

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Entrevista

Autor/es:
Alberó, Pere

Citar como:
Alberó, P. (1997). Entrevista. Nosferatu. Revista de cine. (24):36-55.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41028>

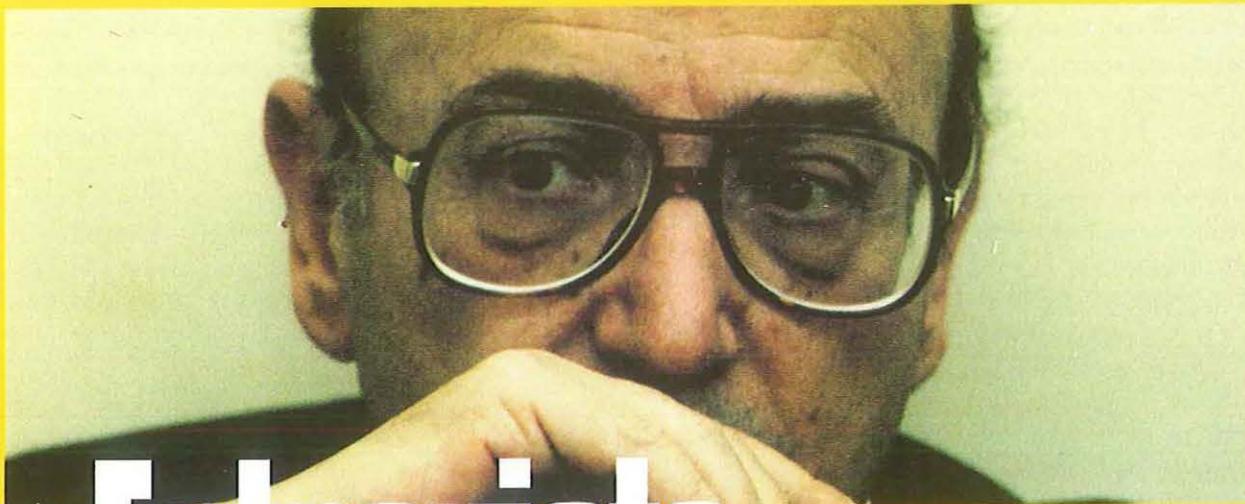
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



Entrevista

Pere Alberó

Estamos a 5 de febrero de 1997; nos encontramos en la ciudad griega de Tesalónica, donde dentro de cinco días Theo Angelopoulos va a iniciar el rodaje de su nueva película: "La eternidad y un día".

Antes de empezar, me gustaría avanzar la importancia que en esta entrevista tienen los datos biográficos, ya que todas las obras de Angelopoulos están íntimamente relacionadas tanto con su propia vida y estado emocional, como con los acontecimientos histórico-sociales que se desarrollan. Entre ambos se establece un profundo diálogo cuyo resultado queda fijado en la película.

Theo Angelopoulos: Sí, ciertamente, cada película tiene su propia historia, su nacimiento está ligado al tiempo en que se realizó, aunque no creo que por ello sean películas dependientes de los acontecimientos del momento, ni siquiera mis películas más históricas. Recuerdo haber leído en una ocasión que le preguntaron a Fellini: ¿Cómo nacen sus películas? ¿De dónde surgen?. Y él contestó sin más: *"No lo sé, pero lo cierto es que llegan"*. En muchos cineastas es fácil descubrir de dónde proceden los filmes: una adaptación de un libro, la noticia de un periódico, un acontecimiento puntual, y seguramente es así siempre, pero yo creo que es algo más complejo. Hay una parte del filme, seguramente la más argumental, que nace así, pero sobre esto se establece una especie de diálogo, un cuestionamiento a partir de algo que está en el interior de uno mismo, algo que en algún momento debió introducirse y reposa en el interior de la consciencia. Por ejemplo, en la película que estoy preparando, "La eternidad y un día", en un momento del desarrollo del guión me pregunté: ¿Por qué?, ¿por qué esta historia? Y yo creo que el origen de esta pregunta está en la muerte de Gian Maria Volonté. Éste pudo ser el desen-

cadenante a partir del cual se me provocaron una serie de interrogantes que me han conducido a la elaboración de esta película. No es que gire en torno a Volonté, no, pero sin lugar a dudas el *shock* de su muerte ha sido lo que me ha puesto delante del problema mismo de la muerte. Ésta puede ser la situación reconocible, directa, pero hay mucho más, algo que depende en gran medida del momento en que tú te encuentras para recibir ciertas impresiones. Pueden sucederte muchas cosas que simplemente las captas y las almacenas, o las olvidas, sin más; pero en otro momento idénticas situaciones te provocan una reacción. Eso sucede cuando los acontecimientos coinciden con tu propia interrogación.

Nosferatu: La justa coincidencia entre el camino interior con el curso exterior de los acontecimientos.

Theo Angelopoulos: Exacto, un instante, un momento de sintonía donde tú estás particularmente abierto para recibir estos acontecimientos, o recuperar otros que reposan en tu interior y en un momento dado, al ponerte a escribir, despiertan y salen a la superficie.

Nosferatu: En ese momento parece que la historia toma su propia independencia y va trazando su continuidad, incluso contradiciendo tus planes previos. Son momentos, también, sumamente delicados, donde pareces estar a merced de fuerzas que no puedes dominar.

Theo Angelopoulos: Son momentos de confesión. Si haces un cine de género, o un cine histórico, cuentas con unos elementos dados a los que te puedes agarrar. Tú puedes dar una lectura diferente o explicarlos de manera novedosa, pero siempre tienes una base. En mis últimas películas, y en esta última muy especialmente, su escritura no reposa sobre nin-

gún dato, sobre ningún acontecimiento exterior sobre el que se pueda construir. En "La eternidad y un día" se explica el encuentro entre un hombre de sesenta y cinco años con un niño que limpia los cristales de los coches en los semáforos. ¿De dónde surge esta historia?... La verdad, no lo sé. En ocasiones, las elecciones obedecen a una lógica. Seguro que alguien podrá pensar que yo me he propuesto realizar una trilogía que se cerraría con esta película. Una trilogía sobre la frontera, sobre el exilio o no sé, sobre la inmigración. Pero yo no funciona así, en absoluto. Yo empecé a escribir la historia de un hombre, de un poeta que pasa el último día de su vida; después, la historia del niño apareció de repente y cobró una gran importancia. En un principio estaba la historia de un poeta que había perdido la capacidad para encontrar el valor de las palabras. Estaba el problema de la lengua, que, como ha apuntado cierta filosofía de nuestro siglo, es nuestro único verdadero problema. Pero al tratar de explicar la historia me parecía algo exterior, literal, hasta que introduce la figura del niño en el descubrimiento de las palabras, unas palabras que pasan del niño al adulto. Entonces sentí que aquello sí que podía ser una verdadera comunicación, un nuevo nacimiento. Unas palabras que el hombre no conocía y el niño le entregaba. Éste era el mejor regalo que podía recibir. Él, que siempre había intentado encontrar las palabras justas, recibe éstas como el mejor tesoro para poder completar un poema inacabado.

Nosferatu: Bueno, pero ahora, si me lo permite, después de esta introducción general, me gustaría empezar por el principio, no el de la gestación de una obra, sino el de su propia vida.

Theo Angelopoulos: De acuerdo.

Nosferatu: Usted nació en Ate-

nas en 1935; sus padres provenían de otros lugares de Grecia. ¿Es así?

Theo Angelopoulos: Efectivamente. Mi padre era del Peloponeso y mi madre de Creta. Como puedes ver todos del sur. Y yo soy también un hombre del sur, pero que busca constantemente el norte, sin saber por qué. Como hombre del sur estoy habituado al sol y al mar, y en mis películas lo que busco es la lluvia, la nieve y la niebla.

Nosferatu: ¿A qué se dedicaban sus padres?

Theo Angelopoulos: Mi padre era comerciante, tenía una tienda de alimentación, y mi madre llevaba la casa. Vivíamos en un barrio medio que no era ni popular ni burgués: de pequeña burguesía. Era una época en la que Atenas aún era una ciudad viable, con árboles, una ciudad muy bella, donde se podía jugar en la calle. De hecho todo pasaba en la calle, era como un teatro; bueno, supongo que como debía pasar en cualquier ciudad mediterránea.

Como hombre del sur estoy habituado al sol y al mar, y en mis películas lo que busco es la lluvia, la nieve y la niebla.

Nosferatu: Usted hizo un documental para la televisión sobre Atenas. Yo creo que es una de sus obras más emotivas. Debo confesarle que en algún momento me hizo saltar algunas lágrimas. Son unas imágenes que proyectan un sentimiento de pérdida y destrucción de Atenas terrible. Donde tan sólo parecen salvarse algunos recuerdos que dan testimonio

de un tiempo muy diferente al actual. ¿Cuáles son sus recuerdos de aquella Atenas de la infancia?

Theo Angelopoulos: Mira, los primeros recuerdos que tengo de Atenas son los sonidos de las sirenas de la guerra; la guerra contra los italianos en 1940. Todos mis primeros recuerdos están relacionados con la declaración de guerra. No tanto con la presencia de soldados, sino con la excitación de la gente, las ventanas que se cerraban, gente que corría por la calle. Son recuerdos muy vagos, pero creo que configuran la imagen de una época. Uno de los recuerdos más marcados de ese período fue un año más tarde, en 1941, cuando los alemanes entraron en Atenas. Lo puedes conocer porque es el inicio de **Taxidista Kithira** ("Viaje a Citera", 1984).

Nosferatu: ¿El niño que golpea al soldado alemán?

Theo Angelopoulos: Sí, aquello es un recuerdo personal y real. Como puedes comprender, yo no sabía en realidad lo que hacía, era como un juego. Pero sí, el soldado me persiguió, yo conseguí meterme en una casa que encontré abierta y me escondí en un lavadero. Allí pasé un buen rato. Pero bueno, fue un acto inconsciente, como si fuera un juego.

Nosferatu: ¿Y en qué momento toma consciencia de que aquello no era un juego, sino algo extremadamente peligroso?

