos.”⁷⁹

El mismo año publica también el libro “Florilegio de Historia Natural”⁸⁰ en cuyo prólogo nos da la doctrina para evitar las quejas y de trabajar por la formación del pueblo. Tal como leemos: “No me contento sólo con lamentar la situación de mi nación y no sólo para demostrar que acumulo palabras en este florilegio mío, he debido exponerlo con la mayor transparencia posible para que lo entiendan todos y adopten al menos una pequeña idea de la ininteligible historia natural.” Rigas escribe su Historia Natural con un *απλούν ύφο*⁸¹ para ser comprendido por el pueblo y combatir de este modo las supersticiones y prejuicios. Como hemos demostrado en nuestros estudios,⁸² traduce en las páginas de su Historia Natural

⁷⁸ Recuerda Rigas τον ενεστώτα πόλεμον των τριών Ιμπεριών en la dedicatoria de su Φυσιικής απάνθισμα, Viena, 1790, p g v.

⁷⁹ Ρήγα Βελεστινλή, Σχολείο των ντελικάτων εραστών, Viena 1790, Atenas 1971r, Ed. Pistas, pág. 186.

⁸⁰ Ρήγα Βελεστινλή, Φυσιικής απάνθισμα, Viena 1790, reedición fotomecánica con índice (ed. D. Karamberópulos) de la Sociedad científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, Atenas 1991, 2000 (3).

⁸¹ Al *απολούν ύφοις* de la historia natural de Rigas siguieron a continuación las historias naturales de C. Kumas, C. Vardalajos y D. Drvareos (1812).

⁸² Vid., D. Karamberopui.os, Η Γαλλική..., ένα πρότυπο του έργου του Ρήγα Φυσιικής απάνθισμα, Ο

el saber científico de la Enciclopedia Gala (1751- 1776) de Diderot y D'Alambert. En efecto, consiguió ofrecer textos científicos en un griego simple con una extraordinaria fluidez y riqueza lingüística. Y es así como el prólogo incide en su objetivo de ser comprendido por todos en aquello que escribe y no en mostrar conocimientos para una pequeña minoría de ilustrados que escribían en un sistema arcaico de difícil entendimiento. Al respecto nos dice: “de ahí que teniendo como objetivo el provecho de mi raza, y no para demostrar que acumulo vocablos en este florilegio mío, he dispuesto exponer con la mayor transparencia posible para que todos lo entiendan y que acojan una leve idea de esta ininteligible historia natural.” Su objetivo final era “recuperar a la caída nación helénica” y llegar a su posición anterior en educación y formación.

Como hemos demostrado en un estudio nuestro⁸³, en esta Historia Natural Rigas traslada por vez primera a un libro impreso en griego el conocimiento científico de la circulación de la sangre. Señalamos además que Rigas contribuye también al enriquecimiento de la lengua griega, registrando vocablos y nuevos términos que desde entonces se fijaron en el vocabulario griego.⁸⁴

En 1797, año en que comenzara a aplicar su plan revolucionario, Rigas traduce e imprime dos obras dramáticas, conocedor del papel educativo del teatro en el desarrollo artístico de los griegos. Por eso mismo, en el Mapa de Grecia (folio siete) añade la imagen de un teatro antiguo. En las Olímpicas de Metastasio enumera las pruebas de los Juegos Olímpicos de la Antigüedad, añadiendo asimismo que en su época algunos de ellos se conservaban en Tesalia y en toda Grecia. Evidentemente el objetivo de Rigas al unir el presente con el ilustre pasado y al provocar semejantes sentimientos en sus lectores, estará vinculado irremediamente con el desarrollo de su ánimo revolucionario. Encuentra asimismo la ocasión de incidir con los más intensos rasgos tipográficos cuatro veces la palabra Ελευθερία, dotándola de un sentido revolucionario. Del mismo modo, en su obra “La Pastorcilla de los Alpes de Marmontel” subraya al comienzo del libro con énfasis el dicho: “el sagrado amor a la patria anida en el corazón y el corazón no envejece nunca”, deseando así incidir en la consagración de los griegos a la patria.

Ερανιστής, 21 (1997), pp. 95-128.

⁸³ Vid., D. Karamberopulos, «Ιατρικές του Ρήγα Βελεσντινλή στο έργο του Φυσικής Απάνθισμα», Υπέρεια, τ., 1, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Φεραί-Βελεστίνο-Ρήγας (Velestino, 1986), Atenas, 1990, pp. 457-499.

⁸⁴ Vid., D. Karamberopulos, Η Γαλλική..., op. cit., pág. 127. Por desgracia, hasta ahora no ha habido un estudio exhaustivo por parte de los especialistas para la presentación del número de vocablos nuevos que Rigas ha introducido en la lengua griega.

2. Revolucionario. Rigas, como líder y revolucionario práctico dio primacía a la preparación anímica de los sometidos para que se levantaran en armas contra la tiranía otomana. Quiso en primer lugar elevar su moral y después impulsarlos a la lucha revolucionaria, si fuera preciso, con su propio sacrificio. Intentó mostrar a sus compatriotas la gran herencia que tenían de los antiguos griegos, la grandeza de las ciudades griegas, la fuerza política y económica y el valor de sus predecesores.

