

EL UNIVERSO POÉTICO DE TEO ANGUELÓPULOS Y SU VISIÓN DIALÉCTICA DE LA HISTORIA DE GRECIA

0. Teo Anguelópulos es, indudablemente, el más conocido y reconocido de los cineastas griegos, uno de los últimos maestros del cine europeo y el máximo, casi único representante de la cinematografía de su país en el panorama internacional, si exceptuamos al gran Mijalis Cacoyannis¹, apenas conocido por ser autor de algunas de las cumbres del cine griego (la mítica *Stella*, 1955 o *Sweet country*, 1987), de las mejores adaptaciones de tragedias clásicas (*Electra*, 1962, *Ifigenia*, 1976, o *Las Troyanas* [*The Trojan Women*], 1971) o grandes éxitos internacionales como *Zorba* (*Zorba the Greek*, 1964). Junto a estrellas como la añorada Melina Mercuri o la espléndida Irene Papas, en el panorama cinematográfico griego apenas queda una figura de la talla de Teo Anguelópulos².

En el marco de una cinematografía que con muchas dificultades logra superar las barreras impuestas por la lengua, la escasez de infraestructura industrial y de distribución en un mercado monopolizado por la factoría americana, Anguelópulos es un fenómeno excepcional, tanto por su espléndida palmarés y favorable acogida entre la crítica europea, como por su acentuada impronta personal. Ciertamente, Teo Anguelópulos posee un estilo propio, que jalona toda su creación, concebida como un todo, *una* obra en evolución, que nos permite reconocerlo como *artista*, en el sentido más amplio, un verdadero *autor*³, por cuanto elabora un universo cinematográfico propio de rasgos inconfundibles.

¹ Nacido en Chipre, 1911.

² Por el desarrollo de su carrera Costa Gavras (Atenas, 1936) debe ser considerado un cineasta francés.

³ En la acepción de la *nouvelle vague* acuñada por F. TRUFFAUT, «La politique des auteurs», *Cahiers du cinema*, 1954.

En efecto, Anguelópulos es el verdadero autor de todo su cine, pues no se conforma con la dirección, sino que a menudo elabora el guión, participa en la producción y en otros aspectos técnicos de la obra, lo que le convierte en un cineasta básicamente europeo, en contraposición con el sistema de los grandes estudios americanos, dicotomía que remonta a los orígenes mismos del séptimo arte, hace 100 años, con los Lumière y Edison, a ambos lados del Atlántico. Sin entrar a analizar sus diferentes sistemas de producción, lo que nos interesa es que sus respectivos métodos de trabajo afectan a la génesis de la obra: por lo general, aunque existen muchas excepciones a esta afirmación general, en el sistema americano imperan los grandes estudios, en los cuales se trabaja en equipo y controlan la obra de principio (producción) a fin (distribución), mientras que en el sistema europeo el director goza de mayor protagonismo y, por consiguiente, se implica más en la autoría de su obra.

La creación cinematográfica de Anguelópulos, sería inimaginable fuera de Europa, no sólo por su nacionalidad, sino también por su formación⁴ y método de trabajo. Anguelópulos representa la más pura tradición de cine «europeo», y dentro de él, pese a sus reconocidos «maestros» o fuentes de inspiración (Tarkovsky, Bergmann, Wyler, Mizoguchi, pero, sobre todo, Antonioni), es un autor profundamente griego, enraizado en la tradición cinematográfica, literaria, cultural e histórica de su país. Pues, aunque sus fuentes cinematográficas sean más europeas que griegas, sus referencias son fundamentalmente griegas. En una entrevista⁵ él mismo confesaba esas influencias: el musical americano de Minelli y Donen, el cine negro americano de los años 40 y 50, Billy Wilder, Huston y Howard Hawks, además de su admiración por Dreyer, Mizoguchi, Tarkovsky, Antonioni y Godard. Es significativo, a este respecto, el brindis de «A» en *La mirada de Ulises*: «por Murnau, por Dreyer y por Orson Welles» (1:34)⁶. El *leit-motiv* de su, por ahora, última película, con esa búsqueda de los primeros rollos de los pioneros del cine griego y balcánico, —los hermanos Manakis—, demuestra que Anguelópulos no es tan ajeno a su tradición cinematográfica de origen.

1. En el conjunto de su cinematografía Anguelópulos recrea un universo filmico de acentuado carácter poético y fuertemente implicado con la

⁴ Fundamentalmente parisina.

⁵ Κ.Α.Θεμελή, "Ένας δημιουργός δεν έχει βιογραφία. Βιογραφία είναι το έργο του Θόδωρος Αγγελόπουλος", *Περιοδικό* 39 (1989) 37-47. Todas las citas posteriores están tomadas de esta entrevista y las citadas en la bibliografía final.

⁶ Ante la imposibilidad material y legal de reproducir imágenes de las películas, citamos por el correspondiente minutaje de cada una de ellas.

historia de Grecia, hasta el punto que se puede afirmar que Anguelópulos no sólo recorre la historia de este siglo sino que con su obra intenta hacer un análisis crítico de la misma, planteando interrogantes y a veces proponiendo soluciones, o al menos ciertas pautas, desde su bagaje ideológico-político.

2. Desde el punto de vista formal su obra presenta también perfiles claramente identificables.

2.1. El primer rasgo llamativo es el larguísimo metraje de todas sus películas, nunca inferior a los 120' y casi siempre cercano a los 180'. Esto implica un ritmo muy lento y un *tempo* narrativo que, sobre todo en sus primeras obras, se aproxima, quizás excesivamente, al tiempo real.

2.2. Otro sello típicamente anguelopoliano es la atmósfera que recrea en sus películas, gris, lluviosa, pesada, nebulosa, casi «onírica», con paisajes desérticos, solitarios, casi lunares, calles vacías, que configura un paisaje más ficticio que real, en los límites entre la realidad y el sueño, así como una iconografía de indudable belleza plástica e intensa carga emotiva, incrementada por su contención que a veces ha sido acusada de manierismo.

2.3. En cuanto a los personajes, se repiten a lo largo de su obra determinados arquetipos, como el padre ausente (*Viaje a Citera*, *Paisaje en la niebla*), los «desplazados»: refugiados políticos (*Viaje a Citera*, *El paso suspendido*), o emigrantes («A» en *La mirada*); los ancianos, por los que siente confesada debilidad (*Viaje a Citera*, *El apicultor*, *La mirada*). Personajes en general desvalidos, desorientados, solitarios, no integrados, en crisis: «Ya no sabemos si vamos hacia adelante o hacia atrás. Entonces estamos perdidos (o “morimos”⁷)» —dice la pequeña Vula en *Paisaje en la niebla*. Incluso los nombres se repiten: Vula y Alejandro son los niños de *Paisaje*, pero también el cineasta y su hermana en *Viaje a Citera*. Alejandro es, lógicamente, el protagonista de *Alejandro Magno*, pero también el niño que aparece al final en esta misma película.

2.4. Desde el punto de vista del contenido, también hay motivos temáticos o imágenes recurrentes:

- a. en primer término, el motivo del viaje, siempre, como todo viaje, iniciático, (*El viaje de los comediantes*, *Viaje a Citera*, *Paisaje en la niebla*, *La mirada*), salpicado de obstáculos, de peligros y retos y de fronteras que hay que atravesar. Otro elemento muy querido

⁷ La expresión en griego, τότε χανόμαστε, tiene ambos sentidos.

- para Anguelópulos son los trenes⁸ (*El apicultor*, *Paisaje*, *La mirada*) y los barcos (*El viaje de los comediantes* (0:10, 0:50), *Los cazadores* (1:44), *Viaje a Citera*, *Paisaje*, *La mirada*) que, paradójicamente en un cine tan estático como el suyo, representan el movimiento, –esencia, al fin y al cabo, del cine–, y ayudan a cruzar las fronteras.
- b. El tema del desamor recorre medularmente toda su obra bajo diversas formas: el amor esquivo (*El apicultor*), el desengaño (*Paisaje en la niebla*), el rechazo de la hija hacia el padre (*Viaje a Citera*).
 - c. También está siempre presente el exilio y posterior retorno a los orígenes (*Viaje a Citera*, *La mirada*), aunque su resultado no es positivo, pues se topa con la incomprensión, el olvido, y un nuevo desarraigo.
 - d. el universo anguelopuliano gira a menudo en torno al mundo del teatro (*El viaje de los comediantes*, *Paisaje en la niebla*) y del propio cine: en *Viaje a Citera* un cineasta está rodando una película de refugiados; en *El apicultor* la pareja protagonista acaba haciendo el amor en un viejo cine, al igual que en *Viaje a Citera* en el patio de butacas del teatro; el protagonista de *La mirada* es también un cineasta griego, y va buscando unos rollos. Pero esta obra es un ejercicio completo de metalenguaje sobre el propio cine, que analizaremos después.

