

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Caminos desde el exilio. El espíritu de la tragedia en Theo Angelopoulos

Autor/es:

Alberó, Pere

Citar como:

Alberó, P. (1997). Caminos desde el exilio. El espíritu de la tragedia en Theo Angelopoulos. Nosferatu. Revista de cine. (24):18-25.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41025>

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



Caminos desde el exilio

*El espíritu de la
tragedia en
Theo Angelopoulos*

Pere Alberó

"Al confín de la tierra hemos llegado"
(*Prometeo Encadenado*. Esquilo)

En los confines del mundo, Fuerza y Violencia preparan la escena para representar la acción. Una serie de potencias primordiales y elementales pasan a poblar este espacio inhóspito y desgarrado, para escenificar un conflicto de dimensiones cósmicas.

En la Tragedia, el desarrollo de la acción demanda, habitualmente, de espacios extremos y limítrofes que oscilan entre dos o más ámbitos que vienen a corroborar la perpetua lucha que pone en juego la pieza trágica.

Así este espacio de los confines del *Prometeo encadenado* o la *Ifigenia en Taúride*; o los espacios desgarrados por la violencia de *Las Troyanas* o *Hécuba*; o por la soledad del *Filoctetes* y el *Ajax*; también los desdoblamientos dramáticos entre lo interior y lo exterior de *Los siete contra Tebas* o *Las Bacantes*, oposición que en mayor o menor medida se halla presente en todas las obras; o como en la *Antígona*, donde el espacio central se ve invadido repetidamente por el eco de diferentes espacios limítrofes (el descampado donde ha sido abandonado el cuerpo de Polinices, la cueva donde es encerrada Antígona o el interior de palacio donde Eurídice acaba con su vida).

Ciertamente no nos encontramos ante un espacio realista, sino más bien esquemático y de referencias simbólicas, donde el principal elemento escenográfico, aunque no el único, es la palabra.

En el cine de Angelopoulos, el espacio es igualmente, y de manera sistemática, un espacio extremo que configura una geografía de los límites (1). Son las aldeas colgadas de las montañas, invadidas por las piedras y la nieve de Ana-

parastassi ("La reconstrucción", 1970), *Taxidi sta Kithira* ("Viaje a Citera", 1984) u *O Megalexandros* ("Alejandro el Grande", 1980); son los *guettos*, mas allá de las fronteras, de los refugiados de *To Météoro vima tou pélargou* ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991) o *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995); son los caminos solitarios, a veces laberintos; las tierras devastadas por la guerra; las antiguas patrias que no reconocen a sus hijos y los hijos que no reconocen a sus patrias; los espacios de los sueños, los recuerdos o los ideales, contrapuestos a un presente sin mirada; y por encima de todo, es el paisaje invernal que -excepto en *Imeres tou 36* ("Días del 36", 1972)- modela el tono emotivo de todas las películas: extensas llanuras en letargo, árboles esqueléticos, cielos sin relieve con la pesadez del plomo, y la nieve y la lluvia y la niebla que envuelven o aíslan a los pobladores de este universo cinematográfico.

Todos estos elementos, proyección de un paisaje interior, configuran la precisa escenografía donde se va a escenificar un conflicto de naturaleza trágica, cuyo protagonista principal -entre numerosos opositores y un sinnúmero de compañeros de viaje- va a ser, con diversas variaciones: la figura del exiliado.

Es necesario puntualizar que el exilio es, ante todo, un sentimiento, un estado de desarmonía donde se pone de manifiesto el quebrantamiento entre el mundo interior y el exterior. Así pues, si el exilio es, fundamentalmente, un sentimiento de pérdida, donde lo perdido puede tomar el simbólico nombre de Patria, será necesario mantener este concepto, en primer lugar, dentro del ámbito del sentir, y en segundo término en el ámbito de lo político. Exiliados, en el sentido habitual de expulsados del país de origen, apenas encontraremos un par de personajes