Rigas utiliza dos importantes medios de comunicación: la imagen y la música. Así conseguía transmitir a los sometidos los mensajes que quería con resultados inmejorables para la realización de su plan revolucionario. Entre los medios por él utilizados encontramos:

- a) material visual: Imagen de Alejandro Magno (cuarto tomo del Nuevo Anacarsis y del Mapa de Grecia), y
- b) la canción (Thurios y el Himno Patriótico).

Reveladores son los comentarios del ministro de la Policía de Austria sobre el método revolucionario y la táctica de Rigas: “Como medio preparatorio para este objetivo” (i.e. el militar y revolucionario) “ha compuesto y distribuido Rigas una impetuosa canción revolucionaria, el Himno Thurios, ha dispuesto un mapa de Grecia y de los territorios vecinos, de los cuales uno se compone de 12 folios. Ha impreso un gran número de copias, ha traducido al griego la cuarta parte del libro de Anacarsis con anotaciones políticas y el Trípode Moral. Ha editado imágenes de Alejandro Magno, con observaciones sobre su valor... con la intención de suscitar en los griegos la comparación entre la situación antigua y la actual.”⁸⁵

En su plan revolucionario, Rigas imprime en 1707, en un folio (44,7 x 29 cms.) la imagen de Alejandro Magno⁸⁶ a la que se añaden los cuatro rostros de sus generales, Antígono, Seleuco, Casandro y Ptolomeo, y cuatro anotaciones sobre las proezas del propio Alejandro: “1. Su proclamada entrada en Babilonia, 2. La huida de los Persas en el río Granico, 3. La derrota de Darío,” y “4. La familia del este rey vencido a los pies de Alejandro.” Rigas subraya que Alejandro “destruyó el imperio de los Persas en Asia y Africa”. Los textos están en griego y en francés probablemente para que fueran leídos por extranjeros filohelenos. Debemos anotar que es ésta la única obra suya en la que escribe además de en griego en otra lengua.

⁸⁵ Vid., K. Amavtou, *Ανέκδοτα έγγραφα περί Ρήγα Βελεστινλή*, Atenas, 1930, *Ρήγα Βελεστινλή, Φυσικής απάνθισμα*, Viena 1790, reedición fotoamecánica con índice añadido (ed. D. Karamberópulos) de la Sociedad Científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, Atenas 1997, pp. 179-181.

⁸⁶ Recientemente, La Sociedad Etnológica de la Historia de Grecia, Atenas, 1998, ha impreso a tamaño natural la imagen de Alejandro Magno, a partir de la edición original de Rigas, Viena 1797.

Así pues, es digno incidir en que en la época del renombrado Napoleón Bonaparte, el proclamado libertador tras la disolución del imperio veneciano, Rigas no haya escrito sobre Napoleón ni una palabra ni un verso como otros griegos sí hicieron.⁸⁷ Antes bien, en esta época imprime la imagen de Alejandro Magno incidiendo en su valor y ofreciéndolo como modelo a los griegos en su camino a la liberación, que sólo ellos podrán lograr sin la prevista ayuda de los extranjeros.

En 1797 había traducido gran parte del cuarto tomo del *Nuevo Anacarsis*, obra del escritor francés J.J. Barthelemy (1716-1795) y editado el mismo año. La edición se había enriquecido con muchas anotaciones y observaciones incidiendo en el antiguo renombre y el importante origen de los griegos. Es preciso referir que las fuerzas secretas austríacas controlaban la conveniencia de esta edición al abundar en el espíritu de libertad de los griegos. Escribía el 29 de diciembre de 1797 el ministro de la Policía Pergen al emperador Francisco: “El *Nuevo Anacarsis* es del todo conveniente para mostrar a la raza griega qué grandeza tuvo en otro tiempo su patria.” Y el ministro continúa sobre la importancia del libro, que había elegido Rigas para despertar a los sometidos. Es por eso por lo que se prohibió sólo la traducción griega y no las ediciones del libro en francés y alemán: “Aunque el libro de viajes de *Anacarsis* en versión francesa y alemana no se ha prohibido, otra cosa ha sucedido en la versión griega, la cual parece que está orientada sólo a una cosa, a elevar el espíritu de la libertad en los griegos. Por ello he dado orden a la Policía de que requisen todas las partes de este libro ya impresas o por imprimir.”⁸⁸

Rigas fue el primero en tomar a mal las maledicencias del filósofo alemán Corneille de Pauw, quien en su *Recherches philosophiques sur les Grecs* (Berlín, 1788) escribe contra los griegos de la época de Rigas y se enfrenta a la belleza de Tempos sin haber siquiera visitado Grecia. Escribe al respecto Rigas que “el señor Pauw debería salir de su academia del norte y convertirse en un verdadero visitante de aquella localización de Tempos y una vez convencido reconocerá, como Tot, su excelencia sobre cualquier otra. Y si fuera incierta para los visitantes o mantuviera una disputa vehemente, cometerá una injusticia.”⁸⁹

⁸⁷ Vid., A. Κοραή, *Άσμα Πολεμιστηρίον*, 1800, pág. 11, fotoreimpresión del Centro de Investigaciones Neohelénicas E.I.E., Atenas, 1983. Igualmente, K. Περαιβού, *Ύμνος εγνωμισιατικός παρ’ όλης της Γραικίας προς τον αρχιστράτηγον Μποναπάρτε*, Corfú, 1798, fotoreimpresión del Centro de Investigación del Helenismo Medieval y Moderno de la Academia de Atenas, Atenas, 1998.

