

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La imagen-símbolo: la poética del cine de Angelopoulos

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1997). La imagen-símbolo: la poética del cine de Angelopoulos. Nosferatu. Revista de cine. (24):4-11.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41023>

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



O Megalexandros

La imagen-símbolo:

la poética del cine de Angelopoulos

Àngel Quintana

1. No reconciliados

"Si te hablo con parábolas es para que lo entiendas mejor. No se puede definir el horror y sin embargo existe, porque avanza en silencio", declara el instructor de **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) al pequeño Alejandro. El instructor, que ha querido utilizar la acción política como método para alcanzar el

cambio social, reconoce su fracaso frente a la barbarie impuesta desde la tiranía. Se muestra decepcionado ante esa imagen del liberador metamorfoseado en carnicero totalitario, ante esa esperanza utópica de comunismo transformada en estalinismo. El pequeño Alejandro, educado en el debate de las ideologías, se interroga sobre el devenir de la Historia y no comprende cuál es el au-

téntico significado del poder y de la ambición. Perturbada su inocencia y al no encontrar respuestas en su entorno, el joven abandona el trágico espacio ritual de la revolución perdida para eclipsarse en las ciudades. En el mundo moderno buscará las respuestas que no ha encontrado en un principio de siglo donde los diferentes ideales de cambio se han transformado en cadáveres ambulantes.

Hablar con parábolas para llegar a explicar el devenir del horror humano es el método que define todo el cine de Theo Angelopoulos. Un cine que parte de una toma de conciencia frente a la crisis de la realidad y que ha consolidado, a partir de la depuración progresiva de un estilo, una lúcida visión amarga de los grandes fracasos revolucionarios del siglo y de las decepciones de la Historia. Un cine que surge en medio de la modernidad, ese tiempo que Serge Daney -parafraseando a Jean-Marie Straub- definió como momento de la "no reconciliación" política y estética (1). En un siglo donde el ideal de Historia como progreso ha sido sustituido por la constatación pesimista del eterno retorno y en el que los humanos hemos estado obligados a convivir con el horror de un fascismo que ha ido experimentando -y practicando- diferentes formas de genocidio, no es posible establecer una reconciliación del artista con lo visible, de los seres con las cosas, del individuo con el mundo.

Las parábolas que surcan el cine de Angelopoulos ejemplifican la "no reconciliación" y sus efectos. Los burgueses de **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977) nunca podrán reconciliarse con el fantasma de la revolución que irrumpe en sus pesadillas, porque ellos han sido los autores materiales de las vejaciones morales que condujeron al asesinato de esa revolución cuyo cadáver aún tiene la sangre fresca. El viejo Spyros, el militante comunista de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), obsesionado por encontrar el territorio de sus orígenes tampoco puede reconciliarse con sus antiguos compañeros, ni con los protagonistas del nuevo presente que lo condenarán a la desterritorialización. Nadie quiere la revolución y el viejo luchador acaba abandonado, junto a su mujer, en una misteriosa plataforma marina lanzada a la deriva. La "no reconciliación" ha parcelado el territorio

físico, ha destruido la identidad y ha provocado una profunda crisis del imaginario. Mientras el viejo Spyros navega a la deriva hacia los confines del horizonte, los refugiados sin patria de **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991) están condenados a existir en un incierto no-territorio de vagones de trenes y chatarra. Un espacio ubicado junto a las fronteras de la intolerancia que los diferentes gobiernos han ido edificando como consecuencia de la "no reconciliación".

Los personajes que no están condenados a vivir en una estática tierra de nadie, tampoco pueden sentirse a gusto en el interior de un espacio protector en crisis -la casa, el país, la familia-. Por este motivo abandonarán a los suyos para realizar una errancia -real o imaginaria- por los pantanosos territorios de un exilio físico interminable, que acaba convirtiéndose en un auténtico exilio interior. Mientras tanto, Penélope ya no puede aguardar a Ulises porque el tiempo ha acabado agrietando ese cordón umbilical que los unía. "*Quería quedarme, pero es preciso que continúe. He soñado que sería el fin del viaje. Pero es extraño, mi fin es mi principio*" -afirma, al llegar a Grecia, el cineasta exiliado Harvey Keitel en **La mirada de Ulises** (*To Vlem-*

ma tou Odyssea, 1995)-. El drama del Ulises moderno que atraviesa el espacio físico e histórico de los Balcanes estriba en la imposibilidad de poder encontrar un camino de regreso hacia Ítaca, porque quizás Ítaca ya ha dejado de existir.