Theo Angelopoulos: Algo más tarde, cuando empecé a ver muertos, muertos que eran transportados en carros. El invierno del 42 fue realmente espantoso; la gente se moría de hambre en Atenas. Recuerdo que en aquella época apenas salía de casa y sobrevivíamos con pequeñas cosas que se encontraban. Contrariamente, sí que tengo algún bello recuerdo de esa época. Es curioso porque

es chocante. Eran lo que llamábamos *partys* de la ocupación. Una reunión de toda la familia -la gran familia-, que se reunía en una casa y cantábamos, en voz baja, y bailábamos mientras se comían cosas verdaderamente increíbles, que es mejor no explicar. Es curioso, porque este tipo de *partys* se hacían en muchas casas de Atenas, como una reacción, como un canto a la vida mientras la muerte circulaba por la calle. Es por eso que de estos años recuerdo más la atmósfera de la casa que la de la calle. Luego recuerdo ya perfectamente el principio de la guerra civil, el primer estallido, es decir, el "Diciembre rojo" del 44. Nuestra casa estaba en medio de una línea de combate entre los comunistas y los otros, los nacionalistas con los ingleses. Durante el día no paraban los tiros y después, por la noche, se hacía la calma, y con altavoces de cartón o de lo que fuera empezaban a cantar canciones conocidas a las que cambiaban las letras y se las lanzaban los unos contra los otros. Esto lo recogí, también, en **O Thiasos** ("El viaje de los comediantes", 1975), en la escena del baile del año nuevo del 46, donde los dos grupos políticos se enfrentan mediante las canciones a las que han cambiado la letra.

Nosferatu: Realmente es terrible, acabar la guerra mundial y empezar a continuación una guerra civil.

Theo Angelopoulos: Terrible. Yo creo que esto ha destruido el país. Estoy convencido de que Grecia hubiera sido muy diferente de no haber existido la guerra civil. La guerra civil ha dejado restos que se han arrastrado durante muchos años. Incluso se puede decir que algunos están vivos todavía. De la guerra civil sí que tengo una experiencia muy próxima y muy viva, y muy atroz, por supuesto. Mi familia estaba dividida en dos: los comunistas y los otros. Mi padre -que era liberal- fue arrestado por un primo mío

que era comunista, y condenado a muerte. La imagen que nunca olvidaré es la de mi madre tomándome de la mano para ir a buscar el cadáver de mi padre, en medio de centenares de muertos que acababan de ser ejecutados. Finalmente, no fue ejecutado y sobrevivió. Su vuelta a casa es algo que -con diferentes variaciones- está descrito en algunas de mis películas.

Nosferatu: ¿Cómo fue su educación?

Theo Angelopoulos: Pues bastante complicada, porque claro, no se podía ir a la escuela cada día, íbamos de vez en cuando. Como si fuera una escuela libre, uno iba cuando podía pasar, porque el peligro era grande. Así durante años. Recuerdo que una mañana al llegar a la escuela había explotado una bomba; seguramente se desvió de su camino. Le cogió de lleno a un profesor nuestro de música que se llamaba Homero; y quedó destrozado. Encontramos sus restos troceados colgando de un árbol como si fueran sus frutos. Fue un espectáculo increíble. Realmente los años de escuela fueron un desastre: de hecho, hasta que la guerra civil no se retiró a las montañas -esto es cuando debía tener unos once años- no recuerdo haber ido de manera regular a la escuela.

Nosferatu: En su época de formación el papel de la Iglesia ortodoxa debía ser muy acusado.

Theo Angelopoulos: Sí, efectivamente.

Nosferatu: Siempre me ha sorprendido que en su obra -exceptuando ligeramente *O Megalexandros* ("Alejandro el Grande", 1980) y tal vez la ceremonia de la boda en *To Météoro vima tou pélargou* ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991)- no exista, para nada, la presencia de ningún elemento religioso.

Theo Angelopoulos: Sí, es verdad... Me costaría darte una explicación, pero... Lo cierto es que después de la guerra, en el colegio, nos llevaban constantemente a la iglesia. Yo aquello lo vivía con una cierta distancia, pero entonces creía en Dios, de una manera muy fuerte, muy intensa, como tal vez sólo lo pueda hacer un niño. Después, cuando debía tener diecisiete años, una mañana me desperté y Dios desapareció de mi vida, ya no creía más.

Nosferatu: Así, tan sencillo, sin traumas, ni...

Cuando debía tener diecisiete años, una mañana me desperté y Dios desapareció de mi vida. (...) Fue un trauma considerable que (...) fue reemplazado (...) por la creencia en el socialismo.

Theo Angelopoulos: No, no, claro que fue duro; aquello me dejó un vacío importante. Dios era una referencia, si quieres como una ayuda mágica. No, aquello fue un trauma considerable que seguramente con el tiempo fue reemplazado, de alguna manera, por la creencia en el socialismo, por la idea socialista.

Nosferatu: ¿En qué momento conoció las ideas socialistas?

Theo Angelopoulos: En París, esencialmente en París, cuando me trasladé el año 1961.

Nosferatu: Y su interés por el cine, ¿en qué momento empieza?

Theo Angelopoulos: Mi historia

con el cine es larga. La primera vez que recuerdo haber ido al cine fue después de la guerra civil; bueno, después del "Diciembre rojo", o sea el año 1945. Era un cine cercano a nuestra casa. Yo no tenía dinero y en casa no veían con muy buenos ojos según qué tipo de películas. Así que con un grupo de chicos de mi edad, aunque yo debía de ser de los más pequeños, nos metimos entre la riada de gente que entraba en el cine y nos colamos. Yo iba bastante asustado, pero me ayudaron mucho los compañeros que tenían más experiencia que yo. Así es como pude ver mi primera película: *Angels With Dirty Faces* (1938), de Michael Curtiz, con James Cagney y Humphrey Bogart. De esa película hay una escena que se me quedó grabada: cuando James Cagney -que era un gángster- es conducido a la silla eléctrica y se ve su sombra, enorme, proyectada sobre la pared, y empieza a gritar: "No quiero morir". ¡Ese grito!, ese grito fue algo horrible... Después he vuelto a ver la película, pero lo que ha permanecido es ese grito de cuando era niño. Las películas que más me gustaban eran las de cine negro americano de la década de los cuarenta y el musical; adoraba la comedia musical, bueno, y los grandes *westerns*, pero el *western* creo que nos gustaba a todos. Más adelante llegaron las películas de Elia Kazan, Marlon Brando y, por supuesto, James Dean. Creo que hay en mi cine, aunque sea de una manera bastante particular, una influencia importante del cine policial y del musical. En mis películas hay siempre, aunque sea de una manera muy puntual, un componente de género musical. En películas como *O Thiassos* o *I Kynighi* ("Los cazadores", 1977) esto es muy evidente. Sabes, adoro a la gente bailando.

Nosferatu: ¿Qué papel tuvo la literatura en esos años de formación?

Theo Angelopoulos: En la adolescencia leía muchísimo, tal vez de manera desordenada, pero los libros que caían en mis manos, los devoraba. Enseguida empecé a tomar clases de francés y entonces me decanté especialmente por las novelas francesas. Alrededor de los quince años también empecé a escribir poesía, que fui publicando en diferentes revistas del momento. La verdad es que escribía bastante poesía, hasta que empecé a introducirme en el cine. Después he escrito alguna cosa de vez en cuando... Bueno, en mis películas, de hecho, hay algunos poemas.

Nosferatu: Hombre, yo recuerdo especialmente el poema con el que acaba *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995).

Theo Angelopoulos: Sí, pero no únicamente ése. En *To Météoro vima tou pélagou* también hay otro que recita Mastroianni. En esa época leí también *Don Quijote*; si no recuerdo mal, tardé bastante en acabarlo. Sobre los diecisiete, el autor que más me atraía era Dostoievski, hasta que descubrí a Camus, y especialmente *El extranjero*, que se convirtió durante un par de años en mi libro de cabecera; era poco antes de entrar en la universidad. Cuando entré en la universidad, el cine lo

pasó a dominar todo. Desde la mañana a la noche, podía ver tres, cuatro películas diarias.

Nosferatu: Pues no iría mucho por la universidad.

Theo Angelopoulos: La verdad es que no, no creo haber sido un modelo de estudiante.

Nosferatu: ¿Cómo se le ocurrió matricularse en la Facultad de Derecho?

Theo Angelopoulos: La verdad es que no tenía demasiado claro lo que quería hacer. Me apunté a Derecho sin convicción; en realidad quería hacer otras cosas, pero tampoco sabía el qué. Pero, en definitiva, me pasaba más tiempo en el cine que en la Facultad.

Nosferatu: ¿No recibía presiones de su familia?

Theo Angelopoulos: Sí, pero yo veía que el Derecho no me interesaba, y al poco tiempo decidí que me iba a dedicar al cine. El problema es que mi padre se había puesto enfermo: mi madre tuvo que hacerse cargo de la tienda y la situación familiar era un poco delicada, de manera que no podía marcharme a París, como era mi intención. Así que seguí algún tiempo en la Facultad de Derecho

hasta que me llamaron para hacer el servicio militar. Estuve dos años de soldado.

Nosferatu: ¿Dónde?

Theo Angelopoulos: En una pequeña unidad militar donde estaba constantemente de viaje, como los comediantes. Teníamos que realizar unos tests para seleccionar personal y enviarlo a una u otra unidad. En esos años viajé mucho por toda Grecia, salvo por el norte. En realidad fue mi primer contacto, mi descubrimiento de Grecia, especialmente del interior... La tristeza del invierno, las muchachas de provincias que siempre esperaban, los sueños de los soldados y el trabajo durísimo de los campesinos que debían sobreponerse a la destrucción de la guerra civil. En aquellos años todavía se veían muchos pueblos destruidos. Creo que fue una visión muy directa de Grecia; de hecho, la idea de **O Thiasos** arranca de la experiencia de estos meses. Después, para acabar, me pasé tres meses en la prisión militar por haber insultado a un oficial. De hecho fue él quien empezó, pero creo que después yo fui demasiado lejos. Así que pasé por un tribunal militar y me condenaron a tres meses de prisión que tuve que cumplir justo al acabar el servicio militar. Pero no te creas que consistía en estar encerrado, no, se tenía que trabajar.

Nosferatu: Entonces eran trabajos forzados.

Theo Angelopoulos: Casi, casi. Afortunadamente acabó pronto, y en mi casa las cosas iban un poco mejor. Mi padre se había recuperado, así que, finalmente, podía plantearme el viaje a París.

Nosferatu: Todo esto sucedía en el año 1961.

Theo Angelopoulos: Justo. Para hacer la despedida organicé una fiesta con todos mis amigos. Yo



O Thiasos

no tenía dinero, así que les dije a los que venían que aportaran una pequeña cantidad para el viaje; con eso compré el billete y me fui a París sin saber a dónde iría, ni de qué viviría. Llegaba únicamente con mis lecturas de literatura francesa, creyendo que llegar a París era como llegar a la corte de los milagros. Constaté, muy pronto, que no era así. De todas maneras tampoco me fue tan mal. En el tren, antes de llegar, conocí a una persona que me permitió estar unos días en su casa mientras encontraba algún trabajo y un sitio donde dormir. Al principio pasé por muchos lugares, incluso llegué a dormir en una casa abandonada a las afueras de París. Después, poco a poco, las cosas se fueron arreglando.



Nosferatu: Supongo que llegó a hacer todo tipo de trabajos.

