

LAS FRONTERAS, LA MUERTE Y LA ETERNIDAD. LA POESÍA EN EL CINE DE T. ANGUELÓPULOS (*)

In this paper the authoress deals with the film "The eternity and a Day", linking it with modern Greek Lyrics, especially with the character of Dionysios Solomos, cornerstone of National Greek Poetry.

His presence in the film is used as a symbol of Greek values which, in times of crisis (either individual —illness— or collective —war, immigration—) turn themselves into universal referents such as freedom and human dignity.



*In memoriam
de mi padre y de mi tío Arturo,
cómicos de los caminos como la troupe de Θίασος,
que atravesaron La Frontera con tan escaso margen.*

§ Con *La eternidad y un día* (1997) Teo Angelópulos, completa su tercera trilogía y su reflexión sobre el siglo XX, un siglo que el cineasta griego ha analizado insistentemente en su filmografía y que será de nuevo objeto de la siguiente. La primera parte, que llevará por título "*Το λιβάδι που δακρό*" (*El valle que llora*), abarcará el periodo entre 1919 y 1949, la siguiente, "*Το τρίτο φρερό*" (*La tercera ala*)⁽¹⁾ del 53 al 71 y, finalmente, "*Η αιώνια επιστροφή*" (*El eterno retorno*) del 72 hasta comienzos del XXI. Con toda seguridad continuará en la misma línea, pues como él mismo confiesa "es demasiado tarde para cambiar, me quedan dos o tres películas y las voy a hacer desde mi óptica habitual, da igual que las vean uno o un millón de espectadores. Serán las últimas palabras del alma, antes de que ésta se aleje en barco"⁽²⁾. Ya en *La eternidad y un día*, pese al tono crepuscular, apunta al fu-

(*) Este trabajo es una reelaboración ampliada de la comunicación presentada en las XV Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León, como complemento de la proyección de la película.

(1) "*La película es la vida de dos niños que se conocen en esa época y que son separados por el momento histórico. La tercera ala cuenta cómo el amor puede con todos los obstáculos, hasta con los que pone la historia*". La tercera ala representa lo extraordinario y lo milagroso: "Mientras estábamos andando entre los ruidos de la multitud / nos sorprendió el silencio del ángel. / Bajó sus alas para tocar el suelo y gritó: la única utopía es la tercera ala".

(2) Entrevista recogida en *El País*, el 30 de marzo de 2000.

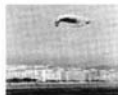
turo, en la figura del niño, pero el protagonista principal es un hombre viejo y enfermo, que al final de su vida contempla sus fracasos personales, y las ruinas del mundo que ha conocido⁽³⁾. Si bien en todas sus obras está presente la historia (especialmente la griega), en ésta predominan los temas personales, aunque sin olvidar los problemas de la sociedad actual⁽⁴⁾.

Anguelópulos ha sabido imprimir a toda su obra un estilo muy personal, fusionando elementos de muy diverso signo: desde el punto de vista cinematográfico es innegable su formación francesa, que se suma a su admiración por Bergmann, Bertolucci, los hermanos Taviani y, sobre todo, Antonioni, pero como griego no puede evitar estar inserto en una larga tradición cultural: así, utiliza el mito antiguo y la herencia de los grandes trágicos junto a poetas modernos como Solomós o Seferis, la música, el folklore y el trasfondo constante de la historia reciente. Las inquietudes sociopolíticas, alimentadas en los movimientos estudiantiles del 68, son fruto de sus propias vivencias⁽⁵⁾. En sus primeras películas impera el protagonista colectivo, el distanciamiento, los fundamentos ideológicos marxistas y la idea, tan querida para él, de la utopía como aspiración última de toda sociedad. Pero a partir de *Alejandro Magno* (1980) dicha utopía se muestra irrealizable (el libertador se ha convertido en un nuevo tirano) y asistimos a una progresiva pérdida de ideales y a un giro en su trayectoria cinematográfica. *Μεγαλέξανδρος* marca el fin de un sueño, el de Anguelópulos y toda su generación, que pretendió cambiar el mundo a través del cine, a la que rendirá homenaje en *El apicultor* y en *La mirada*. Después de esto, dedica la siguiente trilogía, significativamente, al silencio: “*El silencio de la historia, el silencio de Dios*”⁽⁶⁾. La cámara se acercará ahora a los personajes, propiciando la identificación del espectador con sus tragedias particulares. Desde *Viaje a Citera* (1983) —primer abordaje, por cierto, del tema odiseico, que culminará con *La mirada*—, los héroes anguelopolulianos son, como él mismo dice, “*hijos de una generación sin historia*”,

(3) El desmoronamiento del mundo que conocíamos se simboliza claramente en su obra anterior, *La mirada de Ulises*, en la gigantesca escultura de Lenin desmembrada:



Cfr. Paisaje:



(4) Está dedicada a sus seres más queridos, y por ello, es de la que más le cuesta hablar. Vid. <http://www.ekathimerini.com/news/content.asp?id=59445>; entrevista recogida en la versión inglesa de *Kathimerini*.

(5) “*Nací en una dictadura, con cinco años estalló la guerra en Europa, con nueve sufrí la guerra civil en Grecia y mi familia luchaba en ambos bandos. Creo que eso me ha marcado hasta el punto de tratar de entender lo que significa ser griego hoy, y lo hago atravesando la historia, aunque tengo que reconocer que todavía no tengo respuesta*”. Entrevista recogida en *El País*, el 30 de marzo de 2000.

(6) A decir del propio autor, *Viaje a Citera* representa el silencio de la historia, *El apicultor* el del amor y *Paisaje* el silencio de Dios y de la vida.

héroes desorientados, desesperanzados, que se lanzan a un iniciático viaje⁽⁷⁾ de búsqueda⁽⁸⁾.

La filmografía de Anguelópulos se divide en tres etapas claras: una primera más “historicista”, inspirada en la situación política de su país⁽⁹⁾, una segunda (la del silencio) centrada en los caracteres y una tercera “existencial”, dedicada “*al destino humano, en la que el tema de las fronteras, externas e internas, del exilio*⁽¹⁰⁾, externo e interno, la búsqueda de un punto de referencia perdido encajan como piezas de una enorme y penosa elegía”. En efecto, la filmografía anguelopoliana constituye una obra global sobre el ser humano, en toda su dimensión: “*Esencialmente, mis películas no tratan sino de la condición humana. Si tuviera que ponerle un título general, elegiría el título de André Malraux, La condition humaine*”⁽¹¹⁾.

No podemos detenernos en un análisis estilístico detallado de su producción previa⁽¹²⁾, pero es claro que esta película, aun con ciertas “concesiones” mínimas (un metraje más propicio a su distribución comercial, una historia individual y cercana, incluso con un evidente toque sentimental y sus legendarios planos secuencia⁽¹³⁾ más breves) lleva inevitablemente el sello de su autor: mismo equipo de producción, similar fotografía —en tonos fríos con algún toque de amarillo—, mismas localizaciones, fenómenos meteorológicos (niebla, nieve y lluvia), nombres de personajes repetidos, referencias in-

(7) La noción de viaje es otra de las obsesiones del autor, y está presente en todas sus películas: *El viaje de los comediantes* (en griego simplemente *Θίασος*), *El apicultor*, *Viaje a Citera*, y, sobre todo, *Paisaje en la niebla* y *La mirada*, donde se convierte en tema central.

(8) “*The voyages made by the heroes of my films are voyages-quests for some thing or some person that in the long run become the metaphorical element in the quest for a lost thing, a lost paradise, a lost innocence, a lost reference point. In a modern world where everything has been turned upside down everything appears muddled or murky in the mist*” recogido en la web del Centro Nacional Cinematográfico de Grecia: http://www.gfc.gr/6/61/614/index_en.html.

(9) Sometido a la Dictadura de los Coroneles entre 1967 y 1974, Anguelópulos aborda en tema indirectamente, recurriendo al procedimiento “histórico” de situar la acción en 1936, época de otra dictadura, de la de Metaxás. Esta primera trilogía está formada por *Días del 36*, *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*.

