

Ecos de la tragedia clásica en *Eleni* (2004) de Teo Angelópulos
[Echoes of the Classical Tragedy in *The Weeping Meadow* (2004) by Theo
Angelopoulos]

Amor López Jimeno*
Universidad de Valladolid

In memoriam de un Maestro,
poeta de las imágenes

Resumen: La filmografía de Teo Angelópulos (Atenas, 1936-2012) es una muestra magistral de la renovación de la Tradición Clásica en un lenguaje cinematográfico que hermana mito, poesía, música, filosofía y tragedia clásicas con la historia actual. Su concepción cinematográfica es muy cercana al teatro y en especial a la tragedia de Esquilo, aunque en *Eleni* (2004), primera parte de su última trilogía, se percibe también la huella de Eurípides. El mito antiguo es recreado en una tragedia del siglo XX.

Abstract: Theo Angelopoulos' work (Athens, 1936-2012) is a masterful example of the renewal of the Classical Tradition into a cinematographic language that combines myth, poetry, music, philosophy and Classical tragedy with contemporary history. His film concept is very close to the theater and especially the tragedy of Aeschylus, though *The Weeping Meadow* (2004), the first piece of his latest trilogy, the influence of Euripides is also perceived. The ancient myth is recreated in a tragedy of the twentieth century.

Palabras clave: Tragedia. Mito. Elena. Historia de Grecia. Cine. Angelópulos.

Keywords: Tragedy. Myth. Helen. History of Greece. Cinema. Angelopoulos.

Recepción: 06/05/2013 **Aceptación:** 23/04/2014

Introducción

El estudio de la pervivencia de la Tradición Clásica en nuestra cultura occidental es una de las ramas más atractivas y prolíficas de la Filología Clásica, pues la huella del mundo clásico en la literatura y otras disciplinas (arte, filosofía, arquitectura, cine) es, como es sabido, inmensa. Pero en la abundante bibliografía que

* **Dirección para correspondencia:** Dpto. de Filología Clásica. Universidad de Valladolid. C/ Prado de la Magdalena s/n. 47011. Valladolid España. E-mail: amor@fyl.uva.es

rastrea las posibles fuentes clásicas de inspiración en la posteridad, a menudo se echa en falta la pervivencia de dicha tradición (ininterrumpida) en la propia Grecia. Por desgracia, aún encontramos en nuestro país no sólo un gran desconocimiento de la Grecia actual, sino incluso un cierto desdén y una ausencia de los estudios relacionados con la lengua, la literatura griegas más recientes en el marco de la Filología Clásica¹. Olvidamos que, mientras que entre nosotros el conocimiento de las lenguas clásicas (y su cultura) es algo siempre adquirido, minoritario (cada vez más) e incluso elitista, para los griegos está plenamente integrado en su cultura y conviven con esa larga herencia de una manera natural desde la cuna. Las referencias al mundo antiguo no son fruto de lecturas ni mero ejercicio de erudición, sino su propio patrimonio, herencia de su pasado, con cuyos restos conviven y forman parte de sus experiencias vitales y su memoria, y así pueden abonar la creación de un artista de forma natural, como parte del bagaje cultural que cada individuo va adquiriendo a lo largo de su vida.

El teatro clásico, por ejemplo, gracias a los numerosos Festivales y compañías, encabezadas por la Nacional, que actúan a menudo en los teatros antiguos, pero también gracias a adaptaciones para el cine y la televisión, e incluso por su presencia en la enseñanza obligatoria, es bien conocido por todos los griegos, y no sólo de forma literaria, sino representada. Todo autor, director o actor que se precie, ha actuado en alguna obra clásica.

Como heredero natural del género dramático, el cine ha bebido con frecuencia de las fuentes del teatro, preferentemente de la tragedia, cuya huella es palpable en numerosas obras fílmicas, no sólo dramáticas o puramente trágicas, sino también en otros géneros, como el western².

La cinematografía griega pronto trasladó a la pantalla grande sus tragedias (y alguna comedia)³, con variados resultados, destacando las adaptaciones de Tsavelas⁴,

¹ Pese al creciente interés y presencia de asignaturas relacionadas en los planes de estudio de Filología o de Traducción en muchas Universidades españolas y el enorme esfuerzo realizado en las últimas décadas, es significativo que no exista una Titulación homologada -de Grado, sí hay algún Master- en Estudios Neogriegos, Filología Neohelénica o similar, ni tampoco Bizantina, como en otros países europeos.

² Vid. J. Balló X. Pérez, 1998, *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, Barcelona.

³ Dada la amplitud del tema, remitimos a los trabajos de A. Valverde citados en la bibliografía final y los nuestros A. López Jimeno 2007 a y b.

⁴ *Antígona* (1961)

Cacoyannis⁵ o Jules Dassin⁶. Su director más internacional, Teo Angelópulos recrea la tragedia clásica con su personalísimo estilo cinematográfico. Una muestra evidente es la primera película de su última trilogía⁷.

Mito, historia y política en la filmografía de Teo Angelópulos (1935-2012).

Tras su relativo éxito comercial (para sus parámetros) con películas más personales como *La mirada de Ulises* y la laureada *La eternidad y un día*, en su siguiente trilogía Angelópulos recupera el estilo brechtiano de sus orígenes, perdiendo el favor de la crítica⁸ y gran número de espectadores⁹.

Το λιβάδι που δακρύζει (2004) es la primera parte de esta última trilogía, titulada en España *Eleni*, para disgusto de su autor. El título original, “el prado que llora”, confiere el protagonismo a la naturaleza, ese prado inundado de lágrimas donde transcurre la nueva vida de los refugiados, metáfora que se ha perdido en la traducción. La idea le vino, según cuenta su amigo y coguionista Tonino Guerra¹⁰, buscando las fuentes del río Marecchia (antiguo Ariminio) a los pies de los Alpes, al observar el rocío que se acumula en un prado “*como lágrimas que caen a tierra formando un río*”.

La trilogía continúa con *Η Σκόνη του Χρόνου*, (*El polvo del tiempo* 2008¹¹). La tercera parte, *Η άλλη θάλασσα* (*El otro mar*) no llegó a rodarse, por la repentina muerte del director¹². El hilo conductor de la trilogía es una historia de amor malograda por la guerra, excusa para repasar de nuevo¹³ la historia griega del S XX.

⁵ *Electra* (1962), *Las Troyanas* (1971) e *Ifigenia* (1977).

⁶ *Fedra* (1962) y *Κραυγή Γυναικών* (1978, en España *Gritos de pasión*) adaptación libre de *Medea*.

⁷ Al igual que Esquilo, ha articulado toda su filmografía en trilogías sobre un determinado tema: sucesivamente, la historia, el silencio, las fronteras y la crisis.

⁸ Aunque *Eleni* recibió el premio de la FIPRESCI a la Mejor película europea de 2004.

⁹ *Eleni* obtuvo unos pobres resultados en España (*vid. infra, anexos*) y *El polvo del tiempo* ni siquiera consiguió distribución.

¹⁰ Recogido en Stathi (2000), p. 194.

¹¹ Protagonizada por Willem Dafoe, Irène Jacob, Bruno Ganz y Michel Piccoli.