Theo Angelopoulos: Por supuesto. El primero que encontré fue en una tienda de alfombras. Me encargaba de desplegarlas para que los clientes las vieran; sólo recuerdo que eran enormes y terriblemente pesadas. Después encontré un trabajo en el aeropuerto de Orly, en el subsuelo; me pasaba el día limpiando el suelo. Después siguieron muchos otros: restaurantes, la recepción de un hotel...

Nosferatu: Y paralelamente empezó sus estudios en la Sorbona.

Theo Angelopoulos: Primero en la Alianza Francesa para mejorar mi francés, y después ya en la Sorbona, en la Facultad de Letras. Seguí las clases durante un año, y cuando encontraba la ocasión asistía también a otros cursos. Al mismo tiempo lo compaginaba con el Instituto de Filmología, que era esencialmente teórico; allí estaban Sadoul, Mitry, gente que después reencontraría en el IDHEC. Además en aquellos años a París llegaba cine de todas partes del mundo: el *Cinema Novo*, el

cine de los países del Este, Wajda y, por supuesto, Bergman, Buñuel, Antonioni y la *Nouvelle Vague*. Realmente era un período extraordinario. Con Antonioni hubo una época que no pasaba un día sin ver -aunque sólo fuera un fragmento- alguna de sus películas. Era como tomar una droga de la que cada día necesitas como mínimo una dosis, pero no era el único.

Nosferatu: ¿Es en ese momento cuando descubre ese otro cine distinto al americano?

Theo Angelopoulos: No, mi primer encuentro importante con el cine europeo del momento fue algo anterior, cuando todavía estaba en Atenas. Fue con Godard y su *Al final de la escapada* (*A Bout de souffle*, 1959).

Nosferatu: Después se produce su entrada en el IDHEC.

Theo Angelopoulos: Sí, estuve un año aproximadamente. Después fui expulsado por diferentes problemas con los profesores.

Nosferatu: No únicamente, como se dice en muchas reseñas

biográficas, por querer realizar una panorámica de 360 grados.

Theo Angelopoulos: Eso fue la gota que colmó el vaso. Los problemas eran bastante más complejos y la relación no funcionaba para nada. De todas maneras, la impresión fundamental que me llevé de mi paso por el IDHEC es que la importancia de una escuela de cine no radica en lo que te puedan enseñar los profesores, sino esencialmente en que durante todo el día vives con el cine: hablas de cine, imaginas cine, estás constantemente preparando proyectos. Eso es lo más importante de las escuelas de cine. En ese período trabajé además en la *Cinemathèque*, cortando las entradas, así que tuve ocasión de ver muchísimo cine, de todos los lugares y de todas las épocas.

Nosferatu: ¿Qué hizo después de abandonar el IDHEC?

Theo Angelopoulos: Empecé a rodar mi primera película, "Negro y blanco", que tuve que abandonar en el laboratorio por falta de dinero, y poco a poco me introduje en algún rodaje e incluso llegué a interpretar pequeños pape-

les en películas comerciales. Me acuerdo de una que se llamaba **París secreto**, una película terrible, donde yo hacía el papel de un italiano que explotaba a una mujer... Bueno, algo increíble.

Nosferatu: Pero en ese momento regresa a Grecia, en el 64, y se instala definitivamente ahí. ¿Cómo fue eso?

Theo Angelopoulos: (sonrisa) Tenía una cita con una vienesa para casarnos aquí, en Grecia.

Nosferatu: ¿Una cita para casarse?

Theo Angelopoulos: Sí, sí, con una austríaca que había conocido en un tren. Bueno, ahora no te voy a explicar mis historias.

Nosferatu: Me deja muy sorprendido: la verdad es que tenía una imagen de usted como más ponderada y racional.

Theo Angelopoulos: En aquel tiempo era bastante aventurero... Así que nos dimos una cita para casarnos en Atenas. Yo volví de París, pasé unos días en Atenas y después me fui a una isla para esperar el momento señalado, pero lo olvidé totalmente y no regresé a Atenas hasta más tarde. Después supe por un amigo común que ella tampoco se había presentado, así que el matrimonio nunca se celebró.

Nosferatu: Y usted se quedó en Atenas.

Theo Angelopoulos: Por pura casualidad. Era el año 64 y estaba en el gobierno Papandreu, el padre de Andreas. Era una época con muchas manifestaciones en la calle, y en una de ellas me detuvo la policía y me metió en un calabozo. Por casualidad coincidí con un amigo -que después sería también director de cine, y que entonces trabajaba en un periódico de izquierdas-; él me propuso hacer las críticas cinematográficas para

el diario. Y no me explico cómo, pero acepté. Creo que estaba tan sorprendido por todo lo que había reencontrado en Grecia que no me pude negar. Y esta aceptación fue decisiva para mi vida, porque por ella me quedé en Grecia.

Nosferatu: ¿Porque usted tenía la intención de volver a París para establecerse, no quería trabajar en el cine griego?

Theo Angelopoulos: No, no, en absoluto. Yo había venido únicamente a casarme, y después quería volver a París. Mi intención era hacer cine en París; allí había empezado y conocía un poco el terreno. La propuesta del diario fue lo que me hizo cambiar de planes.

Nosferatu: Se puede decir que con su regreso a Atenas cierra una etapa y, si me lo permite, el período de juventud, para entrar en un mundo adulto. ¿Qué se lleva de esos años en París?

Theo Angelopoulos: Me llevo el descubrimiento de todo. En París creo que pasé -tal vez porque me sentía libre, tal vez porque no existía ni pasado ni futuro, sólo presente; tal vez porque todas las vías estaban abiertas, porque todas las elecciones eran posibles; seguramente porque era joven, porque el cine tenía para mí, como espectador, algo de mítico- los años más importantes de mi vida, los que han hecho de mí lo que soy ahora. Tomé consciencia de lo que quería hacer, y eso no significa únicamente la elección de una forma de expresión, es algo más importante. Desde ese momento, es imposible imaginar mi vida sin la presencia del cine, y eso quiere decir entender el cine no como una ocupación o como un trabajo, no, quiere decir entender el cine como una forma de vida.

Nosferatu: Creo que esta atmósfera se encuentra perfectamente reflejada en esa emotiva escena de

La mirada de Ulises donde los dos amigos que se reencuentran en Belgrado recuerdan sus años parisinos. Pero volviendo al regreso a Atenas: ¿cómo se fue adaptando al cambio de ciudad y al nuevo trabajo?

Theo Angelopoulos: En un principio me dediqué plenamente a las críticas para el diario. No creas que me pagaban mucho; tenía poco más que para mis gastos, y eso que entonces vivía en casa con la familia. Grecia estaba entonces muy revuelta, constantemente estábamos en manifestaciones.

Nosferatu: ¿Pertenece entonces al Partido Comunista?

Theo Angelopoulos: No, nunca he estado afiliado a ningún partido. Sí que estaba bastante próximo al comunismo. Bueno, en ese momento existían dos tendencias dentro del comunismo: la exterior, que estaba ligada a la URSS, y la interior, que era con la que más congeniaba.

Nosferatu: Y es en ese período anterior al golpe militar de los Coroneles cuando empieza a rodar sus primeras películas.

Theo Angelopoulos: Sí, el trabajo en el periódico lo mantuve hasta que lo clausuraron en 1967 por el golpe de los Coroneles. En ese momento ya había tenido la experiencia, aunque fuera frustrada, de mi primer largometraje, "Forminx Story", y estaba trabajando en el medimetraje **Ekpombi** ("La emisión", 1968).

Nosferatu: ¿Cómo fue la puesta en marcha de su primer proyecto de largometraje: "Forminx Story"?

Theo Angelopoulos: Yo había conocido al mánager de los Forminx, que era un grupo musical *pop*, un poco a la imagen de los Beatles. En ese momento tenían un gran éxito en Grecia, y había

un productor americano que quería introducirlos en Estados Unidos; y pensó en hacer una película que pudiera servir como presentación. Se asoció con un productor griego y me hicieron la propuesta de escribir el guión. Obviamente no me lo pensé dos veces. Había una pequeña trama policial, alguien que desaparecía, pero no se sabía ni por qué ni cómo. En realidad mi intención era hacer una comedia musical, algo así como **¡Qué noche la de aquel día!** (*A Hard Day's Night*, 1964), algo que en aquel momento estaba bastante alejado de la realidad griega. El primer día de rodaje, que fue también el primer rodaje profesional de mi vida, lo hicimos aquí en Tesalónica, en el palacio de los deportes, con ocho mil personas que bailaban y gritaban; luego rodamos también en la estación... Yo creo que es por este motivo que me gusta tanto rodar aquí. En esta estación rodé también uno de los planos que mas aprecio: está en **Paisaje en el niebla** (*Topio stin omichli*, 1988).

Nosferatu: Y también el del reencontro con la madre del protagonista en **La mirada de Ulises**, aunque figure que sea Bucarest.

Theo Angelopoulos: También, es un plano muy emotivo. Bueno, pero continuando con "Forminx Story", cuando llevábamos poco más de dos semanas, el productor americano, por motivos que desconozco, se retiró de la producción, y quedó sólo el griego. Ya te he dicho que aquello estaba muy lejos de lo que se hacía en esos momentos en Grecia, de las comedias musicales habituales, así que pronto empezaron las discusiones con el productor. Él vio que lo que estaba rodando no tenía nada que ver con lo que pretendía. Así que contrató a otra persona para rehacer el guión y dar otro rumbo a la película.

Nosferatu: ¿O sea, que la película se acabó realizando?

Theo Angelopoulos: Sí, sí. No sé si existe como película, pero lo cierto es que se terminó. Yo nunca llegué a verla, ni tan siquiera creo que se haya mostrado en público, pero el rodaje lo acabó la persona que me substituyó.

Nosferatu: Aquello debió de ser muy duro para usted: la primera película y ser despedido antes de acabarla.

Theo Angelopoulos: Imagínate, lo pasé muy mal; realmente fue un golpe muy duro. Yo estaba

**(...) Es imposible
imaginar mi vida sin
la presencia del cine,
y eso quiere decir
entender el cine no
como una ocupación o
como un trabajo, no,
quiere decir entender
el cine como una
forma de vida.**

muy ilusionado con la película... pero, mira, el azar quiso que en el laboratorio donde trabajábamos unas personas vieran el material rodado, y les gustó. Por aquel entonces andaba relacionado con otros jóvenes que intentaban abrirse camino en la dirección, y nos hicieron la propuesta, a Voulgaris, a Katakousinos y a mí, de realizar una película con tres medimetrajes. Finalmente, aquello no cuajó del todo, y lo único que quedó del proyecto fue mi medimetraje **Ekpombi**.

Nosferatu: **Ekpombi** gira en torno al papel de los medios de comunicación de masas en la sociedad de aquellos años sesenta.