en la filmografía de Angelopoulos: el exiliado por imperativos de trabajo (el padre asesinado en *Anaparastassi*); y el exiliado por motivos políticos: el padre de *Taxidi sta Kithira*. También debemos incluir figuras como la del deportado o del prisionero que encontramos en *O Thiassos* ("El viaje de los comediantes", 1975) o *I Kynighi* ("Los cazadores", 1977), figuras que generalmente pertenecen a la generación de los padres, o sea la de aquellos que tuvieron un papel activo en la resistencia y la guerra civil griega entre los años 1946-49. En este sentido, se debe incluir también a la compañía de actores de *O Thiassos*, en tanto que representa un grupo errante que con su viaje trata de reconstruir una identidad colectiva, para pasar con su reaparición posterior, en *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, 1988), al ámbito de los expulsados, como había sucedido con el viejo de *Taxidi sta Kithira*. Finalmente, a partir de *To Météoro vima tou pélargou* hace su aparición la masiva y anónima presencia de los refugiados llegados de más allá de las fronteras.

Pero lo más corriente en el cine de Angelopoulos son los exiliados

interiores, empezando por el propio director, que actúa como inspirador de sus propios personajes (2). No obstante, el protagonismo de esta tipología de personajes aparece en el cine de Angelopoulos esencialmente después de *O Megalexandros*. Con anterioridad su presencia es más escasa, pero podemos reconocer voces como la del poeta revolucionario de *O Thiassos*, que en uno de los últimos planos proclama su exilio con unas palabras en cuyo tono parece revivir la monomanía y el juramento inamovible de Electra: *"Por todo esto debo permanecer con mis harapos, como me ha parido la Revolución Francesa, así, como me ha parido la madre España, oscuro conspirador (...). Hablaré sólo cuando en las plazas crezcan los fusiles"* (3).

Con *O Megalexandros* se opera en la obra de Angelopoulos un notable cambio, cuya gestación se halla ya en esta monumental película. Cambio que viene provocado por el fin en la creencia de que la ideología marxista pueda dar lugar a una ordenación justa y liberadora del hombre. Este convencimiento opera una mutación en la obra de Angelopoulos similar a la que se produce en la tragedia áti-



Taxidi sta Kithira

ca en el paso de Esquilo a Sófocles (4). En Esquilo el orden cósmico parece garantizado por la justicia divina que siempre se acaba imponiendo (en el Angelopoulos anterior a **O Megalexandros** la ordenación marxista ocuparía el lugar de la justicia divina). Pero contrariamente, en Sófocles no existe garantía alguna. Los firmes contornos del cosmos de Esquilo se han diluido y a los héroes trágicos sólo les queda la dignidad ante su destrucción. De la misma manera los protagonistas de las películas que siguen a **Taxidi sta Kithira** vagan por el mundo dominados por una obsesión, dispuestos para afrontar todas las embestidas de los hombres y el Destino, y esperando encontrar una señal que los pueda hacer más sabios, una señal que tal vez les permita reconocer el paisaje de la patria. Es por este motivo que en estas películas, ante la desaparición del cobijo que proporcionaba el marxismo, los personajes se ven lanzados a la intemperie, sufriendo una climatología todavía más adversa y buscando desesperadamente -como hijos abandonados- la simbólica figura del Padre, que con posterioridad dará paso a un ideal regenerador, sólo al alcance de una mirada infantil.

Si **O Megalexandros** debía ser el Prometeo que liberara a los hombres, con su final, el cosmos de

Angelopoulos se derrumba, como lo hacían las montañas de los confines del mundo donde Prometeo estaba encadenado, sepultando la escena y a sus personajes.

El paisaje que surge después del derrumbe es todavía más inhóspito y descarnado, marcado por unas heridas tan profundas que harán de las dos películas siguientes -**Taxidi sta Kithira** y **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986)- dos de las más tristes y desesperadas de la historia del cine. En ambas pone en escena Angelopoulos unos personajes sin lugar en el mundo, y a los que cualquier tentativa por escapar a esta situación es condenada al fracaso. Unas palabras de la Antígona de Sófocles nos proporcionan el tono preciso de este estado: "*¡Ay de mí, desdichada, que no pertenezco a los mortales ni soy una más entre los difuntos, que ni estoy con los vivos ni con los muertos!*" (5). Como Antígona conducida al mundo de los muertos, estando viva, por querer cobijar a su hermano del mundo de los vivos por estar muerto, los dos viejos de **Taxidi sta Kithira** son también abandonados a la deriva, lejos del mundo de los vivos, en aguas internacionales, porque -igual que Antígona- pertenecen a otra época y con su presencia y actitud ponen en crisis la base

misma del nuevo poder: la retórica del bien común proyectada en un futuro perfecto que abjura del pasado siempre que no pueda ser utilizado para refrendar su propio discurso.