¹² 24/01/2012, atropellado por una motocicleta cuando iba a comenzar el rodaje. Como trágica coincidencia, también al comienzo del rodaje de *La mirada de Ulises* se produjo la muerte repentina de Gian Maria Volonté, lo que le inspiró la idea de su siguiente película, *La eternidad y un día*.

¹³ Ya lo había hecho en su primera trilogía, formada por *Días del 36*, *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*, en los años 70.

Si la tragedia antigua se alimentaba del mito, la filmografía de Angelópulos se articula en diálogo con la Historia. Su interés por comprender la historia y la azarosa política griega nace de su propia experiencia vital y se manifiesta ya en su primer largo, *Reconstrucción*, una película policial con apariencia de documental¹⁴. “Era muy difícil, en una época de dictadura dialogar con la Historia sin que eso provocara problemas con la censura. Por otra parte creía y sigo creyendo que dialogando con la Historia dialogas con el conocimiento de ti mismo”¹⁵. Historia que, para Angelópulos, va indisolublemente unida a la política. “Cuando tu familia está dividida entre la izquierda y la derecha, con terribles consecuencias para la propia familia¹⁶ ¿cómo no te va a influir la política?”¹⁷. Toda su filmografía tiene una carga ideológica evidente, y no ha renunciado a sus postulados pese al fin de las ideologías anunciado por Fukuyama en 1992. Es lógico que en sus primeras producciones, rodadas en plena dictadura, maneje esos temas, sin prescindir nunca del sustrato mítico que sobrevive en la tradición popular y en la cultura griega. La conciencia de clase, los abusos del poder, la revolución, la incomunicación y las fronteras, la guerra y el exilio, son preocupaciones constantes, junto a problemas nuevos como la inmigración, en los últimos años¹⁸. Problemas de actualidad pero que habían sido ya abordados por los autores clásicos. Angelópulos sólo necesita acudir a los filósofos y poetas antiguos, a la épica, a la tragedia y sus mitos¹⁹, y actualizarlos.

¹⁴ Desde su *opera prima* Angelópulos se inspira en la tragedia clásica y su base mítica: reconstruye el asesinato de un hombre perpetrado por su esposa y su amante, como el de Agamenón, aunque está basada en un suceso real.

¹⁵ El autor en la película de A. Morais, 2006, *Un lugar en el cine*.

¹⁶ Se refiere a la detención de su padre en la guerra civil.

¹⁷ Declaraciones para el capítulo de la serie *Η Ιστορία των χρόνων μου*. (vid. bibliografía)

¹⁸ *El paso suspendido de la cigüeña* (1991), *La eternidad y un día* (1998) y *Eleni* (2004). Por contra, a la emigración y el exilio dedicó otra trilogía, en la que destaca *Viaje a Citera* (1984), la historia de un exiliado político, que regresa al cabo de 40 años. El tema del “retorno del emigrante” tiene una larga tradición en la poesía griega, desde la canción popular (*δημοτικά τραγούδια*) que entronca por tradición oral con la antigüedad hasta el Nobel Yorgos Seferis (1900-1973), uno de los poetas preferidos del cineasta.

¹⁹ En diferentes películas reelabora mitos como el de los Atridas, Edipo, Odiseo y Alejandro Magno (no la figura histórica sino su mitificación). También se inspira en personajes reales de la historia y la cultura griega recientes como el héroe de la Independencia Kolokotronis, los hermanos Manakis, pioneros del cine griego o el poeta Dionisio Solomós.

El tema central de su última trilogía es la guerra, argumento de algunas tragedias clásicas²⁰ y una constante en la milenaria historia de Grecia. No se trata sólo de guerras míticas, como la de Troya o el asalto a Tebas, sino conflictos reales que ha vivido el propio autor: “*Cuando tenía un año, en 1936, vivimos una dictadura*²¹. *A los cinco, la guerra Italia-Alemania acabó con la ocupación alemana de Grecia. A los nueve, la primera Guerra Civil*²² *y a los 12, la segunda. En mi primer año de carrera, los problemas con Chipre y luego otra Dictadura*²³. Un siglo ciertamente agitado, que empezó con los mejores presagios y resultó el más sangriento. “*A principios del siglo XX se decía que la destrucción provocada hasta entonces por las guerras serviría para que al acabar el siglo ya no hubiera más. Pero [...] la historia se repite como una pesadilla*”²⁴.

La trilogía inacabada.

La trilogía se articula en torno a una mujer, *Eleni*²⁵, “*obligada a vagar durante todo el siglo a causa de la historia*”²⁶, como otros personajes anteriores, que deambulan perdidos por un espacio y tiempo indefinidos²⁷. Por primera vez (si exceptuamos su *opera prima*, *Reconstrucción*) la protagonista es una mujer y también por primera vez se hace, a lo largo de la trilogía, un recorrido por la vida de un personaje, desde la infancia hasta la vejez.

²⁰ *Los Persas*, *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Las Troyanas*, *Hécuba* y *Helena* de Eurípides y de otras indirectamente.

²¹ La del General Metaxás, de corte fascistoide. Vid A. López, 2011.

²² Entre 1941 y 1950, el país se vio envuelto en un enfrentamiento armado entre los comunistas y una coalición de fuerzas de derecha y monárquicas, apoyada por los EE UU y el Reino Unido, por su interés estratégico para la OTAN en el Mediterráneo oriental y los Balcanes, en el que se puede considerar primer conflicto de la Guerra Fría. La victoria de esta última evitó que Grecia cayera en la órbita soviética, pero dejó al país aún más esquilado y dividido.

²³ Tras el golpe de los Coroneles en 1967, que impuso un Régimen dictatorial hasta 1974. Entrevista concedida a la autora en la 49ª SEMINCI, vid. A. López, 2005.

²⁴ Entrevista de *El País* 01/04/2005, con motivo de la presentación en España de esta película, recogida en la bibliografía.

²⁵ Nombre recurrente en toda la filmografía del autor, que alude aquí también a la Elena del mito.

²⁶ Entrevista citada, A. López, 2005.

²⁷ Así, la troupe de *El viaje de los comediantes*, los niños de *Paisaje en la niebla*, el cineasta de *La mirada de Ulises* y sobre todo el político de *El paso suspendido de la cigüeña*. La ucronía es característica intrínseca del mito.

La segunda parte, *El polvo del tiempo*, es de nuevo²⁸ una película dentro de la película, la que “A”, un cineasta²⁹ americano, quiere rodar sobre sus padres, dos inmigrantes griegos (él en Estados Unidos y ella, Eleni en la Unión Soviética) separados por la guerra. La trilogía debía acabar con una Eleni anciana en Nueva York y el atentado de las Torres Gemelas, pero la actualidad impulsó al director a modificar el proyecto inicial³⁰ para reflexionar sobre la crisis económica que está devastando su país.

Eleni personifica a las mujeres griegas que, como la madre del autor, en la que se inspira, han vivido una guerra tras otra, pero tiene rasgos de heroínas míticas: como su homónima, Helena, antepone el amor al matrimonio, provocando sin pretenderlo la desgracia. Como Fedra se enamora del hijo de su marido (aunque aquí es correspondida), como Hécuba y Andrómaca pierde a sus hijos en la guerra, como Ariadna, es abandonada, como Antígona, arriesga su vida por defender lo que considera justo. Eleni representa a la mujer griega, sufrida y luchadora, y deviene en metáfora de Grecia, eternamente sacudida por guerras y tiranías, manejada por unos y otros.