Theo Angelopoulos: Sí, **Ekpombi** tenía como punto de partida un

programa radiofónico donde se buscaba al hombre ideal, que después iba a tener el honor de pasar una jornada con una *star*. Este tipo de encuestas callejeras eran muy habituales en aquellos momentos en Grecia. Con **Ekpombi** trataba de mostrar los engaños y las falsedades que se ocultan detrás de la imagen de ensueño que proyectaban los *mass media*. El filme tuvo muy buena acogida en el Festival de Tesalónica, y gané un premio de la crítica. Allí mismo conocí a un maquinista que había recogido algo de dinero y quería dedicarse a la producción. Había producido un par de cortometrajes y me propuso la realización de un largo. Yo en aquel momento ya tenía escrito el guión de **O Thiassos**, pero claro, con el dinero que había no podía proponer una película de cuatro horas, con todos los problemas de producción que comportaba. Piensa que para alcanzar el presupuesto que necesitábamos el productor tuvo que trabajar en otra película comercial, y con su paga se pudo llegar a rodar. Así que, naturalmente, tuve que aparcar el proyecto y me puse a escribir el guión de **Anaparastassi** ("La reconstrucción, 1970), que estuvo listo en quince días.

Nosferatu: **Anaparastassi**, como sucederá en otras películas tuyas, tiene su origen en un hecho verídico: el asesinato de un trabajador que regresa de Alemania a manos de la mujer y su amante, como Agamenón.

Theo Angelopoulos: Sí, efectivamente. El hecho que se relata sucedió de verdad en una aldea del Epiro. Incluso cuando empezamos a preparar la película fuimos a la aldea para hablar con la gente y ver si podíamos rodar allí, pero nadie quería recordar la historia. Era algo tabú para el pueblo. Así que empezamos a buscar por la región el lugar más adecuado. La llegada al pueblo donde finalmente rodaríamos fue igual al inicio del

filme. Nada más bajar del autobús tuve claro que aquél iba a ser el lugar de rodaje: había una atmósfera muy especial, de gran austeridad, todo dominado por el gris de las piedras y el cielo cubierto. Creo que en ese primer plano se encuentra ya la atmósfera habitual de todas mis películas. También es en **Anaparastassi** donde empiezo a trabajar con el que es el núcleo de mi equipo de trabajo -Arvanitis (el operador), Karapiperis (el director artístico), el otro Arvanitis (el ingeniero de sonido) y Grigori (el maquinista)-. Este pequeño equipo surge en este momento; luego se ha ido incrementando, pero ellos han sido siempre la base para la creación de todas mis películas.

Nosferatu: También en **Anaparastassi** se encuentra una forma de estructurar la narración que, con diferentes variaciones, se repetirá a lo largo de su filmografía: ya sea como investigación, encuesta o un proceso de búsqueda. En **Anaparastassi** parece poner de manifiesto que ante un hecho concreto no existe una lectura única, sino que todo depende de la perspectiva, un poco a la manera de **Rashomon** (*Rashomon*, 1950).

Theo Angelopoulos: No creo que sea así del todo. Mira, esta historia fue concebida a partir de un convencimiento: yo no conocía lo sucedido, ni tan siquiera conocía el mundo rural, porque no es el mío. Así que me era imposible llegar a saber la verdad; pero, además, eso tampoco me interesaba. Así que construí la historia a partir de tres reconstrucciones: la primera, la policial o judicial, que tiene como único objetivo descubrir la verdad; o sea, ¿quién fue el autor del asesinato? La segunda reconstrucción -que es la mía- intenta investigar todo aquello que no hacía la primera, tratando de comprender y situando en el marco de una sociedad como aquella este acto violento.

La tercera sería la de la propia gente del pueblo, a la que se acerca la cámara como si fuera una encuesta, y que deja traslucir un estado social, una visión muy particular de su propio universo. Así pues, se puede decir que la película empieza con la reconstrucción de la policía y termina con la mía y, como yo desconozco quién ha sido el asesino, la película acaba con ese plano de la puerta cerrada, la cámara fija delante de ella y la acción sucediendo fuera del plano, en el espacio *off* del interior de la casa.

Nosferatu: Algo que a lo largo de sus películas se ha convertido en uno de sus rasgos estilísticos más característicos.

Theo Angelopoulos: Sí, creo que es una característica más de un estilo que no pretende ser explícito, sino que confía en la imaginación activa del público para completar las imágenes y darle sentido a la obra.

Nosferatu: En sus inicios parece estar en ciertos aspectos bastante próximo al cine italiano, a Francesco Rossi -en especial a su **Salvatore Giuliano** (*Salvatore Giuliano*, 1962)- o a **Ossessione** (1942) de Visconti.

Theo Angelopoulos: **Salvatore Giuliano** fue una película importante para mí. **Ossessione** no la recuerdo como algo especial. No quiero decir que no estuviera bien, pero a mí no fue una película que me marcara especialmente. De todas maneras, más que una relación directa con el cine italiano, yo hablaría de un cierto espíritu de la época. En primer lugar, estaba la *Nouvelle Vague*, que me había precedido y en donde ciertamente había una influencia del Neorrealismo italiano, pero también del Realismo Poético francés. Después estaban, por supuesto, Antonioni y Mizoguchi.

Nosferatu: ¿Antonioni era su re-

ferencia más próxima en aquel momento?

Theo Angelopoulos: Antonioni es fundamental en la historia del cine. Es el hombre que aportó una nueva visión tras el Neorrealismo. Fellini existía ya, era un verdadero mago, formidable, pero a nivel de lenguaje cinematográfico no ha aportado nada; Antonioni sí. Él renovó el cine desde un aspecto fenomenológico que impulsó el lenguaje muy lejos. Por ejemplo, en la cuestión del *time*, del sentimiento de paso del tiempo, que es algo extraordinario en **La aventura** (*L'avventura*, 1960) o en **La noche** (*La notte*, 1961).

Nosferatu: Además fue una década donde planeaban como coordenadas fundamentales el componente político y la investigación formal de las películas.

Theo Angelopoulos: Sí, exacto. A eso me refería cuando hablaba del espíritu de una época. No se puede olvidar que en ese momento la figura y la enseñanza de Brecht eran fundamentales. Se podría decir que era la época de la distanciamiento, de la denuncia de los medios que uno utilizaba para construir la ficción. Incluso Bergman, un director que hacía otro tipo de cine, llegó a hacer una película donde los actores se dirigían a la cámara; quiero decir que era algo que impregnó fuertemente esa época.

Nosferatu: De todas maneras, la estética brechtiana, en su caso, adquirió una presencia y un desarrollo muy notables.

Theo Angelopoulos: Sí, se ha hablado mucho de mi cine como "cine épico"; pero, mira, contrariamente apenas se ha dicho nada sobre la ironía, y es algo que está muy presente en **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), **O Thiasos** o en **I Kynighi**. Creo que está muy clara la voluntad de subrayar, de mostrar los medios de



la construcción, de tener conciencia de la representación. En la época decíamos: *"mostrar que estamos haciendo una película, que no se trata de la vida"*. Por eso una vez, cuando me preguntaron, hablando de **Imeres tou 36**, *"¿qué quiere decir con estas largas panorámicas?, ¿qué significan?"*, yo contesté: *"nada, las panorámicas simplemente están diciendo: yo soy una panorámica"*. Todo esto configuraba una visión particular del cine, donde ciertamente Brecht jugó un papel muy importante, pero repito que esto se puede ver en las obras de muchos cineastas de la época, especialmente en aquéllos donde los aspectos políticos, directa o indirectamente, estaban presentes, como los Taviani, Jancso, Wajda, etc.

Nosferatu: Desde el inicio de su carrera se aprecia un acercamiento muy marcado a la estética teatral, creo que no inferior a la aportación de ciertos cineastas.

También es interesante ver cómo toma distancia frente al método Stanislawski, que en principio parece el más apropiado para el mundo del cine, optando por la épica brechtiana para remontarse al mundo de la tragedia griega, obviamente desde una perspectiva no aristotélica.

Theo Angelopoulos: Seguramente la teoría teatral ha sido importante en mi formación. De todas maneras, se ha dicho que mi cine es teatral, y yo creo que eso no es del todo cierto. Tal vez se puede decir de **O Thiassos**, pero ni **Anaparastassi** ni **Imeres tou 36** lo son. En **O Thiassos**, claro, el teatro es un medio privilegiado, pero porque se trata de una compañía de teatro, y por tanto deben estar presentes todos los elementos teatrales, porque forman parte de la acción. No sé, por ejemplo, la escena donde se produce el cambio de sombreros entre el oficial inglés y un actor de la com-

pañía, eso es realmente un cambio de vestuario. A través de este gesto se puede tomar conciencia de lo determinante del vestido. También está el telón de fondo, que viene a corroborar que todo aquello forma parte de una representación teatral. Fíjate que en toda la película no se muestra al espectador de la obra de teatro representada, porque el espectador, en realidad, es el que está mirando la película, que ve al mismo tiempo la película y la representación. Yo creo que éste es el primer filme donde utilicé recursos teatrales.

Nosferatu: Pero volvamos un poco atrás, porque no hemos hablado de **Imeres tou 36**, una película con una fuerte carga política que rodó en plena dictadura de los Coroneles.

Theo Angelopoulos: Efectivamente. En aquel momento teníamos en Grecia una dictadura, una más de las muchas que hemos

sufrido a lo largo del siglo. Con **Imeres tou 36** pretendía analizar el proceso por el cual se prepara una dictadura, así que me remonté al año 36, o sea al prólogo de la dictadura del general Metaxas. Mi intención era continuar después con la historia de Grecia hasta llegar a la dictadura de los Coroneles. Con **O Thiassos** cubrí la etapa entre 1939 hasta 1952, y finalmente, con **I Kynighi**, hasta el año 1977, una vez acabado ya el régimen de los Coroneles.

Nosferatu: ¿En ese momento tenía clara la idea de realizar una trilogía sobre la historia de Grecia?

Theo Angelopoulos: Bueno, que fuera a ser una trilogía, no lo sabía. Yo quería cubrir todos aquellos años, pero en aquel momento tampoco sabía con cuántas películas lo haría. La segunda película, sí, iba a ser **O Thiassos**, porque ya te he dicho que era una idea previa, pero de **I Kynighi** no existía nada todavía.

Nosferatu: En esos años el problema de la censura era ciertamente grave, y eso condicionó de manera determinante **Imeres tou 36**, incluso en su construcción formal.

Theo Angelopoulos: Sí. Es una película donde todos los hechos importantes suceden fuera de campo: detrás de las puertas, al otro extremo de la línea telefónica. Naturalmente contaba con la complicidad del público, que podía llenar de sentido aquello que apenas era sugerido. Una forma de trabajo que calificué con una expresión que hizo cierta fortuna entre la crítica: un trabajo sobre lo no-dicho. De esta manera, la dictadura de los Coroneles, que me obligaba a utilizar aquellos recursos, era introducida en la construcción formal del filme.