Pero esta galería de personajes sin futuro se ve modificada con la entrada en escena de los personajes infantiles. La generación de los padres, los que lucharon en la resistencia, han sido exiliados por una sociedad que no quiere nada que le recuerde su pasado. La generación intermedia que puede cubrir desde el cineasta de **Taxidi sta Kithira**, hasta el joven Orestes -compañero de los niños- en **Paisaje en la niebla**, es una generación perdida, sin ideales ni objetivos, extraviados en un mundo que debía ser feliz y al que son incapaces de comprender y por lo tanto de comprenderse. Pero la generación de los niños, que hace su aparición en **Paisaje en la niebla** (aunque tenga referentes anteriores como el joven Orestes de **O Thiassos** y el joven Alejandro de **O Megalexandros**), introduce un impulso renovador, una nueva mirada sobre el mundo, después proyectada sobre los adultos, que hará reaparecer el espíritu reconciliador de Esquilo. Desde el último plano de **Paisaje en la niebla** se consolida una máxima en el cine de Angelopoulos que le emparenta directamente con Esquilo y su filosofía: "Por el dolor a la sabiduría".

Sustancialmente los personajes que siguen a **O Melissokomos** no son diversos a los anteriores, pero la cadena de la comunicación se ha restablecido. En **Paisaje en la niebla** la búsqueda continúa siendo la figura del Padre, pero viéndola desde la perspectiva de la última toma -donde los niños, al desaparecer la niebla, corren a abrazarse con un árbol, que como el árbol de **Sacrificio** (*Le Sacrifice*, 1986), de Tarkovski, representa la Vida y la experiencia del Padre-, debemos concluir que



O Melissokomos



O Megalexandros

al Padre, a la Vida o al Conocimiento sólo podemos acceder -como nos proponía Esquilo- por medio del dolor.

Los personajes que siguen a los dos niños de **Paisaje en la niebla** conservarán todos algo de su espíritu infantil. En todos se impondrá una vuelta a los orígenes; la necesidad de redescubrir una manera nueva de mirar el mundo, dominada por la inocencia y la pasión por el descubrimiento; y también la necesidad de recomponer las relaciones a partir de las experiencias humanas que todavía puedan conservar su sentido. Como se dice en **To Météoro vima tou pélargou**: "Con algunas palabras claves se podría dar vida a un nuevo sueño colectivo".

La mirada de Ulises, como su propio nombre indica, tiene como tema central la mirada, más concretamente la recuperación de la mirada. Como ha sucedido sistemáticamente en las últimas seis películas de Angelopoulos, y sucederá también en la próxima, "La eternidad y un día", el punto de

partida es la constatación por parte del protagonista de su situación de crisis, la toma de conciencia de ser un exiliado de la realidad. Así explica su protagonista A el origen de la crisis cuando al intentar fotografiar un lugar sagrado y revelador como el santuario de Apolo en Delos no consigue más que fotografías en negro: "Nada, la imagen negativa del mundo, como si no tuviera mirada. Continué haciendo fotos, una detrás de otra... Siempre el mismo agujero negro" (6). El protagonista tiene la conciencia de haber perdido la mirada y el viaje será su intento por recuperarla, hasta llegar al último plano, después de la travesía por los Balcanes, donde conseguirá revelar y visionar la película desaparecida desde principios de siglo y que representa la primera mirada: "Una mirada perdida, una inocencia perdida (...), una mirada que pugna por salir de la oscuridad... un nacimiento" (7).

En su próxima película, "La eternidad y un día", volveremos a encontrarnos con otro personaje -hermano en el exilio de A- que

reconocerá su situación con idéntica lucidez y valentía: "¿Por qué he vivido mi vida como en un exilio? ¿Por qué sólo he podido conocer el retorno en las extrañas ocasiones que se me ha dado hablar mi lengua? Mi lengua... ¿Cuándo podré reencontrar las palabras perdidas o desocultar del silencio las palabras olvidadas?" (8).