En el cine de Angelopoulos, la decepción provoca angustia, pero no conduce al desencanto. Aunque Ítaca no exista, Ulises debe continuar buscando el camino de regreso a casa, atravesando las numerosas fronteras que entorpecen su retorno. La "no reconciliación" sólo puede superarse a partir de la esperanza utópica de una armonía y en la búsqueda de una cadencia armónica se encuentra el gran reto del cineasta. El poder demiúrgico de la ficción le ayuda a trascender la realidad, a poetizarla, a ritualizar sus representaciones, a coreografiar los desplazamientos de las masas y a obsesionarse por buscar el concierto en un universo sin sentido. El reto consiste en transformar el espacio de la barbarie en espacio de la cultura. Por eso, en **La mirada de Ulises**, los habitantes de Sarajevo aprovechan la niebla para recuperar la poesía y los residuos de una civilización destruida.

Tal como afirma Noël Herpe en un sugerente artículo, a Angelopoulos "*se le ha ofrecido la posibilidad de reencontrar, más allá*



Taxidi sta Kithira

de su propia lucidez y mediante la gracia de la ficción, esa mirada de niño que reinventa todo lo que ve, que da forma a un caos y que ante la imposibilidad de poder comprender el mundo, lo acaba organizando" (2). Sólo el poder de la imaginación del cineasta puede llegar a transformar la realidad y convertirla en una imagen del imaginario. Todas las películas de Angelopoulos se sitúan en una incierta frontera ubicada entre un mundo físico posible y un mundo mental imaginado. La clave de la configuración de dicho universo reside en la construcción de una imagen-símbolo transfiguradora del caos de la existencia. Quizás por eso, los niños errantes de **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) después de atravesar las fronteras de la "no reconciliación" pueden llegar a ver ese paisaje bucólico que la niebla ha ocultado.

2. La inevidencia

En todo el cine de Angelopoulos unos misteriosos ecos reenvían al espectador de una película a otra y acaban convirtiéndose en claves de un complejo juego de hermenéutica. En **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986), reaparece el personaje de Spyros, el comu-

nista a la deriva de **Taxidi sta Kithira**, pero posee otra personalidad y adquiere el rostro de Marcello Mastroianni. Spyros no es un luchador, ni un idealista, sino un individuo profundamente arraigado en su presente. Durante muchos años, las raíces le han impedido salir del oscuro pozo de su existencia. El día de la boda de su hija, Spyros toma la decisión de abandonar a su mujer para vagar sin rumbo fijo alrededor de Grecia. En el momento del adiós ella le pregunta: "¿Qué te he hecho?". Spyros sólo puede responder: "Nada, nada". El nuevo Spyros ha sido incapaz de combatir por ninguna idea, no ha esperado nada de la Historia, porque tampoco ha llegado a plantearse ninguna forma de compromiso. En **O Melissokomos** los problemas de reconciliación ya no tienen un carácter político. Para el apicultor el auténtico problema es la inevidencia del mundo. El mismo problema atormenta al diputado de **To Météoro vima tou pélargou** -interpretado también por Marcello Mastroianni-, que decide convertirse en un dimisionario de la vida y refugiarse en esa incierta tierra de nadie cercana a la frontera. Antes de desaparecer, se despedirá de la cámara de los diputados con un inquietante discurso: "Es preciso recuperar el silencio para poder

escuchar la música tras el ruido de la lluvia que cae".