Nosferatu: No obstante, aunque en el resto de sus películas los

acontecimientos se presenten de manera mucho más directa, creo que su estilo cinematográfico se ha fundamentado siempre sobre la utilización de metáforas, símbolos, perífrasis y acciones más sugeridas que mostradas.

(...) Considero a la gente, al espectador, como alguien inteligente, capaz de pensar y capaz de interpretar. Alguien con el que es posible dialogar.

Theo Angelopoulos: Sí, es cierto... Por una parte, es verdad que en **Imeres tou 36** se encuentran prácticamente todos esos elementos que forman parte de mi estilo cinematográfico; pero, como has dicho, son integrados de manera mucho más directa, porque **O Thiassos**, por ejemplo, es una película absolutamente explícita en su discurso. Por otra parte, hay una cosa que siempre he rechazado, porque me parece innecesaria: las explicaciones. Ésa es una de las razones por las que rechazo el montaje, por las que no me gusta el montaje, porque en la mayor parte de las ocasiones se convierte en algo explicativo, y yo rechazo ese componente explicativo. Esencialmente, porque considero a la gente, al espectador, como alguien inteligente, capaz de pensar y capaz de interpretar. Alguien con el que es posible dialogar.

Nosferatu: Creo que lo único que aparece en **Imeres tou 36** que no se repite más en su filmografía es la atmósfera veraniega.

Theo Angelopoulos: Efectivamente, es algo muy extraño en mi filmografía. Pero para mostrar la gestación de una dictadura encon-

traba indispensables el calor, el sudor. No me lo podía imaginar en un ambiente invernal.

Nosferatu: **Imeres tou 36** tuvo una importante aceptación a nivel internacional.

Theo Angelopoulos: Sí, se puede decir que es la base de mi reconocimiento internacional, por lo menos a nivel de la crítica. Fue premiada en el Festival de Tesalónica y obtuvo el premio FIPRESCI del año 1972 en Berlín.

Nosferatu: Aunque el gran reconocimiento, a todos los niveles, se produjo con su siguiente película, **O Thiassos**.

Theo Angelopoulos: **O Thiassos** fue realmente un éxito a todos los niveles. Aquí, en Grecia, fue un acontecimiento sociológico. Era la primera vez que se daba una visión de la historia de Grecia desde aquella perspectiva y se creó una gran polémica que afectó a toda la sociedad, empezando por el propio gobierno y el parlamento de la nación.

Nosferatu: El rodaje se inicia con los Coroneles todavía en el poder, poco después del violento asalto del ejército al politécnico de Atenas.

Theo Angelopoulos: Apenas tres o cuatro meses más tarde. Yo después del asalto pasé unas semanas en París, pero inmediatamente regresé y nos pusimos a preparar el rodaje. Los primeros días recuerdo que tenía la sensación de estar jugando al gato y al ratón con la policía, porque claro, debíamos rodar escenas con partisanos, y banderas rojas, y en aquellos momentos era algo muy difícil. Pero la verdad es que tuvimos una suerte inmensa: un antiguo compañero mío de la universidad era entonces sub-ministro para la prensa y la comunicación, y aun sabiendo lo que yo hacía, porque lo sabía perfectamente, él

me dio un permiso para rodar y pudimos trabajar con un poco más de calma, dentro de lo que cabe. Yo creo que nos menospreció... Debí pensar: ¿qué se creen éstos que van a conseguir con una película?

Nosferatu: ¿Es cierto que durante el rodaje nadie del equipo conocía lo que se debía rodar?

Theo Angelopoulos: Los actores no lo sabían. Bueno, prácticamente nadie lo sabía. En primer lugar, porque no existía el guión. Yo llevaba una serie de anotaciones, un manuscrito que tenía únicamente yo, pero nada más. Yo tomé toda la responsabilidad, y cuanto menos se supiera mejor, esencialmente para evitar problemas a los demás. Fíjate que incluso el productor no había firmado nada, oficialmente no figuraba como productor. Yo era el único responsable del guión, de la dirección y de la producción. Al equipo le había explicado que la película trataba de una compañía de teatro que viaja por Grecia y que era también un recorrido por la historia del país entre los años 1939 al 52, pero nada más. Se empezó a rodar sin permisos, ni nada, en unas circunstancias verdaderamente extraordinarias, como si tuvieramos la más absoluta libertad.

Nosferatu: Parece increíble que con todas estas circunstancias se haya llegado a realizar una película como ésta, porque en realidad creo que con **O Thiasos** se realizó una auténtica reconstrucción de Grecia: de su historia, de sus gentes, de su morfología, de su cultura. La sensación de globalidad, de integración entre la forma y el fondo, la convierten, para mí, en una película única.

Theo Angelopoulos: Yo creo que este filme tiene un secreto: el secreto de su fabricación, eso es lo que le da un cierto encanto, un sabor particular. Es un film que

está impregnado de Grecia, de ilusión de toda una gente, y también de descubrimientos. Yo, personalmente, haciendo esta película comprendí un poco mejor a Grecia, su diversidad, su complejidad, su gente. Creo que me enseñó a ser un poco más comprensivo. De hecho, **O Thiasos** era como un viaje a la búsqueda de una identidad colectiva, un intento de recuperar algo que se nos había amputado.

Nosferatu: De todas maneras, a pesar de que es un filme profundamente griego, creo que la naturaleza trágica del conflicto que plantea lo hace tan universal y atemporal como cualquier pieza de los trágicos atenienses.

El hombre, sus conflictos, son idénticos en cualquier lugar.

Theo Angelopoulos: Sí, es cierto que los acontecimientos que se relatan giran en torno a la historia griega, pero no creo haber tenido nunca una visión particularista. El hombre, sus conflictos, son idénticos en cualquier lugar. Esto queda potenciado al no desarrollar los aspectos psicológicos o particulares de los personajes, y mantenerlos como entidades portadoras de ideología. En cada personaje se expresa una manera de ver el mundo. En este sentido están muy próximos a los personajes trágicos.

Nosferatu: **O Thiasos** dura prácticamente cuatro horas y, sin embargo, no hay un sólo diálogo en toda la película. ¿Como estructuró la narración?

Nosferatu: Pues está estructurada a partir de tres grandes monólogos que articulan el filme, recitados cada uno por un actor que abandona la acción para dirigirse

a la cámara. El primero gira en torno al desastre griego en Asia Menor en el año 1922. El segundo, sobre el "Diciembre rojo" de 1944. Y el tercero, sobre los deportados que eran llevados a una isla llamada Makronisos. Estos textos dividen y estructuran el filme en tres partes. Después hay tres textos más de carácter histórico: un fragmento de Lenin sobre la revolución, "los acuerdos de Varkiza" leídos en la escena donde los partisanos entregan las armas, y el texto de un manual escolar que lee el niño, y hace referencia a un episodio heroico griego de 1919, en la Batalla de Gravas, contra los turcos. Todos estos textos están extraídos de libros o bien de grabaciones de personas que estuvieron presentes en los acontecimientos, yo no escribí nada. Después están las canciones, que en muchas ocasiones ocupan el lugar de los diálogos y que tienen también una función idéntica a los textos; nunca acompañan, sino que informan. Y bueno, claro, está la obra de teatro, siempre interrumpida. Es una pieza del siglo pasado, muy popular en Grecia: *Golfo, la pastora*.

Nosferatu: Hace ya más de veinte años que rodó **O Thiasos**. Usted es un director que vuelve a rodar constantemente en los mismos lugares. ¿Qué sentimiento le provoca retornar a esos lugares tan cargados de sentido y ver el efecto destructivo de los hombres y el tiempo?

Theo Angelopoulos: Para mí es como si fuera un libro abierto, un libro de mis imágenes, las imágenes de la Grecia que he fotografiado y que se han ido transformando. Sobre estas primeras imágenes es como si alguien hubiera dibujado nuevos rasgos, una y otra vez. Yo creo que si finalmente ese libro, que es un mundo, cambia de tal manera que la última imagen se haya transformado tanto que no sean reconocibles los primeros rasgos, entonces el

mundo será otro. No creo que en ese momento yo pueda reconocer mi país... Siendo así tanto daría estar en un sitio como en otro.

Nosferatu: Con su siguiente película, *I Kynighi*, concluye la trilogía sobre la historia de Grecia.

Theo Angelopoulos: Sí. *I Kynighi* sucede en el año nuevo de 1977, o sea, una vez finalizada la dictadura de los Coroneles, aunque hay constantes referencias a todo el período posterior a la guerra mundial, visto desde la perspectiva de un grupo de burgueses.

Nosferatu: *I Kynighi*, comparada con *O Thiassos*, donde se recorría toda la geografía griega, es una película casi claustrofóbica.

Theo Angelopoulos: Sí. En cierta manera, es doblemente claustrofóbica: por el espacio físico donde se desarrolla, un hotel al borde del lago de Ioanina; pero también por el espacio mental, ya que es una historia que sucede en el interior de una conciencia, una conciencia de clase -en este caso la burguesa- inquieta por sus remordimientos y por el temor a la revolución. De todas maneras, en el desarrollo del guión el espacio interior del hotel se fue ampliando por unas salidas al exterior, que es el espacio de la memoria. En la película estos cambios se producen de forma muy natural, sin ningún tipo de ruptura.

Nosferatu: La música vuelve a tener un papel protagonista. En algunos momentos parece un musical.

Theo Angelopoulos: Sí, ya te he dicho que siempre he tenido una gran debilidad por el musical. Creo que eso es evidente en muchas de mis películas; me gusta ver a la gente bailando, es algo que siempre he adorado, aunque es cierto que en *I Kynighi* esto tal vez sea más explícito... Todo

en esta película es más explícito; por eso nunca he entendido por qué se ha hecho una interpretación tan seria. Ésta es una película irónica, tal y como te decía antes: hay en ella una voluntad muy manifiesta por subrayar.

Nosferatu: Pero al mismo tiempo también es una película crepuscular. Se aprecia en ella una especie de nostalgia por una idea que parece ya imposible: la revolución. En ese fantástico plano del lago atravesado por decenas de barcas con banderas rojas, parece dibujarse su definitivo viaje hacia el crepúsculo.

Theo Angelopoulos: En ese momento la idea de revolución no tenía ninguna correlación con la realidad. El Partido Comunista había desechado ya cualquier posibilidad. Es además un momento de gran confusión política. La misma democracia de Karamanlis no es más que una dulce dictadura, respaldada por el parlamento. Es ciertamente una época crepuscular, con ciertos fantasmas. De ahí el psicodrama o si quieres psicoanálisis político que tiene lugar entre el grupo de burgueses.