Que la naturaleza del hombre contemporáneo sea la del exiliado es algo que desde el romanticismo de raíces más trágicas viene recorriendo, ininterrumpidamente, la cultura occidental. La galería de personajes que pueblan el cine de Angelopoulos lo convierten -por su globalidad, por su lucidez, por su descarnada sinceridad, por su pasión, por su profundo rigor al margen de los estudios de mercado- en la visión más sobrecogedora y precisa de este hombre contemporáneo generada desde el cine en estos últimos años. Pero como los más grandes creadores, Angelopoulos no se limita a la constatación o a la diagnosis de un mal, sino que aventura ilusio-

nes, sacude conciencias y proyecta nuevas energías. Con el paso de los años, y especialmente desde **Paisaje en la niebla** -aunque películas como **O Thiasos** se ajustaran plenamente a esta idea-, su cine se ha constituido como un cine del exilio, con unos personajes que buscan su identidad o su Patria a partir de un descubrimiento inicial y luminoso: la ignorancia. Desde esta constatación, que actúa como motor y base de cualquier sabiduría, se introduce el tema central del cine de Angelopoulos: El Viaje.

"En el principio Dios creó el viaje y después el silencio... la duda... y la nostalgia" (9); así se saludan dos viejos amigos reencontrados en un momento del camino en **La mirada de Ulises**. El viaje está en el principio del cine de Angelopoulos y no tiene final. Si sus personajes vienen a ser variaciones de un mítico Ulises persiguiendo el retorno a Ítaca, no es menos cierto que ese Ulises, después de una noche de amor, con el amanecer, emprende los preparativos para un nuevo viaje. La filmografía completa de Angelopoulos, vista como una unidad, no es más que una concatenación de llegadas y partidas de Ítaca, donde se mantiene, a todos los niveles, una estructura circular de constante retorno y constante re-

generación. Ya su primera película, **Anaparastassi**, acababa con un plano que nos remitía al inicio de la historia, igual que **O Thiasos** comienza y concluye con idéntico plano separado por trece años; o también el joven Orestes -que tanto en la pieza de teatro que representan los comediantes, como en el mantenimiento del ideal revolucionario- retoma el papel del otro Orestes desaparecido; o la curiosa reiteración, en prácticamente todas las películas, de la presencia del año nuevo (10); o en **La mirada de Ulises**, donde un director de cine de finales de siglo debe viajar hasta la primera película rodada a principios del mismo siglo, para reconocer en sus últimas palabras que el viaje es "*La aventura que no acaba nunca*". Cuando el Hombre decide asumir sus responsabilidades, lo único que puede concluir es que sólo existe el viaje, y después la muerte.

Todas las culturas desde sus propios inicios, anteriores incluso a la aparición de la escritura, nos transmiten ese protagonismo central del viaje. Así sucedía en el *Poema de Gilgamesh*, con el viaje del protagonista en busca de la inmortalidad, y así sucede en *La Odisea*, o sucederá en la lengua castellana con *El cantar del mío Cid*. El mundo de la tragedia

como heredero directo de la épica reconoce en el proceso del viaje -que no necesariamente debe implicar un desplazamiento- la base de todo aprendizaje, el camino de toda iniciación, el ritual de paso hacia una nueva comprensión. Esquilo, el autor que más próximo está de la épica, recoge plenamente el aspecto más colectivo e inaugural de la conciencia colectiva. No se puede olvidar (pues él mismo quiso dejarlo como constancia en su lápida funeraria) su participación en la batalla de Maratón como gran hazaña colectiva que inaugura el período de esplendor de Atenas. Este aspecto tan evidente en su única trilogía conservada, *La Orestíada*, es el que impregna de manera más clara la primera etapa del cine de Angelopoulos (hasta **O Megalexandros**). Con posterioridad, con el paso de los personajes colectivos a las figuras personalizadas que inicia -como lo hacía Sófocles- un acercamiento y una indagación sobre la situación del Hombre en relación con su entorno, el sentido del viaje adquirirá connotaciones más personalizadas, aunque mantendrá, siempre, de una manera muy directa, el entrelazamiento con la historia y los cambios sociales.

