

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos. Viajes a través de la Historia

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (1997). Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos. Viajes a través de la Historia. Nosferatu. Revista de cine. (24):12-17.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41024>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos

## *Viajes a través de la Historia*

**Esteve Riambau**

**P**erpetuos viajes, a través de un espacio que los majestuosos movimientos de la cámara acotan a unas dimensiones específicas y de un tiempo que se mide en función del ritmo sereno de los planos-secuencia, los filmes de Theo Angelopoulos recorren la historia en proporciones desiguales pero con una importancia siempre decisiva. Fruto de un país, Grecia, dotado de una tradición milenaria que se confunde con los mitos y

de una historia especialmente conflictiva durante el siglo XX, los largometrajes del autor de **O Thiasos** ("El viaje de los comediantes", 1975) se inscriben en ella para analizar aspectos del pasado pero, al mismo tiempo, mantienen una plena interrelación con el momento en el que fueron realizados. Desde **Anaparastassi** ("La reconstrucción, 1970) hasta **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), todos sus filmes interrogan la realidad desde

una perspectiva marxista que exige su contextualización, provoca la dialéctica y conduce al análisis crítico de unas imágenes que, a su vez, se inscriben en el propio discurso histórico que abordan.

### **Una trilogía y un apéndice**

Los tres primeros filmes de Angelopoulos, **Anaparastassi** (1970), **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972) y **O Thiasos**, fueron ro-

dados en plena dictadura de los Coroneles y, a pesar de ello, los dos últimos contienen el más explícito análisis histórico que el realizador griego haya efectuado hasta la fecha sobre anteriores períodos dictatoriales atravesados por su país. El díptico formado por esos dos filmes, al cual se podría añadir **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977), ya rodado en democracia, hasta adquirir la consistencia de una trilogía, recorren los acontecimientos que van desde la instauración de la dictadura del general Metaxas en 1936 hasta 1976.

Durante esos cuarenta años, Grecia rechazó el intento de invasión italiana en octubre de 1940, sufrió la ocupación alemana desde abril de 1941 hasta octubre de 1944 y asistió a la confrontación entre los guerrilleros revolucionarios del EAM-ELAS y las tropas de liberación británicas que culminaron con la masacre de los primeros en el llamado "Domingo sangriento" de diciembre de 1944. Tras el acuerdo de Varkiza (diciembre de 1945), los partidos monárquicos obtuvieron la victoria en las elecciones de marzo de 1946, en las cuales se abstuvieron los partidos pro-republicanos. El retorno del rey, en octubre de 1946, fue seguido por la creación del clandestino Ejército Democrático de Grecia y el inicio de una guerra civil que culminaría, en 1949, con la derrota de los insurrectos debido a la contribución política y militar de los Estados Unidos. La victoria, en las elecciones de noviembre de 1952, de la derechista Unión Helénica del capitán general Papagos dio pie al desarrollo de un terrorismo fascista contra la izquierda que sólo remitiría con la victoria de Papandreu en las elecciones de 1963. Dos años más tarde, sin embargo, se produjo un golpe de Estado monárquico que, tras una breve recuperación parlamentaria en 1966, desembocaría en el llamado golpe de los Coroneles y la correspondiente

dictadura que, en diversas fases represivas, se prolongaría hasta la victoria de Karamanlis y la "Nueva Democracia" en las elecciones de 1974.

Esta sintética aunque densa exposición de los hechos resulta, sin embargo, absolutamente imprescindible para penetrar en la dinámica que rige la llamada "trilogía histórica" de Angelopoulos. Los hechos capitales se desarrollan, a menudo, en un perpetuo fuera de campo que exige un particular conocimiento previo de los mismos. Como su título indica, **Imeres tou 36** aborda exclusivamente los meses anteriores al acceso del general Metaxas al poder en agosto de 1936. Su protagonista es un ex-colaborador de la policía que, una vez encarcelado bajo la acusación de haber asesinado a un líder sindical, toma como rehén a un diputado de la derecha y pone en jaque al nuevo gobierno fascista tolerado por la monarquía hasta que éste decide liquidarlo mediante la acción de un tirador de élite.