2.5. En una creación globalizadora como la de Anguelópulos, plagada de referencias internas, que evoluciona y se construye sobre lo anterior, son numerosas las imágenes que se repiten casi idénticas en todas sus películas. Muchas de ellas parecen, a primera vista, gratuitas dentro del discurso narrativo, pero funcionan como símbolos⁹, y sólo se comprenden en clave de metáfora.

- a. En casi todas sus películas, por ejemplo, aparece alguna novia con su traje impolutamente blanco (*El viaje de los comediantes*, *Los cazadores*, *Alejandro Magno*, *El apicultor*, *Paisaje en la niebla*, *El paso suspendido de la cigüeña*). La interpretación de este símbolo es problemática. Recurrir al tópico de la pureza sería la *lectio facillior*, improbable en la complejidad anguelopuliana. La boda, en todas las culturas «primitivas», representa uno de los momentos clave

⁸ Símbolo de modernidad desde los propios Lumière y su *Llegada a la Estación de Lyon*.

⁹ No hay que olvidar la admiración de Anguelópulos hacia Seferis, cuya técnica (simbolismo + método histórico) aplica él al cine, como veremos después.

- de transición de la vida infantil, adolescente, a la vida adulta, asociado, en el caso de la mujer, al paso de la tutela paterna a la del marido y al abandono de la virginidad y su transformación en mujer / potencial madre. Es un poderoso rito de transición cargado de símbolos y tabúes. Es, pues, una esencial frontera psicológica.
- b. Aparecen a menudo gigantescas máquinas, como monstruos amenazantes¹⁰ (*Paisaje* 1:10), las grúas del puerto en *La mirada*; entre ellas se incluyen los camiones (*El apicultor*, *Paisaje en la niebla*) que, a diferencia de trenes y barcos, son un símbolo cargado de negatividad.
 - c. Unas escenas que a Anguelópulos le agradan especialmente son las de baile¹¹: *El viaje de los comediantes* (0:31), *Alejandro Magno* (0:16 y 2:54), *La mirada*, –las tres, además en el fin de año, otra frontera temporal psicológicamente emblemática–, *Los cazadores*, *Paisaje en la niebla*, *El apicultor*; algunas de emotiva belleza, como el baile de Katrakos en *Viaje a Citera*; el baile de *La mirada* (2:31) recuerda mucho al de la chica en *El apicultor* (0:06).
 - d. El árbol solitario recortado en un horizonte difuminado de *Viaje a Citera* es idéntico al que buscan los niños en *Paisaje en la niebla*.
 - e. En varias películas encontramos grandes esculturas mutiladas (*Paisaje en la niebla* (1:26), *Alejandro Magno* (3:12), *La mirada* (1:09-1:25), cuyo simbolismo es más claro, como explicaremos después.
 - f. Otra imagen que se repite es la de un personaje mirando un fotograma de celuloide (*Paisaje en la niebla*, 0:45-46 y 1:05, *La mirada* 2:14 y 2:22); en el caso del pequeño Alejandro de *Paisaje*, lo que ve en el fotograma es, precisamente, el árbol entre la niebla.
 - g. Dichas escenas se insertan muchas veces en una iconografía surrealista, onírica, casi irreal, como el baile de *Los cazadores* (0:42), la muerte del caballo en la nieve o la primera escapada, ralentizada, de los niños en *Paisaje*; la secuencia con el taxista, los locos en el Archivo Cinematográfico de Belgrado (1:28 y 2:19) o la llegada de «A» (H.Keitel) a Sarajevo en *La mirada* (1:55), en consonancia con esa atmósfera fantástica y simbólica que Anguelópulos quiere crear.

2.6. La niebla es un fenómeno meteorológico que parece atraer especialmente a Anguelópulos, que incluso titula así una de sus obras: *Paisaje*

¹⁰ Recuérdese la paradigmática *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, 1925.

¹¹ En la entrevista citada Anguelópulos confiesa su pasión por la música y en especial por el baile.

en la niebla (Τοπίο στην ομίχλη). Quizás porque difumina los contornos, desdibuja la realidad. Quizás por su ambivalencia: por una parte oculta, crea un vacío y, por consiguiente, desasosiego, por cuanto activa nuestro miedo innato a lo desconocido; por otro, como dice el anciano en *La mirada*, «la niebla es amiga del hombre», devuelve la normalidad a la ciudad en guerra, permitiendo a sus habitantes, a salvo, gracias a la niebla, de los francotiradores, recuperar el pulso de la vida, placeres cotidianos olvidados como la música y el baile; pero a la vez oculta los asesinatos y ofrece una coartada a los asesinos. Se convierte así en una metáfora de la fragilidad de la vida en los Balcanes en guerra, de la vida en general. En *Paisaje*, por su parte, simboliza la cortina de los sueños, la frontera entre el mundo real y el imaginario, el mundo de nuestros deseos¹²: tras la niebla está Alemania, no, por supuesto, la Alemania real, sino el país imaginario en donde los niños sitúan a su padre desconocido. Tras la niebla, por tanto, se encuentran nuestros sueños.

El oscuro con el que arranca esta película, con la niña contando un cuento a su hermanito para que se duerma – un cuento que es, ni más ni menos, el Génesis, es decir, el mito de la creación del mundo: «στην αρχή ήταν το χάος, κι έπειτα έγινε φώς», «al principio era el caos, y después, se hizo la luz»– y que él le repite a ella al final de su periplo «para que no tenga miedo», apunta la posibilidad de que todo haya sido un sueño: de nuevo la confusión entre ficción y realidad. Un sueño que, en la línea del cine poético característico del autor, es más bien una fábula onírica y que, en cualquier caso, supone un proceso de profunda transformación, desde la inocencia más absoluta al descubrimiento de lo que es la vida, a la adquisición de la *conciencia de la vida*: a lo largo del viaje los pequeños se irán enfrentando sucesivamente a la verdad de su origen, al desengaño (con el tío), al miedo (a ser descubiertos), al amor imposible (por el joven actor, *cf.* *El apicultor*), al dolor y la crueldad (la violación), pero no abandonan la esperanza, simbolizada en el árbol, lo único verde y con vida en un paisaje de desolación. Real u onírico, en el viaje los niños encuentran «el bien y el mal, la verdad y la mentira, el amor y la muerte, el silencio y el verbo»¹³.

En otros casos es otro fenómeno meteorológico, la nieve¹⁴, el que determina la historia; así, en la misma *Paisaje* la nieve favorece y «encubre» la huida de los niños tras ser cogidos por la policía (0:21'-25'), en una se-

¹² *Cf.* el final de *Paisaje* (1:55-58)

¹³ Entrevista citada.

¹⁴ La blancura de la nieve se identifica con la virginidad de la pantalla de cine antes de comenzar la proyección *cf.* *La mirada* 2:21.

cuencia de gran belleza plástica con una atmósfera irreal, mágica, donde la nieve parece paralizar a todos los personajes –plano cercano a la fotografía, si no fuera por el movimiento de los dos pequeños– para favorecer la escapada. La nieve es una presencia constante y trascendental en *Los cazadores* (2:03 y 2:08), *Alejandro Magno*, y en *La mirada* (secuencia con el taxista que le cruza la frontera albanesa «hemos entrado en Albania entre la nieve y el silencio» –dice la voz en *off* del protagonista = el narrador, 0:17-0:20). Y el taxista responderá al detenerse: «Llevo hablando con la nieve 25 años y la nieve me ha dicho que me pare» (0:25-0:31).

