

Grecia, Europa El plano-secuencia y la identidad en el cine de Theo Angelopoulos

Jordi Revert

Recibido: 21.09.2014 – Aceptado: 08.01.2015

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

El cine reciente, tanto el de ficción como el de no-ficción, ha hecho hincapié en la crisis griega. Grecia, antaño cuna de la civilización europea, encuentra hoy en el cine el retrato de una sociedad sumida en la depresión económica y que ha perdido su identidad. El presente texto, sin embargo, busca realizar un análisis que trasciende el contexto socio-histórico para apuntar a lo estructural como vía para explicar el eterno retorno al trauma y el desastre. La herramienta utilizada con tal fin es el plano-secuencia en el cine de Theo Angelopoulos. En el cine del director griego, este dispositivo se postula como unidad narrativa que reelabora el tiempo y el espacio, y establece una función dialéctica con respecto a la Historia y la identidad griega. Ese diálogo sirve, a su vez, como paso previo a una consideración actual del país heleno dentro de una Europa atenazada por la crisis.

Le dernier cinéma, de fiction et non-fiction, a souligné la crise grecque. La Grèce, qui fut le berceau de la civilisation, aujourd'hui trouve au cinéma le portrait d'une société en plein période de récession et perte d'identité. Néanmoins, le présent texte cherche à réaliser une analyse qui transcende le contexte socio-historique afin de chercher raisons structurelles pour expliquer l'éternel retour au désastre et le trauma. À cette fin, l'outil utilisé est le plan séquence au cinéma de Theo Angelopoulos. Au cinéma du directeur grec, le plan séquence fonctionne comme unité narrative qui modifie temps et espace et instaure un rapport dialectique avec l'Histoire et l'identité grecque. Ce dialogue sert aussi comme préambule d'une considération actuelle de la Grèce au sein d'une Europe frappée par la crise.

The latest fiction and non-fiction has underlined the Greek crisis. Greece, formerly the cradle of European civilization, finds nowadays in cinema the portrait of a society in the midst of an economic downturn, having lost its identity. Nevertheless, this text looks to analyze beyond the socio-historical context in order to point to the structural aspects as a way

to understand the eternal return to the trauma and the disaster. The tool used for that purpose is the shot-sequence in Theo Angelopoulos' cinema. In the films of the Greek director, the shot-sequence works as narrative unity reelaborating time and space, and establishes a dialectic relationship with History and Greek identity. This dialogue works, at the same time, as previous step to the current thinking about Greece within a Europe gripped by the crisis.

Il cinema recente, tanto il narrativo come il documentario, ha messo l'accento sulla crisi greca. La Grecia, culla della civiltà europea nell'antichità, ha trovato oggi nel cinema il ritratto di una società che vive nella depressione economica e che ha perduto la propria identità. Il testo propone un'analisi che si propone esaminare i problemi strutturali della società greca e spiegare il ritorno permanente al trauma e alla catastrofe. Lo strumento utilizzato a tal fine è il piano sequenza nel cinema di Theo Angelopoulos. Questa tecnica è utilizzata come unità narrativa che trasforma il tempo e lo spazio, stabilendo una dialettica con la storia e l'identità greca. Tale dialogo è, al contempo, il primo passo verso una riflessione sulla Grecia attuale in una Europa afflitta dalla crisi.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Greece, Europe, shot sequence, crisis, History, identity, Theo Angelopoulos

Grecia, Europa, plano-secuencia, crisis, Historia, identidad, Theo Angelopoulos

Grèce, Europe, plan séquence, crise, Histoire, identité, Theo Angelopoulos

Grecia, Europa, piano sequenza, crisi, storia, identità, Theo Angelopoulos

«El caldo de cultivo europeo ha sido y sigue siendo turbulento» (Morin, 1988)

«Es un problema de nuestras sociedades que se refleja en el cine. Es un problema de articulación, de incertidumbre después de un gran periodo de conflictos y esperanza en Europa. Después de mayo del 68 es un problema de identidad»¹