Nosferatu: El fin de época lo marca definitivamente *O Megalexandros*, su siguiente película. Con ella analiza y cierra la fe en las teorías liberadoras marxistas, y al mismo tiempo desencadena un cambio bastante importante en su manera de hacer cine. Tiene algo de catártico, ¿no le parece?

Theo Angelopoulos: Efectivamente. Para una parte importante de una generación de cineastas, que es la mía, y hablo de cineastas fundamentalmente europeos, aquello fue una herida muy profunda. Yo creo que pude superarla porque he sido uno de los pocos que lo hizo evidente, que no lo ocultó. Es así como está expuesto en *O Megalexandros*, y en esa medida fue como una catarsis. Otros prefirieron evitarlo o

ignorarlo, pero desde entonces han perdido el rumbo y su filmografía parece dar tumbos de un lado a otro.

Nosferatu: A la luz de este descalabro en la praxis de las ideologías revolucionarias, ¿cómo valora ese espíritu de esperanza en la revolución y en el marxismo de sus películas anteriores?

Theo Angelopoulos: En primer lugar, para entender esa esperanza, esa ilusión, es preciso situarse en esa época, es en ella que adquiere su pleno significado. En segundo lugar, la gente creía en sus ideas, si quieres con un cierto candor, pero existía el convencimiento de luchar por algo justo. Por eso creo que no se puede juzgar a un hombre por haber creído en un sistema, porque con su lucha creía defender la causa del pueblo. Únicamente podemos juzgar en términos históricos, pero no a un hombre.

Nosferatu: *O Megalexandros* es quizás la única película suya donde se pueden encontrar referencias sobre el cristianismo y la liturgia ortodoxa.

Theo Angelopoulos: Seguramente. La figura de Alejandro exigía esta utilización, pues en él se produce un proceso de divinización, donde se mezcla toda una iconografía popular, ya sea sobre la figura de Jesús o sobre la de los santos, todo ello mezclado con otras figuras míticas y héroes populares. Ciertamente es una película con muchos referentes, pero no están expresados como citas, sino que obedecen a los mecanismos de una cierta visión popular, que es la que ha generado estas historias y estos personajes. Por ejemplo, otra referencia es el teatro de sombras, que es algo muy popular en Grecia. Una de las historias que se representaba era *Filada tou Megalexandros* ("El romance de Alejandro el Grande), que durante siglos pasó de gene-

ración en generación por vía oral, y fue el primer libro que se imprimió en griego.

Nosferatu: ¿Hay algún acontecimiento puntual de esos años que haya servido de punto de partida para elaborar el guión?

Theo Angelopoulos: Bueno, la intriga narrativa surge de un hecho real que sucedió muchos años atrás, si no recuerdo mal en 1866, cuando cogieron prisioneros a unos diplomáticos ingleses para pedir dinero por su rescate. Yo en la película lo traslado al primer día de nuestro siglo, ya conoces mi fascinación por el año nuevo. Aquí además es principio de siglo. Por otra parte la figura del bandido es algo muy presente, en general, en todos los pueblos balcánicos. A veces eran simples bandidos, sin más, pero otras muchas eran como Robin Hood. Todo esto se mezcla, naturalmente, con la reflexión política e ideológica que gira en torno a los ideales liberadores que se generaron en el siglo XIX, y que se han desarrollado prácticamente a lo largo del XX. Mi intención era construir la historia de un personaje que parte del pueblo, y que como Robin Hood es convertido en un mito para finalmente ser destruido por el propio pueblo que lo había inventado. De ahí todas esas referencias cristianas. Porque en realidad se trata de una figura divinizada y después destronada. Por eso la comida con sus hombres es una réplica de la Última Cena, por eso mata a los ingleses en el interior de la iglesia, y finalmente lo que se produce es una Teofagia, la comida ritual del dios; en parte como la comunión del cristianismo, en parte también como el exorcismo que podía representar para los antiguos.

Nosferatu: Pero, curiosamente, a pesar de recoger tantas referencias populares, ésta es tal vez su película más radicalmente personal a nivel estilístico: la utilización



de los espacios abiertos, el sentido coreográfico de los grupos, los largos silencios, la alternancia entre estatismo y una acción casi litúrgica, etc.

Theo Angelopoulos: Es cierto, éste ha sido un filme especialmente difícil para el público. Yo creo que ha sido el filme en el cual he llevado mi estilo, las figuras de mi estilo, hasta el extremo. Es verdaderamente extremo: hay gente que lo adora y gente que lo encuentra excesivamente duro.

Nosferatu: Los rodajes de sus películas acostumbra a ser todos bastante complicados, pero creo que **O Megalexandros** fue aún más difícil si cabe.

Theo Angelopoulos: Sí, las circunstancias fueron muy difíciles. Prácticamente todo el rodaje lo hicimos en un pequeño pueblo de montaña en Macedonia, un pueblo deshabitado durante el invierno. Nosotros nos instalamos en las casas vacías, pero claro, las condiciones no eran buenas. El invierno fue muy duro, y durante varios días estuvimos incomunicados a causa de la nieve. Los problemas financieros agravaron la situación y se creó una relación entre todos bastante tensa. A mí me acusaron de convertirme en una especie de Alejandro el Grande. Hoy sería imposible repetir

una película como ésta. De todas maneras, en aquellos años había una disponibilidad, una ilusión desmesurada por parte de todos. Ahora las cosas son distintas, aunque yo no me puedo quejar para nada de mi equipo. El gran problema es que aquí, en Grecia, la industria cinematográfica es prácticamente inexistente: falta estructura, falta organización. Pero lo cierto es que desde esa época en que rodé **O Megalexandros** se han producido muchos cambios en las relaciones humanas. Mira, esta película la rodamos con un equipo grande, de unas cuarenta personas, profesionales. La gente apenas cobró porque había muy poco dinero, pero entre todos conseguimos acabarla. Después, en **Taxidi sta Kithira** empezamos el rodaje con un equipo normal y lo acabamos tres personas: Arvanitis, el operador, un asistente y yo. Sin eléctricos, sin maquinistas, nada. Entre los tres tuvimos que hacer las luces, los movimientos, todo.

Nosferatu: ¿Como en un rodaje de Súper-8?

Theo Angelopoulos: Peor aún. Es como un viaje. Al principio la galera está repleta, y a pesar de todos los problemas que siempre hemos tenido en los rodajes, siempre se mantuvo así. Con **Taxidi sta Kithira** se empezó a

vaciarse. Después todo ha sido diferente; cierto que las producciones han sido más normales, pero el espíritu ya no ha sido el mismo. Todo se ha vuelto más profesional.

Nosferatu: Acabando con **O Megalexandros**, hay un personaje -el joven Alejandro- que al final de la película huye de la aldea para entrar en la Atenas de ochenta años más tarde. Me parece que se trata de un personaje muy significativo para entender su reflexión política y filosófica en aquellos años, y especialmente si lo comparamos con un personaje hermano, como es el joven Orestes de **O Thiassos**. Éste se podría entender como continuador de una idea de revolución, aun dentro de un paradigma marxista, pero el joven Alejandro, que tiene un bagaje similar y pudiera ser transmisor de la misma idea, debe buscar nuevos mundos donde aquella idea pueda tener validez, porque los viejos mitos están ya muertos.

Theo Angelopoulos: **O Megalexandros** termina con la siguiente frase: "*Es así como Alejandro -el muchacho- entró en la ciudad*". Para mí, al acabar los setenta se me presentó claramente el convencimiento de la destrucción de esta idea utópica que había sido creada en el siglo pasado por el pensamiento socialista. Al final de la película lo único que tenía claro es que empezaba otra época. Como si fuera una especie de profecía.

Nosferatu: A partir de este momento su obra sufre un cambio considerable. Para empezar se sustituye el protagonismo colectivo e histórico por protagonistas individuales.

Theo Angelopoulos: Sí, pero de todas maneras esos temas no los abandono en ningún momento.

Nosferatu: No, en absoluto, pero sí que ceden el lugar central de sus películas.

Theo Angelopoulos: Sí, en ese sentido sí. **Taxidi sta Kithira** no es una película sobre la Historia; sin embargo, la Historia recorre en todo momento su fondo. Lo que vemos son los hombres, es decir, los sujetos de la Historia o los que han sufrido la Historia, o sea, sus víctimas.

Nosferatu: Como si hubiera realizado un *zoom* de acercamiento.

Theo Angelopoulos: Sí, un acercamiento progresivo hacia los personajes.

Nosferatu: Usted realizó este filme después del triunfo de los socialistas, del PSOK. Me da la sensación de que en él se refleja un sentimiento de traición, principalmente cruel, desde la izquierda -en ese momento en el poder- hacia el pasado que representa el anciano exiliado.

Theo Angelopoulos: Bueno... Mira, en Grecia la derecha tuvo un "Alejandro el Grande": Karamanlis. "Alejandro el Grande" para la izquierda fue Andreas Papandreu. Poco antes de empezar la preparación de **Taxidi sta Kithira**, me enteré de un hecho muy curioso y muy ilustrativo. Papandreu no estaba todavía en el poder, y para la festividad de San Andrea, su onomástica, su casa se llenó de campesinos, con sus ovejas y otros animales ¡para que los bendijera! Vendían también iconos de San Andrea. Pues bien, nuevamente se demostraba que el pueblo necesitaba un nuevo "Alejandro el Grande", como una ayuda mágica, alguien que se debía presentar como un liberador, y

**Afortunadamente,
con el tiempo, el
pueblo ha empezado
a entender que no
existen salvadores.**

así fue como Papandreu subió a la escena política, como un nuevo liberador. La decepción llegó pronto y con la misma contundencia con la que había nacido la esperanza.

Nosferatu: ¿Es de ese clima de decepción de donde surge **Taxidi sta Kithira**?

Theo Angelopoulos: Sí, pero no es una decepción únicamente política. Para mí aquellos años fueron especialmente difíciles. En lo político, personalmente y después de **O Megalexandros**, no podía esperar mucho. Afortunadamente, con el tiempo, el pueblo ha empezado a entender que no existen salvadores, que no hay más "Alejandros". Después de los cambios en los países del Este, la certeza creo que ha sido ya total. El panorama de todas maneras es desolador, la gente anda perdida; bueno, se podría decir que es, realmente, un "Paísaje en la niebla".

Nosferatu: Ciertamente, esa desorientación, esa falta de certezas, esa niebla, en definitiva, parece que invade sus tres películas de la década de los ochenta. En las tres existe una dominante: la búsqueda, que se simboliza principalmente en la búsqueda de la figura del Padre.

Theo Angelopoulos: Claro, es la búsqueda de alguien con el que poder contrastarse, con el que encontrar una referencia. El Padre, por supuesto, funciona como una idea que se genera porque existe un vacío.

Nosferatu: ¿Es por eso que el otro gran protagonista de estas tres películas, junto al Padre, sea el silencio?