De este modo, **Imeres tou 36** no sólo analiza el pasado del cual arrancan esos conflictivos cuarenta años de historia, sino el propio presente desde el cual se analizan. A través de la metáfora, Angelopoulos habla de una dictadura para referirse a otra y busca en 1936 los elementos que permiten explicar la situación que Gre-

cia vive en 1972. "Nuestra pre-ocupación -explicó el cineasta- era la de analizar por qué razones habíamos llegado a la dictadura. Si buscaba en la historia griega, lo que podía encontrar más parecido era la dictadura de Metaxas. Se vivía bajo una dictadura y no se podía hablar de un régimen fascista como el de Papadopoulos, pero todavía se podía hablar de una dictadura equivalente. El episodio de **Imeres tou 36** (...) enseñaba cómo un vacío de poder en la política parlamentaria podía ser aprovechado por el fascismo para instaurar una dictadura. He trabajado en esta dirección pero, naturalmente, no podía expresar claramente mi pensamiento, aunque hablase de Metaxas. Por eso he hecho entrar la censura en la propia estética del filme: a menudo se escuchan personas que hablan susurrando, pero no se consigue comprender qué es lo que dicen" (1).

Su siguiente filme, **O Thiasos**, aprovechó una breve y discreta apertura de la dictadura de los Coroneles para abordar el período, particularmente conflictivo, comprendido entre 1939 y 1952 (2). Sus protagonistas son los integrantes de una compañía de teatro que recorren el país interpretando un melodrama del siglo XIX y, de este modo, el viaje a través del espacio también se prolonga a través del tiempo, pero no



Anaparastassi



sólo durante estos catorce años, sino también hacia un pasado que entronca con los mitos y un presente de nuevo iluminado por la perspectiva que aporta el análisis dialéctico de la historia. Una explícita referencia a Orestes invoca el mito clásico de los Átridas y lo asimila con el personaje contemporáneo que se niega a entregar las armas, parte hacia la guerra civil y es ejecutado en la cárcel. Por otra parte, diversos monólogos incluidos en el filme remiten a su vez a la derrota sufrida por los griegos en Asia Menor en 1922 o a otros acontecimientos históricos que se sitúan al margen de una historia que a su vez está estructurada diacrónicamente.

El texto sobre 1922 surge de una ficción que transcurre en 1940, pero a su vez está rodada en 1974. Por otra parte, el filme arranca de 1952 -fecha emblemática que coincide con el fin de la guerra civil y el triunfo de la derecha- para volver hacia atrás, aunque no a través de *flashbacks* tradicionales porque, tal como ha subrayado el realizador, lo que está en juego no es una memoria individual sino la colectiva. De este modo, el último plano del filme se vuelve a situar en 1939 y

reaparecen todos los personajes de los cuales el espectador ya sabe cuál será su destino. *"Es como una gran foto de familia donde el futuro ya está marcado y a la cual este porvenir -del cual ya fuimos testigos- va a oponerse"* (3). Esta ausencia brechtiana del protagonista individual que anula cualquier dimensión psicológica de los personajes en beneficio de su naturaleza como "portadores de Historia" o "vehículos de ideología" -son términos acuñados por el propio realizador en la citada entrevista-, condiciona a su vez una puesta en escena que Angelopoulos ya había puesto en práctica en **Imeres tou 36** me-

dante el rechazo del primer plano en beneficio de los encuadres generales y del recurso sistemático del plano-secuencia. En **O Thiasos**, el distanciamiento dramático propuesto por el dramaturgo alemán y retomado por el cineasta griego se multiplica además gracias a la explícita presencia del teatro en el interior de la ficción, entendido éste como un vehículo de la representación que también aparecerá en **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande, 1980), **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984) y **La mirada de Ulises**, aquí a través del cine.