Introducción

Si algo han puesto en evidencia los últimos años es que la crisis sufrida por buena parte de los países occidentales no solo tiene una raigambre política y económica. Ambos vectores asumirían el papel de motor en un capitalismo que ahora amenaza con la destrucción de los valores culturales sobre los que se erige la idea utópica –pero necesaria– de Europa, no entendida esta en los términos que dieron lugar a la actual Unión Europea, sino apelando más bien a aquel continente compuesto de cafés que apuntaba George Steiner (2005), ese ágora donde el debate intelectual no cesa y *lieu de la mémoire* reafirmado en cada calle y plaza con su propia historia de descubrimientos y logros humanistas. Hoy el pedigrí cultural de Europa cuenta poco en la hora de los estragos económicos y la desesperación social: la estructura de esa identidad europea, consolidada en torno a motivos económicos y políticos, ha relegado a un segundo plano toda consideración cultural e incluso olvidado sus herencias en tanto que civilización que halla sus orígenes en el Mediterráneo. A este respecto, son ilustrativas las declaraciones del cineasta Jean-Luc Godard en el momento en que Grecia, cuna de esa civilización, se hallaba en el punto de mira económico de Bruselas, que la acuciaba a pagar sus deudas y a emprender unos drásticos recortes que tendrían consecuencias dramáticas entre la población helena:

Deberíamos darle las gracias a Grecia. Occidente es quien está en deuda con Grecia. La filosofía, la democracia, la tragedia... Siempre olvidamos las relaciones entre democracia y tragedia. Sin Sófocles, no hay Pericles. Y sin Pericles, no hay Sófocles.

¹ Comentario de Theo Angelopoulos a la pregunta de cuál es la Europa de hoy, si verdaderamente existe o no y si encuentra su reflejo en el cine. Las declaraciones pueden encontrarse entre el material adicional del segundo de los discos incluidos en el Cofre Theo Angelopoulos (1988-1998) editado por Intermedio.

El mundo tecnológico en el que vivimos se lo debe todo a Grecia. ¿Quién inventó la lógica? Aristóteles. Si esto es así y si eso es así, entonces aquello. Lógico. Este tipo de pensamiento es el que utilizan constantemente las fuerzas dominantes, asegurándose de que no haya ninguna contradicción, que todo quede siempre dentro de una misma lógica. Hannah Arendt tenía razón cuando dijo que la lógica conduce al totalitarismo. Así que todo el mundo le debe dinero a Grecia hoy en día. Podría reclamar millones de millones en concepto de derechos de autor al mundo contemporáneo y sería lógico dárselos. Sin dilación (Lalanne y Kaganski, 2010).

Quizá Godard participe, con su reflexión, de un discurso intelectual que tiende a idealizar la Grecia Antigua como punto de origen de la civilización europea, como señala Maximos Aligisakis, a menudo olvidando mantener la distancia crítica con dimensiones más discutibles como la realidad oligárquica o la arrogancia imperialista, también presentes en el proyecto griego (Aligisakis, 2013: 83). Pero también Aligisakis reconoce en su texto su influencia mayor sobre la Europa en vías de integración, mayor que la pudieran ejercer civilizaciones precedentes. En ese sentido, y relativizando el entusiasmo godardiano, pareciera que la Europa moderna ha dejado de tener como faro a esa Grecia que en su imaginario ha dejado de ocupar el papel de piedra de toque en el progreso y las humanidades para ser un país periférico cuya inestabilidad económica amenaza la cohesión europea. Sus profundas desestructuras, más visibles en el acaecimiento de la crisis, han terminado por desterrar la defensa cultural helena del discurso euro-céntrico. Dicho desplazamiento queda remarcado en la tendencia de parte del cine reciente a subrayar esos desequilibrios socio-económicos que asolan Grecia.