2.7. Como vemos, son cuantiosas las autocitas o referencias internas, que entrelazan unas películas con otras, conformando una urdimbre que da consistencia e interrelaciona su obra, concebida como un todo, con continuidad pero en evolución. Cada película, como un largo monólogo interior, es continuación de la anterior y anuncia la siguiente. El árbol de *Paisaje en la niebla* es el mismo que el de *Viaje a Citera*, igual que el violinista; la mujer que en comisaría dice «él ató la cuerda» procede de una escena similar en *Reconstrucción*; el caballo blanco de *Paisaje* es el mismo de *Alejandro Magno* (0:11); la *troupe* de *El viaje de los comediantes* reaparece en *Paisaje en la niebla*¹⁵. En las dificultades que tropieza «A» en la proyección de su película en Flórina (*La mirada*) Anguelópulos refleja los problemas que él mismo tuvo con su producción anterior, *El paso suspendido de la cigüeña*, que le costó la excomunión a él y a todo su equipo.

2.8. Como venimos apuntando, la obra de Anguelópulos está plagada de símbolos y alegorías:

- el mencionado árbol entre la niebla de *Paisaje en la niebla* y *Viaje a Citera* es símbolo claro de la esperanza; es el árbol de la ciencia que representa la sabiduría recién adquirida por los niños, y a la vez el árbol de la vida que se vislumbra cuando se disipa la niebla / frontera. El final queda abierto: ¿vuelta a la realidad, a la conciencia, tras el sueño? ¿o están en el más allá?
- la gran mano que extraen del mar en *Paisaje*, izada por el helicóptero (1:26), –como el Cristo al comienzo de *La dulce vida* felliniana– representa, a decir del propio autor, «la historia y la religión, que, con su índice amputado, no nos enseñan ningún camino ni dirección». El padre ausente que buscan los niños en *Paisaje* es, en rea-

¹⁵ Aunque aquí como un resto del pasado: envejecidos, ya no interesan a nadie, les anulan actuaciones contratadas y tienen que vender el vestuario en el mercado; la inutilidad de la *troupe* simboliza la liquidación del pasado histórico, que es el de la generación de Anguelópulos y el cuestionamiento de su propio pasado cinematográfico

lidad, una invención de la madre, «de la misma manera que Dios es una invención de los hombres para mitigar el miedo y la desesperación por la falta de sentido de la vida». En el mundo actual ni las religiones ni la historia pueden mostrar ningún camino. *Alejandro Magno* finaliza significativamente con una estatua de Alejandro fracturada y manchada de sangre (3:12). La escultura mutilada de Lenin en *La mirada* (1:25), símbolo claro del pasado histórico más reciente, quiere representar la muerte de las ideologías —se la llevan como *souvenir* a Alemania—¹⁶. La clave de esta interpretación de las esculturas como símbolo de la historia la ofrece en *Alejandro Magno* el protagonista, (Omero Antonniuti), recitando los versos de Seferis: ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια, που με εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να το ακουμπήσω¹⁷

- la Alemania imaginaria de *Paisaje en la niebla*, es también una metáfora, como los Balcanes multiétnicos, interculturales, sin fronteras políticas, amalgamados, de *La mirada*, cuya recuperación se simboliza en la recuperación de los rollos de los Manakis;
- la frontera entre Grecia y un país intencionadamente indefinido en *El paso suspendido* es también claramente simbólica, como la que cruzan los niños de *Paisaje en la niebla* y como las distintas fronteras que atraviesa el protagonista de *La mirada*.
- el barco azul que atraviesa el puerto de Tesalónica, al comienzo de *La mirada*, representa la identificación entre el cineasta actual «A» y el primitivo, Miltos Manakis, y el viaje que el primero va a emprender. De la misma manera que la barca en que atraviesa la frontera yugoslava recuerda la barca de Caronte, y el cruce de ese río por «A» es una clara referencia al descenso de Odiseo al Hades en la *Nekuia* homérica, como veremos después.

2.9. En el aspecto puramente técnico, también hay algunos rasgos muy representativos del autor:

- en cuanto a la escala, es manifiesta su preferencia por los planos lejanos (panorámicas, planos generales y de conjunto —PG—, con la fi-

¹⁶ Cabe destacar el paralelismo con la caída del zar Alejandro III en *Octubre* de Eisenstein, 1927.

¹⁷ «He despertado con esta cabeza de mármol entre las manos, que me agota los codos y no sé dónde apoyarla» *Ποιήματα*, Atenas, ed. Ikaros, p. 45. trad. esp. P. BÁDENAS, *Poesía completa*, Madrid, Alianza Tres, 1989, 2ª. ed. p. 64.

gura humana simplemente silueteada), o bien enteros, con pocos primeros planos –PP–, y casi ningún plano de detalle –PD–; jamás utiliza el plano Macro –PM– Pero lo que más le caracteriza es, sin duda, el plano-secuencia de larga duración, típico del *free cinema*, y el plano fijo, que alcanza su punto máximo en *Θάσσο* y cuya extensión ha ido reduciendo después.

- en el terreno de la fotografía e iluminación, es evidente su proyección a los tonos fríos –azules, grises–, con amarillo, casi nunca rojos, y muchas veces negros (= oscuridad). La magistral fotografía, se debe al prestigioso fotógrafo Yorgos Arbanitis, pero hay que decir que Anguelópulos gusta de trabajar siempre con el mismo equipo técnico: además de Y. Arbanitis, el guionista Tonino Guerra –colaborador habitual de Tarkovsky, Antonioni y Fellini–, y la compositora Eleni Karaindru; suele repetir actores, como Marcello Mastroianni, y rueda los exteriores siempre en las mismas localizaciones –Flórina, Lavrio–, siempre en otoño / invierno, lo que prueba la concepción de Anguelópulos de su filmografía como una obra global.
- el ritmo general del relato es lento, los movimientos de la cámara suelen ser suaves y pausados, fija a menudo la cámara –acercándose muchas veces a una escenografía teatral–, jamás recurre a movimientos bruscos (tipo *zoom*), ni a la cámara en mano, ni por supuesto a efectos especiales o artificios de montaje –como, por ejemplo, fundidos encadenados, contraposición de plano/contraplano, o picados/contrapicados–, pero sí gusta del *travelling*. Lo que es claro es que cada movimiento de la cámara o ausencia del mismo tiene una significación determinada en el discurso narrativo, y a menudo la *clava* en los momentos de mayor intensidad dramática¹⁸. Incluso, en la fabulosa secuencia de la Nochevieja en *La mirada* no mueve

¹⁸ Como la violación de la pequeña Vula en el interior del camión en *Paisaje en la niebla* (0:58'-1:03'), las confesiones a cámara de los personajes en *El viaje de los comediantes*, o los asesinatos en Sarajevo de *La mirada* (2:35-2:42). En los casos de mayor violencia Anguelópulos opta por el fuera de campo, el *off*, elude mostrarla en pantalla. Hasta el punto de dejarla en casi negro (violación) o en blanco total (asesinatos), lo cual aumenta la desazón del espectador hasta lo insoportable. Esta ocultación intencionada de información al espectador, *voyeur* por antonomasia, es lo que F. Karamitsos denomina «un cierre de ojos» (ενα κλείσιμο του ματιού) y Requena lo «obsceno» (en sentido etimológico = ob-scena, fuera de escena), vid., «Introducción a una teoría del espectáculo», *Telos* 4 (1985); «Enunciación, punto de vista, sujeto» *Contracampo* 42 (1987).

la cámara a pesar del largo lapso de tiempo que transcurre en el relato y el cambio de personajes.

2.10. El discurso suele transcurrir linealmente, con ocasionales *flash-back* o cruces de dos líneas narrativas. En *Los cazadores*, por ejemplo, la acción salta constantemente entre 1949 y 1974-, pero sin romper el discurso; en *El viaje de los comediantes* la acción transcurre paralela a la representación teatral de la *troupe*, que interfiere en la primera; en *La mirada* interpola imágenes de otras películas (*Las bilanderas* de los hermanos Makis).

- Es destacable también el gusto por los finales abiertos o en suspenso (*Los cazadores*, *El apicultor*, *Viaje a Citera*, *Alejandro Magno*, *El paso suspendido de la cigüeña*), porque Anguelópulos prefiere plantear interrogantes a proponer soluciones, y otros rasgos como la integración de la música en la trama, la escasez de diálogos, y, en consecuencia, el magistral empleo de los silencios. Tal es su fascinación por el silencio que le dedicó toda una trilogía: *Viaje a Citera*, *El apicultor* y *Paisaje en la niebla*. *Viaje a Citera*¹⁹ representa el silencio de la historia, *El apicultor* el silencio del amor y *Paisaje* el silencio de Dios y de la vida. No es la única vez que compone esta estructura, ya que articula también como trilogía *Días del 36*²⁰, *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*.