El grandioso fresco constituido por **O Thiasos** contrasta con la fecha puntual -la noche de fin de año de 1976- en la que transcurre **I Kynighi**. Rodado ya en democracia, aunque bajo severas cortapisas del nuevo gobierno de derechas que no ignoraba la naturaleza ideológica del realizador, el último elemento de la trilogía histórica de Angelopoulos vuelve a ceñirse, con todavía mayor precisión, a un episodio concreto como el que recogía **Imeres tou 36**. La acción de **I Kynighi** prescinde del período comprendido entre 1952 -fecha en la que finalizaba **O Thiasos**- y 1976, pero, a partir de un suceso fechado este año, provoca el exorcismo del pasado mediante el descubrimiento del cadáver de un guerrillero muerto durante la guerra civil de 1947. Los autores



O Thiasos

del hallazgo son seis cazadores burgueses que, con sus respectivas mujeres, celebran la llegada del año nuevo en un hotel situado en una isla y la presencia de ese revolucionario que, aunque muerto hace treinta años, despierta sus miedos.

*"¿Qué representa este cadáver"* -se preguntaba el realizador en el *press-book* del filme- *"sino la historia, que a su vez es la Historia de la lucha de clases? Sobre este cadáver se inscriben todas las derrotas de la izquierda en Grecia, todas las represiones de las cuales ésta nunca ha dejado de ser víctima. Al final del filme, el partisano se convierte en una especie de justiciero revolucionario que, en clave fantasmática, materializa todas las angustias de los cazadores, los lanza hacia la desesperación que provoca el miedo a la revolución, el miedo del comunismo, el miedo de perder los privilegios"*.

El movimiento físico de **O Thiasos** se detiene en **I Kynighi**, pero no así la historia, capaz de incidir sobre el presente y transformar a unos personajes cada vez más simbólicos. Sentados frente a un cadáver del que son a la vez verdugos y víctimas, en una atmósfera claustrofóbica similar a la descrita por Luis Buñuel en **El ángel exterminador** (1962), someten la clase social que representan a una sesión de psicoanálisis colectiva que también los involucra como responsables de los acontecimientos históricos que quedan en fuera de campo, entre ellos la dictadura de los Coroneles que Angelopoulos no aborda frontalmente en ninguna de sus películas. Progresivamente, a pesar de la desaparición de la censura, los filmes que realiza a finales de los setenta no abandonan la historia pero son cada vez más alegóricos, especialmente en el caso de **O Megalexandros**.

Apéndice a su "trilogía histórica",



este filme invoca el mito del gran liberador de los invasores de Grecia para prolongar su sombra hasta los albores del siglo XX y, a través de un breve epílogo, incluso hasta el presente. La llegada del nuevo siglo es, precisamente, aquella en la que se produce el debate sobre las diversas opciones del socialismo, que Angelopoulos identifica con un grupo de anarquistas italianos, un maestro de escuela protocomunista y el dogmatismo radical de un protagonista situado bajo la sombra de Stalin, todos ellos enfrentados al colonialismo británico como opresor de la clase obrera a través de la burguesía local. La reflexión sobre la Historia se desplaza, en consecuencia, hacia un debate sobre la ideología en el que el realizador pone de manifiesto el proceso de corrupción que toda forma de poder comporta.

Sin prescindir de la importancia del teatro, no por casualidad **O Megalexandros** es el filme de Angelopoulos más cercano a la estética de Miklos Jancso. Los planos-secuencia remiten a una precisa coreografía geométrica -con caballos blancos incluidos- y las imágenes responden a una concepción alegórica extraída del pensamiento de Walter Benjamin que, al mismo tiempo que se opone eficazmente a los fetiches de la

sociedad dominante, desemboca en un callejón sin salida -ideológico pero también estético- ilustrado por ese motorista alado que recorre las calles de Atenas en el documental realizado para la serie televisiva sobre capitales culturales de Europa.