(10) Aunque en esta película se apunta de forma muy sutil, el tema del exilio, estrechamente ligado tanto a la secular emigración como a la historia griega reciente, es otra de las obsesiones de Anguelópulos. La inadaptación del regreso se refleja sobre todo en *Viaje a Citera*, pero también en *La mirada*, cuyo protagonista retorna de los EE.UU. a Grecia emprendiendo de inmediato un nuevo viaje, dados los problemas que encuentra en su país para realizar su trabajo. Es, por otra parte, un tema de honda raigambre en la tradición griega: baste recordar que en la canción popular (*δημοτικό τραγούδι*) existe un subgénero dedicado a este único tema, la nostalgia del emigrante y la soledad de los que deja atrás esperándolo, el de *ξενιτιά*.

(11) Entrevista en *Kathimerini*.

(12) Que hemos intentado en trabajos anteriores *vid.*, en la bibliografía.

(13) Característico del autor, junto al ritmo lento que él justifica: “*El tempo de mis películas (...) es algo dinámico, un plano largo es mucho más intenso que los tiempos rápidos de los cineastas que siguen el método americano, que es ahora la regla general. El tempo cinematográfico en casi todas las películas, no sólo americanas, es un tempo contraído y manipulado, que persigue la eficacia y, por tanto, la pereza del espectador*”, entrevista concedida al programa *Días de cine*, de TVE, emitido en *La 2* el 28 de marzo de 2000.

ternas⁽¹⁴⁾ e incluso guiños al espectador, como el cura que entra brevemente en plano en Flórina⁽¹⁵⁾. No faltan algunos de los elementos que constituyen el peculiar universo anguelopuliano y que aparecen ineludiblemente en todas sus obras, como las escenas de baile, la novia en el día de su boda⁽¹⁶⁾, los barcos o el mar. En cuanto al estilo narrativo, su discurso nunca es lineal, por el contrario entremezcla presente y pasado, ficción y realidad, historia y mito, todo ello con un lenguaje poético, cargado de símbolos y metáforas.

§ *La eternidad y un día*, cierra, como hemos dicho, la trilogía, o, como su autor prefiere, el tríptico de su etapa “existencial”⁽¹⁷⁾, dedicado al tema de las fronteras: “*En El paso suspendido de la cigüeña eran las fronteras geográficas y las fronteras en el amor, sin embargo en las tres últimas películas está presente el tema de las fronteras de la comunicación: las fronteras del amor, la frontera entre la vida y la muerte, fronteras por doquier, continuas fronteras y límites. Por eso creo que esta película no es sino la conclusión de un tríptico sobre los mismos temas*”⁽¹⁸⁾. Si en *La mirada de Ulises* utilizaba la Antigüedad como pretexto para analizar el presente más inmediato (la Guerra de los Balcanes), para abordar el cambio de siglo se sumergirá en el nacimiento de la Grecia moderna. Ese final se personaliza, se interioriza, y se convierte en una reflexión más general sobre lo que, en definitiva: es “el gran tema”: la vida y la muerte.

§ El protagonista, llamado una vez más⁽¹⁹⁾ Alejandro (Bruno Ganz) es un prestigioso poeta, que, enfrentado a una enfermedad terminal, intenta saldar las cuentas pendientes: (entrega a su hija unas cartas de su esposa fallecida, busca un nuevo amo para su perro y va a despedirse de su madre),

(14) Como los ciclistas amarillos de la escena del autobús, que aparecían en *El paso suspendido de la cigüeña*.

(15) Anguelópulos tuvo graves problemas durante el rodaje de la primera película de esta trilogía, *El paso suspendido de la cigüeña*, que provocaron incluso su excomunióon por la Iglesia ortodoxa. Estos problemas quedaron reflejados en la siguiente, *La mirada*, en el enfrentamiento que la proyección de la película de “A”, provoca precisamente en Flórina, lugar habitual de sus rodajes. La breve aparición de este cura justamente en esta ciudad dudo que sea, en absoluto, gratuita o por azar.

(16) Aquí en 52’ (con la aparición de Solomós) y en 1:00’, donde además se incluye una de las escenas de baile.

(17) Formado por *El paso suspendido de la cigüeña* (1991, no estrenada en España) y *La mirada de Ulises* (1995).

(18) “Στο Μετέωρο βήμα του πελαργού, ήταν τα γεωγραφικά σύνορα και τα σύνορα στον έρωτα, όμως και στις τρεις τελευταίες ταινίες υπάρχουν ως θέμα τα σύνορα επικοινωνίας, ανάμεσα στον έναν και τον άλλον, τα σύνορα του έρωτα, τα σύνορα επικοινωνίας, τα σύνορα ζωής και θανάτου, παντού ούνορα, σύνορα και límites συνέχεια. Για αυτό νομίζω ότι αυτή η ταινία δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ολοκλήρωση ενός τρίπτυχου πάνω σ’ αυτά τα ίδια θέματα” Entrevista recogida en la revista *Πρώτο Πλάνο*: Se puede consultar en: http://www.filmfestival.gr/firstshot/10_1998/page5.html.

(19) Uno de los elementos repetitivos de la filmografía de Anguelópulos son los nombres de los protagonistas: Alejandro se llama también el niño de *Paisaje en la niebla*, el cineasta de *Viaje a Citera*, el periodista de *El paso suspendido* y, naturalmente, el de *Alejandro Magno*.

recordando sobre los proyectos inconclusos y los momentos felices que dejó escapar. Pero en su camino se cruza inesperadamente un pequeño inmigrante ilegal, con el que traba amistad.



§ La idea del guión arranca de la repentina muerte de Gian Maria Volonté, durante el rodaje de *La mirada*. Anguelópulos, que había compartido con él su último día, se preguntó entonces qué haría una persona si dispusiera de un día más, si supiera que es el último día de su vida: “¿Cómo se despertaría, cómo tomaría su café?”⁽²⁰⁾.

Y en ese tiempo, comprimido al máximo, del último día de Alejandro, a quien vemos en la primera parte deambular dolorido por la ciudad, se nos irán planteando diversos temas, recurrentes, por otra parte, en las obsesiones del autor: la soledad, la creatividad del artista, la situación política de su país, el destino histórico de los Balcanes, el exilio, la emigración, la incomunicación, la explotación infantil, las fronteras, el amor y la muerte. Al *tempo* lento acostumbrado en él se contraponen aquí la certeza del final y la premura por completar su obra. El espectador sabe que el tiempo de que dispone el protagonista es limitado y eso aumenta la sensación de angustia.

§ Los héroes anguelopolianos son siempre personajes en crisis: desesperados como el cineasta de *La mirada*, incomprendidos como *El apicultor* o el viejo exiliado de *Viaje a Citera*, desamparados como los niños de *Paisaje en la niebla*, y, sobre todo, solitarios. También Alejandro: “Últimamente mi único contacto con el mundo exterior es ese desconocido que me contesta con la misma música. ¿Quién será? Una mañana sali a su encuentro, pero me arrepentí: es mejor no saber, imaginar. ¿Será un solitario como yo?” dice en

(20) “Pasé con Volonté la víspera de su muerte, viajamos juntos de Moscú a Split, de Split a Zagreb, de Zagreb a Skopja y de allí a Flórina. Y ese hombre, el día antes de morir (...) estaba feliz. Entonces me dio por pensar, por preguntarme, si a alguien le quedara un único día de vida, ¿cómo se despertaría ese día, cómo tomaría su café, qué haría si supiera que ese sería su último día? De ese interrogante surgió la idea”. “Είχα ζήσει με τον Βολοντέ την τελευταία μέρα πριν από Θάνατότου, είμασταν μαζί, ταξιδεύαμε από τη Μόσχα στο Σπλιτ, από το Σπλιτ στο Ζάγκρεμπ, από το Ζάγκρεμπ στα Σκόπια, από τα Σκόπια στη Φλώρινα. Κι αυτός ο άνθρωπος (...) την προηγούμενη μέρα του θανάτου του ήταν ευτυχισμένος. Τότε μου μπήκε κάτι στο μυαλό, σάν ερώτημα: αν είχε κανείς μόνο μια μέρα να ζήσει, πως θα ξυπνούσε εκείνη την ημέρα, πως θα έπινε τον καφέ του, τι θα έκανε εκείνη την ημέρα, αν ήξερε ότι ήταν η τελευταία του μέρα; Αυτό το ερώτημα γέννησε την ιδέα”, Πρώτο Πλάνο: http://www.film-festival.gr/firstshot/10_1998/page5.html.

el arranque de la película (7'), que invocará en la escena final (1:55'). Las relaciones humanas son siempre complicadas en el universo de Anguelópulos. Su historia de amor con Ana⁽²¹⁾ parece presidida por los desencuentros, su madre también le recrimina sus continuas ausencias⁽²²⁾ y la escasa sintonía con el padre, su hija⁽²³⁾ es completamente ajena a las cosas que le importan: su enfermedad, sus proyectos, la casa familiar. Su único compañero es el perro y la asistenta que, finalmente, se hace cargo de él.