⁸⁸ Vid., K. Αμαντού, *Ανέκδοτα έγγραφα...* op. cit., pp. 33-35.

⁸⁹ Ρήγα Βελεστινλή, *Νέες Αναχάρσις*, t. IV, Viena 1797, nota p. 149-151.

Un tercer medio visual importante para la proyección de sus objetivos fue la planificación y edición del Mapa de Grecia.⁹⁰ Estaba compuesto por doce folios que, si se unen en su serie correspondiente, forman entonces el primer mapa más grande de Grecia y de los Balcanes, de unas dimensiones aproximadas de dos por dos metros. Su edición impresionó a los expertos cartógrafos y a los griegos cultivados de Viena y del entorno heleno. Del mismo modo, el ministro de Policía Pergen escribía al emperador de Austria que Rigas quiso con su mapa preparar su plan revolucionario y representar “la grandeza de Grecia.”⁹¹ Lo enriqueció con bosquejos topográficos de importantes lugares y sucesos históricos de la Antigüedad: Olimpia, Esparta, Salamina, Atenas. Delfos, Platea, Termópilas. Registra además el bosquejo topográfico de su ciudad, Velestino,⁹² donde anota las antigüedades que ha visto y palpado en sus años mozos. Ofrece además el mensaje de que cada cual debería dar a conocer los datos históricos de su lugar.⁹³

Rigas comenzó la edición de su Mapa con el plano de Constantinopla (Viena, 1796) que constituye el primer folio, añadiendo además sus seis monedas: tres antiguas y tres bizantinas, deseando así mostrar la continuidad del helenismo. Mayor interés ofrece, no obstante, la representación de un león dormido en cuya espalda se encuentran los símbolos del poder del sultán, mientras que en los pies está depositada horizontalmente la maza de Heracles. Con esta representación simbólica Rigas ofrece un mensaje de optimismo a los griegos sometidos y a los demás pueblos de los Balcanes. Desea decir que, cuando se despierten de su situación de sometimiento y se entusiasmen por la proclama revolucionaria, tomarán las armas - la maza- y quebrarán la tiranía otomana creando en su lugar el estado democrático, el Nuevo Gobierno Político.

Debemos hacer constar que la “maza de Heracles” constituye un dato importante en el pensamiento revolucionario de Rigas al destacar su fuerza simbólica a

⁹⁰ Con respecto al mapa vid., Γ. Λαΐου, «Οι Χάρτες του Ρήγα, Έρευνα επί των πηγών», Δελτίον της Ιστορικής Εθνολογικής Εταιρείας 14 (1960) pp. 231-312. Δ. Καραμελόπουλος, «Η Χάρτα της Ελλάδος του Ρήγα. Τα πρότυπα της και νέα στοιχεία», en Η Χάρτα του Ρήγα, reedición del Mapa por la Sociedad Científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, Atenas 1998, pp. 13-90.

⁹¹ Vid., Κ. Αμάντου, Ανέκδοτα έγγραφα, op. cit., pág. 33.

⁹² Vid. E. Κακαβογιάννη, «Η επιπεδογραφία της Φερά του Ρήγα Βελεστινλή από άποψη αρχαιολογική», Υπέρεια, t. I, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Φεραί-Βελεστινί-Ρήγα (Velestino, 1986), Atenas, 1990, pp. 423-449. El autor sostiene que Rigas debería ser considerado como el primer arqueólogo del helenismo moderno.

⁹³ Probablemente Rigas haya seguido las indicaciones de sus compatriotas Filippidis y Konstandás para la transcripción de datos históricos sobre su patria chica en su propuesta de que, siguiendo el ejemplo de los ilustrados, se escriba sobre los lugares de origen para conseguir “una corografía de nuestro lugar, hecho más que necesario y beneficioso para todos”, vid., D. Filippidis-G. Konstandás, Νεωτερική γεωγραφία, Viena, 1791, reedición a cargo de E. Kumarianú, Atenas, 1971, pp. 102-103.

través de los siglos pese a los cambios de las fuerzas rivales. Primero era la persa con el hacha de doble filo y a continuación la otomana con la media luna. De este modo, la fuerza griega, simbolizada por la maza, rivaliza a través de los siglos con la barbarie. En su Mapa, Rigas coloca la maza y el hacha quebrada en las batallas de Salamina, Maratón y del río Gránico. Aún más, menciona la maza en las monedas de Zante, Febes, Constansa, Mangalia, Nicópolis y Ftiótide de Tesalia. La maza simboliza también al comienzo, sobre el margen del décimo folio; el poder cultural griego se registra alfabéticamente a continuación: ciento catorce nombres de entre los grandes hombres de la Antigüedad. Comenzando, evidentemente, con Admeto de Feres que vivió en diversas épocas entre el s. XI a. C. hasta el s. I d. C. Quiso de este modo mostrar a los griegos coetáneos el vastísimo trayecto cultural en la historia de sus antecesores.

Con estas observaciones a su Mapa concede Rigas una importancia diacrónica a la maza de Heracles. Así no caracteriza sólo el poder griego antiguo, sino que extiende su importancia hasta su época. Por ello, en su Constitución coloca también la maza de Heracles como símbolo en la bandera tricolor de su estado.