El mismo Godard remarcaba en su *Film Socialisme* (2010) esa identidad arrasada por las sucesivas encarnaciones del fantasma del capitalismo. Las películas *Canino* (Kynodontas, 2009) y *Alps* (Alpis, 2011), ambas dirigidas por Giorgos Lanthimos, no realizan menciones directas a la crisis, pero ponen de relieve como, tras esta, la realidad griega se tambalea ante la imposibilidad de seguir amparándose en las mismas estructuras y mecanismos, un escenario terrible que también contempla el Apocalipsis emocional y en el que ya no es factible la restitución del orden anterior. En el terreno de la no ficción, *Deudocracia* (*Debtocracy*, 2011), realizada por los periodistas Aris Chatzistefanou y Katerina Kitidi, analiza el colapso financiero y pone en cuestión la irrevocabilidad del discurso oficial sobre las obligaciones económicas que debe cumplir Grecia si quiere salir de su estado de profunda recesión. En definitiva, hay todo un corpus de películas que se postulan como reacción a ese contexto crítico, que se corresponden a este como síntomas directos o indirectos. Traducidas y sintetizadas en los términos de la gramática cinematográfica, estas se corresponderían a complejos planos de diversa profundidad, pero anclados en el instante histórico en el que se fundan y con el que mantienen una relación narrativa. El presente texto, sin embargo, busca entender la pérdida de identidad de Grecia en Europa dentro de un marco más amplio, capaz de trascender la circunstancialidad histórica y de adentrarse en los tortuosos recovecos históricos del país heleno, con la consciencia de que se trata de un camino abrupto. La herramienta, pues, sería el plano-secuencia, en tanto que supera las limitaciones del plano y canaliza una visión más amplia. Y particularmente, el plano-secuencia estudiado a través del cine de Theo Angelopoulos, uno de los realizadores modernos que más ha trabajado en las posibilidades expresivas de este recurso. Desde su debut *Reconstrucción* (*Αναπαράσταση*, 1970) hasta su póstuma *Trilogía II: El polvo del tiempo* (*Η Σκόνη του Χρόνου*, 2008), el plano-secuencia ha sido ese dispositivo que se postulaba como unidad narrativa en constante reelaboración del tiempo y el espacio. Los párrafos que siguen buscan apuntar, a través de varios

ejemplos de su filmografía, la función dialéctica que establecen estos planos con respecto a la Historia y la identidad griega, como paso previo a su consideración dentro del actual contexto de una Europa atezada por la crisis.

El tiempo atraviesa el plano: el plano-secuencia y la disección de la realidad

En su búsqueda de una ética del realismo cinematográfico, André Bazin defendía el plano-secuencia como unidad que, aliada con la profundidad de campo, no renunciaba al montaje sino que lo integraba en su plástica (Bazin, 1990: 94). De esta manera se evitaba el montaje analítico al servicio de una idea que, según el crítico y teórico francés, las imágenes no contenían por separado. El repudio a Kulechov significaba al tiempo el elogio de Welles, la constatación de que la compleja interioridad de un plano siempre se aproximará más a la realidad que la suma de efectos relacionales entre varios de ellos. En el cine de Theo Angelopoulos, esa búsqueda baziniana del realismo a través del plano-secuencia o la profundidad de campo se traduce en una vocación por alcanzar una cosmovisión que trascienda las limitaciones de la representación cinematográfica. En el uso de estas herramientas, aspira a superar las carencias de la mera sucesión de encuadres más o menos estáticos, la cual forzosamente descarta elementos contextuales que definen el aquí y ahora cifrado en la imagen, además de determinar la continuidad entre planos y señalar al espectador el sentido que esta construye. Transponiendo a imágenes lo expuesto por Michel Foucault en *El orden del discurso*, esa dialéctica determinada es el resultado de un proceso que restringe las diversas posibilidades que operan dentro del plano para establecer un único orden discursivo (Foucault, 1999). Para Angelopoulos, esa ordenación dada no es válida en tanto que entiende el plano como un espacio en el que los hechos no pueden estar inscritos en la circunstancia, sino atravesados por el tiempo, la Historia y el mito. Es de esta manera que el director griego articula su compromiso intelectual

a través de sus imágenes: en la adopción de un punto de vista que se debe al historicismo marxista, en su contemplación de la lógica interna de un gran relato griego en el que la tragedia y la oscuridad vuelven una y otra vez como las mareas. Esa praxis fílmica con el plano-secuencia en el centro es, en palabras de Imanol Zumalde, «rica en esa suerte de lances nodulares en los que *ideología temática e ideología estética* se imbrican en un estado de equilibrio que se antoja perfecto» (Zumalde, 2013: 201-202). En este sentido, esa opción gramatical se confirmaría como la alternativa y resistencia cultural frente a los elementos dominantes en el cine de Hollywood que identificaba Horton², y se opondría frontalmente a la utilizada por Constantin Costa-Gavras, conterráneo de Angelopoulos que en un título como *Z* (1969) abrazaba esas formas narrativas más próximas al mainstream norteamericano para abordar la denuncia de los hechos que rodearon al asesinato del político demócrata Grigoris Lambrakis en 1963³. No significa esto que Costa-Gavras renuncie a la militancia política en su cine, sino que su aproximación a los hechos históricos se postula como heredera directa de la crónica periodística y, por tanto, busca el impacto inmediato de la verdad desvelada —a partir, claro está, de la novela homónima de Vassilis Vassilikos—, mientras que Angelopoulos minimiza el hecho y amplía el foco para proponer una reflexión que sobrepasa el episodio particular, entendiéndolo como parte y producto de una narración superior sin cuya alusión este no puede entenderse.