La desconfianza que el protagonista de **O Melissokomos** manifiesta frente a la inevidencia de la realidad y el deseo que el diputado de **To Météoro vima tou pélargou** muestra por poder redescubrir la poesía oculta tras el mundanal ruido, no son más que una parábola de la profunda desconfianza que el propio Angelopoulos siente frente a lo visible y de su deseo de poder reordenar el mundo mediante el establecimiento de metáforas justas. De forma demasiado gratuita, la teoría cinematográfica ha equiparado muchas veces la realidad con lo visible, sin tener en cuenta que su sentido no es equivalente y que, incluso, puede llegar a ser contrapuesto. Lo visible no es siempre reflejo de lo real. La visión sólo puede llegar a ser signo de una serie de apariencias, tras las que se esconde una determinada realidad.

La desconfianza en lo visible como garantía de lo real, plantea a Angelopoulos una serie de dudas sobre la capacidad reproductora de la imagen fílmica. Si la realidad está en crisis, lo visible es ambiguo y el cine moderno no puede reconciliarse con el entorno físico, el cineasta no debe lanzarse a buscar el esplendor de lo verdadero. La opción del cineasta consiste en transfigurar el mundo a partir de la afirmación del "yo" poético, pero para que exista una poética es preciso que las metáforas remitan a un mundo preexistente -al universo que sirve como referente- y que se parta de una mínima superficie de realidad. "Creo que las películas deben partir de un primer nivel de realidad y que el filme debe jugar constantemente entre lo real y lo imaginario, pero a partir de un imaginario que se crea en el interior de la realidad... El 'pretexto' real hace más verdadero el sueño" -ha afirmado en una entrevista el propio Theo Angelopoulos (3)-.



To Météoro vima tou pélargou



La mirada de Ulises

La presencia de una superficie de realidad en la composición de las imágenes y su ordenación imaginaria a partir de la poética llevan a Angelopoulos a plantear una interesante dialéctica entre la inevidencia del mundo y la evidencia de la imagen-símbolo. Una inevidencia que ha acabado marcando las dos grandes etapas de su filmografía. Una primera etapa de cine militante iría desde sus inicios hasta **O Megalexandros**, que se caracterizaría por una preocupación por lo colectivo y por la angustia ante la imposibilidad de conseguir la anhelada idea de cambio revolucionario. La segunda etapa nacería con **Taxidi sta Kithira** y estaría marcada por el escepticismo, por una preocupación por la crisis individual y un reconocimiento de la inevidencia del mundo real. En la poetización de dicha inevidencia ha desarrollado un papel determinante el poeta Tonino Guerra, que se ha convertido en co-guionista de todas las últimas películas (4).

3. Imágenes esenciales

En el fondo, la imagen-símbolo que el cineasta griego persigue desde sus primeras películas no es más que una reconstrucción del concepto de imagen esencial,

una preocupación que ha marcado la poética de algunos de los más ilustres cineastas. Un reconstructor de mundos posibles como Murnau buscaba la síntesis de la imagen para expresar su carga pictórica. En cambio, un maestro de la transparencia como Rossellini creía que la síntesis ayudaba a recuperar las capacidades cognitivas inherentes a la imagen. Este último, a partir de una confianza extrema en el poder de lo visible definió la imagen esencial en estos términos: *"Todo el conocimiento empieza con los ojos, pero la inocencia de nuestras primeras percepciones desaparece inmediatamente. El lenguaje y las ideas han estado siempre precedidas por nuestra perceptiva estructuración de la existencia. Mi principal deseo consiste en recuperar la inocencia original de la primera mirada, la primera imagen que apareció ante nuestros ojos. Continuamente estoy buscando lo que llamo imagen esencial"* (5). Esa imagen esencial, inocente y perceptiva, quizás estuvo presente en esa primera mirada cinematográfica con la que los Hermanos Manakis contemplaron los Balcanes, una imagen que en **La mirada de Ulises** se encuentra cautiva en esa especie de refugio de miradas que es la imaginaria filmoteca de Sarajevo. En un momento de

muerte -o resurrección- del cine, el nuevo Ulises debe buscar las claves de dicha mirada, porque constituye la única forma de poder devolver a lo visible la evidencia perdida.