3. Todos estos elementos permiten afirmar que su filmografía forma un verdadero *conjunto*, un todo, una obra compacta y coherente, con una clara y continuada línea evolutiva, que acaba conformando un universo propio, reconocible, el universo poético-cinematográfico de Teo Anguelópulos.

Anguelópulos tiene una manera peculiar de *observar* este universo, una *mirada* muy personal, a medio camino entre la realidad y el deseo, donde realidad y ficción se entremezclan hasta la confusión, metáfora del propio cine, *el arte de la mirada* por antonomasia: ficción que se presenta como algo real y viceversa. Una mirada inquisitiva, analítica, pero no carente de emociones, un poco escéptica y perpleja, pero siempre lúcida y sin renunciar a la esperanza y la búsqueda de explicaciones. Y esa mirada se dirige en primer lugar al mundo que le rodea: para comprender lo que está sucediendo y las transformaciones del mundo actual hay que comprender la propia historia. Tal vez haya que ahondar en los orígenes para compren-

¹⁹ Título de un poema de *Las flores del mal* de Baudelaire

²⁰ Referencia, una vez más, a Seferis, que así titula sus *Diarios: Días de ...*

der este mundo en descomposición. Tal vez sólo con la inocencia de los ojos de un niño pueda encontrarse aún esperanza. Por eso en su última obra, como un moderno Ulises, emprende viaje en busca de respuestas, hacia el pasado, un viaje de vuelta que nos lleva, sin embargo, a lo desconocido, y en el periplo sufre un proceso de profunda transformación, el viaje exterior se interioriza y se vuelve viaje interior.

3.1. Ese universo, reflejado en clave poética, está, pese a su aparente carácter de ficción, profundamente enraizado en la realidad griega, y el cineasta proyecta sus inquietudes no sólo artísticas, sino también sociopolíticas, en su obra. Desde su concepción del arte como compromiso y un planteamiento marxista, Anguelópulos aplica el análisis dialéctico a la historia de Grecia y, especialmente, en sus primeros tiempos está convencido de que su cine puede contribuir realmente a cambiar la realidad. Considerada en conjunto, la filmografía de Anguelópulos constituye una soberbia lección sobre la historia de la Grecia contemporánea.

3.2. Todas sus películas transcurren en el marco geográfico de Grecia (sólo en las últimas se «abre» a su entorno más próximo), y reflejan los acontecimientos históricos y las circunstancias socio-políticas griegas. La primera de sus trilogías, *—Días del 36, El viaje de los comediantes y Los cazadores—*, es, a decir del propio autor, «un intento por comprender las circunstancias que conducen a una dictadura», mientras que su obra siguiente, *Alejandro Magno*, intermedia entre ambas trilogías, «aborda la transformación de un hombre en tirano, el fenómeno del fascismo, del stalinismo, y del poder en general. Alejandro Magno refleja el riesgo de un poder, cualquier poder, de transformarse en despotismo».

Incluso cuando aparentemente se remonta a la historia antigua Anguelópulos, utilizando el método kavafiano, retomado por Seferis²¹, está analizando los sucesos contemporáneos. Así por ejemplo, en *Alejandro Magno* utiliza la figura del legendario rey para advertir sobre los peligros de la ambición y la transformación de un líder en dictador.

3.3. Porque, sin renunciar al carácter poético, un autor comprometido como él nunca pierde de vista la realidad, y se implica con la historia reciente de su país y entorno, abordando temas como la emigración (*Paisaje en la niebla, La mirada*), la inmigración y deportación de albaneses (*La mirada*); los refugiados políticos y el exilio (*Viaje a Citera, El paso suspendido de la cigüeña, La mirada*); las elecciones y cambios políticos (*Alejandro*

²¹ Vid. G. SEFERIS, K.P. KAVAFIS T.S. ELIOT, trad. S. ANCIRA, México, FCE, col. El Estilo Griego, vol. I, 1988.

Magno, Los cazadores, El paso suspendido de la cigüeña) la monarquía, o la dictadura (*El viaje de los comediantes, Alejandro Magno*) y la guerra (*La mirada, El paso suspendido de la cigüeña*).

3.4. Todo ello configura la imagen de una Grecia triste y sombría, sumida casi en un invierno perpetuo, en crisis de identidad, junto a un mundo caduco y en disolución, que se derrumba ante nuestra mirada estupefacta. Anguelópulos, portavoz de una generación que no puede permanecer ajena e impasible, se cuestiona continuamente el papel de Grecia en el contexto mundial, analiza el pasado, el presente, y busca respuestas para el futuro. Quizás sólo nos quede la esperanza de los niños, porque el mundo que conocíamos está en pleno proceso de disolución, ha sacrificado los antiguos ideales y queda poco margen para la utopía. Y, como él, Grecia parece ir a la deriva. La Grecia de Anguelópulos es un país de fronteras imprecisas, intencionadamente indefinidas (*El paso suspendido*). Fronteras artificiales, aún cambiantes. Es la Grecia dolientemente balcánica de Anguelópulos. Analiza el pasado y se replantea el presente, pero siempre con la mirada puesta en un futuro que desea mejorable: «Tal vez yo sea el único cineasta de izquierdas que por primera vez dice que hay que acabar con el pasado y proyectarse hacia el porvenir. Y líquido al mismo tiempo mi pasado cinematográfico».

4. Todas sus películas, excepto la primera (*Reconstrucción*) y *Paisaje en la niebla*, se vertebran en torno al eje de la historia griega y, configurar, una «interpretación arqueológica de la historia»²². Los acontecimientos históricos de este convulso siglo XX, vividos por el propio Anguelópulos, tachonan su filmografía. Así, vemos reflejada la dictadura de Metaxás (1936) y de Papagos, el exilio de los comunistas tras la guerra Civil (1949-59) y su retorno a casa al cabo de los años, con la consiguiente comprobación del olvido de sus compatriotas y su propio desarraigo; la ocupación nazi, los avatares de la monarquía en Grecia, la emigración a Alemania, la caída de la Europa comunista y sus repercusiones, y, más recientemente, la Guerra de Bosnia.

Toda su filmografía es un lúcido análisis dialéctico de la historia sociopolítica de Grecia, desde el punto de vista nada neutral de un autor comprometido con la izquierda, cuya agitada evolución y sempiterna división interna refleja Anguelópulos. Las dos obras más claramente históricas, ade-

²² I. ZUMALDE, «Restaurar la mirada. Realismo dialéctico y planificación en *La mirada de Ulises*», *Banda aparte* 7 (mayo 1997) 3-9.

más de la primera trilogía, son *Alejandro Magno* y *La mirada de Ulises*, aunque en ninguna de ellas está ausente la problemática sociopolítica.

5. Casi desde sus comienzos (*Días del 36*, 1972) se implica en la denuncia de la dictadura, influido por el espíritu de mayo del 68 y por su dependencia de Brecht, en el convencimiento de que su arte puede contribuir a cambiar las cosas. Así, para denunciar la Dictadura de los Coroneles imperante, recurre al método histórico kavafiano y sitúa la acción en los prolegómenos de la Dictadura de Metaxás (1936).

6. En su obra más emblemática, *O θίασος* (*El viaje de los comediantes*, 1975), continúa el recorrido desde la dictadura de Metaxás (1936) hasta el gobierno autocrático del general Papagos (1952), unos años muy duros en que Grecia tuvo que luchar contra la invasión italiana (1940), la terrible ocupación alemana (1942-45), la liberación por los ingleses y posterior enfrentamiento con los comunistas griegos de la resistencia, el triunfo de la derecha y la restauración de la monarquía (1946), la guerra civil que acabó con la derrota de los comunistas (1946-49) y finalmente, las elecciones que dieron el poder a Papagos. Todos estos acontecimientos son analizados en esta obra de estructura coral bajo el prisma dual de la historia como representación y del cine como discurso capaz de aportar una nueva visión de la historia, no lineal, sino circular, y en la que el mito también tiene cabida. Buscando un modo de expresión adecuado, ahonda en la tradición clásica, y lo encuentra en la tragedia, que aúna historia y mito y gira en torno al concepto del destino ineluctable y de la fatalidad. Siguiendo el método histórico citado, Anguelópulos superpone sucesos del pasado –la dictadura de Metaxás– a la realidad actual –la dictadura de los Coroneles–, para invitar a la reflexión y advertir sobre la falsa democratización que traerá el proceso electoral en ciernes. En este caso, el cineasta oculta sus temores de que, como en las elecciones que dieron vencedor a Papagos, también ahora la derecha se haga dueña de la situación. La evolución real, sin embargo, no fue la temida por él, y Grecia se decantó más hacia la izquierda, hasta el triunfo del PASOK en 1981.