Los planos-secuencia, constantes en su filmografía, concentran en esencia esa voluntad de representar esa narración superior mediante la supresión de barreras temporales y espaciales que condicionen el curso de la acción. Como en las largas secuencias de las películas de Andréi Tarkovski, el tiempo fluye en esos planos como

elemento de presión, transformador de la imagen, algo que en el caso del cineasta ateniense no solo funciona sobre la interacción de los personajes, sino que lo hace sobre el tiempo mismo, puesto que abundan en su obra los planos en los que se producen saltos temporales de años o incluso décadas. A este respecto, habría que tener en cuenta el apunte que realizaba Gilles Deleuze a propósito de Tarkovski, proclamando la imposibilidad de la autonomía total como imagen-tiempo de cada uno de esos planos-secuencia —así lo pretendía el realizador soviético—, la necesaria dependencia de un orden superior de montaje recorrido por el flujo del tiempo (Deleuze, 1987: 65).



Aun aceptando la apostilla de Deleuze, lo cierto es que los prolongados planos que configuran el credo estético de ambos directores a menudo constituyen de por sí fragmentos, episodios autoconclusivos en los que la reflexión sobre el tiempo y el espacio mantiene una coherencia férrea entre la elección estética y la temática a las que se refería Zumalde —el travelling final de *Nostalgia* (*Nostalgia*, Tarkovski, 1983), la secuencia en la casa familiar de *La mirada de Ulises* (*To βλέμμα του Οδυσσέα*, Angelopoulos, 1995) sobre la que profundizaremos más tarde—. Mediante la maniobra de relativización —si no liquidación— de las coordenadas espacio-temporales, Angelopoulos pretende activar en el espectador una

² «The starting-point for Angelopoulos' cultural resistance to Americanization was to analyze the dominant elements in Hollywood features and seek viable alternatives» (Horton, 1997: 31).

³ En el cine de Angelopoulos, el episodio encuentra su reflejo en *Los cazadores* (*Οι κυνηγοί*, 1977), en la escena en la que se teatraliza una manifestación en la que la extrema derecha, con el apoyo de la gendarmería, asesina al diputado Lambrakis, si bien en la escena el muerto es Yannis Damantis (Alberó, 2012).

conciencia crítica intemporal y deslocalizada que opera, según Lino Micciché, bajo parámetros vinculados al teatro épico brechtiano (Micciché, 2012: 81). Esta operación, dice Micciché, estaría asociada al concepto gramsciano de un arte nacional-popular en el que se entrecruzarían materiales históricos y mitológicos bajo una óptica del distanciamiento impuesta por el plano general y el plano-secuencia. No anda desencaminado el autor italiano, en tanto que el cineasta griego entiende ese plano-secuencia como un espacio-tiempo líquido en el que el pasado y el mito se igualan y se confunden en la representación. Para Angelopoulos la distinción no es posible y el dispositivo pertinente para transmitir esa idea será siempre el mismo, el plano-secuencia como demarcador de la ontología de la imagen cinematográfica, emparentado con una tradición literaria que se remonta hasta Homero:

Cuando me preguntan por qué hago planos secuencia y no sé qué contestar, digo que no lo inventé yo. Fue Homero. Hay una descripción de las armas de Aquiles de seis páginas. Una simple descripción, nada más. Cuando Joyce escribió el monólogo de Molly al final de *Ulises* sin comas, sin puntos, en no sé cuántas páginas... es un plano secuencia. A menudo, el lado memoria-presente-pasado es Proust. Pero también es Homero⁴.

Ese lugar de indisolubles concomitancias que es el plano-secuencia se ejemplifica en varias escenas de *El viaje de los comediantes* (*O Θίασος*, 1975). Tercer largometraje de Angelopoulos tras *Reconstrucción y Días del 36* (*Μέρες του '36*, 1972), la película narra las andanzas de una compañía teatral a lo largo de 14 años de convulsa historia griega. En ese periodo de tiempo los protagonistas sobreviven viajando de pueblo en pueblo y representando el drama bucólico *Golfo, la pastorcilla*, escrito por Spyros Peresiadis a finales del siglo XIX. En ese itinerario errante, los personajes sufren las consecuencias de la dictadura del general Metaxas, la del mariscal Papagos, la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial, la ocupación británica y la guerra civil.