Sin duda esa soledad es fruto de su propio desapego y ensimismamiento, como le reprochan su madre y su esposa, aunque las circunstancias políticas contribuyeron a su alejamiento real⁽²⁴⁾. También el niño está solo: "¿No tienes a nadie?" le pregunta el poeta cuando se conocen (11'). "No tengo a nadie" confesará en la frontera, y pierde a su único amigo, Selim, que le había ayudado, por cierto, a atravesarla.

§ Cuando, como él mismo explica al médico, "el cuerpo ya no obedece (...) el cuerpo cuyos contornos se difuminan gradualmente en el espejo"⁽²⁵⁾ hasta convertirse en una sombra", Alejandro echa la vista atrás y se adentra en sus recuerdos: "Lo único que lamento, Ana, es que nunca he acabado nada. Mis proyectos se han quedado en eso: proyectos, palabras arrojadas aquí y allá". El más importante, al que se ha dedicado infructuosamente desde la muerte de ella, acabar el poema de Solomós *Los sitiados libres*, se ve amenazado por su falta de inspiración.

(21) Ana se llamaba también la esposa del *Apicultor*, otra historia de amor frustrada.

(22) En el diálogo que él recuerda, en el barco: 1:10'.

(23) Cuyo rostro se evita intencionadamente mostrar: en la breve escena de la visita paterna (14'), ella se sienta de espaldas a la cámara, en escorzo, y se oculta tras la melena.

(24) Aunque en esta película apenas hay referencias a la situación política, en la escena en que los familiares visitan a la recién nacida se apunta el advenimiento de la Dictadura, que probablemente empuja a Alejandro al exilio.

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

La crisis del poeta (viejo, enfermo, y sin inspiración) refleja, indudablemente, los temores del propio Anguelópulos. Si en obras anteriores (en *Viaje a Citera* y *La mirada de Ulises*) su *alter ego* era un cineasta, ahora se convierte en un poeta que, a su vez, se identifica con otro personaje real de la historia reciente. En *La mirada* el protagonista, “A”, se identificaba con uno de los pioneros del cine griego, Yanakis Manakis⁽²⁶⁾, Alejandro con Dionisio Solomós, el poeta nacional por antonomasia.

| | | = Personaje de ficción | = Personaje real |
|---------------------|--------------|------------------------|------------------|
| <i>La mirada</i> | Anguelópulos | “A” | Yanakis Manakis |
| <i>La eternidad</i> | Anguelópulos | Alejandro | Dionisio Solomós |

“A”, un cineasta también en crisis, emprendía un viaje por los Balcanes en pos de unas bobinas de los Manakis que han quedado sin revelar. Para recuperar esa mirada cautiva no dudará en llegar hasta Sarajevo, en plena guerra. Alejandro también tendrá que emprender un viaje para recuperar las palabras perdidas, y para ello tendrá que sumergirse en los orígenes de la poesía, la poesía en su lengua. Por eso se explica la elección de Solomós, como veremos.

Aunque el objetivo material es distinto (cine/poesía, bobinas/palabras), el simbólico es el mismo: un regreso a los orígenes para recuperar la inocencia. Si los hermanos Manakis fueron los pioneros del cine balcánico, Solomós es el precursor de la poesía moderna, forjador de un nuevo lenguaje poético. A través de “A” y de Alejandro, Anguelópulos busca, en definitiva, un modo de expresión puro, aún sin contaminar. Evidentemente, con todo lo que llevamos recorrido en este viejo mundo, y sobre todo en esta vieja Grecia que apenas puede con el peso de su historia⁽²⁷⁾, para recuperar esa pureza hay que *retornar* a los orígenes.

| | Símbolo | Significado |
|---------------------|------------------------|-------------------------|
| <i>La mirada</i> | Bobinas de los Manakis | Inocencia de la mirada |
| <i>La eternidad</i> | Poema de Solomós | Inocencia de la palabra |

(26) Milto y Yannakis Manakis, de origen griego, abrieron en Monastir (actual Rumania) un estudio fotográfico y cinematográfico en 1905. Recorrieron los Balcanes reflejando la vida cotidiana y hechos históricos, como la visita del sultán Mohamed V Rechad, o la insurrección de Macedonia. “*Los Manakis estaban intentando reflejar una nueva era, un nuevo siglo. (...) Todas las ambigüedades, los contrastes, los conflictos y desórdenes de esta zona del mundo están reflejados en su trabajo*” (*La mirada*, 0:35).

(27) Una idea que obsesiona a los griegos actuales y que Seferis reflejó en el símbolo de una estatua antigua en su poema *Ξύμνησα με τούτο το κεφάλι...* = Π 45. Recordemos la escena del taxista de *La mirada*, donde afirma “*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*”.

El viaje se convierte, pues, de nuevo, en un *vóστος*. Mientras el protagonista de *La mirada* —un autoexiliado que regresa a la patria— emprendía un nuevo viaje atravesando fronteras tangibles, Alejandro tiene que traspasar otro tipo de barreras, subjetivas. Su viaje será fundamentalmente interior, a través de los recuerdos. El movimiento físico en *La eternidad* se limita, en efecto, a sus desplazamientos en coche por la ciudad, el trayecto de ida y vuelta a la frontera (en elipsis) y el simbólico recorrido último en autobús.

Tanto "A" como Alejandro están buscando su identidad perdida, porque todo viaje siempre tiene como objetivo o como resultado el conocimiento propio. Sólo así se encuentra el árbol de la sabiduría tras la niebla, al que se abrazan los niños al final de *Paisaje en la niebla*. No importa que esa frontera (supuestamente entre Grecia y Alemania) no sea real, porque en el universo de Anguelópulos los límites entre realidad, ficción, los sueños y los recuerdos, presente y pasado⁽²⁸⁾ se diluyen a menudo, se difuminan, como los contornos con la niebla o las sombras en el espejo. Al fin y al cabo, la esencia misma del cine es convertir la realidad en ficción y viceversa. Por eso Alejandro y el niño albanés pueden convivir en un mismo plano con Solomós.



Dionisio Solomós (1798-1857), considerado el poeta nacional de la Grecia moderna, dejó también, como Alejandro, una obra fragmentaria, debido a su concepción de la poesía como esbozos y a la necesidad de crear un nuevo lenguaje poético.

Nacido en 1798 en la isla de Zante, era hijo ilegítimo de un rico aristócrata y su joven sirvienta. A los 10 años su padre asume su educación y lo envía a Italia⁽²⁹⁾, regresando una vez concluidos sus estudios en la Universidad de Pavía, en 1818.

Sus comienzos poéticos se desarrollaron en italiano, pero a su regreso, tal como narra la película⁽³⁰⁾, sintió la necesidad de recuperar la lengua *materna*,

(28) Recordemos la magnífica escena de la Nochevieja de *La mirada*, en la que en un único plano-secuencia se recogen cinco años decisivos de la historia griega (1945-50). Cabe destacar, además, que abundan en su obra las escenas de Nochevieja, verdadera frontera temporal, con sus consiguientes connotaciones psicológicas, y en especial la de 1900: *Los cazadores*, *La mirada*, *Los comediantes*. Su última trilogía representa, de alguna manera, una reflexión sobre el siglo XX, doloroso, sangriento, saturado de desilusiones. Idea que, como hemos indicado, desarrollará en su siguiente trilogía.

(29) Las Islas Jónicas mantenían estrechos lazos históricos con Italia, por haber estado largo tiempo bajo dominio veneciano. Durante la época de Solomós cambiaron a menudo de *status*: 1797 Dominio Francés, con Napoléon; después, República Independiente, bajo protectorado Ruso, para volver en 1807 a manos de Francia. De 1814-1864 pertenecen a la Corona Británica.