Sobre el Mapa resulta esencial lo que ha escrito el historiador de Rigas, Leandros Vranusis: “Un monumento real para su época esta magnífica obra de Rigas, y hazaña editorial, una obra de incansable paciencia y laboriosidad, de un estudio de tiempo y asombrosa erudición. Venía a mostrar presencialmente la extensión y el resplandor del antiguo y nuevo helenismo, inscribir las denominaciones griegas antiguas junto con los nombres actuales, recordar todos hechos históricos... y los restos de la gloria precedente. Enseñar al helenismo sometido “qué ha perdido, qué tiene y qué le debe”. Una real enciclopedia del saber patrio.”⁹⁴

Para que fuera efectiva la transmisión del mensaje a los sometidos, y para instigarles a tomar partido en su revolución, Rigas, aparte de su material visual, utilizó también la música. Concretamente compuso un peán con el título de Thurios (canto de guerra) que se inicia con el verso “hasta cuando mis valientes...” Anotemos que el término *θύριον*”, procedente del verbo *θρώσκω* (bélico, enfurecido, impetuoso), no se utilizaba en esa época y lo tomó prestado de los poetas áticos.⁹⁵ A partir de entonces, se fija en el vocabulario griego, convirtiéndose en archiconocido y sinónimo de la revolución.

El Thurios está escrito en una lengua llana para ser comprendido por el pueblo sin necesidad de anotaciones y explicaciones como otras composiciones de la época. Se transmitió rápidamente en forma manuscrita. Atravesó montes y valles, ciudades y

⁹⁴ Cf., Α. Βρανούσης, *Ρήγας*, Βασική Βιβλιοθήκη, nº 10, Atenas [1954] p. 49.

⁹⁵ Vid. Esquilo, *Siete contra Tebas*, 42, *Persas*, 73, *Agamenón*, 112, *Euménides*, 627, *Sófocles*, *Ajax*, 212, 612, *Aristófanes*, *Caballeros*, 757, *Ranas*. 1289.

pueblos, tierras y mares de los Balcanes inspirando a los sometidos al titánico combate bélico.⁹⁶ Rigas acentúa la importancia de la libertad como el mejor bien del hombre, incluso más que la vida. Proclama que es mejor una hora de vida en libertad que cuarenta años de esclavitud y prisión. En sus versos narra trágicamente la aciaga situación de los sometidos, la incertidumbre ante la vida y las posesiones por las arbitrariedades del poder otomano (“vida y riqueza pierden, sin excusa alguna”, 2 Th. v. 20).

Como revolucionario práctico intenta unificar además a los pueblos de los Balcanes para tomar las armas y que se lancen al sagrado combate de la revolución contra el tirano común.⁹⁷ En este sentido proclama:

“Bulgaros y albaneses, armenios y cristianos
negros y blancos, con un ímpetu común
por la Libertad salvémonos con valor
porque somos valientes, por doquier se oirá” (Th. vv. 45-48)

Rigas Velestinlís se comporta como un revolucionario realista también por un motivo importante. Había dispuesto que su movimiento por una revolución metódica de los griegos y los demás pueblos balcánicos se sustentaran sobre las fuerzas del país y no con la ayuda de las fuerzas de Oriente y Occidente del momento. Sabía bien que las potencias extranjeras servirían a sus propios intereses. Por eso, tampoco en sus textos revolucionarios, ni en la Proclama revolucionaria ni en el *Thurios* dirige invitación alguna a las grandes potencias para que ayuden en la planeada revolución. Hasta el momento los sometidos esperaban la ayuda de las potencias extranjeras para sacudirse la tiranía. Esta percepción de Rigas sería probablemente el resultado de su conocimiento histórico y de su experiencia en los recientes acuerdos tras la guerra “de los tres imperios”, de Sistov, 4 de agosto de 1791, de Iasio, 9 de enero de 1792, entre Austria y Rusia respectivamente con la Sublime Puerta.

3. Ideólogo político. Rigas Velestinlís demuestra ser con su texto revolucionario *Nuevo Gobierno Político* también un ideólogo político. Primero compuso, según el plan de su revolución, la Proclama Revolucionaria. Es éste un texto que

⁹⁶ Una aportación al bicentenario fue la edición (Atenas, 1997) por la Sociedad Científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, en un disco digital de cinco versiones musicales tradicionales del *Thurios*, presentada por el músico C. Kiriakópulos con el coro Buzantinh Kupselh, señalando que las cinco versiones muestran la extensión del *Thurios* en territorio griego y su adaptación musical a los dialectos de cada lugar.

⁹⁷ El mismo espíritu Rigas añade un ejemplo para la cooperación de los pueblos que constituyen su estado: “el búlgaro debe moverse cuando padezca el griego. Y éste a su vez por aquél y ambos por el albanés y el valaco,” art. 34 de los Derechos del Hombre.

se repartió y que proclamó en todos los pueblos el derecho a la revolución. Es pues una acción política muy correcta, un movimiento metódico por el sostenimiento del combate de los sometidos. A continuación, tuvo la previsión de componer en una época de sometimiento el primer estatuto político del mapa del helenismo con el nombre de *Nuevo Gobierno Político* que contiene los Derechos del Hombre y la Constitución. Consideraba que la anarquía era una forma de tiranía;⁹⁸ por ello intentó componer la carta estatutaria antes del estallido de la revolución, antes de su descenso a Grecia. Así, los griegos y los demás pueblos balcánicos alzados tendrían preparado un plan con que votar y gobernar democráticamente su nueva política que sustituiría a la tiranía otomana.