7. La tercera parte de la trilogía, *Los cazadores*, (*Oι κυνηγοί*, 1977) recorre los años entre el gobierno de Papagos y el del conservador Karamanlís, pasando por el Golpe de los Coroneles, la abolición de la monarquía y el establecimiento de la República. Su base argumental es la falta de conciencia histórica por parte de la burguesía y su abrupto enfrentamiento con el pasado, personalizado en el partisano hallado muerto en la nieve. El evidente maniqueísmo del autor hace que quizás éste sea su film menos lo-

grado, y la confrontación de los dos mundos, el burgués dominante y el de los comunistas/partisanos, no logra superar las limitaciones iconográficas ni alcanza la plenitud dialéctica del anterior. Pero toda la trilogía es un esfuerzo consciente por reflejar el contexto histórico y sociopolítico en el que se concibieron, con una voluntad de crítica y de denuncia.

8. *Alejandro Magno* (*Ο Μεγαλέξανδρος*, 1980) es una magna alegoría en la línea simbolista seferiana. En ella se replantea la historia de la Grecia moderna, que es la historia de su libertad, tras la Revolución que puso fin a la larga ocupación otomana. Pero también es un análisis autocrítico sobre la evolución de la izquierda y una reivindicación de la revolución como realización necesaria de la utopía. La figura del Gran Alejandro es un claro símbolo del libertador del pueblo griego sometido, pero toda la película está salpicada de símbolos: la epilepsia, enfermedad divina para los antiguos, el nacimiento de un siglo -frontera psicológica cargada de connotaciones-, el reloj que preside toda la obra, la estatua rota...

En *Alejandro Magno* se reflejan algunos acontecimientos de la historia moderna de Grecia, como la revolución de 1821, en la que Kolokotronis vestía a la manera de Alejandro, y su continuación en la figura del partisano Aris Veluciotis, que luchaba contra los invasores alemanes, y cuyo punto de unión es la reencarnación del Libertador, que ha sobrevivido en el subconsciente colectivo. El pretexto es el secuestro por parte de un campesino fugitivo de un grupo de viajeros ingleses que va a visitar el Cabo Sunion, siguiendo la estela de Lord Byron. Lo que en principio es una acción revolucionaria y reivindicativa frente al poder establecido se va transformando, con la adquisición del poder, en una nueva tiranía, y ésa es la reflexión que propone Anguelópulos: la transformación de la utopía en realidad, la perversión del poder, que convierte al libertador en nuevo opresor, los peligros del poder absoluto. *Alejandro Magno* no es una película en modo alguno triunfalista, por el contrario, es la crónica de un fracaso. El caudillo, ensimismado en el ejercicio de su despótico poder, aislado y abandonado por los que le respaldaron, acabará ejecutado ritualmente por los suyos.

Implicado ideológicamente con esa izquierda en descomposición, Anguelópulos se esfuerza por mantener una posición objetiva, por hacer un análisis lo más imparcial posible, y nunca acerca la cámara a los personajes, ni siquiera al protagonista, sino que se mantiene en planos alejados y crea una atmósfera fría, opresiva, presidida por la nieve que aísla el pueblo.

9. Tras ésta aborda la trilogía «del silencio», en la que tampoco faltan elementos históricos, aunque pasen a un segundo término en beneficio de las historias individuales. *Viaje a Citera* (*Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1984) parte de

un hecho real: el retorno a Grecia de muchos partisanos que se exiliaron tras la guerra civil en los países del bloque soviético. Como su título indica, es un viaje, y también un νόστος, pero más bien un viaje interior por los vecicuetos de la conciencia individual y colectiva en momentos de crisis emocional y de identidad. Como volveremos a ver en *La mirada*, la solución se busca en el retorno a los orígenes personales (= reconciliación con el padre casi desconocido) e históricos. Esto último, sin embargo, no se consigue y el final queda abierto, pendiente, en suspenso, con el abandono del viejo y su esposa en una pequeña balsa en el mar. Es *el silencio de la historia*. Este Ulises avejentado no es bien recibido en su Itaca. El viejo, inadaptado y rechazado por los suyos, vuelve al mar: el viaje aún no ha concluido²³.

El desengaño de una generación de luchadores ante la mediocridad política imperante y la frustración de los ideales no realizados lleva a Anguelópulos a refugiarse en sus dos obras siguientes (*El apicultor*, 1986 y *Paisaje en la niebla*, 1988) en historias individuales, más personales e intimistas, aunque sin abandonar su línea temática y estética. Sin embargo el decurso de los acontecimientos en ese convulsionado rincón de Europa, tras el derrumbe del bloque soviético, la muerte de Tito y el desmembramiento de Yugoslavia, y la estampida de albaneses tratando de huir de la miseria, obligarán a un cineasta comprometido como Anguelópulos a dirigir su mirada hacia ellos y, a la vez, ampliar el horizonte de sus preocupaciones más allá de las fronteras de su país.

10. Así, en *El paso suspendido de la cigüeña* (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, 1993), se pregunta sobre la identidad cultural, personal y nacional, y el papel de Grecia en ese contexto. Anguelópulos parece tomar ahora conciencia de la esencia balcánica de Grecia, y teme las repercusiones que el desmembramiento de Yugoslavia puedan tener sobre ella. Desgraciadamente, sus temores se verían al poco tiempo confirmados. Con esta película Anguelópulos dio un giro afortunado a su producción, que estaba empezando a agotar la fórmula y venía siendo ya acusada de mero manierismo formal, vacío de contenidos. Inteligentemente, el cineasta abandona la «gran historia de la humanidad» para dirigir su mirada a las «pequeñas historias de los humanos». Este cambio se acentuará con su obra posterior y anuncia una nueva etapa creativa mucho más rica y prometedora. Como

²³ «Existe la versión homérica en la que Ulises se queda en Itaca, pero también existe la versión de Dante, en la que Ulises regresa al mar, porque en Itaca no encuentra nada. Itaca es la meta del viaje, pero el viaje continúa» (entrevista recogida en *Contracampo*, 40-41 [1986] 84).

dice Γ. Τζιώτζιος, va «de la amarga nostalgia de las ideologías a la poesía de la melancolía».

La acción se sitúa en una villa desconocida al Norte de Grecia, llamada «la sala de espera», porque en ella esperan su visado –o la repatriación– refugiados de diferentes nacionalidades. Muy cerca, está la frontera con un país que no se especifica. Un joven reportero cree reconocer entre los refugiados a un político griego hace tiempo desaparecido. Hace venir a su ex-mujer, pero ella no es capaz de identificarlo con seguridad: duda, como nosotros. El desconocido acaba por desaparecer.

La escasez de diálogos, los personajes, la atmósfera, la situación, determinadas imágenes, además de las obsesiones recurrentes del autor, recuerdan inevitablemente a Antonioni, cuya deuda, reconocida por el propio Anguelópulos, salda con sutileza al reunir 30 años después a la pareja protagonista de *La notte*: Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau. Incluso la desaparición del desconocido recuerda a la de Anna en *La aventura*.

Anguelópulos raramente ha ido más lejos que en esta película en la relación de su concepción del tiempo y el espacio con la situación histórico-política de su país. El protagonista (una vez más, *alter ego* del autor) es un político decepcionado que ha renunciado a sus ideales sociales de cambio y sólo busca recuperar su individualidad en el anonimato de la masa. A pesar del giro emprendido con esta obra, su autor no renuncia a la ambigüedad y a la configuración de un universo poético alegórico. El título del libro que escribe el político en la ficción, *Melancolía de fin de siglo*, trasluce claramente el sentimiento de Anguelópulos: las esperanzas de un comienzo de siglo que se creía el umbral de una nueva era han cedido su lugar a la melancolía. Pero el alma humana sigue preguntándose si debe dar un paso adelante. Un hombre se aproxima a la frontera, sobre un puente, simbolizada por tres bandas pintadas en el suelo: azul = Grecia, blanca = *no man's land*, y azul = el extranjero. Levanta el pie para franquear ese límite, pero queda suspendido unos instantes – es el paso suspendido de la cigüeña – antes de apoyarlo de nuevo dentro de la frontera «si pongo el pie más allá de esta línea, la traspaso o muero», como confirma la actitud de los soldados de enfrente. Esta escena es sumamente significativa, porque todo el cine de Anguelópulos tiende, en efecto, a la suspensión, del tiempo, del gesto, al borde siempre del espacio prohibido. Una vez más, no ofrece soluciones, sólo transmite esa sensación de extravío, de pérdida de la identidad, de incertidumbre, en unos personajes desarraigados (exiliados, refugiados, emigrantes, fugitivos...) que sólo pueden permanecer deambulando en el límite de esa tierra de nadie.