Todos los viajes realizados, desde este momento, están dominados por un mismo impulso, extraído de la máxima delfica del "Conócete a ti mismo", que no debemos entender -según la perversión contemporánea amparada en estudios como los de Freud- como un trayecto hacia el interior del propio individuo, marginando la confrontación con "lo otro", sino como la voluntad por encontrar un lugar en el mundo. Entendiendo esto, obviamente, no como algo estático y definitivo, sino tan cambiante como el río, donde según Heráclito no era posible bañarse dos veces.

La construcción de la identidad es algo que en el cine de Angelo-



Paisaje en la niebla

poulos se consigue únicamente en el Viaje. Sus personajes se reconocen en tanto que superan las pruebas que todo viaje pone al viajero. Ése era el Padre tantas veces buscado; la figura ante la cual se hace posible la confrontación; la imagen del otro lado del espejo que vence el narcisismo contemporáneo que anula las miradas y nos transmite una enseñanza que dota de un nuevo sentido a lo cotidiano.

El proceso que sigue Angelopoulos en sus películas es similar a la investigación que lleva a cabo Edipo para desocultar la verdad y conocer su identidad. Con las imágenes que afloran a la luz, en **La mirada de Ulises**, A tiene la revelación de una nueva mirada, un frágil tesoro que le acerca a la comprensión de los demás y le descubre su lugar en el mundo. Un proceso similar se produce con el político huido y el periodista que realiza la investigación en **To Météoro vima tou pélargou**. Como Edipo, después de descubrir su identidad y haberse arrancado los ojos, se produce un reconocimiento, y en ese reconocerse los personajes hallan su lugar en el mundo y alcanzan otra dimensión que les proporciona una nueva luz. Parecidos, también, al viejo Edipo que encontramos en *Edipo en Colonos*, donde después de aceptar la potencia del Destino ha aprendido a buscar la libertad entre las pequeñas rendijas que ese Destino permite a los hombres. Es esa aceptación la que otorga a Edipo y a la mayoría de protagonistas de Angelopoulos esa beatitud y serena armonía del final. Así se expresaba el propio director al hablar del final de **La mirada de Ulises**: *"Es por eso que hablo de una aceptación consciente de este mundo, tal y como es, pero donde el hombre que pronuncia esas palabras finales, después de su largo viaje, ha comprendido. Está preparado para perdonar, no para odiar; está preparado para amar, para*



O Thiassos

comprender y aceptar a los demás como son, sin importar de donde vengan, con todas sus diferencias". Y aún más adelante: "Por eso creo que al final se alcanza una especie de equilibrio. Se aprende a aceptar el mundo y a cambiar uno mismo, a comprender a los demás. Es como una regeneración del hombre" (11).

Así pues, el Viaje ocupa la posición central en la obra de Angelopoulos, por la superposición de éste con la Vida y con el Conocimiento. Pero precisamente por esto, debe desecharse la idea del Viaje como el tránsito a otro lugar, donde disfrutar de descanso. Sófocles, en uno de los momentos más dramáticos que nos ha legado la tragedia griega, nos hace asistir, junto a un Hércules moribundo, a la revelación de esa verdad: *"Me fue dicho que en el tiempo que ahora me hallo, me liberaría de los trabajos que tengo a mi cargo. Yo esperaba que entonces sería feliz. Pero lo cierto es que quería decir que moriría, porque a los muertos, trabajos, ya no les quedan" (12).*

Si el viaje es el camino hacia la identidad, tanto sea colectiva -como

era en las películas históricas- como individual, es natural afirmar que éste es un camino que nunca concluye. Un fragmento de *Del sentimiento trágico de la vida* nos permitirá una última precisión sobre este viaje trágico, al que nos hemos referido tanto al hablar de tragedia como del cine de Angelopoulos. El estilo aquí paradójico y antitético de Unamuno, tan próximo al de la poesía mística, nos recuerda por una parte su carácter existencial y por otra la tensión o lucha entre contrarios que mueve cualquier proceso de aprendizaje. *"Mi alma al menos anhela otra cosa, no absorción, no quietud, no paz, no apagamiento, sino eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza que eternamente se renueva sin acabarse del todo nunca. Y con ello un eterno carecer de algo y un dolor eterno. Un dolor, una pena gracias a la cual se crece sin cesar en conciencia y en anhelo" (13).*