Theo Angelopoulos: Justo, es por eso que yo hablé de estas tres películas como una trilogía del silencio. El silencio de la historia: **Taxidi sta Kithira**; el silencio del amor: **O Melissokomos** ("El api-

cultor", 1986); y el silencio de Dios: *Paisaje en la niebla*.

Nosferatu: Pero volviendo a la figura del Padre, al Padre-conocimiento. Llama poderosamente la atención que, después de dos películas tan demoledoras como *Taxidi sta Kithira* y *O Melissokomos*, y sabiendo que su intención original era acabar *Paisaje en la niebla* con el plano donde los niños se pierden en la noche de aquella especie de laguna Estigia, me parece increíble que finalmente aparezca ese último plano donde los niños, al desaparecer la niebla, corren a abrazarse con aquel árbol, que seguramente debe ser el único verde de toda su filmografía.

Theo Angelopoulos: El árbol es el Padre, es decir, la vida misma, y aquello es un abrazo a la vida. Supongo que sabrás que ese último plano se lo debo a mis hijas, porque, efectivamente, mi idea inicial era acabar la película con los niños en la oscuridad. A mis hijas aquello no les pareció nada bien. Yo se lo expliqué a Tonino Guerra, y él les dió la razón, porque si *Paisaje en la niebla* era como una fábula de hadas, era necesario que acabara bien.

Nosferatu: Creo que la presencia de sus hijas ha sido un factor fundamental, no sólo para la modificación de este final, sino también para la recuperación de una perspectiva como más regeneradora en su cine, donde además la presencia de los niños viene a significar una nueva esperanza de comunicación.

Theo Angelopoulos: Seguramente. Creo que he cambiado mucho, y ellas deben haber tenido una parte importante en ese cambio.

Nosferatu: Porque, además, antes de tener a sus hijas no toleraba demasiado a los niños.

Theo Angelopoulos: Es verdad,



me parecían algo que sólo crea problemas. Ahora me ve mi hermano y no se puede creer que haya cambiado tanto. Recuerdo que en mis primeras películas se decía que era extremadamente duro y rígido. Había gente del equipo que cuando estaba presente ni siquiera comía. Con el tiempo se cambia; creo que me he vuelto más tolerante. Seguramente teniendo niños a tu alrededor el carácter se dulcifica y aprendes a ver las cosas de otra manera.

Nosferatu: Con ese último plano de *Paisaje en la niebla* creo que se introduce en su obra un sentido de lo utópico que reaparecerá constantemente en sus siguientes películas. Usted, que había empezado con el racionalismo expositivo de Brecht, acaba llegando a la conclusión -al menos por el momento- de que es necesario crear utopías, ilusiones para mantenernos vivos y no caer en el nihilismo, una larga travesía hasta Nietzsche.

Theo Angelopoulos: Bueno, la verdad es que yo lo he interpretado como un viaje de retorno a Aristóteles. De Brecht a Aristóteles. O sea, volver a ver la poesía, el drama, como algo reconfortante, como una catarsis regida por

un sentimiento de piedad. Yo creo que eso es lo que nos conduce a la comprensión.

Nosferatu: Especialmente en sus dos últimas películas -que son contemporáneas y posteriores a los conflictos en el Este de Europa-, parece haber una dura confrontación entre un mundo caótico, violento, fragmentado por innumerables fronteras y refugiados a la deriva, y los protagonistas de sus películas, que solitarios, en medio de ese caos, tratan de restablecer una comunicación perdida. Hay una frase de *To Météoro vima tou pélargou* que me parece muy ilustrativa de esta búsqueda utópica: "*Con algunas palabras clave se podría dar vida a un nuevo sueño colectivo*".

Theo Angelopoulos: Es eso, es justo eso, es una cuestión... Mira, creo que hemos llegado a un extremo de individualismo y aislamiento por el que no podemos continuar. En otro tiempo, los ideales colectivos, ya fueran políticos o religiosos, podían crear unos vínculos muy estrechos, pero todo eso ha desaparecido. Así que es necesario inventar nuevos sueños, establecer nuevas vías de comunicación. Por eso, el final de *To Météoro vima tou pé-*

largou es un final utópico, como algo ensoñador, con esos hombres de amarillo trepando a aquellos postes para restablecer la comunicación, para intentar traspasar las fronteras, y no únicamente las nacionales, sino las que nos aíslan a unos de otros, las que nos impiden comprendernos, o por lo menos intentarlo.

Nosferatu: En *To Météoro vima tou pélargou* vuelve a utilizar la investigación periodística para desarrollar la historia. Y en ese proceso el periodista se acerca a la comprensión de los otros.

Theo Angelopoulos: En cierta manera es una situación bastante similar a la de mi primera película. Aquí el periodista actúa con la intención de obtener una gran noticia si consigue demostrar que el refugiado es el antiguo político desaparecido. Así actuaban la policía y el juez en *Anaparastassi*, únicamente interesados en descubrir quién era el asesino. Pero aquí el periodista acaba sumergiéndose en el mundo que investiga y llega a no comprender nada ni a nadie, pero esto es ya el primer paso para acercarse a esa realidad distinta a la suya. Y finalmente, comprendiendo a los demás, empieza a comprenderse a sí mismo.

Nosferatu: Desde *Paisaje en la niebla* se aprecia en su cine una esperanza casi redentora en establecer una nueva comunicación. En *La mirada de Ulises*, de manera muy implícita, el cine, el arte, aparecen para dar un nuevo sentido, para desocultar una nueva mirada.

Theo Angelopoulos: El cine en *La mirada de Ulises* es la memoria. Y para el protagonista es un redescubrir el mundo y el motor que le impulsa a continuar, a buscar... E incluso, al final, reafirma su idea de continuar el viaje, de seguir buscando, a pesar de todo. No hay otra solución.

Nosferatu: ¿Lo único que tiene sentido, entonces, es el Viaje?

Theo Angelopoulos: Sí, así lo creo; obviamente, cuando el Viaje es una forma de conocimiento. Las metas pueden existir, pero el Viaje no se puede detener.

Nosferatu: *La mirada de Ulises* asombra por su globalidad. Abarca toda una región, los Balcanes, y el desarrollo de todo un siglo, que además se entrelaza con un siglo de historia del cine. Una globalidad que recuerda a la de **O Thiasos**.

Theo Angelopoulos: Tal vez sí. De todas maneras, todas mis películas creo que tienen un reflejo colectivo y una visión muy poco localista. Es cierto que la historia se desarrolla en los Balcanes y que hay un recorrido por su historia y por su geografía, pero lo principal es la presencia del hombre, y yo aquí, hablando de una situación del hombre, creo que lo hago extensible al resto, sin importar el tiempo ni el lugar.

Nosferatu: En España *La mirada de Ulises* está teniendo, en los lugares en que se ha estrenado, un éxito sorprendente, más aún si se tiene en cuenta que es la segunda película suya que se estrena comercialmente. ¿No le ha sorprendido esta acogida, que incluso entre ciertos sectores de la crítica ha tenido mucho de descubrimiento?

Theo Angelopoulos: Bueno, la verdad es que siempre me había sorprendido un poco que mis películas no llegaran a distribuirse en España, porque era el único país de Europa, junto a Portugal, en que esto sucedía. De todas maneras tampoco te voy a decir que ahora me sorprenda: estoy acostumbrado a ser alguien al que se le empieza a descubrir, y con España debía suceder, porque compartimos una sensibilidad, una historia, una cultura común.

Después están todas las cuestiones coyunturales y de mercado, que son determinantes. En verdad, me sorprende mucho más tener éxito en Taiwán o incluso en Estados Unidos. Lo demás entra dentro de las lógicas del mercado. Mira, en Italia, que ha sido uno de los lugares en que más éxito ha tenido, se han vendido más entradas que sumando todas las de mis filmes anteriores, y eso que en Italia siempre he tenido una buena acogida. Contrariamente, en Francia ha estado por debajo de otras películas mías. No sé, de todas maneras creo que el público necesita, cada vez más, descubrir cosas nuevas, otras perspectivas de ver el mundo y, por tanto, otras formas de hacer cine. Yo tengo esa confianza, aunque soy consciente de las dificultades financieras para hacer un cine... digamos de autor. Fíjate, con todo lo bien que ha funcionado comercialmente *La mirada de Ulises*, para conseguir el presupuesto de "La eternidad y un día" he tenido más problemas que nunca. Afortunadamente se ha podido resolver, pero cada vez se hace más duro y yo cada vez soy más mayor.

Nosferatu: Esto que dice es descorazonador. Si usted con su filmografía y su reconocimiento en las salas comerciales tiene estos problemas, ya me dirá lo que haremos los que todavía no hemos empezado.

Theo Angelopoulos: Sí, es una situación delicada, porque, cada vez más, el control de los mecanismos que se ponen en marcha para que una película llegue al espectador están en manos de grandes empresas. Y no hace falta que sean americanas, porque en realidad les mueve la misma filosofía. De todas maneras, aquí en Europa siempre existen rendijas por donde poder colarse y es necesario que pueda seguir siendo así.

Nosferatu: ¿Cree que la omnipre-

sencia del cine americano y la poca vitalidad de los cineastas europeos condiciona la pobreza tanto en el lenguaje como en los temas cinematográficos?

Theo Angelopoulos: Sin duda. En el cine americano es sumamente difícil salirse de ciertos condicionamientos impuestos por el mercado. Incluso cineastas que empezaron fuera del sistema dominante han acabado siendo absorbidos por él: Jarmusch, Spike Lee, por ejemplo. Fíjate Cassavetes, los problemas que tuvo, y eso que hacía sus películas prácticamente con los amigos y con unos presupuestos mínimos para el cine americano. Yo soy consciente de que si puedo seguir trabajando es, por una parte, por las particularidades personales de mi cine, y, por otra, por no mover presupuestos excesivos. Si excedes ciertos toques presupuestarios no puedes controlar la película: la película ya no es tuya, es del productor. Ésta es una discusión que he tenido más de una vez con Wim Wenders.

Nosferatu: Según usted, ¿cuáles son las mayores diferencias, a grandes rasgos, entre el cine americano y el europeo, dejando aparte las cuestiones económicas?

Theo Angelopoulos: En primer lugar, el ritmo, el *time* de las películas. Después, la filosofía, el espíritu en general que les mueve a producir la película, la aproximación del actor. Y luego un tema fundamental: la acción. Creo que en las películas más importantes que se han hecho aquí, la acción ha sido mínima; mientras que en las mejores películas americanas la acción es predominante. Por ejemplo, **Ciudadano Kane** (considerado en numerosas ocasiones como el mejor filme americano, y eso sin ser una película de las que se pueden llamar de acción) es una encuesta. Compáralo con alguna gran película europea: **La palabra** (*Ordet*, 1965), por ejem-

plo. Las diferencias son notables.