⁴ Declaraciones de Theo Angelopoulos extraídas de la entrevista titulada «El mito y el viaje», incluida en el DVD de *La mirada de Ulises* editado por Intemedio.



El plano inicial y el final delimitan, respectivamente, el final y el principio de ese periodo histórico: se trata de planos prácticamente idénticos que muestran a los comediantes, cargados con sus maletas, llegando a Aeigon; una voz en off ubica la primera llegada en 1952, mientras que la misma voz datará la conclusión en 1939. Entre uno y otro, la narración avanza a la deriva entre los diversos episodios enumerados sin orden cronológico⁵, a menudo superponiéndolos en un mismo plano-secuencia. En una de las escenas, vemos a los comediantes paseando por las calles de un pueblo, mientras la megafonía que se oye desde un vehículo invita a la gente a participar en las elecciones y a votar al Mariscal Papagos, como único modo de evitar otro Diciembre Rojo⁶. Nos hallamos, pues, en los días

⁵ Para determinar las fechas concretas de los hechos que se narran en *El viaje de los comediantes* se recomienda consultar la cronología realizada por Francisco Javier Gómez Tarín (2004).

⁶ El episodio conocido como Diciembre Rojo tuvo lugar en diciembre de 1944. El tercer día de ese mes, las tropas británicas dispararon en la Plaza Sintagma contra manifestantes griegos, de los que murieron 15 personas. Las tensiones dentro del gobierno griego por restaurar la monarquía, desarmar a los partisanos y olvidar el papel de los colaboracionistas habían resultado en la salida de los miembros del EAM (Frente Nacional de Liberación). Tras la violenta represión, el ELAS (Ejército Popular de Liberación Nacional), brazo armado del EAM, vuelve a las armas y lucha durante 33 días en la llamada Batalla de Atenas o Diciembre Rojo. Este hecho marca el primer acto de la Guerra Civil, cuyo primer periodo –habrá

previos a las elecciones de 1952, a las que Papagos volvía a presentarse tras dirigir el ejército en el último tramo de la Guerra Civil. El paseo de los comediantes prosigue y suben por una calle en la que se cruzan con el vehículo de la megafonía, el cual tiene colgadas fotos de Papagos en los lados y desde el que un hombre lanza cuartillas de propaganda. La cámara abandona a los comediantes para seguir a ese vehículo que abandona el plano por la derecha, dejando únicamente en el encuadre la vista de unos raíles de ferrocarril y unas casas que hay junto a estos. Significativamente, mientras el plano queda vacío de actividad humana, se diluye el discurso que recuerda la victoria de Papagos sobre los comunistas y que identifica su posible triunfo electoral con la paz, la prosperidad, la ley y el orden. Apagada esa voz, la cámara queda contemplando el paisaje vacío durante unos segundos, hasta que poco después un coche negro aparece desde el fondo del plano para hacer el recorrido inverso que el vehículo anterior. Este coche remonta la calle por la que antes subían los comediantes, solo que esa calle ha cambiado: ahora hay un puesto de control presidido por un soldado alemán armado con metrallera; nos hemos trasladado, pues, a la Grecia de la ocupación nazi. En paralelo a ese tránsito histórico que se produce, la imagen del grupo paseando, recurrente a lo largo de la película, activa el mito de los Atridas, recogido por Esquilo en su *Orestíada*. Los Atridas fueron un linaje maldito descendiente de Tántalo, hijo de Zeus. El nombre deriva de Atrio, nieto de Tántalo, quien se enfrentó a su hermano Tiestes por el trono. En esa competición Zeus intercedió por Atrio y este fue finalmente coronado rey, mientras que Tiestes fue desterrado. Al tiempo, Atrio descubrió que su mujer le había engañado con su hermano, la arrojó al mar e invitó a Tiestes a un banquete en el que le sirvió los cuerpos despedazados y guisados de sus hijos. Al descubrirlo, Tiestes vomitó y maldijo para siempre a los descendientes de Atrio. A partir de ahí, la descendencia atrida estuvo marcada por incestos, parricidios e infanticidios, maldición que solo