Ante la imposibilidad de poder capturar la imagen esencial de lo visible -la inocencia del cine-, el cineasta griego debe construir sus películas como si fueran posibles parábolas de la imagen esencial perdida. En todo el cine de Angelopoulos hay una voluntad de concentración espacio/temporal que conduce hacia la esencialización de la imagen, pero la mayoría de largos planos-secuencia que atraviesan toda su obra no hacen más que generar una especie de fuerza centrípeta que mueve el relato hacia la exaltación de las imágenes símbolo. La desacralizada estatua de Lenin vagando por el estuario del Danubio en **La mirada de Ulises**, los empleados de telefónica que unen sus hilos más allá de las barreras impuestas por las fronteras en la escena final de **To Météoro vima tou pélar-gou**, la imagen de los niños corriendo bajo los copos de nieve en medio de los cuerpos hieráticos de la gente de un pueblo en **Paisaje en la niebla** o los cazadores burgueses escondiendo bajo la nieve el cuerpo sangrante de su

delito histórico en **I Kynighi**, son sólo algunos ejemplos de algunas de las numerosas potentes imágenes-símbolo presentes en el cine de Angelopoulos. Dichas imágenes nos hablan de la destrucción de los mitos, de la necesidad de establecer nuevos elementos de comunicación humana, del deseo de detener el tiempo para recuperar la poética infantil o de la necesidad que tiene el poder para esconder (o destruir) los fantasmas de su Historia. Todas estas cuestiones son los principales motivos temáticos que articulan los relatos de Angelopoulos. A diferencia de otros cineastas que necesitan la palabra para transmitir los conceptos y conciben las imágenes como meras ilustraciones, las imágenes-símbolo de Angelopoulos constituyen el elemento fundamental para la transmisión del discurso. Su cine busca la primacía de lo visual, pero para conseguirla necesita partir de la representación.

4. Los materiales

En una escena de **O Thiasos** ("El viaje de los comediantes", 1975), la obra que sintetiza la fusión entre un cine militante con los postulados estilísticos de la modernidad, Electra, una actriz, es violada por un grupo de mili-

cianos que llevan el rostro cubierto con unas máscaras grotescas. En la próxima escena, el cuerpo de Electra está tendido junto a un estercolero. De repente, la actriz se levanta, se ajusta la bata, se arregla el peinado, se limpia la cara y se dirige hacia la cámara. Electra abandona su personaje para asumir durante unos minutos el papel de narradora de los hechos históricos y recitar un largo monólogo, en el que describe los tensos acontecimientos que sacudieron la vida griega en diciembre de 1944. Durante un acto de celebración de la liberación en la Plaza de la Constitución de Atenas, un grupo de fascistas armados por el dictador Scobie dispararon -con el beneplácito de los ocupantes ingleses- contra los militantes comunistas. Estos trágicos acontecimientos, que el filme de Angelopoulos ha mostrado anteriormente mediante un largo plano-secuencia estructurado en torno a un triple movimiento circular de la cámara, originaron el inicio de la guerra civil. Durante el monólogo, Electra no habla de su drama individual, sino de la Historia colectiva. La violación y el monólogo de Electra constituyen un clarividente ejemplo del trabajo que Angelopoulos realiza con los materiales teatrales, para romper con la ilusión y generar en el espectador un distanciamiento frente al dramáti-

co momento de la violación, que ha sido representado de forma grotesca, envuelto de una cruel ironía.

