

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
O Megalexandros. Alejandro el Grande

Autor/es:
Torreiro, Casimiro

Citar como:
Torreiro, C. (1997). O Megalexandros. Alejandro el Grande. Nosferatu. Revista de cine. (24):70-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41033>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



O Megalexandros

Alejandro el Grande

Casimiro Torreiro

"El poder es".

Notas a propósito de
O Megalexandros

Secuencia 43. El Maestro del pueblo, recluso como todos sus convecinos por las drásticas disposiciones de aquel que es conocido por Megalexandros, enseña a través de la ventana, en la clandestinidad de una noche envuelta por los sonos de las músicas mili-

tares que vienen de lejos, una lección elemental pero mucho más efectiva, radicalmente cierta, de cuantas se puedan aprender en una escuela: la propiedad es una realidad tangible, y como todas las realidades, brutal, puesto que sólo sirve para separar a los hombres, para anular la solidaridad entre ellos, para hacer de cada uno un extraño para el otro; el poder sólo -¡y tanto!- es: existe cuando se ejerce, cuando se concreta. Lo demás es especulación, pero nunca intrascendente.

El destinatario de sus enseñanzas, un joven a quien no por casualidad llaman también Alexandros, escucha con atención para, tres secuencias después, recitar él mismo la lección aprendida. Lo hace, empero, para un cadáver: el Maestro ha caído por obra de unas balas que no se sabe desde dónde vinieron -¿acaso importa, ante la implacable lógica que los acontecimientos han tomado ya entonces?-, y sólo pervive pues en esa lección aprendida. Alexandros el joven, el porvenir de la

revuelta, estará desde entonces capacitado para entrar en las ciudades: es el único que ha recibido una lección y que está en posición de aprender de la derrota vivida, él es el futuro. Si es que algún futuro le queda a la revuelta.

Tiempos de autocritica y esperanza

Rodada en 1980, presentada ese mismo año en el Festival de Venecia, **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande") es la primera película explícitamente política rodada por Angelopoulos pensando en recapitular un siglo largo de experiencias revolucionarias y, desde luego, no sólo en Grecia: una puesta en cuestión, desde dentro, de las ideologías nacidas en la izquierda desde el fecundo siglo XIX. Todo en ella es, a pesar de la anécdota histórica que la sustenta, pura metáfora, puro símbolo: Alejandro Magno como ideal libertador del pueblo griego venido desde el fondo de los tiempos, la epilepsia como "enfermedad de los héroes" (1), sucesos que emblemáticamente ocurren en los primeros meses de un nuevo siglo, que es el nuestro; posturas políticas referidas a un suceso minúsculamente revolucionario, pero que en realidad expresan posicionamientos sobre la mismísima revolución como utopía posible, y necesaria.

Como episodio histórico, **O Megalexandros** recoge tan sólo algunas anécdotas desparramadas en el tiempo, en las agitadas luchas que han azotado la historia más o menos reciente de Grecia: la existencia, durante la guerra de independencia contra Turquía, de un luchador llamado Kolokotranis que se vestía como Alejandro Magno; la de un partisano, Ares Veluchiotis, quien durante la Segunda Guerra Mundial se hacía pasar por una reencarnación del Magno mientras mataba alemanes: el Libertador se perpetúa a sí mis-

mo -y es eso lo que le interesa a Angelopoulos- porque vive en la memoria del pueblo. La anécdota en sí, el rapto de un grupo de cinco viajeros ingleses quienes, émulos de Lord Byron, se van a contemplar el Cabo Sunion sólo para ser raptados por un campesino huido de la justicia que los utilizará como moneda de cambio en sus reivindicaciones contra Estado y propietarios, es lo de menos: basta con que hubiese sido posible.

Porque lo que este episodio muestra es sólo la excusa para introducir el bisturí en las entrañas de una tradición, la de la izquierda y sus derivas: alrededor de ese rapto, y sobre todo de sus consecuencias, se tejerá una plausible hipótesis de las *défaillances* de la utopía izquierdista cuando se transmuta en poder efectivo, cuando abandona sus discursos sobre el Estado a conquistar para abolir la sociedad de clases y se hace ella misma poder efectivo. Ése es el discurso que Angelopoulos desgrana en 50 secuencias, 3 horas y 20 minutos de cine de ensayo con tres grandes protagonistas: el "bandido" que se convierte en caudillo y sus hombres: los peligros del poder que

sólo es eso; o dicho de otro modo, el estalinismo que suplanta a quienes realmente deberían hacer el cambio social y los somete a un régimen de control policial; la tradición anarquista representada por los exiliados italianos, y por fin, una praxis cotidiana de la vida en común, del comunitarismo del trabajo, representado por el Maestro y la gente del lugar.