(30) Solomós aparece en dos escenas de la película. En la primera (hablando aún en italiano) se nos muestra, justamente, la decisión del *retorno*, uno de los temas obsesivos de Anguelópulos, como sabemos. Recuérdese en especial *El viaje a Citera*, que cuenta las dificultades de integración del

que había perdido, e.d., el griego *popular*⁽³¹⁾. Con este fin se acerca a la gente del pueblo (pescadores, lavanderas) y les “compra” palabras⁽³²⁾. A su madre debe también el interés por los cuentos, las canciones y tradiciones populares, y su afán de dignificar esta lengua (*dimotiki*). Él fue pionero en su utilización literaria y quien forja un nuevo lenguaje poético, poniendo los cimientos de la literatura moderna. La lengua no es un problema trivial, y mucho menos en estas circunstancias históricas, en que el pueblo griego luchaba por su libertad y reclama su propia lengua.

§ LA “CUESTIÓN LINGÜÍSTICA”⁽³³⁾

Como es sabido, ya hacia el siglo II p.C. había surgido un movimiento cultista, el “aticismo”⁽³⁴⁾, que, apoyado por la IIª Sofística⁽³⁵⁾, logra imponer un canon de perfección basado en el dialecto ático, en contraposición a la *koiné*. El peso de la tradición hizo que perviviera durante siglos, rechazando toda evolución en la lengua escrita. Las claves de su pervivencia en toda la época bizantina fueron su adopción por la Iglesia y la Retórica como base de la παιδεία. La imitación de los clásicos será una lacra para las letras bizantinas, que tendrá como consecuencia inmediata el rechazo a la evolución de la lengua y el aislamiento mutuo entre las masas populares y la creación literaria. La fuerte presión de la literatura culta y de la educación impidió durante siglos que la lengua hablada se plasmase literariamente, y se conservó sobre todo en la canción popular, el teatro, y parcialmente en algunas novelas y poemas épicos.

Durante el periodo otomano se mantuvo la misma situación lingüística. En los grandes núcleos urbanos se siguió cultivando la *koiné* bizantina, mientras que el florecimiento de nuevos centros en territorios no sometidos por los otomanos (sobre todo Creta y Chipre y posteriormente las Islas Jónicas) favoreció la literatura en los dialectos locales.

A finales del siglo XVIII, el influjo de la Ilustración y de la Revolución Francesa despierta la necesidad de encontrar una lengua y religión comunes como base de la independencia política. La “cuestión de la lengua” se plantea

retornado.

(31) Llamamos la atención sobre la idea, repetida en Anguelópulos, de la recuperación, de la búsqueda afanosa de algo *perdido*, que se reflejaba claramente en las bobinas de *La mirada*.

(32) Una de las cuales por cierto, αλαφροίσκιotos, que le dice una muchacha, (“visionario”) inspirará más tarde el famoso poema homónimo de Angelos Sikelianós, otro gran poeta místico y visionario.

(33) Sobre la *cuestión de la lengua* en general: A. Μέγας, *Ἱστορία τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος*, Atenas, 1925; I. Κορδάτου, *Ἱστορία τοῦ γλωσσικοῦ μας ζητήματος*, Atenas, 1943; y el artículo de R. Browning, *Greek diglossia yesterday and today*, *International Journal of the Sociology of Language* 35, 1982, 49-68.

(34) J. Frösen, *Prolegomena to a Study of the Greek Language in the first centuries A.D. The Problem of Koiné and Atticism*, Colonia, 1960 y, P. Wirth “Die sprachliche Situation in dem umrisenen Zeitalter. Renaissance des Attizismus. Herausbildung der neu-griechischen Volkssprache”, *XV^e Congres International des Études Byzantines* II, Atenas, 1976, 1-15.

(35) Díon Crisóstomo, Favorino, Herodes Atico, Elio Aristides, Filóstrato, y su teórico, Frínico.

así como un problema de prioridad nacional. Quien mejor lo expresa es el dimotocista Psijaris⁽³⁶⁾: *Γλώσσα και πατρίδα είναι το ίδιο. Να πολεμά κανείς για την πατρίδα του ή για τη γλώσσα, ένας είναι ο αγώνας*. Los distintos sectores influyentes ideologizaron enseguida la cuestión, proponiendo distintos modelos lingüísticos: para los elementos sociales más conservadores la única elección posible como lengua nacional era el lenguaje arcaizante de la aristocracia fanariota⁽³⁷⁾ y de la jerarquía ortodoxa. Sus máximos representantes fueron P. Kodrikás, L. Fotiadis y E. Vúlgaris⁽³⁸⁾. La meta de I. Vilarás, de los círculos ilustrados danubianos (D. Katartsis⁽³⁹⁾, A. Jristópulos, I. Misiódakas) y de los creadores de las Islas Jónicas (D. Solomós) fue, por el contrario, abandonar dicha lengua arcaizante y establecer la gramática de la hablada. La postura intermedia, defendida por A. Korais (1743-1833)⁽⁴⁰⁾, proponía la “purificación” de la lengua vulgar sobre el modelo del griego antiguo.

Tras la Revolución (1821), el nuevo Estado Griego utilizó la lengua como elemento de unidad. Pero volvió a prevalecer el prestigio de la lengua escrita y se consagró de nuevo la disociación entre dos tipos gramaticales⁽⁴¹⁾: el cultista o depurado⁽⁴²⁾ (representado por la Escuela Ateniese, A. Sutsos, Y. Jatsidakis (1848-1941) y A. Tsartsanos, entre otros⁽⁴³⁾), y el hablado o *dimotiki* (defendido por Y. Psijaris⁽⁴⁴⁾ y, posteriormente, M. Triandafilidis⁽⁴⁵⁾). Como dirá más tarde Seferis, declarado dimotocista, los kazarevussianos, que, en nombre de la “helenidad” “*con obstinación, fatigas y esfuerzos intentaron purificar a la nación de los estigmas de la barbarie y esperaban que poco a*

(36) “*Lengua y patria son una misma cosa. Luchar por la patria o por la lengua, el combate es mismo*”, en el prólogo de su famoso *Viaje*, p. 37. *Vid.* E. Kriarás *Ψυχάρης. Ιδέες, Αγώνες, Ο Ανθρωπος*, Atenas, 1981.

(37) Llamados así los griegos que vivían en el barrio del Fanar, en Constantinopla y que con frecuencia ejercieron funciones administrativas para la Sublime Puerta..

(38) La obra gramatical representativa de este círculo es la de Π. Κοδρικός, *Μελέτη τής κοινής ελληνικής διαλέκτου παρά Παναγιωτάκη Καγκελλαρίου Κοδρικά του ἐξ Ἀθηνών*, París, 1818.

(39) En esta orientación se enmarcan las obras gramaticales de Δ. Καταρτζής, *Δοκίμια* (ed. de K. Dimarás, Atenas, 1974), A. Χριστόπουλος, *Γραμματική τής Αιολοδωρικής, ήτοι τής όμιλουμένης τωρινής τών Ἑλλήνων γλώσσας*, Viena, 1805, y I. Βηλαράς, *Η ρομεϊκη γλώσσα*, Corfú, 1814, entre otras.

(40) Del conjunto de la obra filológica del *Maestro de la nación*, (Ζατακτα, París, 1828-35), cabe destacar su *Διάλογος δύο Γραικών*, París, 1805, donde teoriza sobre la gramática de la lengua griega. *Vid.* V. Rotolo, *A Korais e la questione della lingua in Grecia*, Palermo, 1965.

(41) En realidad aparecen más posturas o tendencias: arcaísmo o “neoatocismo”, purismo (καθαρισμός), Psijarismo o paleodimotocismo, kazarevussianismo, dimotocismo y koiné neohelénica.

(42) De ahí su nombre: *kazarénusa*.

(43) *Vid.*: Γ. Χατζιδάκης, *Μεσαιωνικά και Νέα Ἑλληνικά*, Atenas 1892; y *Einleitung in die neugriechische Grammatik*, Atenas, 1975-2.

(44) *Vid.*: Γ. Ψυχάρης, *Essais de Grammaire Historique Néo-grecque*, París, 1886; *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques (1884-1928)*, París, 1930; y *Μεγάλη ρωμαϊκή έπιστημονική γραμματική*, Atenas, 1929-35-37.