sería detenida con el juicio de Orestes por el tribunal del Areópago en Atenas. En *El viaje de los comediantes* ese destino maldito de los Atridas se traduce en el destierro permanente del grupo: los comediantes tratan de sobrevivir, dictadura tras dictadura y guerra tras guerra, vagando por paisajes hibernales de una Grecia sobre la que se arrojan una y otra vez las sombras del fascismo y la intolerancia. Varios de los miembros de la compañía morirán y, efectivamente, será el juicio y ejecución de Orestes (Petros Zarkadis) a finales del segundo periodo de la Guerra Civil el que servirá como simbólico punto y seguido que, no obstante, no funciona como catarsis en el relato. Antes al contrario, la idea de que la película acabe en 1939 con un plano casi idéntico al que inauguró la narración en 1952 –tiempos ambos que se funden en la primera escena– anuncia el retorno perpetuo del tiempo histórico que Ángel Quintana vincula con el eterno retorno de Nietzsche (Quintana, 2013: 30).

Sin embargo, el plano-secuencia no monopoliza esa superposición de niveles. Si bien es la herramienta de trabajo que la articula en constante movimiento, hay en *El viaje de los comediantes* un plano estático en el que dicha superposición se presenta diáfana al espectador. Se trata, precisamente, de aquella escena en la que Orestes irrumpe en plena representación y asesina a su madre y a Egistos para vengar a su padre. La cámara filma ese momento desde el punto de vista de un espectador más en la platea, con un plano frontal que encuadra el escenario. Tras el doble asesinato, Orestes abandona el escenario y la gente aplaude, convencida de que es parte de la representación. Esa reacción, seguida del plano que muestra detrás del telón a varios de los comediantes alrededor de los cuerpos sin vida de sus compañeros, pone de manifiesto cómo el dispositivo representacional ha solapado, diluido tanto la dimensión histórica –los enfrentamientos, traiciones y ajustes de cuentas que resultan del contexto bélico– como la mitológica –la venganza de Orestes dentro de la saga de los Atridas–. Así pues, y llegados a este punto, cabe señalar que no es el plano-secuencia entendido como panorámica en larga y lenta itinerancia el que necesariamente atesora

un segundo, de 1946 a 1949– se prolongará hasta la firma del tratado de Varkiza, en febrero de 1946.

la esencia de la mirada de Angelopoulos, sino el plano-secuencia como imagen en transformación que perdura en el tiempo para invalidar las limitaciones cronológicas y espaciales del montaje analítico. Un buen ejemplo sería la mencionada secuencia de la casa en Constanza en *La mirada de Ulises. A.*⁷ (Harvey Keitel) deambula por el plano como un fantasma que asiste a través del tiempo a episodios clave de su infancia que transcurren entre 1945 y 1950. Si bien al principio del plano-secuencia la cámara deambula por la casa para presentar el espacio, el baile familiar que supone el grueso de la escena está filmado sin apenas movimientos. Es la entrada y salida de actores en el campo visual lo que determina el paso de un recuerdo a otro. Después de que la cámara siga a A. mientras saluda a sus familiares en el comedor –se preparan para celebrar el fin de año, pero también para la liberación y vuelta a casa del padre de A.–, esta toma posición en el salón principal. Allí, toda la familia se prepara para la llegada del padre de A. Este aparece por la puerta y se funde en un largo abrazo con su madre, antes de hacer lo propio con él mismo. Acto seguido, la familia brinda por el nuevo año (1945) y se pone a bailar. El baile se prolonga durante varios minutos hasta que dos hombres entran por la puerta. Lentamente, la mayor parte de los miembros de la familia se retiran del encuadre. Esos dos hombres llegan para llevarse al tío de A., quien antes de irse arrastrado por ellos se gira para desear un feliz 1948. La escena prosigue y los familiares que quedaron fuera de cuadro se reincorporan a este para continuar con el baile. En un momento dado, el padre saca unos papeles y anuncia que finalmente ha obtenido el permiso para volver a Grecia. El plano ha pasado, pues, a 1950, y la familia abandonará Constanza. Antes de eso, la sirvienta anuncia que ha llegado el Comité de Confiscación, consistente en un grupo de hombres que procederá a llevarse los muebles de la casa. La secuencia finaliza en una foto familiar en la que A. coincide con su yo infantil frente a la cámara, la cual sin desplazarse ocuparía ahora

⁷ Habitualmente, los protagonistas del cine de Angelopoulos permanecen en el anonimato o llevan un nombre que empieza por la A, sugiriendo en esos casos una cierta proyección biográfica de la propia figura del director.