Pero este "eterno acercarse sin llegar nunca" que es el Viaje, provoca tanto la desaparición de temas que han recorrido la obra -como pudo ser la esperanza en la liberación marxista-, como la apa-

rición de nuevas constantes, que en algunos casos pasan a ocupar los espacios vacantes. El Viaje en películas como **O Thiassos** es un proceso dominado por un continuo entrelazamiento que de generación en generación transmite una experiencia colectiva. Después en **O Thiassos** y **O Melisokomos** el Viaje es el camino que conduce a sus derrotados personajes hacia la muerte. Pero con **Paisaje en la niebla** y su último plano, al que ya nos hemos referido, se introduce un nuevo valor en la obra de Angelopoulos, antes desconocido: la presencia de lo Utópico y junto a él -y en constante lucha dialéctica- el concepto de la Frontera.

En realidad ésta es la segunda aparición de lo Utópico, si bien la primera no tenía conciencia de serlo, pues era presentada con el convencimiento de un seguro y científico aplicamiento: el de la doctrina marxista que impulsaba, por ejemplo, **O Thiassos**. Ese convencimiento es visto, finalmente, como irreal utopía en **O Megalexandros**, y por tanto abandonado. Tendrá que pasar prácticamente una década antes de que Angelopoulos supere el pesimismo que le aboca al descreimiento e introduzca el nuevo valor de lo Utópico.

Pero recuperemos el término "frontera", porque es importante clarificar la doble acepción que adquiere a partir de **Paisaje en la niebla**. Por una parte aparecen las fronteras físicas, o sea las que separan y aíslan a los hombres y cuyo sinónimo más preciso sería el de barrera. En **To Météoro vima tou pélargou** es uno de los temas principales. Por ejemplo, es difícil olvidar una escena tan bella y emotiva como la boda celebrada con cada uno de los novios en un margen del río que delimita la frontera. **La mirada de Ulises** es también un viaje tachonado de fronteras que convierten a los Balcanes en una sucesión de for-

talezas enclaustradas sobre sí mismas y con una violencia latente que aflora brutalmente en la guerra de Bosnia.

Pero la Frontera tiene otras connotaciones más allá de lo físico, cuya referencia más clara es el citado plano de **Paisaje en la niebla**. La voluntad por subrayar que no estamos ante una frontera física la tenemos en el penúltimo plano de la película, cuando los niños consiguen alcanzar la "frontera" griega y se disponen a atravesarla para entrar en Alemania, donde esperan encontrar a su padre. Al otro extremo, obviamente, no está Alemania, sino el espacio que no es espacio: lo Utópico. En este caso la frontera enlazaría con el tema de los límites que tratábamos al principio, convirtiéndose entonces en algo que se sitúa en los extremos de una experiencia o de una consciencia, o sea coincidiendo con uno de los instantes álgidos y reveladores del Viaje. Al otro lado de esa frontera: el lugar que no es lugar, la intuición de la Patria, un relámpago que como una grieta deja entrever, en su estallido, lo que está más allá de esa frontera. En **Paisaje en la niebla** se nos presenta en su último plano una utopía doblemente cinematográfica. En primer lugar porque con él se concluye una idea sobre el cine, entendida como investigación de lo Utópico, que da lugar a que en ese último plano los dos niños entren no únicamente en un paisaje, sino en un paisaje fílmico, el mismo que anteriormente habían encontrado en el fragmento de película tirada en el suelo. Aquellos fotogramas sin imagen, o con una imagen simbólicamente oculta por la niebla, serán los fotogramas en que se introducirán los niños en el último plano de la película, y cuando la niebla se diluya, se desocultará un paisaje transfigurado, radicalmente diferente no sólo a los que han aparecido en esta película, sino a los de cualquier otra de Angelopoulos: un árbol verde en una tierra pri-

maveral, al que los dos niños corren a abrazarse. Ése es su Padre: la Vida.