(45) *Vid.* M. Τριανδαφυλλίδης, *Νεοελληνική Γραμματική (Ίστορική εισαγωγή)*, Atenas 1938, Salónica 1981 trad. esp. Salónica 1995.

poco fuéramos acercándonos a la lengua y el arte de Sófocles y de Platón ¡Dios bendiga su inocencia! Arruinaron y agotaron las mejores fuentes del helenismo”⁽⁴⁶⁾.

Las discordias socio-políticas que despertara la *cuestión lingüística* se reflejaron en la Constitución de 1911, que consagró la *kazarévusa* castigando cualquier intento de alterar la situación, convirtiéndose la cuestión lingüística en motivo incluso de enfrentamiento civil. Veniselos intentó mitigar la cuestión, introduciendo la *dimotikí* en la Enseñanza Primaria (1917), si bien el gobierno conservador reinstauró la *kazarévusa* (1921-23), reimplantándose la *dimotikí* en 1923, que se mantuvo, con un breve paréntesis (1935-36) hasta 1967. Poco a poco se abrió paso la necesidad de abandonar los radicalismos y adoptar una lengua intermedia entre ambas, que se fue conformando gradualmente. Y es justamente esta forma de lengua la que, bajo la denominación de *Νεοελληνική*, fue finalmente aceptada como Lengua Oficial. Tras el golpe de Estado, la Junta de los Coroneles (1967-1974) aboliría de nuevo la *dimotikí*. Con el retorno de la democracia se comprendió la necesidad de zanjar la politización de la lengua y la *dimotikí* fue declarada Lengua Oficial de la nueva República de Grecia con el Decreto de 1974.

§ Los kazarevusianos acusaban a la *dimotikí* de escasa presencia literaria y por tanto, de poca “categoría” y entidad para representar a la nueva Nación. Solomós y la Escuela Heptanisiótica restaron argumentos con su obra a esta recriminación. La elección por Anguelópulos de Solomós como *alter ego* no es casual. Al igual que el poeta, el cineasta prefiere el mundo casi onírico de las “visiones”, porque ciertos sentimientos se expresan mejor con imágenes que con palabras. La figura de Solomós es, pues, alegórica de la inocencia poética y de las raíces populares de las que arranca la tradición moderna. Solomós representa el punto de partida de manera equiparable a los Manakis en términos cinematográficos. Pero además, la recuperación de las palabras supone, para Alejandro, reconquistar su identidad. De la misma manera que para “A” en *La mirada* encontrar las 3 bobinas “*es una cuestión personal*”, Alejandro se empeña en acabar *Los sitiados libres* de Solomós, poema símbolo de libertad.

§ Un rasgo que caracteriza a muchos de los héroes solomonianos, como *La mujer de Zante*, heroína de su novela más famosa, o *Lambros*, el libertino protagonista de un poema heredero de la tradición popular y a imitación de Byron que, como el propio autor predijo, quedó en fragmentos. Uno de ellos es el que recita el propio poeta a Alejandro en la escena del autobús, de la que hablaremos después. La obra de Solomós es fruto inequívoco del Romanticismo, tanto por su estilo exaltado, como por sus argumentos,

(46) En torno a la poesía, en *El sentimiento de eternidad*, trad. esp. S. Ancira, Méjico, FCE, 1992, 130.

entre los que ya hemos citado los abundantes motivos populares. Pero por lo que se considera el poeta nacional es por su obra inspirada en los sucesos históricos, es decir, la Revolución. El más famoso, sin duda, su *Oda a la libertad* (1823), base del Himno Nacional de Grecia⁽⁴⁷⁾. En sus poemas de madurez se añaden los motivos religiosos, como portadores de una nueva dimensión espiritual. En *El cretense* (1833-34), por ejemplo, (otra obra que quedaría inacabada) el héroe, mientras intenta infructuosamente salvar a su amada de un naufragio, tiene una visión del amor divino, que le servirá de consuelo.

El tema de la libertad está para el poeta indisolublemente vinculado al de la lengua. En su famosísima sentencia *Δεν έχω άλλο στο νου μου παρά ελευθερία και γλώσσα*⁽⁴⁸⁾ reconocía sus dos obsesiones principales. Y la libertad es también tema principal del poema clave de la película: *Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι* (*Los sitiados libres*)⁽⁴⁹⁾. Cuenta el implacable asedio de Misolongui⁽⁵⁰⁾ por parte de los turcos y su conquista en 1826. El propio autor describió el tema como “*el poder de la voluntad puesta a prueba por aflicciones terribles*”: el asedio, el hambre y las carencias materiales, la tortura y la imposibilidad de escapar con vida. A pesar de ello sus habitantes alcanzan la serenidad y la libertad de espíritu. Completando este poema, Alejandro, asediado por la soledad y la enfermedad busca, pues, esa entereza.

§ Pero la serenidad llegará a su vida por otra vía, gracias al encuentro casual con el niño albanés, cuyo nombre, por cierto, nunca se indica, que se refugia tras su coche de la policía. Las tres palabras nuevas que éste le aporta son el óbolo imprescindible para el último viaje. Las tres tienen un sentido clave en el contexto de la película.

La primera, *κορφούλα* es un diminutivo cariñoso. Representa su historia de amor, marcada al principio por la incomunicación para ser rescatada en esa unión postrera figurada en el vals de la última escena (1:55’). La clave la aporta el propio Alejandro (“*Με λεξεις σ’ έφερα ξανά. Είσαι εδώ*”), con unos versos del poeta judío alemán Paul Celan (Czernowitz, Rumanía, 1920 - París, 1970), que también vivió en el exilio: “*Mi paso al otro lado esta noche, | con las palabras te he traído de nuevo: estás aquí! | Todo es verdad y un esperar | lo verdadero*”⁽⁵¹⁾.

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

(48) “*No puedo pensar en otra cosa que en la libertad y la lengua*”.

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

(50) Durante el cual murió Lord Byron.

(51) De su colección *Rosa de nadie* (*Niemandrose*, 1963).



La segunda, ξενίτης⁽⁵²⁾, se la regala a modo de consuelo, cuando le ve sentarse, agotado y dolorido, en el Paseo Marítimo⁽⁵³⁾: “*Te veo sonreír, pero sé que estás triste ¿quieres que te traiga palabras?*” (1:06’). Ξενίτης no es simplemente un ξένος, ni tampoco un ξενιτεμένος, como dice el viejo, sino alguien “*que se siente extraño donde quiera que esté*”. Exactamente como ellos dos. El pequeño sí es un ξενιτεμένος, pues vive no sólo στη ξενιτιά, sino en la clandestinidad, en una tierra hostil, expuesto continuamente a la deportación o a los mafiosos sin escrúpulos que literalmente los cazan en la calle:



Un ξενίτης verdadero es el poeta, un inadaptado en su propio mundo, como él mismo reconoce al final (2:00’), cuando repite las palabras adquiridas: “*κορφούλα, ξενίτης εγώ, αργαδινή*”.

La última, αργαδινή, es decir πολύ αργά, “muy tarde” y “*en medio de la noche*”, como apostilla él, representa las sombras interiores que lo envuelven y la inminencia de la muerte. Sombras que se traducen en una fotografía predominantemente fría y oscura, nocturna, presidida por los azules y grises, la lluvia, la nieve o la niebla⁽⁵⁴⁾ en las escenas de tiempo presente, y que contrastan poderosamente con las de los recuerdos, bañados de luz, donde pre-

(52) El niño la ha escuchado a las mujeres de su aldea en el sur de Albania: se trata, pues, de griegos: los llamados “borioi-pirotas” (= “Epirotas del Norte”).

(53) Verdadera columna vertebral de Tesalónica, varias veces retratado por Anguelópulos (*Paisaje en la niebla, La mirada*, entre otras).

(54) Sobre el aprovechamiento de la niebla y la nieve en su filmografía, remitimos a nuestros otros trabajos. El propio autor explica que “*las condiciones atmosféricas tienen el papel de reflejar no sólo un clima, sino también situaciones internas*”, entrevista concedida a *Días de cine*.

domina el azul intenso y un blanco refulgente. Luz metafísica que separa la vejez y el dolor del tiempo presente de la felicidad de aquellos días remotos, días de juventud, calor familiar, y presencia femenina. Luz cegadora de un mediodía de verano, que significativamente coincide con un nacimiento: la vida comienza, los caminos siguen abiertos, las esperanzas íntegras.