Desde mediados de los 80, la utopía anguelopoliana ha sido paulatinamente desplazada por la amargura de comprobar que los viejos ideales de

la izquierda no se han cumplido, y la tan manida «muerte de las ideologías» se traduce en su obra en frustración y en una interiorización que, paradójicamente, no es ajena a las tendencias finiseculares. Su paso de lo colectivo a lo individual no deja de significar cierta renuncia a su tradicional lucha histórica.

Como dijo Γιώργος Τζιώτζιος «después de esta película [*El paso suspendido...*] Anguelópulos, si siente la responsabilidad de un verdadero creador, está obligado a cambiar de raíz o a callar para siempre. Ojalá encuentre la fuerza para comenzar de nuevo porque, nos guste o no, no tenemos muchos cineastas como él». Por fortuna, parece haber encontrado esa fuerza y en la siguiente obra sí se atreve a ofrecer soluciones.

11. Con *La mirada de Ulises* (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995) Anguelópulos parece superar el desánimo y encuentra nuevos horizontes para su utopía histórico-cinematográfica. Esta complejísima película, que constituye una verdadera compilación y replanteamiento de toda su obra anterior, se sitúa ahora en la realidad más inmediata: la guerra que en ese momento se estaba desarrollando en los Balcanes. Su intención es mostrar la situación de los Balcanes y el horror de una guerra civil. Como el protagonista, llamado simplemente «A», (sospechosamente la inicial de su propio apellido), Anguelópulos es un cineasta inmerso en la confusión de quien ha llegado a un punto muerto en su evolución creativa y busca un punto de inflexión. Decepcionado por los acontecimientos históricos, se refugia en su arte, el cine, y dirige su mirada hacia sus orígenes, ahora que cumple su primer centenario²⁴, y significativamente, a pesar de sus influencias, al principio de su cine: el cine *griego*, que es también el origen del cine Balcánico, en una época, el cambio de siglo, en que las fronteras políticas no coincidían con las actuales, y en la que los pueblos vivían entremezclados y en relativa armonía. Y ese mundo que reflejaron los hermanos Manakis es el que busca Anguelópulos: el de unos Balcanes donde la convivencia interracial pueda ser pacífica.

11.1. Los hermanos Miltos y Yannakis Manakis, de origen griego y asentados en las laderas del Pindo, se establecieron en 1905 en Monastir (actual Rumania), donde instalaron su estudio fotográfico, posteriormente transformado en cinematográfico y sala de proyección. Con sus filmaciones recorrieron toda la zona de los Balcanes, reflejando los principales aconteci-

²⁴ E.d. un siglo, periodo de tiempo cerrado, cíclico. Resaltemos una vez más que Anguelópulos repasa la historia de su país a lo largo de este siglo, lo que la sitúa en paralelo a la historia del cine.

mientos históricos de la época, (como la visita del sultán Mohamed V Rechad, o la insurrección de Macedonia) y la vida cotidiana de sus habitantes. Verdadero documento histórico, ese mundo mixto, cargado de futuro, es el que Anguelópulos pretende recuperar.

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

Su, hasta ahora, última realización es no sólo una de sus mejores películas, sino también una de las aportaciones más importantes a la cinematografía de esta década y una de esas obras fascinantes llamadas a perdurar. El propio Tonino Guerra la considera «una de las películas más grandes que se ha rodado jamás».

El nombre de Odiseo evoca automáticamente al héroe homérico, aunque el título se debe a una idea del escultor Giacomo Manzù: en ella –en la mirada de Ulises– debía de concentrarse «toda la aventura humana». Al final de la película, el propio protagonista, en referencia clara al poema épico, da la clave del título: «Cuando regrese lo haré con las ropas de otra persona, con otro nombre, no habrá nadie que me esté esperando; si acaso no me reconocieras, te daría muestras para que me reconocieras (...) te contaré mi viaje entre abrazos, te susurraré al oído toda la aventura humana, la historia que no tiene fin» (2:44). La alusión a las pruebas de reconocimiento de Penélope a su esposo transformado por el paso del tiempo y por las múltiples peripecias del camino, no deja lugar a dudas. Así, pues, esta obra, siendo una película básica y profundamente balcánica, pretende condensar toda la aventura humana, analizarla en su momento actual para comprender la realidad. Es significativo el *lema* del comienzo: la cita del *Alcibíades* platónico: «un alma, para conocerse a sí misma, debe mirarse en otra alma»²⁵ (lema que, por otra parte, inspira a Seferis su *Argonautas*²⁶). Para conocernos, pues, a nosotros mismos debemos mirarnos en otros, para conocernos como pueblo –griego– debemos mirar lo que está sucediendo a nuestro alrededor. «Grecia se muere (...) hemos cumplido nuestro ciclo histórico. 3000 años entre ruinas y ahora agonizamos. Si Grecia quiere morir, que sea rápido. La agonía es muy larga y duele demasiado» dirá el taxista en tierras albanesas. Ante un mundo agotado, sumido una vez más en la guerra, ese análisis sólo puede hacerse recurriendo a una búsqueda de los orígenes, realizando así una simbiosis del presente + el pasado, de la realidad y la ficción, de la vida y el cine. Como afirma el autor, «había emprendido el rodaje con unas ideas predefinidas, pero, a medida que avanzaba e iba conociendo gente, iba comprendiendo por qué la historia

²⁵ *Alc.* 133 b.

²⁶ *Ποιήματα*, trad. esp. p. 65

de los Balcanes es una historia profunda. Para abordarla tienes que caminarla, que solucionarla, que comprenderla»²⁷.

El protagonista, *alter ego* del autor, es un moderno Odiseo, –como en el fondo todo griego–, que emprende un viaje hacia atrás, hacia su pasado, hacia los orígenes, un viaje de retorno. «Lo primero que creó Dios fueron los viajes. Luego las dudas y la nostalgia» (1:25). *La mirada* sería, pues, un νόστος, en la más pura tradición épica del ciclo troyano, que cantaba el regreso de los héroes. Pero Odiseo no encuentra el camino de vuelta, y sufre mil peripecias que lo apartan de él, mientras su esposa lo espera pacientemente tejiendo un inacabable tapiz. El viaje odiseico resultará, como todos los viajes, iniciático, transformador. «A», al igual que Odiseo, tendrá que descender a los infiernos (recordemos la barca alegórica en la que cruza el río fronterizo hacia Bosnia) y retornar al mundo de los vivos. Ambos se ven retenidos entre unos brazos de mujer. Ambos se encontrarán al final del trayecto con un anciano que les facilita la consecución de su objetivo. La diferencia es que el viaje de «A» se realiza a través del único paisaje transitable para un cineasta: el filmico. El refugio ante el mundo exterior puede estar en la oscuridad protectora de una sala de cine, donde asistimos al rito del nacimiento de la luz: se nos invita a penetrar en un fotograma (imagen, como hemos visto, recurrente), paisaje en el que se disipan, como en la niebla, todos nuestros temores y encontramos, aunque sea fugazmente, el final del trayecto. «No tengas miedo, te contaré el cuento –le dice el pequeño Alejandro a su hermana Vula al final de *Paisaje en la niebla*:– al principio, era el caos, y después se hizo la luz (στην αρχή ήτανε το χάος, κι έπειτα έγινε φώς)». Un cuento que se cuentan los hermanos –al principio de la película ella a él, al final él a ella– para ahuyentar sus temores, a manera de conjuro apotropaico, y que funciona como final cíclico de la historia, terminando como empezó. La luz, pues, disipa los miedos, infunde confianza y seguridad. Los niños acaban de atravesar la frontera, real y mítica, que separa su mundo real del mundo de sus deseos. *Alejandro Magno* empieza también como un cuento: «Erase una vez...» (μια φορά και έναν καιρό...). El protagonista parte también a la búsqueda del principio: «έφυγε μόνος του να βρεί την άκρη του κόσμου» («partió solo a la búsqueda de los confines del mundo»).