Con esta trilogía de senectud el autor retoma la reflexión sobre la historia reciente, pero, a diferencia de la primera, rodada en los 70, bajo la dictadura, más militante y cargada de esperanza, su mirada ahora “es, en efecto, más melancólica. Lo que me falta ahora es la perspectiva histórica que existía en la época en que rodé *El viaje de los comediantes*³¹. Entonces, a pesar de la Dictadura y a pesar de todo, creíamos en la perspectiva histórica”³². Las esperanzas depositadas en el siglo XX, y en la Revolución Rusa, (punto de partida de la película) pronto se vieron frustradas,

²⁸ Como en *Viaje a Citera*.

²⁹ Como sendos personajes de *Viaje a Citera* y *La mirada de Ulises*, alter ego de Angelópulos.

³⁰ La idea era que la primera parte abarcara de 1919 hasta 1949, la segunda, que pensaba titular *Το τρίτο φτερό* (*La tercera ala*) del 53 al 71 y la última, *Η αιώνια επιστροφή* (*El eterno retorno*, de claras reminiscencias heraclitianas) del 72 a principios del S XXI. Estos títulos fueron sustituidos por *The dust of time* y *Η άλλη θάλασσα* (*El otro mar*), que no llegó a rodarse. Hay que tener en cuenta que esta primera parte se rodó en plena euforia olímpica, cuando nada hacía presagiar la debacle que vendría tras los JJ.OO. de Atenas 2004.

³¹ Título original *Ο Θίασος* (lit. la troupe o compañía teatral) segunda parte de su primera trilogía de la historia. Considerada unánimemente su obra maestra y una de las 100 mejores películas de la historia del cine.

³² Entrevista citada A.López, 2005.

el sueño de la izquierda se tornó en pesadilla totalitaria (que analiza perfectamente en su *Alejandro Magno*, 1980) y, muertas las ideologías, impera la incertidumbre. Angelópulos, a estas alturas, hace tiempo que dejó de creer en los dioses, en la política y sólo conserva la fe en el amor. El hombre, al final, como los héroes trágicos, acaba derrotado.

La película: relectura de la tragedia.

Ese tono de tragedia atraviesa toda su filmografía, pero *Eleni* es la más cercana a la estructura de una tragedia clásica³³, que Aristóteles sistematiza en su *Poética*³⁴. “Como no podía ser de otra manera en un griego enamorado de su cultura, son la Tragedia, entendida como modelo y norma artística permanente, y una consiguiente conciencia trágica de la vida, los modos idóneos de expresión y revitalización continua en la representación, tanto de la historia colectiva, como de las particulares que le dan sentido”³⁵. Excepcionalmente, la estructura narrativa es bastante lineal, y sigue el orden cronológico, marcando el paso del tiempo mediante elipsis e implicaturas.

La escena inicial del texto fílmico amalgama el prólogo con la *párodos* (entrada del coro a la *orchestra*) del libreto teatral: arranca con un plano general (PG) lejano de un grupo de gente (equivalente al coro³⁶) que se aproxima frontalmente a cámara, mientras una voz en off (el propio Angelópulos) sitúa al espectador:

³³ Aunque los textos fílmicos no suelen mantener la unidad de tiempo y espacio.

³⁴ *Poetica* 1449b25 – 1450a5: “Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἓνα μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὃ τῆς ὕψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν] μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανεράν ἔχει πᾶσαν. Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φάμεν ποιᾶς τινας, [πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τούτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

³⁵ A. Segura, 2005, *vid. Infra*. en la bibliografía.

³⁶ El coro en esta película no es estable, sino que va variando de personas.

“Desembocadura de un gran río en el golfo de Salónica, hacia 1919. [...]. Un grupo de personas avanza lentamente a pie, con hatillos y maletas en la mano. Sus ropas, gastadas y polvorientas, dan fe de una antigua nobleza...” y a continuación interpela a los personajes: “¿quiénes sois? ¿de dónde venís?”.

El cabeza de familia, actuando de corifeo, responde mirando a cámara³⁷: “somos griegos, refugiados de Odessa”, presenta a su familia y explica cómo y por qué han llegado hasta allí. Son, pues, compatriotas del Mar Negro³⁸, últimos descendientes de aquellos griegos legendarios que colonizaron tan lejanas tierras³⁹: “el barrio griego quedó vacío. Somos los últimos”. Huyen de los bolcheviques⁴⁰. La cámara desciende y nos muestra su reflejo en el agua, en un plano claramente simbólico.



Escena inicial (= prólogo): los refugiados se presentan al espectador por boca de Spiros.

A continuación introduce los títulos de crédito, sobre una sucesión de fotografías antiguas de la ciudad abandonada y esas familias grecopontias, testimonio de la vida acomodada que dejan atrás, títulos que dividen formalmente el prólogo y la parte dramática y funcionan como elipsis temporal: cuando el relato se reanuda vemos

³⁷ El autor utiliza este tipo de planos, totalmente teatrales, (los actores hablando directamente a cámara) con profusión, siguiendo los preceptos de Brecht, para romper el discurso clásico y dejar claro que se trata de una representación.

³⁸ Llamados “pontios” por su denominación antigua, el Ponto Euxino. Vid. M. de Paz, 2011.

³⁹ Recordemos los numerosos mitos relacionados con esta conquista: los Argonautas y el vellocino de oro, Orfeo, Jasón y Medea, el juicio de Paris, Helena, etc. En este contexto mítico se situaría la guerra de Troya, la primera de una interminable sucesión de guerras en la historia griega y siempre presente en su imaginario colectivo.

⁴⁰ La mayoría de los griegos del Mar Negro eran burgueses, clase media, y habían apoyado a los mencheviques. Grecia por su parte participó en la intervención aliada en el sur de Ucrania para derrocar el régimen soviético. En verano de 1919 sus tropas tuvieron que retirarse, dejando a los griegos rusos a merced de los bolcheviques.

un mísero poblado y una Eleni adolescente llegando en barca. Una panorámica muestra la vida (niños que juegan, rebaños de ovejas) que despierta en el mísero poblado levantado por los refugiados en un paraje inhóspito, sólo comunicado por el río y casi siempre inundado con el deshielo⁴¹. Símbolo de su difícil integración en la madre patria.

En la siguiente escena (primera de la parte dramática de la cinta) nos enteramos gracias al primer diálogo, entre dos mujeres de la familia, de que viene de dar a luz dos niños, que han entregado a una familia en la ciudad. Las escenas dialogadas, con algún monólogo (unas 30 en total), equivalentes a los episodios de una tragedia antigua, alternan con escenas musicales⁴² equivalentes a los estásimos del coro antiguo⁴³.