### Márgenes y fronteras

Sin renunciar a los principios que sustentan sus primeros filmes, Angelopoulos encuentra una vía evolutiva a partir de la colaboración que emprende con Tonino Guerra desde **Taxidi sta Kithira**, coincidiendo con una situación política que integra Grecia en el conjunto de liberalismos europeos. A partir de su colaboración con el más poético de los guionistas fellinianos, los siguientes largometrajes del cineasta griego no abandonan su pesimismo intrínseco pero "humanizan" a sus personajes, los confrontan a una realidad que incluye la dimensión familiar -el retorno del padre en **Taxidi sta Kithira**, la sustitución de la hija que se casa por una joven desconocida en **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), la búsqueda del padre ausente por parte de los niños de **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) o la reintegración social del protagonista de **To Méteoro vima**

**tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991)- y desplazan la Historia hacia unos márgenes desde los cuales ésta se infiltra en el presente a través del concepto de la frontera.

Las huellas del pasado regresan ahora identificadas en rostros concretos, como el del exiliado comunista de la guerra civil que, en **Taxidi sta Kithira**, vuelve a Grecia después de 32 años para reencontrarse con su hijo -un director de cine que sueña con la ocupación nazi a través de la película autobiográfica que dirige-, para saludar a sus amigos enterrados en el cementerio y finalmente partir a bordo de una balsa a la deriva, por el mismo mar por el cual ha llegado, ahora en compañía de su mujer. Si el revolucionario exhumado incomodaba a los burgueses de **I Kynighi**, el viejo exiliado de la misma guerra civil es tratado como un incómodo cadáver -"estás muerto, no existes", le espetan- por un proletariado conformista y un intelectual desconcertado que lo desplazan fuera de la realidad, al margen de una Historia en la que también se ubica, aunque sea tangencialmente, el protagonista de **O Melissokomos**. El personaje interpretado por Marcello Mastroianni en este filme pretende huir de una rutina equivalente a la de las abejas y busca un sentido a su vida a tra-

vés de un viaje que, antes de desembocar en el suicidio, recorre un país por cuyas carreteras circulan camiones militares de aspecto tan uniforme como los paneles que él mismo transporta. El cine, en este caso, introduce la idea de representación omnipresente en la obra de Angelopoulos y la Historia aparece, de nuevo en sordina, a través del personaje encarnado por Serge Reggiani, un enfermo terminal que evoca los años de guerra y de cárcel y quiere, antes de morir, ver el mar desde una perspectiva que no excluye su dimensión mítica.

A diferencia de Alejandro el Grande, a quien "una tarde le entró la melancolía, abandonó a sus compañeros y partió solo en busca del principio del mundo", los dos niños de **Paisaje en la niebla** parten con un destino -la lejana Alemania industrial del desarrollo- y un objetivo -la imposible búsqueda del padre supuestamente emigrado- precisos. De nuevo aparecen las carreteras -y en ellas las gasolineras-, pero las fronteras ya no son tanto las de un país concreto como las de una concepción del mundo subrayada por las citas del Génesis que los pequeños se intercambian. Penetran en un universo regido por nuevas nociones del tiempo y del espacio, llegan a él a través de un itinerario iniciático y, al final, descubren