El resto importa poco. Del bando contrario -del poder instituido- sólo interesan las instituciones, sus símbolos y servidores; sus encarnaciones pragmáticas: ejércitos, jueces, políticos; la propiedad, representada por esos amos del país que asisten al baile de fin de año; los activos intermediarios. Todos, ellos y los revolucionarios, vistos de lejos, contemplados por una cámara que en ninguna de esas 50 secuencias se acerca ni tan sólo al plano medio, no digamos ya el primer plano: no estamos en el territorio de la adhesión sentimental, ni en la búsqueda por el autor de una identificación primaria con el actor/icono de masas, por mucho que el protagonista del filme, Omero Antonutti, fuese entonces el símbolo de un cierto cine *engagé* y europeo.



Viaje al corazón de la utopía

Megalexandros es pues la crónica minuciosa, poética y a menudo desgarrada de una derrota, una de tantas. Una derrota presidida por el Tiempo, cuya encarnación, el reloj, se constituirá en símbolo de las distintas actitudes de los agentes que el filme propone: en el plano inicial, las doce campanadas que abren el convulso devenir del siglo XX marcan un preciso tiempo histórico; en cambio, el reloj del pueblo es más que Historia: es también actitud ante ella. El Maestro que lo detiene pretende abolir de un golpe y para siempre todo el Pasado, el tiempo de la dominación de los propietarios sobre los campesinos de la zona que era marcado por ese mismo medidor.

La puesta en marcha del reloj por los hombres de **Megalexandros** simboliza, en cambio, el Tiempo que se pretende el propio: el tiempo del poder, la soberbia del control, la utopía abolida porque su materialización es el Tiempo del gobernante. Su destrucción a manos de los anarquistas italianos que, prófugos de la Justicia -no importa de qué país: de la justicia de clase, que es común a todos los países donde clases haya-, es el símbolo de la impotencia: lo

destrozan a golpes aquellos que son incapaces de enfrentarse al caudillo y que prefieren la huida a la lucha: su tiempo histórico ha terminado, sanciona Angelopoulos.

Y lo hace desde la comprensión del marxista que, sin dejar de criticar en términos históricos una estrategia de cambio social fracasada por sus imprecisas herramientas, se sabe embarcado en parecidas barcas: la misma comprensión crítica, en suma, de los hermanos Taviani en **No estoy solo** (*San Michele aveva un gallo*, 1961), cuando mostraban el mayor respeto por ese activista que, fracasado en su lucha y condenado de por vida a la prisión, asistía desde ella -desde fuera del mundo; desde la irrealidad- al lento desmoronamiento de sus certidumbres, sólo sostenido por la canción que da título original al filme y que, aprendida en los lejanos días de la infancia, se convertía en la única resistencia activa frente al aislamiento y la locura.

De esa forma, la magistral secuencia 33, cinco largos minutos en plano-secuencia resueltos con un doble *travelling* circular, mostrará el desgarramiento de la desunión y el aislamiento de los ácratas, alejados de la gente del lugar no tanto

por su lengua diferente -que nunca ha sido causa de desunión-, sino por su radicalismo en la defensa de la propiedad colectiva frente a los intentos de los lugareños, los mismos que se alejan mientras ellos cantan hueros himnos revolucionarios sin otro destinatario que ellos mismos -el discurso ensimismado-, que pretenden recuperar el control de la tierra que han trabajado los suyos durante generaciones: como los militantes anarquistas de **Tierra y libertad** (*Land and Freedom*; Ken Loach, 1994), a ellos también los está derrotando el despotismo y la desunión. Y ahora, el mismo puente que los uniera (secuencia 17) es el irreversible testigo de una ruptura: quienes lo atraviesan en sentido opuesto -de derecha a izquierda: del presente al pasado, diríamos siguiendo las normas de representación icónica de nuestra cultura- son los lugareños, mientras los ácratas se quedan irrevocable, dramáticamente solos.