Si en sus primeras películas, especialmente en *El viaje de los comediantes*, con la que comparte muchos rasgos⁴⁴ el protagonista era coral, por motivos básicamente ideológicos⁴⁵, para elegir más tarde, por una crisis de ideología, protagonistas individuales, aquí parece adoptar una fórmula intermedia, y al igual que en las tragedias clásicas, el coro comparte protagonismo con los personajes (la joven pareja), con quienes interactúa, como es lógico en una película, compartiendo espacio (plano)⁴⁶. En la película no hay un solo coro, sino uno masculino, y otro de mujeres, que actúa al final. El primero es una banda de músicos que ayuda a la pareja en su huida y desempeña las funciones de un coro clásico: encabezado por su corifeo, Nikos, aconseja a los jóvenes y representa al pueblo, es decir, la colectividad. Sus

⁴¹ El rodaje se realizó en el Lago Κερκίνη, que en verano se seca pero se inunda con la subida del río Estrimón.

⁴² La música es un componente estructural en las películas de Angelópulos, compuesta siempre por Eleni Karaindru. A veces sirve para marcar la coordenada temporal, por ejemplo mediante canciones populares.

⁴³ La proporción en una obra clásica era prácticamente del 50% pero introducir una interrupción musical tras cada escena hablada, no sería soportable para el espectador de cine, salvo en el género musical.

⁴⁴ El tema histórico, la huella de Esquilo -los nombres de los personajes (Electra, Egisto, Orestes) remiten al mito de los Atridas-, la música como hilo conductor, el grupo de músicos / actores, y escenas casi idénticas, como la del tren o bailes.

⁴⁵ En palabras de F.Sánchez, en VV.AA., 2013, pp. 20: “si algo llama la atención en las imágenes de las primeras películas de Angelopoulos es la importancia fílmica del grupo, que funciona como estricta plasmación del socialismo, y la huida de la identidad individual, siguiendo los postulados militantes de las viejas vanguardias del cine soviético”.

⁴⁶ No hace falta explicar las diferencias entre un montaje teatral y un texto fílmico. Los estásimos servían para que los actores pudieran salir de escena, intercambiarse y cambiar de vestuario, intermedios innecesarios en un rodaje.

intervenciones no son cantadas, sí hay (como en todas sus películas) escenas de baile, y otras, como la de las barcas portando el cadáver de Spiros sobre el agua, que conforman una verdadera coreografía⁴⁷.



Diversas escenas corales / musicales, con el coro (banda de música)

El coro de mujeres enlutadas, de carácter claramente trágico, ejecuta casi al final una pequeña danza ritual en torno al fuego, portando iconos (único elemento religioso en toda la película):



Coro de plañideras con los iconos

⁴⁷ Vid. imagen al final. El coro aquí está formado por todos los aldeanos, refugiados y paisanos de Spiros, es decir, la masa anónima del pueblo, que rodea y envuelve a los personajes.

Esas mismas mujeres, junto con Eleni aparecen en la penúltima escena buscando desesperadas por el campo de batalla a sus familiares entre los muertos.

Lo que está ausente en la película, como es lógico, es la salida del coro de la *orchestra* (ἔξοδος) de la tragedia clásica, al compás de un canto conclusivo con alguna moraleja⁴⁸ o recriminación por boca del corifeo. Tampoco encontramos un epílogo, como en las obras de Eurípides.

Tampoco es de esperar en un autor que da siempre primacía a la imagen sobre la palabra largos parlamentos de un personaje, (ῥῆσις), donde exhibir su oratoria, ni debates dialécticos entre dos personajes antitéticos, tan del gusto de Eurípides. Angelópulos es parco en diálogos y en sus guiones no aparecen artificios retóricos ni “agones” (ni siquiera iconográficos: rehúye el clásico plano-contraplano), prefiere la economía del lenguaje, la poesía, la palabra exacta más que el discurso vibrante, los diálogos ingeniosos y los juegos de palabras.

No caben, por descontado, en su concepción fílmica recursos sorprendentes, como el *deus ex machina*, que resuelvan el final de la trama de manera prodigiosa, ni efectos especiales o escenografías exóticas, que debieron pasmar a los espectadores de algunas obras de Esquilo. Su puesta en escena es sobria, y sus finales suelen quedar abiertos, como aquí, son oníricos y sugerentes, incluso inciertos⁴⁹. Su intención es clara: es el espectador quien debe completar la obra, con su propia interpretación. Angelópulos rehúye el recurso fácil a las emociones, no busca la conmoción, la catarsis colectiva, la entrega confiada a la divinidad, sino la reflexión intelectual. Plantea interrogantes, pero no ofrece respuestas.

Tal vez porque ya no hay certezas, ni ideologías, ni mucho menos dioses. Cualquier elemento religioso, esencial en la tragedia antigua, está ausente: ni dioses, ni

⁴⁸ Como en el mismo *Edipo Rey* de Sófocles que el autor reconoce como fuente, en el que el coro (vv. 1529-1535) recuerda cómo ha cambiado la fortuna de Edipo para y que no se puede considerar feliz a nadie hasta el final de su vida, máxima que había recordado Solón a Cresos, en el famoso pasaje de Heródoto (I 28-34).

⁴⁹ *Paisaje en la niebla* finaliza con los dos niños abrazados a un árbol, (escena simbólica que alude a un fotograma mostrado anteriormente), en *La mirada de Ulises* no se muestra al espectador lo que el protagonista ve en la pantalla, -en un ejercicio de cine dentro del cine-: las bobinas de los Manakis reveladas. *La eternidad y un día* acaba con un *travelling* que se adentra en el mar, adoptando el punto de vista (mirada subjetiva) del protagonista. Se sobreentiende que representa la muerte, pero el final fílmico queda abierto en realidad. *Viaje a Citera* concluye con el viejo exiliado retornado y su mujer en una balsa, en medio del mar, sin que sepamos qué pasará con ellos, y en *Reconstrucción* nunca se desvela por qué la protagonista asesinó a su esposo.

oráculos, ni adivinos, ni héroes, ni *hybris*, ni invocación alguna a la divinidad. Su lugar lo ocupa la historia, y la utilización del mito está completamente humanizada, despojada de su carácter sacro, lo que le acerca más a Eurípides que a su admirado Esquilo. Lo que sí permanece es el fuerte sentido de cohesión social, de apelación a la colectividad, el mensaje político que tenía el teatro antiguo. “*Creo que hemos llegado a un extremo de individualismo y aislamiento por el que no podemos continuar. En otro tiempo, los ideales colectivos, ya fueran políticos o religiosos, podían crear unos vínculos muy estrechos, pero todo eso ha desaparecido*”⁵⁰.

Argumento fílmico y temas nucleares de la tragedia.

Una de las diferencias formales más evidentes con la tragedia antigua es que el texto fílmico rompe, por naturaleza, la unidad de espacio y tiempo. De hecho, el peculiar manejo del tiempo narrativo es uno de los rasgos distintivos del cineasta griego, que utiliza magistralmente la elipsis, y puede fundir en un mismo plano diferentes momentos temporales⁵¹.