En **O Thiasos**, Angelopoulos juega con cuatro materiales representativos diferentes. En el primer nivel de representación nos muestra los conflictos que vive un grupo de cómicos ambulantes durante un agitado período situado entre 1939 y 1952, los años que van desde el fin de la dictadura del general Metaxas hasta la creación, con la colaboración americana, de la Reunificación Helénica del Mariscal Papagos. En dicho nivel unos actores interpretan unos personajes que vagan continuamente por el espacio y el tiempo. El segundo nivel se halla presente en la obra de teatro que durante todos estos años representan los miembros de la *troupe*, el drama pastoril *Golfo, la pastora*, que continuamente es interrumpido por una serie de acontecimientos provenientes del mundo real. En un tercer nivel, Angelopoulos establece un paralelismo entre los conflictos internos de la *troupe* de cómicos y los conflictos que han configurado uno de los grandes ciclos de la tragedia griega, el de los Átridas, tal como lo contaron Sófocles y Esquilo. Finalmente, en el cuarto nivel, Angelopoulos recurre a la narración de los acontecimientos colectivos, a partir de la inclusión de cuatro monólogos que desestabilizan toda posible ilusión representativa y que son la reconstrucción de testimonios reales, previamente grabados con el magnetófono.

El juego con los diferentes niveles de representación, que alcanza un perfecto equilibrio en **O Thiasos**, está presente en toda la filmografía de Angelopoulos, donde continuamente existe una fusión temporal -a partir de desplazamientos que van del presente al pasado o del pasado hacia el futuro-, una desnaturalización de la realidad a partir de la ritualización, un tránsito



I Kynighi

to entre lo físico y lo mental y un complejo juego de enunciaciones, a partir de algunos personajes que adquieren la función de demiurgo. Tal como afirma Giorgio De Vincente, el juego con los materiales de la representación es una de las características fundamentales del cine moderno, que ha constituido un sistema de representación en el que los diferentes materiales participan de la "creación de un texto nuevo que acaba reinterrogando al cine, a su historia y a las formas tradicionales de producción de sentido" (6). Por este motivo, una parte del cine moderno no ha hecho más que proponer una progresiva teatralización del cine, hasta generar un reencuentro con algunas formas del cine primitivo: la frontalidad de la escena, la unidad espacio/temporal y el punto de vista único de la cámara. El desplazamiento o fusión entre diferentes materiales representativos pretende, tal como ha observado Joel Magny, inscribir el mito en el interior de la Historia contemporánea y utilizarlo como instrumento para desrealizar la representación: "El mito es una forma de representación, de discurso, de acceso a una verdad. El objetivo no es criticarlo, sino apropiarlo, inscribiéndolo en la visión del mundo que posee el cineasta" (7). Todo el juego con el Mito y la Historia acaba remitiendo hacia una reflexión sobre cómo inscribir el acto de filmar en la propia contemporaneidad.

5. El teatro épico

La confrontación de los materiales míticos con la Historia es una de las características esenciales de la noción de teatro épico articulada por Bertolt Brecht. En el teatro dramático, basado en los parámetros aristotélicos de *mimesis* como proceso generador de la ilusión de un mundo, la revelación de la esencia del drama pone en marcha un encadenamiento de los acontecimientos, los cuales están



perfectamente limitados a un tiempo y a un espacio que ha sido cerrado a partir de los límites del propio drama. En el teatro épico, Brecht abre el drama hacia los movimientos dialécticos de la Historia, para comprender de forma didáctica los principales procesos determinantes. La historiarización se efectúa a partir de la presencia de lo narrativo en la representación, que se expresa mediante la sucesión discontinua de una serie de hechos situados en espacios y tiempos diferentes. Dicho proceso supone también una transformación de la función del actor, que deja de ser el personaje, para ser alguien que presenta, interpreta y critica la cosa al mismo tiempo. El resultado final provoca un distanciamiento del espectador y una ruptura del ilusionismo.

El cine, tal como ha sido institucionalizado, establece una fusión entre la representación y la narración, lo imitado y lo explicado. Sin embargo, dicha fusión mantiene el ilusionismo, pretendiendo provocar una impresión de realidad a partir de la desaparición de

las marcas de enunciación del discurso fílmico y de la configuración del mundo diegético como un todo armónico (8). En su obra, Angelopoulos rompe con las formas convencionales de representación para buscar una forma de interpretación de las características esenciales del teatro épico dentro de la representación cinematográfica.