El alejamiento de los anarquistas, cuando todo el pueblo duerme para embarcarse en su enésimo exilio, en su enésima aventura revolucionaria, les aleja de la derrota que se cierne sobre **Megalexandros** y sus hombres, pero también sobre el pueblo, víctima del rebelde convertido en caudillo. La historia del caudillo involuntario es la de la soledad del poder: enajenado de los suyos porque no dispone del don de la palabra -de la capacidad de convencimiento, del rigor del discurso-, sólo impondrá sus puntos de vista sobre el tratamiento de los rehenes por la fuerza de las armas.

El plano-secuencia más largo del filme, los 8 minutos 20 segundos que dura la ejemplar secuencia 42, refleja en toda su crudeza el desvanecimiento de la Utopía. **Megalexandros**, cada vez más aislado de los suyos, decide llevar su postura de radical dogmatismo hasta el final: sabedor de que sólo tiene una moneda de cambio, los



rehenes, los hace formar ante un pelotón de ejecución. Los lugareños, ante esa coacción, deciden devolver las armas a la fiel guardia de corps del caudillo, no sin demostrarle después su desprecio arrojando el líquido que tienen en sus cuencos, una ceremonia de rara uniformidad plástica que deja al caudillo solo entre sus hombres en armas: ahí se consuma la soledad del antiguo cautivo, la trágica soledad del poder omnipresente y aterradorante.

El porvenir de Megalexandros sellado desde entonces. El pueblo se convierte en cárcel, sus hombres en sus guardianes y la represión hacia quienes hasta entonces le habían sostenido, en la única forma de diálogo con los suyos: como también muestra la secuencia 42, cuando el caudillo decida dirigirse a los suyos, una vez más le será negada la palabra y tendrá un acceso de epilepsia, que sus hombres, solícitos, intentan ocultar obligando a la concurrencia a volverse de espaldas. El guerrero no sólo deberá ser fuerte, sino también parecerlo.

Aislado y entregado a la irreversible lógica de la destrucción, Megalexandros fusila a los disidentes. Como Stalin, también él llevará hasta sus últimas consecuencias el aislamiento de los suyos como la forma de seguir siendo fuertes, y puros, frente al enemigo. El juicio de Angelopoulos será entonces inapelable: en la secuencia 44, la del fusilamiento de los disidentes y de la hija del caudillo, que decide aceptar el destino de aquéllos, Megalexandros dispone el pelotón de fusilamiento ante un círculo ritual, mientras los sitiadores, en la distancia, también se colocan así para ejecutar sus marchas militares: la misma música envuelve ambos campamentos y hermana diegéticamente la lógica destructiva a la que ambos bandos se entregan mientras condenan a los mismos inocentes. A los campesinos disidentes, por un



lado; pero también a los soldados de a pie, marionetas que representan su papel de represores y que están al otro lado de la barrera física -el río- que separa a ambos contendientes.

La radicalidad dogmática se materializa, en fin, con la salvaje ejecución de los rehenes, que mueren significativamente en *off* bajo el filo de la espada del Magno convertido en déspota. Lo que sigue es sólo lo previsible: el ataque del ejército se llevará por delante a todos, pero el caudillo perecerá ritualmente a manos de los suyos. El círculo que se abriera al comienzo, cuando ese campesino vestido de macedonio se subió por vez primera a su caballo blanco, y que se plasmara incluso físicamente en un perfecto claro en el bosque, se cierra ahora con esos campesinos que tapan literalmente con sus cuerpos al caído, evaporado bajo el peso de los suyos. En su lugar, un fragmento de estatua y una mancha de sangre nos recordarán que, como Alejandro Magno, el Megalexandros campesino es ya historia. O mejor dicho, leyenda: la Historia, sanciona Angelopoulos, sólo monta en el caballo del otro Alexandros, ese que, tras la derrota, ya está preparado para entrar en las ciudades. Y con él, la utopía rediviva.

NOTA

1. *"Usted sabe que, desde Hipócrates, la epilepsia era la enfermedad de los héroes porque no se la podía explicar. Era una especie de locura (...); había en ella como una punición infligida a aquel que quería sobrepasar las normas humanas"*. Declaraciones de Theo Angelopolulos a Michel Ciment. *Positif*, número 250. Enero, 1982.