Más cercano a la concepción teatral es su empleo del espacio, en concreto del fuera de campo: al igual que la tragedia antigua evitaba representar en escena crímenes, batallas o asesinatos, sustituidos por su relato en boca de un actor⁵², Angelópulos deja los actos violentos fuera de campo: el asesinato del marido en *Reconstrucción*, la violación de la pequeña Vula en *Paisaje en la niebla*, los crímenes en Sarajevo en *La mirada de Ulises*, la muerte de los gemelos aquí. Una postura en que se aleja, conscientemente, del cine más actual, y que ha tomado prestada de Bergmann y Mizoguchi, aunque “*forma parte de la antigua tradición griega. Nunca vemos sobre el escenario una muerte, o violencia. Siempre queda “fuera”. “Fuera de cuadro” como decimos nosotros. Lo mismo ocurre en el teatro japonés y chino y también en muchas cosas de Brecht*”⁵³.

⁵⁰ P. Alberó, 1997, *Nosferatu* 24.

⁵¹ Como la escena del encuentro de los dos gemelos (vid. imagen infra), que es una especie de flashback mostrado a la madre sin realizar cortes.

⁵² Ejemplo Esquilo, *Persas*, vv. 249-57: el mensajero cuenta la derrota del ejército de Jerjes en Salamina a la Reina Atosa y la corte de Susa, o en *Las Troyanas*, de Eurípides, Andrómaca cuenta a Hécuba la muerte de su hija Polixena y el coro y Taltibio la muerte del pequeño hijo de Héctor.

⁵³ M. Vidal, 2009, p. 66.

El hilo conductor del texto fílmico es la accidentada historia de amor de Eleni y Alexis, que han crecido como hermanos, sin serlo. La verdadera protagonista (de toda la trilogía) es ella, “*la Elena del mito, [...] que reivindica el amor absoluto*”⁵⁴. Una heroína trágica, abocada a perder cuanto ama: padres, patria, marido, hijos. Su vida es un auténtico melodrama: huérfana y exiliada con apenas 3 años, madre adolescente y privada de sus gemelos recién nacidos, empujada a un matrimonio no deseado con su padre adoptivo... Sólo en ese momento crítico parece reaccionar, pero, a diferencia de las heroínas míticas, no se enfrenta de cara, sino que huye⁵⁵ el día de la boda con su amado, Alexis. Llegan a Salónica y recuperan a sus hijos, pero la felicidad les es esquiva. El padre, Spiros, los localiza, y a continuación cae fulminado. Su muerte, claramente simbólica⁵⁶, caerá como una maldición sobre la familia: Alexis no soportará el sentimiento de culpa y marchará a América, dejando a Eleni sola, ella acabará en la cárcel y sus hijos morirán en la guerra, luchando en diferentes bandos.

Exilio, guerras, amores prohibidos, honor ultrajado, rivalidad freudiana entre padre e hijo, maldiciones, venganza, luchas fratricidas y muertes, componen un cóctel de desgracias que no puede sino desembocar en tragedia. Pero su infortunio no es único, corre paralelo a la trágica historia del siglo XX: la Revolución Rusa, la IIª Guerra Mundial y la Guerra Civil Griega⁵⁷.

“*La película termina con la Guerra Civil (...). Nosotros tuvimos una guerra que dividió el país, las familias... Mi familia, por ejemplo, partida por la mitad: mi padre fue detenido por mi primo y lo llevaron para ser ejecutado. Al final no lo ejecutaron, pero aún recuerdo cómo mi madre me cogió de la mano, yo tenía 9 años, y me llevó a buscarlo a un descampado a las afueras de Atenas, lleno de cadáveres. Unos meses después apareció, y ésa, la vuelta del padre, es la primera escena de mi primera película, Reconstrucción*”⁵⁸. “*Es terrible. Yo creo que esto [acabar una guerra mundial y empezar una civil] ha destruido el país. Estoy*

⁵⁴ *Press book*.

⁵⁵ El viaje, una constante en la filmografía del autor, que era siempre una búsqueda de identidad y conocimiento, se torna aquí en mera huida.

⁵⁶ La muerte del padre es un motivo ya estudiado por Freud, pero la figura del padre es en Angelópulos metáfora de la identidad propia y colectiva. La búsqueda del padre *-leit motiv* de su *Paisaje en la niebla* y presente también en *Viaje a Citera*- representa la búsqueda de los orígenes y por tanto de la identidad.

⁵⁷ Esta primera parte de la trilogía abarca de 1919 a 1949

⁵⁸ Entrevista citada A. López, 2005.

*convencido de que Grecia hubiera sido muy diferente de no haber existido la guerra civil. Ha dejado heridas que se han arrastrado durante muchos años, incluso se puede decir que están aún vivas. De la guerra civil sí puedo decir que tengo una experiencia muy cercana, muy viva y muy atroz, por supuesto*⁵⁹.

Toma como punto de partida *Los siete contra Tebas* (467 a.C.)⁶⁰ de Esquilo, que representa la primera guerra entre griegos. Como sucede en el mito, la maldición del padre (Edipo⁶¹ / Spiros) contra sus hijos (Eteocles y Polinices / Alexis, respectivamente) se extiende a su descendencia⁶²: Como los hijos de Edipo, los gemelos de Eleni luchan en bandos contrarios. Su encuentro y despedida en el campo de batalla es una de las escenas más dramáticas de la película.



Ya Esquilo, orgulloso veterano de Maratón, llevó a escena los desastres de la guerra, pero es Eurípides, que convivió con una guerra panhelénica, el más antibelicista. Su *Helena* es también una elegía por la derrota⁶³.

⁵⁹ Pere Alberó, 1997, *Nosferatu* 24, p. 38.

⁶⁰ Los hijos (y a la vez hermanos) de Edipo acordaron reinar un año cada uno, pero al acabar su turno Eteocles se negó a dejar el trono a Polinices. Este buscó en vano el apoyo de su padre, refugiado en Colono, y recurrió entonces al rey Adrasto de Argos, que mandó una expedición contra Tebas, que acabó en derrota. La representación obtuvo el primer premio en las Dionisias, formando trilogía con *Layo* y *Edipo*, junto al drama satírico *Esfinge*, todas perdidas. Del tema se ocupó también Sófocles (*Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*).

⁶¹ Edipo vaticinó a Polinices que nunca reinaría y que los hermanos se matarían entre sí.

⁶² El mito de los Atridas es paradigmático del motivo de la culpa heredada, bien conocido gracias a la *Orestíada* de Esquilo.

⁶³ Cuando Eurípides la pone en escena en el 412 a.C., los espartanos están a las puertas de Atenas y el desastre de la expedición ateniense a Sicilia hace inevitable su derrota.

Semejanzas y diferencias formales con la tragedia.

Eleni, es, como Helena de Troya, como Ifigenia, Hécuba, Andrómaca, Casandra, Antígona, como todas las mujeres, una víctima colateral de las guerras de los hombres, tema de muchas obras de Eurípides⁶⁴. Pero, a diferencia de las heroínas del trágico ateniense, esta Eleni es una mujer sufriendora, un tanto pasiva, casi resignada: no lucha contra su destino, no se rebela, sólo huye. Carece de la garra de las antiguas heroínas: Fedra, Hécuba, Antígona, incluso la vengativa Electra o Medea. Aunque, naturalmente, inspira compasión, lo que de verdad importa no es el sufrimiento individual, sino el colectivo. El distanciamiento (*Verfremdungseffekt*⁶⁵) brechtiano del que hace gala el cineasta desde los años 70⁶⁶ nos impide acercarnos a su sufrimiento, identificarnos con ella. La cámara, salvo en el primer plano final, se mantiene a distancia, en planos generales, como verían los espectadores a los actores en el teatro antiguo. Incluso la interpretación de los actores es un tanto estática, fría, para recordar las máscaras que cubrían sus rostros en aquél.