Para alcanzar la imagen-símbolo, Angelopoulos parte de una observación de las formas de representación/ritualización a que es sometida la realidad para acabar reconstruyendo, desde una posición crítica y distanciada, su propia realidad. Los actores dejan de ser entidades psicológicas, para convertirse en elementos compositivos de la propia plástica coreográfica generada a partir de la puesta en escena. Las fiestas familiares, las manifestaciones políticas, los discursos electorales, los bailes, las representaciones teatrales ambulantes son las nuevas formas de ritualización del mundo moderno. Dichos actos rituales aumentan su nivel de artifi-

ciudad al ser sometidos a un proceso de depuración, de estilización mediante la puesta en escena. Para conseguir dicho proceso, Angelopoulos recurre a una serie de figuras filmicas que han aparecido de forma persistente en el modo de representación moderno, que permiten desnaturalizar la puesta en escena y romper con la transparencia.

El plano-secuencia, la figura compositiva esencial de su cine, no es utilizado para que la realidad exprese su sentido en contra de la manipulación del montaje, sino como procedimiento para hacer durar la visión, para vislumbrar sus secretos. Angelopoulos busca una homogeneidad entre la posición contemplativa del espectador y la composición de una puesta en escena en la que la cámara acaba transformándose en un punto de vista inmóvil de la enunciación, en un elemento más de la composición coreográfica. Los planos-secuencia buscan su propia esencialidad, rechazando un acoplamiento -mediante la utilización del *raccord*- con los planos sucesivos. Cada plano-secuencia actúa como una pieza aislada que fragmenta la unidad de la película, de forma parecida a como en el

teatro épico de Brecht, la secuenciación fragmenta la unidad del drama.

Mediante la frontalidad, la puesta en escena respeta la función del encuadre como escenario teatral. Esta figura compositiva permite crear una distancia entre los personajes, los acontecimientos y el espectador. En las obras del primer período del cine de Angelopoulos, en el que la preocupación está más centrada en lo colectivo, los actores son figuras y pocas veces se convierten en rostros. Omero Antonutti -el protagonista de **O Megalexandros**- no es más que una silueta -casi sin voz- que cruza el campo visual. A partir de **Taxidi sta Kithira**, coincidiendo con el desencanto del cineasta y la preocupación por lo individual, los actores empiezan a tener rostro y algunos -escasos- primeros planos acaban transmitiendo la emoción psicológica de la angustia interior. Incluso, en la memorable escena final de **La mirada de Ulises**, un *travelling* frontal nos conduce de la visión de la escena en plano general hasta la visión cerrada del rostro descompuesto de Harvey Keitel por el dolor. El actor deja de ser una figura coreográfica para alcanzar toda

su plenitud psicológica y dramática.

Los planos-secuencia frontales son una figura estilística que poetiza la realidad, pero la visión de los acontecimientos desde un solo punto de vista acaba dando supremacía a la condición de la escena como espacio virtual. El espacio visible convive siempre con un espacio invisible, el espacio situado fuera de "campo" hacia el que reenvían los acontecimientos y tras el que se esconden algunos significativos enigmas. En su segundo largometraje, **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), rodado durante el período de la dictadura de los Coroneles, el espacio en *off* se convirtió en una estrategia para insinuar aquello que estaba situado más allá de lo aceptado. Angelopoulos utilizó lo no mostrado para articular una reflexión sobre los ocultos mecanismos políticos del golpe de Estado del general Metaxas en 1936 como parábola sobre la propia dictadura de los Coroneles.

El espacio en *off* se transforma también en un espacio ético que acaba escondiendo los signos de un horror que no puede ser representado ni visualizado. En **Paisaje en la niebla**, Voula, la niña de doce años que ha partido con Alejandro a la búsqueda de un padre imaginario, es violada por un camionero. La cámara fija muestra la parte trasera del camión en cuyo interior se produce el acto. La inmovilidad de la cámara acaba forzando la visión e implica al espectador ante unos hechos que no son mostrados. Mientras la violación de Electra en **O Thissos** era representada de forma grotesca, la violación de Voula es sugerida. En una época en que la televisión nos invita diariamente a convivir con las imágenes del horror, la posición más noble consiste en apartarlo de lo visible, haciendo efectiva su presencia a partir de la sugerencia. La misma actitud ética nos impide ver a través de la



Imeres tou 36

niebla la cruel matanza de Sarajevo en **La mirada de Ulises**. No obstante, Angelopoulos nos pone en contacto, mediante el tiempo real del plano-secuencia, con la auténtica dimensión temporal del acto de la barbarie.