En las siguientes películas el gran momento revelador coincidiendo siempre con el plano final de la película -aunque previamente se hayan ido produciendo otras revelaciones que han impulsado la continuidad del Viaje- no tendrá una contundencia tan definitiva como en **Paisaje en la niebla**, pero tanto en **To Météoro vima tou pélargou** como en **La mirada de Ulises**, el final reafirma a sus protagonistas en el optimismo del Viaje, en la necesidad de establecer nuevas comunicaciones y de reinventar utopías que nos puedan hacer avanzar. Así ese fantástico último plano de **To Météoro vima tou pélargou**, donde en un paisaje como siempre invernal unos hombres con trajes amarillos trepan a los postes telefónicos para restablecer la comunicación perdida. O la película recuperada en **La mirada de Ulises**, que proyecta al protagonista desde el último círculo infernal a la luz de la comprensión y la regeneración.

Imágenes todas que proponen algo que ya había puesto en práctica el Prometeo de Esquilo para salvar a los hombres de la destrucción: "*Insuflar ciegas esperanzas*"; tal vez no sea mucho, pero es el único carburante que nos hace caminar.

Con esta irrupción de lo Utópico, el Viaje se ha visto perpetuado y regenerado por un valor que lo proyecta constantemente hacia el horizonte. Por este mismo motivo -y vuelvo a reiterarlo- las tomas finales no deben ser entendidas como metas o como conclusiones del Viaje, sino únicamente como cruces de caminos, como puntos álgidos o centros de avituallamiento que permiten la continuación del propio Viaje.

El cine de Angelopoulos, al tener



como principal objetivo la búsqueda de identidad -tanto individual como colectiva-, se convierte en utópico en tanto que la identidad no puede ni completarse ni adquirirse; convirtiéndose en una lucha constante, en un proceso en pos de una unidad deseada, pero inalcanzable. Ésta ha sido una de las constantes que han marcado la cultura contemporánea, consciente de que el hombre vive exiliado frente a un cosmos al que ha dado forma, pero al igual que la criatura del Dr. Frankenstein (el nuevo Prometeo) ha escapado de su dominio y de su comprensión.

Angelopoulos, partiendo de esta situación, intenta lanzar caminos desde el exilio, y en su mirada, la luz y el espíritu de la Tragedia griega se proyectan como la forma más perfecta que el hombre ha generado para tratar de entenderse, entendiendo aquello que le rodea.

Angelopoulos mismo, como los personajes que han poblado sus películas desde inicios de los ochenta, es semejante a los protagonistas de Sófocles, pero en su mirada se puede descubrir la nostalgia por recuperar un lugar en el

cosmos violento pero comprensible y consecuente de Esquilo.

NOTAS

1. "... un paisaje de la frontera, de los límites. Creo que en mi forma de hacer cine todo aparece, aunque no sea de una manera consciente, proyectado hacia los extremos, tanto por la manera de trabajar como por el contenido y su paisaje". Entrevista con Pere Alberó. *El Viejo Topo*, número 99. Septiembre, 1996. (Realizada en Atenas; 30-1-1995).

2. "Está el emigrante que debe partir en busca de trabajo, de medios económicos, y luego el exiliado, también obligado, aunque pueda tomar su decisión con libertad. Yo soy un exiliado en mi propio país". (Entrevista con Pere Alberó; Atenas, 30-1-1995).

3. Diálogo de O Thiassos.

4. Ver mi propio artículo: "Theo Angelopoulos, una creación cinematográfica des de la tragedia". *Assaig de teatre*, número 1. Universitat de Barcelona. Diciembre, 1994.

5. Sófocles: *Antígona*. 850-852. Trad. Assela Alamillo. Ed. Gredos. Madrid, 1981.

6. Theo Angelopoulos. Guión de trabajo de *La mirada de Ulises*. 27-4-93.

7. *Ibidem*.

8. Theo Angelopoulos. Guión de trabajo de "La eternidad y un día". 25-11-96.

9. Op. cit: Nota 6.

10. "En casi todas mis películas hay un año nuevo (...). *La mirada de Ulises* arranca prácticamente con las últimas palabras de mi película anterior, *To Météoro vima tou pélargou*: '¿Por qué no suponer que estamos en el 31 de diciembre de 1999?'. Es una obsesión, una obsesión por renovar, como si el año que llega tuviera que ser verdaderamente nuevo, y con él también nosotros". Op. cit: Nota 1.

11. *Ibidem*.

12. Sófocles: *Las Traquinias*. 1169-1174.

13. Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*. Ediciones B. Barcelona, 1988. Página 244.