En el *Nuevo Gobierno Político* de Rigas se proclama la igualdad de los ciudadanos ante las leyes, la libertad individual y nacional, la libertad de expresión de las ideas, de los convencimientos religiosos, de reunión, la libertad de prensa, la seguridad de los ciudadanos, el derecho a las propiedades, la abolición de la esclavitud, la oposición a la violencia y a la injusticia etc. Rigas anadió, pues, muchos textos suyos a la Constitución Francesa de 1793 que tradujo y le sirvió como modelo. Se recuerdan específicamente la enseñanza obligatoria, tanto de niños como de niñas, (Derechos del Hombre, art. 22), se ordenó por primera vez en una Constitución el entrenamiento militar de las mujeres, considerándose tal vez como el introductor de la igualdad de hombres y mujeres en su época. La protección de los ciudadanos de la usura, la defensa de la Democracia de aquellos que maquinan contra ella, etc.

Rigas logró con la Constitución dotar a la lengua griega de los nuevos términos legales, políticos y económicos introducidos a través del *Nuevo Gobierno Político* por primera vez en el vocabulario griego.⁹⁹

El interés de Rigas por componer una Constitución para los sometidos, que una vez alzados crearían la nueva realidad política, da a su planeado movimiento la categoría de revolución y no de levantamiento, ya que por costumbre no existe desvelo alguno por el resultado final de los levantamientos.

Un dato que muestra el pensamiento político de Rigas lo constituye el hecho de que tiene la previsión de preparar un mapa político con las divisiones administrativas en comarcas y regiones del estado que se crearía después de la revolución, para estar en situación de que se convoquen elecciones con el objeto de facilitar la elección de representantes políticos. Por esta razón concreta imprimió su gran Mapa de doce folios que esencialmente constituía el mapa político de su estado, con fronteras y división política en comarcas y regiones, como han demostrado

⁹⁸ “Ya que la anarquía a la esclavitud parece”, Thurios, v. 27.

⁹⁹ Cf., Στ. Κουμανούδη, *Συναγωγή νέων λέξεων*, Atenas, 1900, 1980r. Véase también el comentario a la nota n° 5 sobre los nuevos términos que Rigas introduce en la lengua griega.

nuestras últimas investigaciones. Fue Rigas el primero en componer un mapa tan grande del entorno balcánico.¹⁰⁰

4. Ideólogo militar. Rigas sabía que, sin el éxito militar de la revolución, no sería posible que se realizara la caída del despotismo otomano ni conseguir la codiciada libertad y la creación de un estado democrático. Por esta razón, según el plan y la preparación de su revolución, sabía que (a) sería imprescindible la instrucción militar de los griegos y (b) debería producirse el comienzo de la revolución con la preparación y el plan terminado.

a) Rigas sabía que las poblaciones de territorio griego expertas en la guerra eran las de Mani, las de Suli y los bandoleros dispersos. La mayor parte no estaba instruida en el arte militar. Así es que no sería posible que las poblaciones de los sometidos, una vez alzadas, compitieran con los adiestrados ejércitos del sultán si no se formaban en el arte militar moderno. Por esta razón tuvo la previsión, antes de marchar a Grecia, de traducir un manual básico de arte militar del conocido general austríaco von Khevenhuller (1683-1744) el *Vademécum Militar*, un manual básico para la formación en el arte militar. Es más, la formación militar de acuerdo con las directrices del famoso estratega europeo influiría en la mentalidad de los sometidos que iban a alzarse. Tonificaría su moral ya que en la guerra que habrían de comenzar se prepararían como las fuerzas militares rivales del sultán.

Así de previsora es la mentalidad militar que muestra Rigas para esta acción, manifestarse en el autor anónimo griego de la Nomarquía Griega por la necesidad de la publicación de un libro de reglas militares, Así señala que “la ciencia de las armas es la más exhaustiva y se necesita un no breve ensayo sobre el tema, del cual los actuales patriotas tienen una gran necesidad. Y tal vez algún buen ciudadano lo consiga para que todos aprendan que el arte de la guerra es grande.”¹⁰¹ En efecto, desde 1797, Rigas, queriendo comenzar su revolución tuvo la previsión de traducir y editar el libro de la formación militar en el arte bélico a los revolucionarios sometidos.

(b) Relacionado con el plan militar de la revolución, tiene importancia incidir en lo que desvelan las actas secretas. Había programado el estallido de su revolución por las entonces poblaciones militares griegas armadas, los maniotas y

¹⁰⁰ *Vid.*, Δ. Καραμποπούλου, «Η Χάρτα της Ελλάδος του Ρήγα. Τα πρότυπα της και νέα στοιχεία», en Η Χάρτα του Ρήγα, reedición del Mapa por la Sociedad Científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, Atenas 1998. pp. 13-90, especialmente pp. 80 y ss.: “Mapa de Grecia y Nuevo Gobierno Político. Una nueva correlación.”

¹⁰¹ Ανωνόμου του Έλληνος, Ελληνική Νομαρχία, ήτοι λόγος περί Ελευθερίας, en Italia, 1806, y el añadido a la edición de Kalvos, Atenas, 1968, p. 34.

los suliotas. Concretamente después de su entrada en Grecia se dirigió a Maní y extendería la revolución al Peloponeso. A continuación, con la educación militar paralela de los griegos alzados en el arte bélico de acuerdo con el *Vademecum Militar*, avanzaría hacia los suliotas y, como un arco, continuaría hacia las restantes regiones de Grecia y los demás pueblos balcánicos.¹⁰²

Esta táctica estratégica de la revolución de Rigas se probó correctamente con la victoria de la Revolución griega de 1821. Victoria en el Peloponeso, y no en las regiones danubianas que Rigas conocía maravillosamente, ya que vivió allí. Dato que muestra que tenía capacidad en estrategia militar, por lo que se le puede considerar un ideólogo militar.