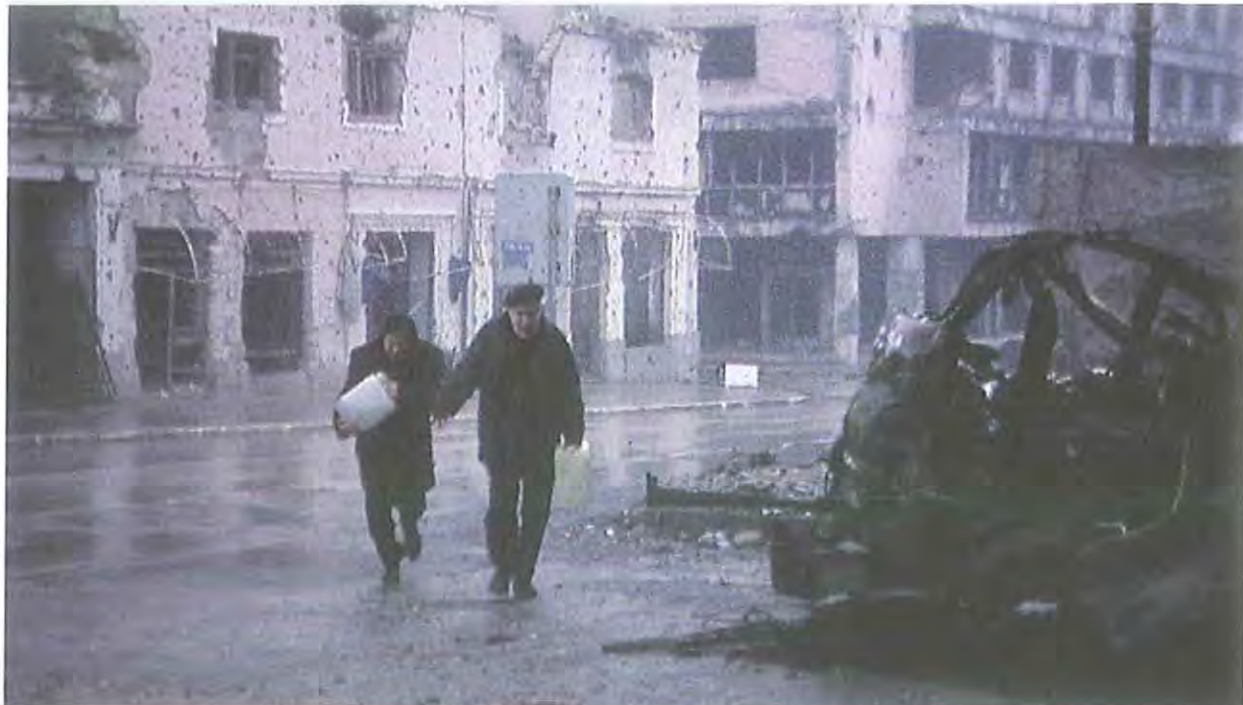
que la realidad ha sido sustituida por el cine (4). El paisaje en la niebla -la misma que impedirá percibir a los francotiradores de Sarajevo en **La mirada de Ulises**- no es otro, en consecuencia, que el de la propia obra del realizador. La Historia -identificada con esa gigantesca mano de piedra extraída del fondo del mar como símbolo inquietante de un pasado oculto- se convierte así en Mito.

La frontera grecoturca que aparece en **To Météoro vima tou pélargou**, en cambio, es real y ya no permite el acceso a la utopía sino a la muerte, precisamente provocada por el movimiento ("*O me quedo quieto o muero*"). Un solo paso separa a ésta de la vida mientras el mar, tal como muestra la primera secuencia del filme, ya no contiene vestigios del pasado sino cadáveres en presente. La frontera separa amantes que contraen matrimonio desde las dos vertientes de un río y diluye identidades, como la del ex-ministro de la Unión Nacional quien, tras haber desaparecido misteriosamente, deja en manos de su antigua esposa y de un realizador, esta vez de televisión, su posible reconocimiento. Nueva película de fin de siglo, esta vez el XX, **To Météoro vima tou pélargou** anticipa, a través de su larvada violencia, la explosiva irrupción con la que la Historia vuelve al primer plano en **La mirada de Ulises**.