Pero ni en ese idílico entorno la dicha es completa: se insinúan los reproches de ella, sus silencios que quedan al descubierto con el hallazgo de la carta, al cabo de 30 años, los olvidos de él, la excusa del exilio, su aislamiento. Cuando todo el grupo de familiares⁽⁵⁵⁾ se dispone a darse un baño, él prefiere subir a lo alto del monte⁽⁵⁶⁾: El joven Alejandro parece remarcar su personalidad individual frente al grupo, que en su indefinición (el bebé, por ejemplo, aparece siempre cubierto con una mosquitera, ni siquiera llega a ser visto) y en algunos planos-secuencia recuerda al protagonista colectivo de los primeros tiempos. Evidentemente, pese al amor que ambos se profesan, no existe la conexión “espiritual” que alcanzará de inmediato con el niño. Entre ellos se levanta una frontera invisible. “*Traidor*” le espeta su mujer “*No te enfadas; ¿por qué te enfadas tanto?*” intenta conciliar él. “*Traidor*” repite ella. Conversación que repite la pareja de enamorados (que los representa a ellos mismos de jóvenes) en la magnífica escena del autobús (1:39’-46’), donde se produce la segunda aparición de Solomós.

Esta escena es un repaso alegórico de la vida de Alejandro: el exilio (la política), su historia de amor truncada, su crisis creativa (“*hay que encontrar nuevos modos de expresión*”), la poesía, la música y, al final, las sombras de la muerte que lo van envolviendo. Solomós sube al autobús y le recita el fragmento *El día de la resurrección* de su poema *Lambros*:

ΛΑΜΠΡΟΣ. Η ΗΜΕΡΑ ΤΗΣ ΛΑΜΠΡΗΣ

Καθαρότατον ήλιο έμπρομηγουσε

Της αύγης το δροσάτο ύστερο άστέρι

(55) Todos vestidos impolutamente de blanco, excepto él, envejecido y envuelto sempiternamente en su abrigo mojado por la lluvia de las escenas anteriores.

(56) En realidad prefiere reencontrarse con su infancia: en la roca busca los nombres grabados de los tres amigos que se bañaban en la primera escena.

Σύγνεφο, καταχνια, δεν άπερνούσε
 Τ' ούραου σε κανένα άπο τα μέρη·
 Και άπο κει κινημενο άργοφυσούσε
 Τόσο γλυκό στο πρόσωπο τ' άέρι
 Που λες και λέει μες στης καρδιας τα φύλλα
 Γλυκια ή ζωή και ό θάνατος μαυρίλλα.

EL DÍA DE LA RESURRECCIÓN

Un purísimo sol anunciaba
 De la aurora el lozano lucero postrero
 Ni nube ni neblina traspasaba
 En parte alguna el firmamento
 Y naciendo de allí calmo soplabo
 Tan dulcemente en el rostro el viento
 Que pareciera decir en lo hondo la espesura:
 Dulce, la vida, y la muerte, negrura.

Con él anuncia a Alejandro su muerte inminente, las sombras que lo alcanzan, pero el mensaje es, a pesar de todo, de esperanza, porque modifica el verso final repitiendo “*la vida es dulce*”: Γλυκια ή ζωή και ...γλυκια ή ζωή. Alejandro le preguntará “*¿cuánto dura el mañana?*” sin obtener respuesta (1:46’). La respuesta se la dará su mujer, al final (2:00’): “*una*⁽⁵⁷⁾ *eternidad y un día*”.

El autobús está detenido porque es un viaje claramente simbólico, no real. El de Alejandro concluye, pero el del pequeño comienza aquí: “*A ti te queda todo el camino por delante, verás muchos puertos extranjeros, encontrarás a alguien*”. Esta escena, como la de la frontera, pertenece al plano de la fantasía; ambas no son sino *proyecciones* mentales: pasado y presente coexisten justamente porque el nivel “racional” está en un momento *crítico*. Si en la frontera sus caminos quedan unidos, en ese punto tendrán que separarse, porque el niño debe continuar su camino, es decir, su vida, y el viejo poeta tiene que ir al encuentro de su destino, es decir, la muerte. Pero ahora puede afrontarla con serenidad, como los habitantes de Mesolongui, y decidirá no ingresar en el hospital y volver a la vieja casona familiar a punto de ser demolida, para asomarse al mar en el que se bañaba de niño, como hemos visto en la primera escena de la película⁽⁵⁸⁾, que se cierra así cíclicamente. La previsible entrada en el mar, de simbolismo evidente, no llega a mostrarse, quedando el final, una vez más, en suspenso.

En esta visita final traza idéntico recorrido⁽⁵⁹⁾ que el grupo de parientes cuando acuden a conocer a la recién nacida. Hay un detalle en esta escena

(57) En griego, dice, efectivamente, “*una eternidad* (μια αιωνιότητα).

(58) (0:00’-0:3’) con un *travelling* desde atrás la cámara sigue al niño desde su habitación hasta el mar, donde se baña con sus amigos.

(59) (1:55’) en un largo *travelling* precedido por la cámara, que recorre las habitaciones vacías y se asoma a la terraza sobre el mar, donde su mujer le sale al encuentro.

aparentemente intrascendente, y cuya clave da él mismo en el monólogo ante su madre: en ese *travelling* por la casa destartada, sus pasos retumban con el eco de las habitaciones desnudas. Esos pasos en su memoria están relacionados con las palabras, con la lengua perdida en el exilio, y con una sensación de paz emergente de aquellos años felices en aquella casa familiar al borde del mar. No es gratuito que en ese intento postrero buscara el regazo materno: "*Madre, he venido a despedirme. Me voy. ¿Por qué, madre? ¿Por qué nada ha salido como esperaba? ¿Por qué siempre nos debatimos en silencio entre la realidad y el deseo? ¿Por qué he vivido mi vida en el exilio? ¿Por qué aquéllos fueron los únicos y escasos momentos, cuando regresé, en que se me concedió el placer de hablar mi lengua, mi propia lengua, cuando pude recuperar las palabras perdidas y reencontrar palabras olvidadas en el silencio? ¿Por qué entonces y sólo entonces podía escuchar el sonido de mis pasos retumbando en mi casa?*"⁽⁶⁰⁾ *¿Por qué no sabíamos amar?*" (1:28'). Así pues, el crujido de sus zapatos sobre la madera en la casa abandonada, es un indicio sutil de la recuperación de esas palabras, de su lengua, y por tanto de su identidad, sus orígenes (= la madre) y su libertad.

Quizás parezca exagerado, pero las sensaciones visuales, acústicas e incluso tangibles en la película son muy intensas. Toda ella contagia frío —que evoca la vida vagabunda y el desamparo de los chavales, y la proximidad de la muerte— y sobre todo humedad, que llega al culmen en la escena de la morgue, donde el goteo parece taladrarnos el corazón.

§ Pero no podemos olvidar que en esta película tan personal subyace un tema vertebral: las fronteras. Para alguien que sólo encuentra la armonía viajando⁽⁶¹⁾, las fronteras sólo suponen un obstáculo, un impedimento en el viaje y por tanto, en el proceso de conocimiento. La frontera real con que comenzaba la trilogía se ha ido transformando en otra más metafísica: las fronteras que en *Paisaje en la niebla* fundían el mundo real con el de los sueños ahora impiden el tránsito, dejan la vida en suspenso, como el paso de la cigüeña.



(60) El subrayado es nuestro.

(61) "*¿Cuál es esa casa ideal? Donde nos sentimos en armonía con nosotros mismos y con el mundo. Yo todavía no he encontrado mi casa; el único momento en que siento esa armonía es viajando, sentado en el asiento junto al conductor y viendo el paisaje desfilarse*", entrevista a *Días de cine*.

La misma frontera cubierta de nieve⁽⁶²⁾, que en *La mirada* conducía al infierno⁽⁶³⁾, aparece de nuevo aquí, transformada en un paisaje fantasmagórico que atrapa a los que intentan huir, paralizándolos en la alambrada como espantajos negros⁽⁶⁴⁾. Sin duda la película alcanza su punto máximo en esta magistral y conmovedora escena (44'-50'), en la que, como suele hacer el autor, ocultando al espectador información visual⁽⁶⁵⁾ (cómo los niños consiguieron franquear esta frontera) sustituida aquí por el escalofriante relato del niño, acrecienta la desazón hasta un límite casi insoportable.