Esa búsqueda de las fuentes en *La mirada* se plantea, pues, como una búsqueda de los orígenes del cine: unos rollos perdidos de los pioneros del cine balcánico. «Los Manakis estaban intentando reflejar una nueva

²⁷ Entrevista en *Εξώστρη* 287, 1995,1.

era, un nuevo siglo. (...) Todas las ambigüedades, los contrastes, los conflictos y desórdenes de esta zona del mundo están reflejados en su trabajo» (0:35). Para Anguelópulos recuperar esos rollos deviene en símbolo de la recuperación de una época y un contexto histórico y político desaparecidos, el de unos Balcanes multiétnicos, incompatibles, en palabras del propio Anguelópulos «con la propaganda ideológica desarrollada en el interior de las fronteras de cada uno de los estados». La recuperación, pues, de la convivencia pacífica, de la humanidad, de las relaciones interpersonales por encima de los conflictos nacionales, de la armonía y, si aún es posible, de la inocencia perdida: «la primera película, la primera mirada, una mirada perdida, una inocencia perdida» (0:42). En unos Balcanes inmersos por enésima vez en una cruenta guerra civil, Anguelópulos busca una respuesta esperanzadora a la violencia constante que ha sacudido esta región del mundo en los últimos siglos (desde la ocupación otomana, guerras turco-venecianas, la I Guerra Mundial, las Guerras Balcánicas, catástrofe de 1922, la II Mundial, ocupación nazi, partisanos de Tito). La crisis personal del cineasta «A» («mi primera mirada, perdida hace tiempo» (0:42) se identifica con la crisis de identidad colectiva del pueblo griego como pueblo balcánico, y la guerra en la cercana Sarajevo representa un revulsivo para ambos. La contienda no logra detener su obsesión por recuperar los rollos perdidos. El contacto con el horror desencadenará en él una reacción catártica de la que saldrá profundamente transformado.

La respuesta, pues, a ambas crisis, individual y colectiva, es idéntica: un retorno a los orígenes, a los orígenes del cine griego y a los orígenes de unos Balcanes plurales e interraciales, donde las fronteras no impedían la convivencia.

Este pretexto está tomado de un viaje real del propio Anguelópulos en 1990. El protagonista, llamado simplemente «A», (Harvey Keitel), es claramente, un *alter ego* del autor. Representa un director de cine griego que, tras un autoexilio en los EE.UU., regresa a su país y emprende la búsqueda de los rollos perdidos de los hermanos Manakis, a la vez que intenta recuperar su identidad como creador. Esta investigación se traduce en un nuevo viaje —«Soñaba con llegar al final de mi viaje al llegar aquí (...) pero el final es el principio» (0:12)— a través del Norte de Grecia, Albania, Rumania y Serbia, hasta llegar a la martirizada Sarajevo. Allí, en su filmoteca, encontrará finalmente los rollos, aún sin revelar debido a que se desconoce el procedimiento químico correcto para rescatar las imágenes de su letargo centenario.

A partir de aquí se separa de la realidad y arranca la historia ficticia, aunque aquella sigue presente en las interpolaciones de *Las bilanderas*

(1905)²⁸ de los Manakis, La narración no es totalmente lineal, pues en la historia del viaje del protagonista se intercalan, además de dichos préstamos, algunos recuerdos infantiles de uno de los Manakis, con quien se identifica el protagonista (identificación del cineasta actual real, Anguelópulos con el ficticio = «A», Keitel, y con el cineasta primitivo, Miltos Manakis), quien intenta recuperar su memoria personal, el contexto familiar, sus raíces biográficas, históricas y culturales, es decir, los fundamentos de su mirada. En la fiesta de fin de año el héroe «se adentra» en el pasado, en el mundo de su obra cinematográfica y contempla los cambios políticos desde 1945 a 1950 en una escena magistral rodada en un solo plano (0:55-1:25).

Esos tres rollos sin revelar se convierten en símbolo de lo desconocido, del principio, los orígenes, lo no descubierto y por descubrir, son la primera mirada, la mirada apresada, cautiva, que sólo se liberará mediante el revelado, el nacimiento de la luz. «Es una mirada que lucha por salir de la oscuridad como un nacimiento» (2:08).

Desde el punto de vista cinematográfico esta película representa una apuesta por la vuelta a los principios del cine. El modelo actual está, en opinión de Anguelópulos, agotado y es incapaz de reflejar, expresar y, lo que es más importante, *explicar* el presente, porque ha perdido el punto de unión entre ficción y realidad y no sabe conjugar la historia con el mito²⁹. Necesita volver sus ojos a los comienzos, cuando todo estaba por descubrir y la mirada era aún inocente. Otra de sus posibles lecturas, es, pues, un debate sobre la relación del cine con la realidad, y se convierte así en un depurado ejercicio de metalingüística, de cine dentro del cine, y en un autoexamen de conciencia sobre la ceguera del cine contemporáneo, tal vez demasiado obsesionado por la evasión, por el espectáculo por sí, frente a una realidad histórica tan viva y desgraciadamente doliente como la que atraviesa el protagonista, en una ciudad fantasmagórica, destruida, sacudida por las bombas y los disparos de los francotiradores, pero donde la vida sigue discurriendo a pesar de todo, gracias a la niebla ocultadora.

En la línea de transformación emprendida con su obra anterior, *El paso suspendido de la cigüeña*, Anguelópulos se aleja definitiva y felizmente del manierismo formal para aproximarse a historias más personales, más individuales, consiguiendo una obra cargada de maestría y, lo que es más im-

²⁸ El paralelismo con la fiel Penélope, que aguarda a Odiseo tejiendo y destejiendo su telar, no es casual.

²⁹ A la manera, una vez más seferiana. La presencia del mito en Anguelópulos merecería un estudio más exhaustivo.

portante, rebosante de humanidad. Los personajes, las personas «de carne y hueso» han sustituido (ya desde el *Viaje a Citera*) a los símbolos portadores de ideas, la cámara recorta las distancias y se acerca a ellos, se abandona la estética por sí para adentrarse en el realismo, aunque eso sí, aún teñido de poesía.

Y, a la vez, esta película es un compendio, una recapitulación estética y temática de los principios artísticos e ideológicos, una síntesis de toda la trayectoria cinematográfica de Anguelópulos, además de un lúcido análisis dialéctico interno de un cine que ha encallado desde el punto de vista expresivo, y de un mundo en plena desintegración. Es, probablemente, la reflexión intelectual más emotiva sobre la memoria y el presente del cine y de la historia, y abre nuevos caminos en la filmografía personal del autor que auguran –esperamos– una fructífera y prometedora progresión en esta línea.

El viaje a través de los Balcanes es, sin duda, una auténtica odisea, llena de peripecias, pero de final incierto, en busca del punto de partida, del origen, Itaca, Citera, de cerrar el círculo y completar el ciclo. El bellissimo final (2:44) con el revelado de los tres rollos³⁰, un proceso químico que se convierte casi en algo mágico: las imágenes dormidas despiertan al cabo de los años «una mirada aprisionada de principios de siglo, liberada por fin a finales de siglo» (2:25) (por cierto, a pesar de nuestra curiosidad insaciables por ver las películas reveladas, éstas no se mostrarán en la pantalla) representa la recuperación de la mirada, el renacimiento de la luz y de la vida. Pero esa mirada ya no puede ser inocente: el viaje nunca nos deja indemnes, sino que nos transforma, haciéndonos más viejos, más sabios, más curtidos. Llegamos a la meta, al final = al punto de partida, pero ahora somos nosotros los que hemos cambiado, «A», Ulises, los niños de *Paisaje*, perdiendo la inocencia, dejando tantas cosas y tantos seres queridos por el camino.

Pero, a pesar de todo, parece querer decirnos Anguelópulos, merece la pena. Toda odisea merece la pena. Porque lo importante, como supo reflejar el alejandrino, no es la llegada, sino el viaje en sí: «νάσαι μακρὺς ὁ δρόμος | γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις», «que sea largo el camino | lleno de aventuras, lleno de conocimientos»³¹.