Nosferatu: La mirada de Ulises ha sido su décimo largometraje. ¿Tiene alguna preferencia, en particular, por alguno de sus filmes?

Theo Angelopoulos: Eso es algo difícil de contestar, porque depende mucho de la perspectiva con que las miras y también del momento... No sé, tengo una debilidad especial por **Paisaje en la niebla** y también por **Anaparastassi**.

Nosferatu: ¿Sí?

Theo Angelopoulos: Sí, porque aparte de ser mi primera película, creo que en ella se encuentran todos los elementos que aparecerán desarrollados posteriormente.

Nosferatu: ¿Quiere decir que en el momento de rodar **Anaparastassi** tenía conciencia de haber encontrado su estilo, su forma de hacer cine?

Si excedes ciertos toques presupuestarios no puedes controlar la película: la película ya no es tuya, es del productor.

Theo Angelopoulos: Sí, creo haber tenido conciencia desde el primer plano que rodé. Porque no fue algo que yo adopté, sino algo que nació en el momento en que me puse a rodar y no por una elección racional, no. Mira, creo que es un ejemplo muy ilustrativo, por ejemplo, el último plano de **Anaparastassi**, el plano fijo ante la puerta de la casa. Cuando lo fuimos a rodar no nos quedaba ya prácticamente película; teníamos una caja de 120 metros, o sea, poco más de cuatro minutos, y algunos restos, pero muy cortos. Arvanitis (el operador) me dijo:

comprueba cuánto va a durar el plano para escoger el trozo que vamos a utilizar. Me imaginé la escena, miré el reloj y cerré los ojos. Al abrirlos habían pasado cuatro minutos y unos segundos. Hicimos un ensayo, y también cuatro minutos y unos segundos. Así que Arvanitis puso la bovina de 120 metros y rodamos con muchas precauciones, porque no nos quedaba más material, y efectivamente volvió a salir el mismo tiempo. Eso quiere decir que el plano surgía de una concepción del tiempo, del tiempo y del espacio; o sea, de algo totalmente interior que es proyectado hacia fuera.

Nosferatu: Como ha escrito Tar-kovski en su *Esculpir el tiempo*, el ritmo es donde se encuentra lo más personal de un cineasta.

Theo Angelopoulos: Exactamente, así es. Y yo añadiría que no sólo en el ritmo, que es algo interior que proyectamos hacia el exterior, sino también en el paisaje. Yo transformo el paisaje, elijo los colores, las formas. ¿Y por qué? Porque el paisaje es también algo personal, una proyección interior.

Nosferatu: Ciertamente, la coherencia invernal del paisaje de sus películas así lo demuestra.

Theo Angelopoulos: Sí, soy un hombre del Sur, toda mi familia lo es; pero no puedo evitar una nostalgia por el Norte.

Nosferatu: Ahora está a punto de empezar a rodar su undécimo largometraje, "La eternidad y un día". En ella reaparecen algunos temas que han recorrido sus películas anteriores: los refugiados, el sentimiento de extravío y la lucha por restablecer la armonía, la presencia regeneradora de la infancia, etc. Pero ésta va a ser una película bastante más intimista, sin viajes, sin multitudes, mucho más introspectiva, casi para ser susurrada.

Theo Angelopoulos: Sí, así es, y eso me produce un cierto temor. Sabes, cuando más te aproximas a una historia personal, mayor es el temor y la inseguridad. Es muy diferente a cuando haces algo de tema histórico. Aquí todo es mucho más frágil. Además, aquí el tema es muy delicado, pues es la historia de una persona que avanza hacia la muerte... No sé, en realidad me siento como si fuera a hacer mi primera película.

Nosferatu: Realmente, cuando uno proyecta sus sentimientos más profundos parece que se queda como desnudo ante los otros.

Theo Angelopoulos: Ésa es la sensación que tengo ante esta película.

Nosferatu: Antes apuntaba que uno de los puntos de partida ha sido la muerte de Gian Maria Volonté, ocurrida en el rodaje de **La mirada de Ulises**.

Theo Angelopoulos: Efectivamente. Aquél fue un golpe muy duro, un golpe que te provoca un estado de perplejidad y te plantea muchas reflexiones... Lo recuerdo perfectamente. Yo estaba en mi habitación del hotel y una de las empleadas vino a buscarme... Al entrar en la habitación de Gian Maria lo encontré en la bañera, desnudo, con la cara recostada sobre una toalla, como si estuviera durmiendo. Situaciones así te sitúan cara a cara con la muerte.

Nosferatu: El poeta protagonista que ha perdido el don de la palabra poética parece un personaje hermano del cincasta de **La mirada de Ulises**.

Theo Angelopoulos: Es un personaje que tiene una lejana inspiración en nuestro poeta Dionisos Solomos, un gran poeta del siglo pasado. Solomos había nacido en Grecia, de familia griega, aristócrata por parte de padre y plebeyo

por parte de madre. De pequeño marchó a Italia, donde estudió y vivió como un italiano más. En Italia olvidó su lengua materna, pero en el momento en que estalló la guerra de liberación contra los turcos, tomó las armas y regresó a Grecia. En ese momento toma conciencia de pertenecer a esta tierra, pero había olvidado la lengua, así que empezó por aprenderla. En Grecia ha habido, hasta hace pocos años, dos lenguas muy diversas: la que hablaban las clases altas, los intelectuales, los escritores, etc, que se llamaba *kathareusa* (que significa pura); y después la lengua que hablaba el pueblo. Solomos quiso aprender la lengua del pueblo, que era la de su madre, y fue el primer gran poeta que se expresó en lengua popular; llegaba a ofrecer una moneda a los campesinos que le trajeran una palabra nueva. Su contribución a la evolución del griego ha sido fundamental, y se ha convertido en uno de nuestros grandes poetas, a pesar de que la mayor parte de sus poemas los dejó inacabados. Realmente sentía el problema de la lengua como algo principal. Como había dicho: *"la verdadera esencia de las palabras la da el pueblo"*. Por eso me provoca una gran tristeza ver cómo cada vez se limita más el vocabulario, se utiliza una lengua más simple y la gente habla menos entre sí. Todos estos elementos aparecen de una u otra manera en el guión.

(...) Me provoca una gran tristeza ver cómo cada vez se limita más el vocabulario, se utiliza una lengua más simple y la gente habla menos entre sí.

Nosferatu: ¿Tonino Guerra ha vuelto a colaborar en el guión?

Theo Angelopoulos: Sí.

Nosferatu: ¿Cómo es su trabajo con él?

Theo Angelopoulos: Con Tonino sobre todo discutimos. Yo necesito una persona a la que poder explicar la historia y con la que poder discutir. Tonino es siempre el primero que escucha mis historias. Su papel es similar al de la comadrona que empuja al bebé para salir. Tiene una capacidad increíble para hacerte sacar lo que llevas en tu interior, como si desenredara un ovillo, pero nunca ha escrito una sola línea para mí; ni él ni cualquier otro de mis colaboradores.

Nosferatu: El protagonista va a ser Bruno Ganz.

Theo Angelopoulos: Sí. Estoy muy satisfecho con su elección, porque creo que en este momento de su vida es la persona que da el tono más justo para el personaje. Él me ha pedido poder rodar en alemán, y es interesante esto porque podía haberlo hecho en inglés, pero no, ha querido hacerlo en alemán porque es su lengua materna; no por una cuestión de facilidad, no, sino por algo más profundo: porque a él esta historia también le afecta personalmente.

Nosferatu: En esta ocasión el rodaje será mucho más sencillo, prácticamente sin salir de Tesalónica.

Theo Angelopoulos: Bueno, hay una semana de rodaje en Italia, pero el resto es básicamente aquí.

Nosferatu: ¿Tampoco será un filme excesivamente largo?

Theo Angelopoulos: No, por supuesto no será **La mirada de Ulises**. Será un metraje normal; bue-

no, para mí eso significa dos horas aproximadamente.

Nosferatu: Me ha llamado la atención que en el guión de "La eternidad y un día" haya una escena que aparecía en *La mirada de Ulises* y que finalmente la descartó en la fase de montaje.

Theo Angelopoulos: Sí, la escena del hotel con los niños albaneses.

Nosferatu: Una circunstancia, creo, que pone de manifiesto la continuidad de su obra. Como si toda su filmografía fuera un único libro y cada película un capítulo diferente de la historia.

Theo Angelopoulos: Es verdad. Yo creo que si alguien mira mis películas en sentido cronológico, tendrá la impresión de estar viendo capítulos de un único filme. Ciertamente existe una continuidad, temas que se van repitiendo, como una sinfonía donde los temas se retoman y se reproponen de maneras diferentes. Después aparecen nuevos temas que se desarrollan y dialogan con los anteriores, que los transforman, pero todo dentro de la misma sinfonía. Es una concepción bastante musical, algo que por otra parte está muy próximo a lo que hablábamos sobre el ritmo interior del cine.

Nosferatu: Y también al tono emocional de sus películas, al que tan bien se ajusta la música de Eleni Karaïndrou. ¿Cómo es su trabajo con ella?

Theo Angelopoulos: En primer lugar, le explico el argumento de la película y ella registra mi narración. No quiere la lectura de un guión, necesita mi voz, la voz como un elemento musical. Después ella me propone algunos apuntes que se van desechando o guardando hasta formar pequeñas frases musicales. Entonces, sentada en el piano, va interpretando



estas frases, modificándolas, retocándolas. De estas frases salen los temas de la película. Después podemos tener un par o tres de encuentros antes de realizar las maquetas. En ocasiones Eleni ha trabajado también a partir de otras referencias musicales: música romántica, barroca. Hay una pieza en particular que para mí es un punto de referencia: el concierto para dos mandolinas de Vivaldi. En *Taxidi sta Kithira* estaba presente y en *La mirada de Ulises*, cuando escribía alguna cosa para la música, siempre lo acababa poniendo, y Eleni con esto ya sabe a qué me refiero. No se trata, por supuesto, de hacer una imitación, sino de intentar conservar un mismo perfume. Después, cada tema compuesto es asignado a un personaje o a una situación y se establecen una serie de variaciones, bien sea de instrumentos o de estilos, según las escenas.

Nosferatu: Pero si la música es fundamental en sus películas, no lo es menos el silencio.

Theo Angelopoulos: Claro, esto vuelve a enlazar con todo lo que hemos hablado sobre el ritmo, pero también con todo lo referente al fuera de campo, a la dialéctica entre presencia y ausencia.

Hay una escena de *To Météoro vima tou pélargou* por la que tengo una debilidad especial: la escena de la boda desde los dos márgenes del río. En esa escena se oye únicamente el sonido del río, muy de fondo... y nada más. Ninguna voz y una ausencia total de música, una ausencia que yo creo que es extremadamente musical.