Frontera real y a la vez abstracta, difusa, que los aísla del resto del mundo y crea una *border area* en la que ambos se encuentran y nace su amistad. Amistad entre dos seres separados por la edad, pero unidos por un mismo desarraigo y falta de futuro. Aunque en principio es el pequeño quien precisa protección, pronto comprobamos que el viejo está tan desvalido como él. Cuando sale a la noche tras despedirse de su madre, encuentra al niño esperándolo. Alejandro, consciente de que no tiene a nadie para acompañar sus últimas horas ("*a ti te quedan dos horas, a mí, sólo esta noche*"), intenta retenerlo con un desgarrador "*quédate conmigo*". Φοβάμαι "*tengo miedo*", responde el muchacho. "*Yo también*". Este niño será el único que le ofrezca calor y afecto en el ocaso de su vida, rotos los vínculos familiares. El viejo se erige en salvador del niño frente a la policía y la mafia, lo



(62) La nieve, como la niebla, tienen una función simbólica. En *Paisaje en la niebla* la nieve favorece la huida de los niños atrapados por la policía (0:21'-25'), en *Los cazadores* es casi un personaje más (2:03 y 2:08) y en *Alejandro Magno*, y en *La mirada*, le habla al taxista que lleva a "A" al otro lado de la frontera albanesa: "*Llevo 30 años conversando con la nieve y la nieve me ha dicho que me pare*" (0:25'-0:31').

(63) Nos recuerde la barca alegórica a la de Caronte en que "A" cruza el río fronterizo:

(64) Y que encuentra paralelismo en los niños subidos a la verja del puerto, en la escena de la boda: 1:03'.

(65) Quizás el ejemplo más claro sea la terrible escena de la violación de la pequeña Vula en el interior del camión en *Paisaje en la niebla* (0:58'-1:03'), o los asesinatos en Sarajevo de *La mirada* (2:35-2:42). En los casos de mayor violencia Anguelópulos evita mostrarla en pantalla y opta por el fuera de campo, el *off*. Este intencionado ocultamiento al espectador, *voyeur* por definición, 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.



consolará en la muerte de su amigo y, en definitiva, le restituirá un futuro. Pero a la postre será el niño el redentor accidental del viejo poeta: busca palabras para disipar su tristeza, comparte su soledad y su miedo y lo sostiene cuando finalmente se derrumba. Él le devuelve las palabras, su identidad, y la libertad interior necesaria para afrontar la muerte. Ese cambio de papeles se simboliza en el bocadillo que ambos enarbolan para retenerse mutuamente (37' y 50'):

§ Porque, aunque el protagonista principal es el poeta moribundo, es este pequeño sin nombre quien personifica el tema de la frontera. Frontera visible que consiguió traspasar, sorteando minas, y frontera invisible, la que parece separarlo del resto del mundo como al resto de personas anónimas, sin rostro, sin documentación, que sobreviven entre las sombras de nuestras grandes ciudades, protegidos por la indiferencia y alimentados por nuestros desechos. Con un pasado de penurias, miedos y peligros que ignoramos y un futuro que no nos importa realmente.

La conciencia social de Anguelópulos sigue viva en este pequeño griego-albanés. Si no fuera por él, la película contaría sólo la historia de un poeta en crisis y su resolución trágica, con la muerte. Pero gracias al niño *el héroe que ha claudicado* ⁽⁶⁶⁾, Alejandro, recupera su dignidad y su libertad interior.

“Europa está llena de refugiados y en los años que vienen la cifra va a aumentar de forma muy importante. La Europa de mañana será una Europa de refugiados y eso creará problemas sociales, económicos y de criminalidad. Es importante que Europa resuelva cuanto antes este problema” ⁽⁶⁷⁾. ¿Cómo podemos cerrar las fronteras a niños como éste, que traen una mirada nueva, fresca, inocente, y que quizás son la llave de nuestra salvación? En nuestro país los recientes estallidos racistas en Almería, el encierro de ecuatorianos en las iglesias reclamando “papeles” (= una identidad), el continuo goteo de pateras en las costas de Tarifa, nos refrescan dolorosamente la memoria.

§ Esta personal y poética película crepuscular es una perfecta culminación de su trilogía “existencial”. Apuntando hacia el futuro representado en ese niño anónimo, el pesimismo de obras anteriores queda suavizado por una tenue esperanza. Pero debemos ahondar en nuestros recuerdos (no hace mucho nosotros mismos, los españoles, los griegos, teníamos que salir del país con maletas de cartón en busca de una vida mejor) y reflexionar sobre el mundo que estamos construyendo. Ahondar en nuestro pasado más reciente y por qué no, refugiarnos en el mundo de la poesía, la metáfora, y los sueños, para alcanzar la serenidad incluso en las circunstancias adversas.

(66) Otro de los rasgos de los personajes anguelopolianos sobre el que no podemos extendernos. Recordemos *El apicultor*, por ejemplo, o el político de *El paso suspendido*, sumergido voluntariamente en el anonimato de la masa.

(67) *El País*, 30 de marzo de 2000.

La eternidad y un día (Μια αιωνιότητα και μία μέρα, 1997)
Palme d'Or, Cannes Film Festival, 1998

Ficha técnica:

Director: Teo Angelópulos

Guión: Teo Angelópulos, Tonino Guerra y Petros Markaris.

Reperto: Bruno Ganz (Alejandro), Isabelle Renauld (Ánna), Fabrizio Bentivoglio (el poeta), Achilleas Skevis (el niño), Despina Bebedeli (madre de Alejandro) Eleni Gerassimidu (Uranía).

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

Fotografía: Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos.

Música: Eleni Karaindru.



BIO-FILMOGRAFIA
 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 (*IDHEC*). En 1964 regresa a Grecia y empieza a escribir ensayos, relatos, críticas cinematográficas en el diario izquierdista *Δημοκρατική Αλλαγή* (*Cambio democrático*), suprimido tras el Golpe de los Coroneles (1967). Entre 1966 y 1968 trabaja como actor y director de producción con Pandelis Voulgaris, autor, entre otras, de la emblemática *Años de piedra* (*Πέτρινα χρόνια*, 1985). Inicia su carrera como director en 1968.

Cortometraje:

La emisión (Η εκπομπή), 1968.

Largometrajes:

Reconstrucción (Αναπαράσταση), 1970.

Días del 36 (Μέρες του 36), 1972.

El viaje de los comediantes (Ο Θίασος), 1974.

Los cazadores (Οι κυνηγοί), 1977.

Alejandro Magno (Ο Μεγαλέξανδρος), 1980.

Viaje a Citera (Ταξίδι στα Κύθηρα), 1983-4.

El apicultor (Ο Μελισσοκόμος), 1986.

Paisaje en la niebla (Τοπίο στην ομίχλη), 1988.

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

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

Lumière y compañía (Lumière et compagnie) 1996. Selección de cortos de varios autores en conmemoración del centenario del nacimiento del cine.

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

Producciones para la televisión

Pueblo: 1, habitantes: 1 (Χωριό, ένα, κάτοικος, ένα), 1981.

Atenas, retorno a la Acrópolis 1983.

PREMIOS INTERNACIONALES

La emisión 1968. Premio de la Crítica. Festival Internacional de Tesalónica.
Reconstrucción, 1970. Gran Premio a la Mejor Dirección en el Festival de Tesalónica 1970; Premio de la FIPRESCI en el Forum de Berlín 1971. Prix Georges Sadoul.

Días del 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.

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

Los cazadores, 1977. Golden Hugo de Chicago.

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

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

Paisaje en la niebla, 1988. León de Plata en Venecia 1988. Premio a la Mejor Película Europea 1989.

La mirada de Ulises, 1995. Premio especial del Jurado en Cannes 1995.

La eternidad y un día, 1997, Palma de oro en Cannes 1998.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre cine

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

CHRISTODOULOU CH.K., *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of the Balcanic Cinema*. Tesalónica, 1997.

DEMOPOULOS M., *Le cinema grec*, París, Centre G. Pompidou, 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.

Soldatos = Γ.Σολδατος *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Atenas, 1988-1992 (6 vols.).

Stasinópulu = Μ.Στασινοπούλου, Τι γυρεύει η ιστορία στον Κινηματογράφο. *Τα ιστορικά* 12,23, 1995, 421-436.