La representación en el lenguaje fílmico de Angelópulos se apoya más en la puesta en escena, en la imagen y la música, que en el texto. La iconografía es siempre poderosa y a menudo simbólica, y la música es un componente esencial y no meramente ornamental en sus obras.

Estéticamente esta película mantiene el estilo característico del cineasta: sobria puesta en escena y vestuario, con una gama cromática de tonos fríos, grises, tenue iluminación, espacios interiores oscuros, lentos movimientos de cámara, planos generales, largos planos secuencia, muchas elipsis y utilización del espacio off. Sus paisajes son una abstracción “*una proyección de un paisaje interior*”. Si en anteriores películas la niebla reflejaba la incertidumbre del hombre en crisis, aquí hay una constante (y turbadora) presencia del agua, el río que nace de las lágrimas y aísla el poblado, creando un paisaje fronterizo, fantasmagórico.

⁶⁴ *Andrómaca* (429-5 a. C.), *Hécuba* (424), *Las Troyanas* (415), *Ifigenia en Táuride* (414), *Helena* (412), *Ifigenia en Aúlida* (406).

⁶⁵ Lit. “efecto de extrañamiento” en alemán.

⁶⁶ Como recuerda su amigo Márkaris, en la entrevista recogida *infra*, hay que tener en cuenta que “*esas primeras películas fueron rodadas bajo la dictadura y para los jóvenes de nuestra generación Brecht era un símbolo de resistencia*” (“*Ο Θόδωρος γύρισε τις τρεις πρώτες ταινίες του μέσα στη χούντα. Άνθρωποι της γενιάς μου, αλλά και νεώτεροι, θυμούνται ακόμα ότι ο Μπρεχτ ήταν τότε για μας κάτι σαν σύμβολο της αντίστασης. Συνεπώς, ήταν φυσικό και για τους δυο μας να επηρεαστούμε από το έργο του*”).

De Esquilo a Eurípides. Conclusión.

Aunque su fuente de inspiración reconocida son Esquilo y el *Edipo Rey* sofocleo, esta película crepuscular se acerca más al espíritu de Eurípides que su primera trilogía, más próxima a Esquilo. De éste conserva algunos aspectos formales, como el lenguaje, poético, solemne, alejado del nivel coloquial, casi épico. También la conciencia histórica, el interés por lo colectivo, por la πόλις, por encima de lo individual.

Pero a estas alturas Angelópulos ha perdido la ilusión que albergaba en los años 70. Las esperanzas de progreso que las teorías decimonónicas proyectaron sobre el siglo XX se han visto defraudadas, y ya al final de esa década era consciente del fracaso de la izquierda, de la utopía. En *Alejandro Magno* - punto de inflexión en su carrera- el héroe liberador se torna en tirano opresor, una metáfora de la utopía marxista que ocupaba el lugar de los dioses en la cosmogonía anguelopoliana. El orgullo patrio, la confianza en los dioses y en la justicia, el valor del sufrimiento, el efecto catártico de Esquilo, se esfuman en los años 80, pese a la recuperación de la democracia. La caída del bloque soviético descompone de nuevo Europa. Como el hombre moderno, Angelópulos se refugia en su microcosmos, centra su mirada en historias particulares, en las personas, víctimas de la historia, incapaces de cambiarla. *“La fuerza de la tragedia clásica es hablar de la aventura humana, de la condición humana. (...). A medida que envejezco, me siento más cercano al sufrimiento humano y me preocupo más por las personas, sobre todo por los más débiles, porque no están en condiciones de cambiar la historia”*⁶⁷.

Sin dioses, sin ideales colectivos, sin justicia, sólo queda el vacío: el silencio de dios, de la historia y del amor, a los que dedica su siguiente trilogía. La lucha colectiva se transforma en nostalgia por lo que pudo ser y no fue, y el tono épico en melancolía.

Muertas las ideologías, emprende el viaje iniciático que lleva al conocimiento délfico una y otra vez, intentando encontrar un nuevo sentido, un objetivo, recuperar la inocencia. Los niños aparecen por primera vez en sus obras, representando esa esperanza de futuro⁶⁸. Pero el fin de siglo, con la terrible guerra de los Balcanes, la entierra pronto.

⁶⁷ A.López, 2005.

⁶⁸ Desde *Paisaje en la niebla* hasta *La eternidad y un día*.

El descubrimiento de la identidad, como en Edipo, resulta una trágica ironía. El reconocimiento (*ἀναγνώρισις*) de uno mismo (*γνώθι σεαυτόν*) nos confronta a nuestra condición mortal y a nuestra soledad: *La eternidad y un día* es la despedida de un hombre consciente de su muerte inminente. El viaje se acaba, y con esta última trilogía parece cerrar su propia historia, cíclicamente, como no podía ser menos, retornando a sus propios orígenes cinematográficos, a sus recuerdos infantiles, a la tragedia, a Esquilo y a Brecht, repasando de nuevo la trágica historia del siglo XX.

Eleni es un doloroso treno, un canto fúnebre, desolado, un repaso de todas las tragedias que han jalonado su vida, la historia de su pueblo, en ese periodo. El tono desesperanzado de esta cinta está, sin duda, más cercano al espíritu de Eurípides, con sus personajes atormentados, humanizados, perdidos, en crisis, abandonados incluso por los dioses. El final de esta película es muy diferente a las anteriores, que dejaban un resquicio al sueño y la esperanza. Sólo un grito de dolor ante tantos horrores, ante la soledad existencial del hombre moderno, abismado al vacío de un mundo sin dioses, sin utopías ni sueños. El final del viaje sólo puede ser la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Web oficial del director <<http://www.theangelopoulos.gr>> [acceso 25/04/13].

Portal de cine griego <<http://www.greek-movies.com>> [acceso 02/05/13].

Filmoteca de la televisión pública griega <<http://www.hprrt-archives.gr/V3/public/main/d-doc-archive-tv-programs.aspx>> [acceso 02/05/14].

Página oficial del Centro de Cinematografía griega <<http://www.gfc.gr>> [acceso 02/05/14].

ALBERÓ, P., 2000, *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises*, Barcelona.

ALONSO GARCÍA L., 1997, "Así en el cine como en el mundo" *Banda aparte*, 7, mayo, pp. 10-15.

ALONSO J.J.- MASTACHE E.- ALONSO J., 2013, *La Antigua Grecia en el Cine*, Madrid, T&B Eds.

CLIMENT M. - TIERCHANT H., 1989, *Theo Angelopoulos*, Paris, Edilig.

FERNÁNDEZ RUBIO A., 1999, "El viaje homérico de Angelópoulos" en *Grecia en España, España en Grecia, hacia una historia de la cultura mediterránea*, Madrid, Ed. Clásicas, pp. 313-318.