5. Mártir. Con la acusación de haber proyectado un plan revolucionario para la disolución de la tiranía otomana y la liberación de Grecia y de los demás pueblos balcánicos, Rigas fue conducido a la cárcel con grilletes en pies y manos, como mencionan las actas, y martirios durante seis meses, sin ser juzgado por la Justicia austríaca.¹⁰³ Puesto que no fue posible aplicarle una acusación contra él, fue entregado por los austríacos al dirigente turco de Belgrado. Al final fue estrangulado en junio de 1798 en la torre Neboiza de Belgrado que se encuentra junto al Danubio, así como a los otros siete compañeros, fiel a su obligación y a sus ideales de libertad y Derechos del Hombre.

6. Prócer de la patria. A Rigas se le atribuye la categoría de prócer de la patria, dado que el Thurios, el Mapa y la Constitución contribuyeron al despertar de las conciencias de los griegos sometidos. Tonificó su moral de modo que con sus propias fuerzas pudieran alcanzar la codiciada libertad. Él enseñó el “modo” en

¹⁰² La Έκθεσις της Αστυνομικής Διευθύνσεως περί της γενομένης ανακρίσεως των φυλακισθέντων Ελλήνων ante el ministerio de la Policía y ante el emperador de Austria refiere que “Rigas Velestinlís ... emprendió su viaje con la única intención de llevar a cabo la revolución conforme a su plan, la cual recomienda la decisión de trasladar a Morea a los maniotas, griegos guerrilleros, ganar su confianza su ayuda para libentar la península del Peloponeso, a unir a los maniotas con los demás griegos sublevados, los llamados kakosuliotas. Con estas fuerzas unificadas avanzar hasta Oriente y, a continuación, liberar las regiones turcas de Macedonia, Albania y principalmente de Grecia, y las demás regiones por la revolución generar tanto más fácil cuanto que, en su opinión, todos los griegos estarían armados, con alimentos sabrosos y sería fácil tener el dinero de los monasterios ricos.” *Vid.*, Κ. Αμάντου, *Ανέκδοτα έγγραφα... op. cit.*, pág. 155 y pág. 179. Igualmente, *vid.*, Αιμ. Λεγράδ-Σπ. Λάμπρου, *Ανέκδοτα έγγραφα περί Ρήγα Βελεστινλή και των συν αυτό μαρτυρησάντων*, Atenas, 1891, edición fotomecánica de la Sociedad Científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, Atenas 1996, pp. 11 y 71.

¹⁰³ No fue posible localizar una acusación contra Rigas, puesto que sus acciones no se volvían contra la legalidad del estado de Austria. Por eso el ministro de la Policía agotó todos los recursos para que no fuera juzgado por los tribunales penales, ya que Rigas y sus compañeros serían exculpados por los jueces.

el que acogerían la libertad, como escribirá posteriormente Makriyannis en 1836: “Después de muchos siglos Rigas Veleslinlís esparció la semilla de la libertad entre los griegos y los animó conduciéndolos por el camino de su liberación. Los griegos, entusiasmados y animados por las palabras de Rigas, tomaron las armas por la libertad.”¹⁰⁴

7. Visionario de un estado democrático de los Balcanes. Rigas Veleslinlís con la revolución de los griegos y de los demás pueblos sometidos en lugar del despótico poder otomano, tuvo la visión de instaurar el Nuevo Gobierno Político, su estado democrático. Todos los pueblos sometidos, “sin excepción de credo ni lengua” como acentúa en el artículo segundo de la Constitución, constituirían el estado representado que llevaría el título de Democracia Griega, según el modelo político de la cultura de los tiempos clásicos, único en la historia de los siglos y en las tradiciones de los pueblos. La Democracia era para Rigas un ideal humano por excelencia con dimensiones supranacionales.

Los habitantes de un estado serían iguales ante la ley, prevalecería la libertad de credo y el respeto a la lengua de cada pueblo¹⁰⁵ que formara parte del estado democrático, se prodigaría la bondad del gobierno democrático, con la seguridad de la vida y las posesiones de sus habitantes. Una visión que en nuestros días, después de dos siglos, va camino de hacerse realidad.

Conclusión: Rigas Veleslinlís fue una personalidad compleja que había proyectado un plan revolucionario concreto para el alzamiento de los griegos y demás pueblos balcánicos sometidos con el objeto de alcanzar la libertad y la creación de un estado democrático. Primeramente quiso elevar el pensamiento de los sometidos sirviéndose de la imagen y el sonido. Consiguió evitar la persecución de la policía austríaca, pero antes de caer en sus fronteras, en Trieste, fue traicionado por un comerciante griego arribista. Había concebido un plan militar concreto para el comienzo y extensión de su revolución. Y además tenía previsto el funcionamiento tras la revolución de un estado democrático en territorio balcánico con la

¹⁰⁴ Palabras del general Makriyannis en el cuadro pintado por Panayotis Zografu siguiendo sus indicaciones y titulado Caída de Constantinopla.