En esta obra maestra coinciden de nuevo el cine -la búsqueda, por parte de un realizador contemporáneo, de unas bobinas rodadas en 1905 por los hermanos Manakis-, el mito -Ulises y *La Odisea*-, la identidad -el protagonista es un exiliado que regresa a su país de origen-, las fronteras -derivadas de una transformación geopolítica de los Balcanes tras el conflicto de la antigua Yugoslavia que llena de significado la frase que Mastroianni pronunciaba en **To Météoro vima tou pélargou** ("*¿Cuántas*



**To Météoro vima tou pélargou**



La mirada de Ulises

fronteras tendremos que atravesar antes de llegar a casa?")- y, por supuesto, la Historia. Sarajevo, como otros escenarios del cine de Angelopoulos, vuelve a ser a la vez pasado y presente, reflexión e inmediatez, vida y muerte. El realizador introduce sus habituales filtros basados en la representación, pero en esta ocasión su mirada se ve obligada a afrontar una Historia que se desarrolla directamente frente a la cámara.

Poco después de que los restos de una gigantesca estatua de Lenin hayan remontado el Danubio, rumbo al jardín de un coleccionista alemán, o hayan transcurrido cinco años en el plano-secuencia que recoge el reencuentro del cineasta con sus padres, el realizador abandona las huellas de un pasado todavía caliente para filmar la escritura contemporánea de las polémicas páginas de una Historia cuyas raíces se remontan al siglo XIV. La niebla, simultánea salvaguardia para la supervivencia de los transeúntes y anonimato para los francotiradores, adquiere entonces la noción de antítesis del cine. La pantalla -considerada desde los postulados bazinianos como una ventana sobre el mundo-, rechaza en este caso la simple reproducción de la realidad y se ofusca voluntariamente como reflejo del pudor del cineasta ante una presencia de la muerte que

también se extendió al rodaje de la propia película a través del fallecimiento del actor Gian Maria Volonté.

El cine se integra, de este modo, en la Historia para que ésta, a su vez, impregne unas imágenes que conjugan dialécticamente el presente político con el pasado histórico. **La mirada de Ulises** intenta responder así al lúcido interrogante que Angelopoulos me transmitió en una reciente conversación: "Lo que yo me planteo es si todavía queda alguna posibilidad de ver las cosas claras en medio de una confusión total. Dicho con otras palabras, si puedes ser tocado por una gracia que te permita descubrir dónde nos encontramos. Ésta es una metáfora que no corresponde únicamente a un cineasta como yo, sino al mundo de hoy en día" (5).

#### NOTAS

1. Foglietti, Mario; Vergerio, Flavio y Bacoyannopoulos, J.: "Colloquio con Theo Angelopoulos". *Rivista del Cinematografo*. Diciembre, 1975.

2. El rodaje se inició tras la represión estudiantil en la Universidad Politécnica y el endurecimiento de la dictadura, pero Angelopoulos, con el consentimiento de su productor, decidió seguir adelante con el proyecto, "casi con un total

desprecio de la censura, como si hiciéramos un filme totalmente libre".

3. Theo Angelopoulos a Michel Demopoulos y Frida Liappa: *Syncronos Kinitographos* 74, número 1. Agosto-septiembre, 1974.

4. "Encuentran un trozo de película y entran dentro. Es como una obra de Pirandello en la cual el protagonista se encuentra con los personajes de otras obras. (...) El violinista sale de *Taxidi sta Kithira*. La novia que corre y llora bajo la nieve sale de *O Melissokomos*. La mujer de *Anaparastassi* en la comisaría repite siempre la misma frase: 'Él ató la cuerda'. La banda sonora de *Taxidi sta Kithira* acompaña la muerte del caballo. Quería también introducir a Mastroianni y sentar a Omero Antonutti, vestido de Alejandro el Grande, en una estación, pero ninguno de los dos estaba disponible en el momento del rodaje. Quería también que pasaran los cazadores en la nieve en un momento de la película pero tuve miedo de abusar de las citas". Theo Angelopoulos a Michel Ciment: *Positif*, número 333. Noviembre, 1988.

5. Theo Angelopoulos a Esteve Riambau: *Avui*. 18 de septiembre de 1996.