³⁰ Cfr. el plano de Keitel mirando el fotograma = niño de *Paisaje en la niebla* (0:45-46' y 1:05 respectivamente)

³¹ ΚΑΥΑΦΙΣ, «Itaca», v. 2-3, en *Obra poética completa*, ed. bilingüe A. SILVÁN, Madrid, ed. La Palma, 1991, 22-25.

Por otra parte, la recuperación de esos rollos cierra un ciclo, no sólo en la trama de la película, sino también en la filmografía personal de Anguelópulos, que ha intentado con toda su obra compendiar y explicar parte de la historia de su país y muchos de los conflictos que regularmente sacuden nuestro mundo. Recorre con ella todo el siglo XX, un período cerrado y lleno de connotaciones simbólicas, que tan queridas le son al cineasta: «*una mirada aprisionada a principios de siglo, liberada por fin a finales de siglo*» (2:24). De alguna manera esta grandiosa película, que representa un giro feliz en la evolución de su autor y augura una nueva y prometedoras etapa en su creación, parece haber supuesto para él una liberación. Al igual que su protagonista, «A», Anguelópulos parece haber soltado algunos de los lastres que atenazaban su obra anterior (planos-secuencia excesivamente largos, manierismo formal, maniqueísmo ideológico) para resaltar lo *esencial* de las historias y los personajes. Sin renunciar a sus principios ideológicos y estéticos que hacen de él un cineasta único, parece haber descubierto la esencia del verdadero cine: imágenes, símbolos, poesía y mito aunados con la realidad. La esencia de nuestros sueños, como la materia del halcón maltés.

BIOFILMOGRAFÍA DE T. ANGUELÓPULOS

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. En 1964 regresa a Grecia y empieza a escribir ensayos, relatos, críticas cinematográficas en el diario izquierdista *Δημοκρατική Αλλαγή*, suprimido tras el Golpe de los Coroneles (1967). Entre 1966 y 1968 trabaja como actor y director de producción con Πανδέλης Βούλγαρης y Δημοσθένης Θεός. En 1970, con su *Αναπαράσταση*, comienza su fructífera e ininterrumpida colaboración con el director de fotografía Γιώργος Αρβα-νίτης.

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

| | |
|---|--------------------------------------|
| <i>Viaje a Citera</i> | (Ταξίδι στα Κύθηρα), 1983-4 |
| <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), 1993 |
| <i>La mirada de Ulises</i> | (Το βλέμμα του Οδυσσέα), 1995 |

Producciones para la televisión

Atenas, retorno a la Acrópolis 1983

PREMIOS Y PARTICIPACIÓN 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.
- *Días 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 «la cuarta mejor» 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 στα 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.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ALONSO GARCÍA L., «Así en el cine como en el mundo», *Banda aparte* 7 (mayo 1997) 10-15.
- ALBERÓ P., «Caminos desde el exilio. El espíritu de la tragedia en Theo Angelopoulos», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 18-25.
- AMENGUAL B., «Une esthetique théâtrale de la réalité», *Positif* 288 (febrero 1985).
- ANGULO J., «Atenas, retorno a la Acrópolis», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 74-75.
- ANGULO J., «*Topio stin omichli*. Paisaje en la niebla», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 86-90.
- ARECCO S., *Theo Angelopoulos*, La Nuova Italia, col. Il castoro Cinema, Florencia, 1978.
- CASETTI F., «Le sequenzi paradossiali in Angelopoulos», *Bianco e nero*, XXXIX 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*, Paris, Edilig, 1989.
- COMPANY J. M., «La evidente necesidad de la memoria», *Contracampo* 40/41 (otoño - invierno 1985) 64.
- COMPANY RAMÓN J.M., «*I Kynighi*. Los cazadores», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 67-69.
- DEMOPOULOS M., *Le cinema grec*, Paris, Centre G.Pompidou, 1995.
- ELENA A., «*O Melissokomos*. El apicultor», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 82-85.
- GENEREO J., «Angelopoulos: el viaje del comediante», *Banda aparte* 7 (mayo 1997) 16-22.
- HEREDERO C.F., «*To Vlemma tou Odyssea*. La mirada de Ulises», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 97-111.
- 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., *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, 1997.
- HORTON A., «Theo Angelopoulos and the New Greek Cinema», *Film Criticism* (otoño 1981).
- LÓPEZ JIMENO A., «Un análisis dialéctico-poético de la historia de Grecia: la filmografía de Anguelópulos», *Cuadernos cinematográficos* (1999) [en prensa].
- LOSILLA C., «*Taxidi sta Kythira*. Viaje a Citera», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 76-81.

- LLINÁS F., «Anaparastasi. La reconstrucción», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 56-57.
- MOLINA FOIX V., *T. Anguelopoulos, Paisaje en la niebla en El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- MONTERDE J.E., «O Thiassos. El viaje de los comediantes», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 61-66.
- PALEOLOGU, Vula = Βούλα Παλαιολόγου, en *Εξώστης* 287 (1995) 1.
- OSTRIA V., «Les voyageurs sans bagages», *Cahiers du cinema* 494.
- QUINTANA A., «La imagen-símbolo: la poética del cine de Anguelopoulos», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 4-11.
- QUINTANA A., «*To meteoro vima tou pelargou*. El paso suspendido de la cigüeña», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 91-96.
- RIAMBAU E., «Pasado y presente en los filmes de Anguelopoulos. Viajes a través de la historia», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 12-17.
- ROLLET S., «Le regard d'Ulysse: un plaidoyer pour l'humanité du cinema», *Po-sitif* 415 (1996).
- ROLLET S., *Theo Anguelopoulos. La tragédie grecque*, publicaciones del Festival Théâtres au Cinema, Bobigny, 1995.
- SAPANAKI M., Ελληνικός Κινηματογράφος και ανανέωση του κανόνα των νεοελληνικών Σπουδών εκτός Ελλάδας, en *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, (M. MORFAKIDIS - I.GARCÍA GÁLVEZ, eds.) vol I, Granada, 1997, 161-167.
- STASINÓPULOS = Μ. Στασινόπουλου, Τι γυρεύει η ιστορία στον Κινηματογράφο. *Τα ιστορικά* 12,23 (1995) 421-436.
- SOLDATOS = Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, 1988-1992 (6 vols.).
- STATI I., «Concepción pictórica en Anguelopoulos», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 29-35.
- TORREIRO C., «O Megalexandros. Alejandro el Grande», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 70-73.
- UBEDA-PORTUGUÉS A., «El paisaje en llamas de Theo Anguelopoulos (y Tonino Guerra)», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 26-28.
- VALUCOS = Στ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1914-1984*, Αθήνα, 1984.
- WILMINGTON M., «Anguelopoulos: The Power and the Glory», *Film Comment* XXVI/6 (nov-dic. 1990).
- ZÁRATE A., «Theo Anguelópulos. Naufrago en un paisaje de alegorías», *Solaris* 1 (1990) 11-15.
- ZEMELÍ = Κ.Α.Θεμελή, "Ένας δημιουργός δεν έχει βιογραφία. Βιογραφία είναι το έργο του· Θόδωρος Αγγελόπουλος", *Περιοδικό* 39 (1989) 37-47.

- ZUMALDE I., «Restaurar la mirada. Realismo dialéctico y planificación en *La mirada de Ulises*», *Banda aparte* 7 (mayo 1997) 3-9.
- ZUNZUNEGUI S., «*Imeres tou 36*. Días del 36», *Nosferatu* 24 (mayo 1997) 58-60.
- VV.AA. *Theo Angelopoulos*, París, Lettres modernes Minard (col. Études cinématographiques) 142-145 (1985).
- Cahiers du cinema* 442,16; 443,6; 445,42; 450,63-65; 488,17; 193,38; 194,52-53.
- Études cinématographiques* 142-154 (1991).
- Revue belge du cinema* 11 (primavera 1985) [monográfico].
- Filmcritica* 455-56.
- Cinema Nuovo* (enero-abril 1996).
- Dirigido* 116,49; 120,11; 162,66; 175,75; 192,72; 246.
- Ελευθεροτυπία* (27/05 y 29/05/1995) 35-38; (01/10/1995) 36-37.
- Σινεμά* 20 (1991) 34 y 45-46; 62 (1995).

AMOR LÓPEZ JIMENO

Departamento de Filología Griega
Universidad de Valladolid