¹⁰⁵ Como acertadamente señala el profesor N. Pandazópulos, “Rigas avanzaba más allá de las proclamas de la Revolución Francesa, que reconocía los derechos políticos e individuales para el ciudadano y no para el grupo, es decir, para las minorías. Así es que fue el Precursor de la Proclama Ecuménica de los Derechos Humanos de 1948, la que, como es sabido, reconoce los derechos humanos según el espíritu de Rigas en grupos grandes o pequeños, como son las Communities y Societes, cf., N. Πανταζόπουλος, Μελετήματα για του Ρήγα Βελεστινλή, Sociedad Científica de Estudios Feres-Velestino-Rigas, Atenas 1994, pág. 106.

colaboración de los pueblos que la componían. Rigas Velesinlís es una de las más importantes figuras del entorno balcánico y griego: maestro de la nación, revolucionario, ideólogo político y militar, mártir, procer de la patria y visionario de un Democracia Balcánica.

D. Karamberópoulos Miltiadou, 3, 14562 Κηφισιά. Tel. - fax: 8011066.

Traducción realizada por Isabel García Gálvez

NUEVA OBRA DEL TEATRO ESPAÑOL DEDICADA AL HÉROE NACIONAL DE LOS ALBANESES

Anila Lani Bitri

El héroe nacional de los albaneses, Jorge Castriota Escanderbeg y su época han sido y siguen siendo objeto de estudio de los historiadores albaneses de Tirana, de Prishtina, de la diáspora y de los albanólogos extranjeros. Pero, mientras se ha dedicado la atención a los estudios históricos, los estudios sobre la figura de Escanderbeg en la literatura son menos frecuentes y muy tardíos. En el amplio conjunto de las obras dedicadas al héroe albanés, la que más estudios tiene es la literatura francesa¹⁰⁶, mientras que las literaturas ibéricas, la española y la portuguesa, son las que menos lo estudian.

Pero el héroe albanés y su guerra contra el Imperio Otomano, que dura más de veinticinco años (a mediados del siglo XV), no faltan en las literaturas ibéricas, y de manera particular en la española. El conocido acuerdo entre Alfonso V de Aragón y Jorge Castriota Escanderbeg¹⁰⁷, las relaciones anteriores y posteriores entre los albaneses y los españoles, vienen reflejadas no sólo en los documentos históricos de los archivos sino también en un gran número de creaciones folclóricas, poéticas, dramáticas etc, dedicadas a este personaje histórico, de modo que se puede decir que la figura de Escanderbeg ha sido popular en la España del siglo XV y más tarde. Las relaciones históricas de aquella época nos ofrecen hoy la riqueza de una creatividad literaria y artística. La gloria de la época de Escanderbeg en España, naturalmente habrá tenido sus repercusiones también en el vecino Portugal, el primer país europeo que publicó la traducción de la famosa obra del humanista albanés Marin Barleti dedicada a la vida y obra de Jorge Castriota Escanderbeg¹⁰⁸.

La España del siglo XVII es el país en el que, más que en ningún otro, Jorge Castriota aparece como héroe teatral. En Francia, Inglaterra, Alemania, incluso en Portugal, Castriota es el héroe preferido de la poesía, de la novela y de otros géneros literarios, pero falta en el escenario teatral. En España ocurre lo contrario. Con la última obra teatral que hemos encontrado recientemente, son siete en total las obras teatrales dedicadas a esta figura histórica. Puede que haya más, escritas y puestas en escena en “el Siglo de Oro” de la literatura española.

¹⁰⁶ Jaka Y. Gjergj Kastrioti en la literatura francesa, Prishtina 1990.

¹⁰⁷ Se trata del tratado establecido entre Alfonso V de Aragón y de Nápoles y Jorge Castriota Escanderbeg, en Gaeta (Italia), en marzo 1452.

¹⁰⁸ La obra del humanista albanés Marin Barleti, “Vida y gestas de Jorge Castriota...”, vio su primera publicación en otra lengua que no era el latín, en Portugal, en el año 1567.

La presencia de Jorge Castriota, el héroe albanés, en el teatro español se relaciona sobre todo con la extraordinaria popularidad que este género literario tuvo en la España del siglo XVII, y que dictaba la necesidad de un número siempre mayor de obras teatrales para ponerlas en escena. Se escribió tanto que hoy nos resulta increíble. ¿No decía el gran Lope de Vega que la mayoría de sus comedias las escribía en veinticuatro horas?

Una inflación de obras dramáticas creó confusión y trajo muchísimos errores en las publicaciones. Así obras de un autor se atribuyeron a otro. De esta confusión no se salvaron las obras dedicadas al héroe albanés.

“Hijos del dolor o Albania tiranizada”, es una obra teatral, que no figuraba en ninguna de las bibliografías hasta ahora compiladas sobre Escanderbeg. En la Biblioteca Nacional de Madrid hemos encontrado un ejemplar de la edición del año 1764, escrita por Francisco de Lerva. No sabemos si hubo ediciones anteriores, pero en el Catálogo de Simón Díaz, no figura¹⁰⁹. El autor vivió del 1630 hasta 1676, de modo que podemos situar la obra dentro del fondo teatral del siglo XVII.

La obra es una publicación suelta y no pertenece a ninguna colección. En su portada no hay nada más que el nombre del autor, el título de la obra, que se califica de “comedia famosa” como casi todas las obras teatrales de aquella época, y el año de la edición. No da ningún dato sobre el lugar de la publicación que, por el momento, queda sin identificar.