- GENERELO J., 1997, "Angelopoulos: el viaje del comediante" *Banda aparte*, 7, mayo, pp. 16-22
- HORTON A., 1997, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princenton University Press., trad.esp. 2001, *El cine de Theo Angelopoulos*. Madrid, Akal.
- KOLOVOS, N. 1990, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Atenas, ed. Aegokeros.
- LÓPEZ JIMENO, A., 1998, "El universo poético de Teo Angelópulos y su visión dialéctica de la historia de Grecia", *Erytheia*, 19, pp. 251-277.
- LÓPEZ JIMENO, A., 1999, "Un análisis dialéctico-poético de la historia de Grecia: la filmografía de Angelópulos" *Cuadernos cinematográficos*, 10, pp. 261-284.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2000, "El mundo sin fronteras de Teo Angelópulos: Odissea cinematográfica a través del mito y la metáfora", *Eclat*, 117, pp. 75-94.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2001, "Las fronteras, la muerte y la eternidad. La poesía en el cine de T. Angelópulos", *Minerva*, 15, pp. 219-242.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2003, Algunas claves para comprender "la eternidad y un día", de T. Angelópulos, *Cuadernos cinematográficos* 11, pp. 59-80.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2005, "Το λιβάδι που δακρύζει. La última película de T. Angelópulos. Entrevista con T. Angelópulos", *Estudios Neogriegos* 7, pp. 139-147.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2007 a, "Breve historia del cine griego. Iª parte: desde los orígenes hasta la postguerra" *Estudios Neogriegos* 9-10, pp. 125-144.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2007 b, "La trilogía euripídea de Cacooyannis" en *Στις Αμμουδιές του Ομήρου, Homenaje a Olga Omatos*, J. Alonso- García - I. Mamolar, (ed.), Universidad del País Vasco, Vitoria 2007, pp. 511-529.
- LÓPEZ JIMENO, A., 2011, "Democracia, Monarquía y Dictadura: paralelismos entre España y Grecia a principios del S. XX" *Papyroi* 1, 2012 <<http://www.academy.edu.gr/el/papyroi/item/12-democracia-monarquia-y-dictadura-parallelismos-entre-espana-y-grecia-a-principios-del-s-xx>> [acceso 06/03/2013]
- PAZ M. de, 2011, "Los pondios (*sic*) un pueblo sin patria" <http://lapasiongriega.blogspot.com/2011/03/los-pondios-un-pueblo-sin-patria.html> [acceso 2/05/ 2013]
- ROLLET S., 1995, *Theo Angelopoulos. La tragédie grecque*, publicaciones del Festival Theatres au Cinema, Bobigny.
- STATHI E., = ΣΤΑΘΗ Ε., 1996, *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θ. Αγγελόπουλου*, [Tesis doctoral, en griego], Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών

και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, disponible en <<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/6118#page/1/mode/2up>> [acceso 25/03/13].

STATHI E., 2000, *Th. Aggelopoulos*, Atenas, ed. Kastaniotis.

VALVERDE A., 1998, "Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad", *Thamyris* 1, pp. 6-11. <<http://independent.academia.edu/alejandrovalverde>> [acceso 06/03/2013]

VALVERDE A., 2010, Grecia Antigua en el cine: Filmografía y Bibliografía", *Philologica Urcitana* 3, pp. 129-146.

VALVERDE A., 2012, "Grecia Antigua en el cine griego" *Thamyris*, 3, 251-271.

VIDAL ESTÉVEZ, M., 2009, *Poemas de la desolación. El cine de Theo Angelopoulos*, Huesca, Colección Huesca de cine.

VV.AA. 1997, *Nosferatu* 24, mayo (monográfico dedicado a *Theo Angelopoulos*,

VV.AA. 2013, *Theo Angelopoulos, El paso suspendido: punto de encuentro*, Shangrila Derivas y ficciones Aparte 18-19 (monográfico)

ZÁRATE A., 1990, "Theo Angelópulos. Náufrago en un paisaje de alegorías", *Solaris* 1, pp. 11-15.

CRÍTICAS Y RECORTES DE PRENSA

CASTRO J., 2005, *Miradas de cine* 37, <http://www.miradas.net/2005/n37/criticas/04_eleni.html> [acceso 25/03/13].

CLIMENT M., "Theo Angelopoulos, el refugio y la poesía" <<http://www.ucm.es/info/nomadas/mientrastanto/21.htm>> [acceso 25/03/13].

LÓPEZ JIMENO, A., 2009, "Theo Angelopoulos, Premio Luis Buñuel 2009", texto del catálogo de la 37ª edición del Festival de Cine de Huesca 2009 <<http://www.huesca-filmfestival.com>> [acceso 06/04/2013].

LÓPEZ JIMENO, A., 2009, "Teo Angelópulos, el último gran maestro" *Diario de Huesca* 06/06/2009.

RODRÍGUEZ CHICO J., 2004, "Odisea hacia la desolación" *Revista de Cine* <<http://www.labutaca.net/54berlinale/trilogia.htm>> [acceso 25/03/13].

- MARKARIS P.⁶⁹ = ΜΑΡΚΑΡΗ Π. "Έχω μια ιδέα..." <<http://www.protagon.gr/?i=protagon.el.post&id=12425>> [acceso 25/03/13].
- RODRÍGUEZ CHICO J., 2004, "Odisea hacia la desolación" *La Butaca, Revista de cine* <<http://www.labutaca.net/54berlinale/trilogia1.htm>> [acceso 25/04/13].
- SANCHO CARDIEL M., 2004, "Theo Angelopoulos, o cómo ver cine de verdad en la Berlinale" <<http://www.labutaca.net/54berlinale/12.htm>> [acceso 25/04/13].
- SEGURA A., 2005, "Eleni, el apacible y majestuoso fluir del río Angelopoulos" <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2005/out_film8_eleni.htm> [acceso 25/04/13]
- <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/11/30/cultura/1101817950.html> "La película 'Trilogie - To livadi pou dakrizi', del cineasta griego Theo Angelópulos, ganadora del Premio FIPRESCI de la Crítica 2004", *El Mundo*, 30/11/2004.
- http://www.elpais.com/articulo/cine/Theo/Angelopoulos/considera/historia/repite/pesadilla/elpcinpor/20050401elpepicin_7/Tes *El País*, 01/04/2005 [acceso 25/03/13].

FILMOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR.