6. La reconstrucción

En su búsqueda de la imagen-símbolo, Angelopoulos acaba adquiriendo conciencia personal del tiempo de la representación, entendido como ensayo o reconstrucción, como repetición de una serie de motivos que continuamente se funden en la ficción y en la Historia. Todo drama antes de ser reconstruido debe ser ensayado. La verdad teatral nace de la repetición continua de unos mismos gestos, de una misma escena. Sylvie Rollet sintetiza esta idea al afirmar que "*cuando las películas empiezan, el drama ya ha acontecido y sólo podemos asistir a su reconstrucción*" (9). La repetición del drama en el teatro no es más que un signo del eterno retorno, de la inmutabilidad del tiempo. No es ninguna casualidad que la primera película de Angelopoulos llevara el significativo título de **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970) y constatará la imposibilidad de reconstruir un drama real ya acaecido, el asesinato de una mujer por su marido y su amante.

Angelopoulos no puede entender la *mimesis* como proceso de imitación del mundo, sino como acto de reconstrucción del mundo, pero dicha reconstrucción no conduce a la verdad, sino a una determinada interpretación. La metáfora poetiza, armoniza el incomprensible caos de la realidad y nos acaba acercando a un conocimiento mítico de las cosas que nos ayuda a entender mejor nuestra proximidad con el horror. Quizás la clave del enigma vuelva a hallarse en esa imposible reconciliación entre la verdad del mundo



y sus diferentes formas de imitación a partir de las parábolas de lo visible.

NOTAS

1. **Nicht versöhnt** ("No reconciliados", 1954-1965) es el título de una de las obras claves de Jean-Marie Straub, que el crítico Serge Daney utiliza para plantear una reflexión sobre la modernidad ideológica y estilística del cine. Daney, Serge: *La Rampe*. Cahiers du Cinéma/Gallimard. París, 1996. Página 79.
2. Harpe, Noël: "Le regard d'Ulysse. L'exil et le royaume". *Positif*, número 415. París, septiembre de 1995. Página 16.
3. Declaraciones de Theo Angelopoulos recogidas en el libro de Michel Ciment y Hélène Tierchant: *Theo Angelopoulos*. Edilig. París, 1989. Página 17.
4. El guionista Tonino Guerra ha colaborado en algunas de las experiencias más radicales llevadas a cabo desde la modernidad, como las obras de Michelangelo Antonioni o de Andrei Tarkovski.
5. Hughes, John: "In search of the essential image". *The Village Voice*. 10 de mayo de 1973. Página 89.
6. De Vincenti, Giorgio: *Il concetto di modernità nel cinema*. Pratiche Editrice. Parma, 1993. Página 52.
7. Magny, Joël: "Politique de la représentation". *Études cinématographiques*, números 142-145. Especial Theo Angelopoulos. Página 76.
8. La forma como, a partir de los postulados de la modernidad, el cine ha buscado un acercamiento hacia las principales nociones del Teatro épico de Bertolt Brecht es objeto de una interesante reflexión en el libro de Youssef Ishaghpour: *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*. Denöel/Gautier. París, 1982. El tema también está puesto al día en el artículo de Thomas Elsaesser: "From anti-illusionism to hyper-realism: Bertolt Brecht and contemporary film". En: Pia Kleber y Colin Visser, eds.: *Reinterpreting Brecht, his influence on contemporary drama and film*. Cambridge University Press. Cambridge, 1990.
9. Rollet, Sylvie: "Theo Angelopoulos ou le théâtre contre l'image". En: *Théâtre au cinéma. Theo Angelopoulos, la tragédie grecque*. Festival Théâtres au cinéma de Bobigny. París, 1995. Página 18.