Los acontecimientos de la obra empiezan allá por el año 1423, cuando el sultán Murat II había empezado las campañas para fortalecer su poder en las tierras albanesas. El rey albanés, Juan Castriota, pudo quedarse con sus posesiones con la condición impuesta por el sultán de entregarle a sus tres hijos como rehenes. Los hijos de Juan en esta obra dramática son todavía muy pequeños, recién bautizados, y por eso su padre se nos presenta muy preocupado por su futuro. Al rey Juan le importaba también su reino y su independencia, y por ello entrega sus tres hijos al sultán bajo la condición de que siguieran siendo cristianos.

Empieza así la historia de los niños albaneses en la Corte del sultán, empiezan los episodios que hablan de las hazañas del joven Jorge, el cual ya no lleva el nombre cristiano, como se había acordado en el momento de su entrega al sultán. Jorge lleva nombre turco musulmán y viste de turco, mientras en la Corte de la Sublime Puerta hay muchísimas intrigas, en las que caen víctimas sus hermanos. El viejo Castriota llora la pérdida de sus hijos en Constantinopla y jura vengarles junto a su hijo pequeño Jorge. Pero la muerte no le permite llegar hasta el final.

Es muy interesante en la obra la relación entre la historia y la ficción, sus transformaciones o cambios. “Los hijos del dolor o Albania tiranizada” es resultado

¹⁰⁹ José Simón Díaz, Catálogo de Impresos del siglo XVII, Madrid 1910.

tanto del aprovechamiento de los hechos que ofrecen las fuentes históricas como de la libre ficción.

Notamos que el autor se ha basado en la obra de Marín Barleti, ya que el núcleo fundamental del drama lo constituye el tema del padre que entrega como rehenes a sus hijos. También la muerte de los hermanos de Jorge Castriota o su envenenamiento por parte del sultán son datos que nos los ofrece Baeleti en su obra. Pero mientras en la obra de este último los hermanos de Jorge mueren después de la muerte de Juan Castriota, en el drama de Lerva, el viejo llega a Constantinopla cuando sus hijos están muriéndose. Según el desarrollo de los acontecimientos de la obra, se puede decir que existen otros elementos que nos hacen afirmar que Barleti no es la única fuente histórica utilizada. La presencia de varios personajes provenientes de “las tierras españolas”, según dice el mismo Lerva, atestigua a favor del conocimiento de las fuentes históricas que circulaban en la España de aquella época. Nos referimos en primer lugar a los Anales de Gerónimo Zurita y de la Corona de Aragón¹¹⁰. Pero se observa que a los ojos de Francisco de Lerva no se les escapa la obra de Saad-ed-din el Turco¹¹¹. Elementos de éste han servido al desarrollo dramático de la obra. Por ello nos atreveríamos a decir que esta “famosa comedia” se escribió después de la publicación de la segunda parte de la obra de Saad-ed-din, es decir, después del 1652.

Parece que la historia en la obra de Francisco de Lerva es sólo un marco dentro del cual él se mueve con toda la libertad posible. Pero los diálogos que él crea entre Escanderbeg y su padre, Juan, destruido por la muerte de sus hijos, o entre el sultán Mehmet y su padre, Murat, al que su mismo hijo mata, son totalmente creaciones de la ficción literaria.

La historia de “Hijos del dolor o Albania tiranizada”, de hecho es un drama sobre los albaneses, sobre su resistencia y su lucha contra la fuerza más feroz de aquella época, contra el Imperio Otomano. En otras obras del teatro español, el héroe nacional albanés, Jorge Castriota Escanderbeg, es la figura dominante, la principal por no decir que a veces es la única. En el drama al que nos referimos, Hijos del dolor o Albania tiranizada, el autor nos ofrece una rica galería de personajes, empezando por los combatientes albaneses, compañeros de armas de Juan y Jorge Castriota, hasta los combatientes extranjeros y, de manera particular, los españoles presos por los barcos turcos. En esta obra de la dramaturgia española el elemento patriótico se ofrece con notas patentes. Albania con sus hombres y con su guerra está muy presente.

¹¹⁰ Zurita G. Anales de la Corona de Aragón, Zaragoza 1562.

¹¹¹ Saad-ed-din el Turco. Cronica delle Origini e Progressi della Casa Ottomana, Madrid 1652.

Los elementos cristianos en el drama “Hijos del dolor o Albania tiranizada” van reflejados en la figura del mismo Juan Castriota, el padre de Jorge Castriota. El mismo hecho de que este papel lo juegue un padre albanés y no una amante cristiana o una mujer húngara, como en otras ocasiones en otras obras de la literatura española, refuerza los tonos patrióticos albaneses de la obra.

Independientemente del final, un poco esquemático, “Hijos del dolor... conserva indiscutibles valores artísticos. Quizás en ninguna otra obra del teatro español sobre Escaderbeg encontramos una fina psicología de los personajes como en ésta de Francisco de Lerva.

El drama “Hijos del dolor o Albania tiranizada”, se suma a la gran serie de obras escritas sobre el héroe de los albaneses. Desconocida hasta ahora, consecuentemente no incluida en las bibliografías que hemos tenido entre las manos, es una nueva muestra de la gran lucha de los albaneses dirigidos por Jorge Castriota y de la fama que ambos hechos tuvieron en la Europa del siglo XV y de los siglos posteriores.