- Un lugar en el cine*, escrita y dirigida por Alberto Morais, 2006, producida por Un lugar en el cine S.L., Alokatu y Malvarrosa Media.
- Γιατί δακρύζει το λιβάδι, Κύριε Αγγελόπουλε;* 2004, documental (*Why is the meadow weeping, Mr. Angelopoulos?*) Filmfabrik Productions, <<http://www.filmfabrik.gr/el/project/62>>
- Theo Angelopoulos, lifework in film* <https://www.youtube.com/watch?v=3M29jk2_FKI>
- Η Ιστορία των χρόνων μου. Θ. Αγγελόπουλος 1970*: Capítulo de la serie de la Televisión Griega dedicado al cineasta. Producción de ERT 2004-05. Estaba disponible en sus archivos digitales <<http://www.hprrt-archives.gr/V3/public/main/index.aspx>>

⁶⁹ Petros Márkaris, (1937-) famoso por sus novelas policíacas del comisario Jaritos, traducidas al castellano y catalán, era coguionista habitual del cineasta y amigo personal.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Teo Angelópulos
Guión: Petros Márkaris y Giorgio Silvagni
Productora: Phoebe Economopulu
Dirección de fotografía: Andreas Sinanos
Música: Eleni Karaindru
Montaje: Yorgos Triantáfyllu
Decorados: Yorgos Patsas y Kostas Dimitriadis
Vestuario: Iulia Stavridu

FICHA ARTÍSTICA

Eleni: Alexandra Aidini
Alexis: Nikos Pursanidis
Spiros: Vasilis Kolovos
Casandra: Eva Kotamanidu
Nikos: Yorgos Armenis
Danái: Thaleia Aryiriu
Profesor: Grigoris Evangelatos

DATOS TÉCNICOS

Color - 35 mm
Duración: 175 min
Año de producción: 2004
Nacionalidad: Grecia-Italia-Francia
Coproducción de Teo Angelopoulos - Greek Film Centre - ERT - Attica Art Productions - Bac Films - Intermedias - Arte France.

DATOS SOBRE SU DISTRIBUCIÓN EN ESPAÑA

Eleni, fue estrenada en España el 1/04/2005.
Espectadores: 8.843 Recaudación: 42.858,19 €
Empresa distribuidora: Tornasol Films, Ensueño Films y Alta Films
Está editada en DVD por Distribuidora: CAMEO MEDIA S.L.

SINOPSIS

Tras la entrada del Ejército Rojo en Odessa en 1919, los griegos que habían apoyado a los rusos blancos tienen que abandonar el país. Llegan a Grecia como refugiados. Entre ellos se encuentran dos niños, Alexis y Eleni, huérfana esta última y recogida por la familia de Alexis. Al crecer, surge el amor entre ellos, pero el padre de Alexis, Spiros, al enviudar quiere casarse con Eleni. Los jóvenes huyen del poblado de los refugiados, perseguidos por Spiros. Alexis marchará a América, dejando a Eleni sola con sus dos hijos. Sola enfrentará el fascismo y la muerte de sus hijos en la guerra.

⁷⁰ Extraídos de la Base de Datos de películas calificadas por el Ministerio de Cultura español <http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html> (acceso 25/04/2013).

NOTA DEL DIRECTOR SOBRE LA PELÍCULA (DEL PRESS BOOK)

Eleni es la primera parte de una trilogía, planteada como una suma poética del siglo XX que, a través de un amor que desafía al tiempo, ofrece una mirada visionaria y establece un vínculo con el siglo que estamos empezando. Es una trilogía integrada, sin embargo, por tres títulos autónomos.

Es una historia que empieza en Odessa en 1919, con la entrada del Ejército Rojo en la ciudad, y que acaba en nuestros días, en Nueva York, con exilios, separaciones, desplazamientos, la caída de las ideologías y las continuas pruebas a las que la Historia somete.

Eleni, el primero de los tres títulos, es la raíz del mito. En esta película pueden reconocerse las huellas de Edipo Rey y de Los siete contra Tebas en el desarrollo de un amor y el destino de una mujer. Es la primera vez, desde que rodé Reconstrucción en 1970, que tomo a una mujer como figura central de una película mía: una niña que descubre el exilio y la muerte, la adolescente enamorada, la madre, la mujer solitaria; de la inocencia a la pasión trágica. Más que nunca, una elegía del destino humano. Es la Elena del mito, la Elena invocada por todos los mitos y que reivindica el amor absoluto.

La última carta que su marido le escribe antes de morir en 1945, en la batalla de Okinawa, en el océano Pacífico, termina con estas palabras: "... Pasaste la mano sobre la hierba y cuando la levantaste algunas gotas rodaron hacia abajo, sobre la tierra, como lágrimas".

BIOGRAFÍA DEL DIRECTOR

Nace en Atenas en 1935. En 1953 empieza a estudiar Derecho. En 1961 va a París y estudia cine en la prestigiosa IDHEC, pero abandona por discrepancias con los profesores y trabaja en la *Cinéma-thèque*. Regresa a Atenas (1964) y trabaja en el diario izquierdista *Δημοκρατική Αλλαγή* (*Cambio democrático*) hasta que la Junta de los Coroneles lo clausura (1967). En 1968 debuta en la dirección con el cortometraje *Η Εκπομπή* (*El programa (de radio)*). Su primer largo, *Αναπαράσταση* (*Reconstrucción*) 1970, un drama criminal, marca el comienzo del Nuevo Cine Griego. En 1969 funda la revista *Σύγχρονος κινηματογράφος* (*Cine contemporáneo*). Su obra (14 películas) es un referente del cine griego y del cine europeo de autor, que le ha granjeado numerosos Premios nacionales e internacionales y reconocimientos. En 1985 es nombrado Caballero de las Artes y las Letras en Francia y en 1992 recibe la Legión de Honor. Falleció en enero de 2012, atropellado por una motocicleta cuando estaba comenzando a rodar su última película.

FILMOGRAFÍA

<i>El programa (de radio)</i> (corto)	Η Εκπομπή (1968)
<i>Reconstrucción</i>	Αναπαράσταση (1970)
<i>Días del 36</i>	Μέρες του '36 (1972)
<i>El viaje de los comediantes</i>	Ο Θίασος (1975)
<i>Los cazadores</i>	Οι κυνηγοί (1977)
<i>Alejandro Magno</i>	Ο Μεγαλέξανδρος (1980)
<i>Atenas, regreso a la Acrópolis</i>	Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη (1983)
<i>Viaje a Citera</i>	Ταξίδι στα Κύθηρα (1984)
<i>El apicultor</i>	Ο Μελισσοκόμος (1986)
<i>Paisaje en la niebla</i>	Τοπίο στην ομίχλη (1988)
<i>El paso suspendido de la cigüeña</i>	Το μετέωρο βήμα του πελαργού (1991)
<i>La mirada de Ulises</i>	Το βλέμμα του Οδυσσέα (1995)
<i>La eternidad y un día</i>	Μια αιωνιότητα και μια μέρα (1998)
<i>Eleni</i> (Trilogía I)	Το λιβάδι που δακρύζει (2004)
<i>El polvo del tiempo</i> (Trilogía II)	Η Σκόνη του Χρόνου (2008)

IMÁGENES⁷¹



El autor en la presentación de la película en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (2004)

⁷¹ La primera tomada por la propia autora, el resto incluidas en el Press Book recibido como acreditada en la 49ª Semana Internacional de cine de Valladolid o en los extras del DVD.



Cartel de la película en España y en Grecia



Los jóvenes enamorados huyen, ayudados por la banda de músicos



Eleni, enmascarada, como en la tragedia antigua.



El padre / esposo burlado da por fin con la pareja e inmediatamente muere



El cortejo fúnebre de Spiros (coro de los refugiados, en barca) lo devuelve a la aldea



El momento de la despedida: Alexis se va a América



Las mujeres buscan a sus maridos e hijos muertos en el campo de batalla



Eleni con el cadáver de su hijo Yorgos (escena final)