Valucos = Στ.Βαλουκος, *Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1914-1984*, Atenas, 1984.

VALVERDE GARCÍA, A., "Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad", *Thamyris* 1, 1997 = <http://www.thamyris.uma.es./Thamyris1/..\\Thamyris\Thamyris\THAMYR02.htm>.

Αρχαιολογία και Τέχνες 37, 1990: *Η αρχαιοτητα στον Κινηματογράφο* (Monográfico).

Sobre Anguelópulos:

ALBERÓ, P., "Un poeta solitario y el espectro de la memoria. La eternidad y un día", *Banda aparte* 19, 2000, 4-9.

ALONSO GARCÍA, L., "Así en el cine como en el mundo", *Banda aparte*, 7, mayo, 1997, 10-1

AMENGUAL, B., "Une esthetique théâtrale de la réalité", *Positif* 288, febrero, 1985.

ARECCO, S., *Theo Anguelopoulos*, La Nuova Italia, col. Il castoro Cinema, Florencia, 1978.

CASETTI, F., "Le sequenzi paradossiali in Anguelopoulos", *Bianco e nero*, XX-XIX 5/6, sept-dic., 1978.

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

COMPANY, J.M., "La evidente necesidad de la memoria", *Contracampo* 40/41, 1985, 64.

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

GENERELO, J., "Angelopoulos: el viaje del comediante", *Banda aparte*, 7, mayo, 1997, 16-22.

GÓMEZ ESPELOSÍN, *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*, Madrid, Akal, 2000.

HEREDERO, C.F., "La mirada de Ulises: una reflexión sobre el cine y la historia", *Dirigido* 246, 1996.

HERPÉ, N., "Le regard d'Ulysse: l'exil et le royaume", *Positif* 415, 1996.

HORTON, A., "Theo Anguelopoulos and the New Greek Cinema", *Film Criticism*, otoño, 1981.

- *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princenton University Press, 1997.
- ΚΑΡΣΟΜΕΝΟΣ = Καψωμένος, Ε., *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική Παράδοση*, Atenas, 1998.
- LILLO REDONTE, F., “Estudios científicos y didácticos sobre cine y mundo clásico: una aproximación”, *Tempus* 16, 1997, 17-37.
- LÓPEZ JIMENO, A., “Un análisis dialéctico-poético de la historia de Grecia: la filmografía de Anguelópulos”, *Cuadernos cinematográficos*, 10, 1999, 261-284
- “El universo poético de Teo Anguelópulos y su visión dialéctica de la historia de Grecia”, *Erytheia*, 19, 1998, 251-277.
- “El mundo sin fronteras de Teo Anguelópulos: Odisea cinematográfica a través del mito y la metáfora”, *Eclas*. 117, 2000.
- “La eternidad y un día”, de T. Anguelópulos o las fronteras invisibles de la soledad”, *Estudios Neogriegos*, 4, 2001.
- MARAS = Μαρρας, Σ. *Η Εφτανησιωτική Σχολή στον τόπο της και στην εποχή της*, Atenas, 1998.
- MOLINA FOIX, V., *T. Angelopoulos, Paisaje en la niebla en El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- MORAITIS = Μωραΐτη, Ε., *Σολωμός. Ταυτότητα και ποιητική*, Κέρκυρα 1999.
- OSTRIA, V., “Les voyageurs sans bagages”, *Cahiers du cinema* 494.
- POLITIS, I.; *Historia de la literatura griega moderna*, trad. G.Núñez, Madrid, Cátedra, 1994, 123-132.
- ROLLET, S., “Le regard d’Ulysse: un plaidoyer pour l’humanité du cinema”, *Positif* 415, 1996.
- *Theo Angelopoulos. La tragédie grecque*, publicaciones del Festival Theatres au Cinema, Bobigny, 1995.
- VV.AA., *Nosferatu* 24, mayo, 1997 (monográfico).
- *Theo Angelopoulos*, París, Lettres modernes Minard (col. Etudes cinematographiques) núms. 142-145, 1985.
- Αφιέρωμα στον Δ. Σολωμό, *Πιο κοντά στην Ελλάδα* 15, 1999 (monográfico).
- WILMINGTON, M., “Angelopoulos: The ower and the Glory”, *Film Comment* XXVI/6, nov-dic., 1990.
- ZÁRATE, A., “Theo Anguelópulos. Náufrago 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.

- Cahiers du cinema*, núms. 442,16, 443,6, 445,42, 450,63-65, 488,17, 193,38, 194,52-53.
- Cinema Nuovo*, enero-abril, 1996.
- Dirigido*, núms. 116,49, 120,11, 162,66, 175,75, 192,72, 246.
- El País*, 30/03/2000 y 02/04/2000.
- Etudes cinematographiques*, núms. 142-154, 1991.
- Filmcritica*, núms. 455-56.
- Revue belge du cinema*, núm. 11, primavera, 1985 (monográfico).
- Αρχαιολογία και Τέχνες* 37, 1990: *Η αρχαιότητα στον Κινηματογραφο* (monográfico).
- Ελευθεροτυπία*, 27/05 y 29/05/1995, 35-38; 01/10/1995, 36-37.
- Σινεμά*, 20,1991,34 y 45-46; 62, 1995,
- Πόρφυρας: Κινηματογράφος, ποίηση και ποιητική*, Κέρκυρα 90, 1999 (monográfico).
- <http://us.imdb.com/Name?Angelopoulos,+Theo> y http://www.gfc.gr/6/61/614/61401_en.html (*Página web del Centro Nacional de Cine de Grecia*)
Teo Anguelópulos.
- http://www.filmfestival.gr/2000/aggelopoulos_bio_gr.html Datos biográficos.
- <http://us.imdb.com/Title?Mia%20aiwniothta%20kai%20mia%20mera%20%281998%29>, <http://www.artlic.com/films/eternity.html> y http://www.gfc.gr/6/61/614/61419_en.html y <http://www.fotogramas.navegalia.com/fotweb/critica.htm?id=FG5433> *La eternidad y un día*.
- <http://www.cannes-fest.com/1998/film/eternitel.htm> *Palmarés Cannes 98*.
- <http://www.ekathimerini.com/news/content.asp?id=59445>. *Él mismo analiza brevemente su filmografía, película por película*.
- Sobre su próxima trilogía: <http://www.eKathimerini.com/news/content.asp> y http://ta-nea.dolnet.gr/nea/web/nta_nea.print_unique?e=A&f=16893&m=P06&aa=2.
- http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13096&m=B11&aa=1&cookie.
- <http://www.book.culture.gr/ithaca/autumn99/solomos.html>. *Solomós*.
- http://www.filmfestival.gr/firstshot/10_1998/page5a.html. *Revista Πρώτο Πλάνο*
- http://www.filmfestival.gr/2000/press/interviews6_gr.html. *Entrevista con Anguelópulos, con motivo del Homenaje que le dedicó el 41.º Festival Internacional de Cine de Tesalónica (2000)*.
- http://www.filmfestival.gr/2000/press/interviews3_gr.html. *Entrevista con Eleni Karaindru, compositora de sus bandas sonoras*.
- http://www.filmfestival.gr/2000/press/interviews_gr.html y http://ta-nea.dolnet.gr/nea/web/nta_nea.print_unique?e=A&f=16894&m=P08&aa=2
Entrevista con Harvey Keitel, protagonista de La mirada.
- <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/celan/index.html#bio>. *Paul Celan*.

Sobre Solomós

Καψωμένος, Ε., *Ο Σολωμος και η ελληνικη πολιτισμικη Παραδοση*, Atenas, 1998.

MACKRIDGE, P. (ed.), *Solomos' poetry, The Free Besieged and Others Poems*, Shoestring Press, 1999.

Μαρας, Σ. *Η Εφτανησιωτικη Σχολη στον τοπο της και στην εποχη της*, Atenas 1998.

Μωραϊτη, Ε., *Σολωμος. Ταυτοτητα και ποιητικη*, Κερκυρα 1999.

POLITIS I.; *Historia de la literatura griega moderna*, trad. G.Núñez, Madrid, Cátedra, 1994, 123-132.

VV.AA. Αφιερωμα στον Δ.Σολωμο, *Πιο κοντα στην Ελλαδα* 15, 1999 (monográfico).

Universidad de Valladolid

AMOR LÓPEZ JIMENO
amor@fyl.uva.es