el lugar del fotógrafo. Llegado este punto, la escena ha recogido cinco años de su infancia., observados desde su yo adulto y con la constante referencia de los días de Nochevieja⁸. En ese recorrido, la cámara ha permanecido ausente a través de su inmovilidad, dejando que fueran los elementos en la escena los que activaran todo sentido de transformación. De igual manera, en sus panorámicas Angelopoulos tampoco otorga el protagonismo a la cámara para abordar las frecuentes situaciones catalíticas que pueblan su cine y que, según Juan Miguel Company y Pablo Ferrando, constituyen la esencia poética de su cine en tanto que suspenden momentáneamente la acción narrativa al tiempo que suministran el clima visual de sus películas (Company y Ferrando, 2013: 123). Una vez más, y pese a la noción de movimiento, de tránsito entre tiempos que incorporan, el ejercicio de estilo viene marcado en gran parte por las transformaciones que suceden en el interior del plano. Por ponerlo de nuevo con palabras de Company y Ferrando, «...lo que subrayan tanto las panorámicas como los planos fijos sostenidos y el fuera de campo, no es tanto la presencia de la cámara sino su propia irrelevancia, la limitación de la propia instancia narradora» (Company y Ferrando, *id.*: 125). En el uso de ambos recursos al servicio de esas catálisis esenciales de su cine, se advertirá, especialmente en el último tramo de su filmografía, que la dialéctica de antaño entre la Historia, el mito y la representación va a mutar para dejar paso a una nueva en la que la Historia dialogará con la posibilidad de la construcción de un proyecto transnacional y con el desencanto del individuo que experimenta o ha experimentado ya su fracaso. En esta etapa, Angelopoulos partirá de la metonimia de los Balcanes para alcanzar Europa.

⁸ La Nochevieja, en tanto que marca la transición temporal hacia otro año, supone en múltiples ocasiones en el cine de Angelopoulos el momento en que se articulan estos planos-secuencia atravesados por el tiempo histórico y el de los personajes o, simplemente, aquel punto que pone de manifiesto una dialéctica histórica. Un ejemplo sería la célebre escena de Nochevieja en *El viaje de los comediantes*, en el que dos grupos enfrentados, uno reaccionario y otro progresista, intercambian cánticos de uno y otro bando. El duelo concluye cuando un miembro del primer grupo saca una pistola y dispara al aire. La música cesa, los progresistas reconocen que no tienen armas y abandonan la sala.

Las fronteras de Europa

Desde *Reconstrucción*, el cine de Theo Angelopoulos ha compuesto un paisaje griego distinto al propuesto por otros relatos cinematográficos que tienen por contexto el país del Peloponeso. Lejos de las soleadas postales de pueblos blancos bañados por el Egeo o idílicas islas foco de atención turística, sus películas muestran inhóspitos paisajes rurales del norte, predominantemente dominados por la estación hibernal. Solo en *Días del 36* Angelopoulos sitúa la trama en verano para trasladar de esta manera al espectador el asfixiante contexto socio-político en el que se enmarcan unos hechos ficticios: la Grecia de la Junta Militar, previa a la instauración el 4 de agosto de la dictadura del general Metaxas⁹. Esta elección deliberada de exteriores agrestes se corresponde a un estado de ánimo que a menudo manifiestan sus películas, y que queda canalizado a través del desencanto y la desolación que se concentra en unos protagonistas siempre acechados, si no derrotados, por la perpetua vuelta de los fascismos y la injusticia. En la tensión entre esos personajes y la Historia se conjuga una poética personal que, en una primera etapa de su filmografía, constata la defunción del sueño del marxismo, el fracaso de la lucha obrera en una Grecia una y otra vez devastada.



⁹ Lo que, por otra parte, sirve al director para crear una de sus obras más áridas, ambientada en el escenario único de una prisión e igualmente alejada de toda imagen de postal.

Se trata de una derrota que se experimenta como colectividad y que encuentra su expresión en los repartos corales de *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*. Posteriormente, sin embargo, Angelopoulos trasladará su mirada al individuo, entendido como sujeto anacrónico que ya no reconoce un mundo que se ha deshecho de valores y convicciones políticas. Un sujeto en el que, tal y como señala Quintana, se identifica la figura del realizador: «A partir de *Viaje a Citera* (*Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1984), toda la filmografía de Angelopoulos es un lamento sobre la angustia generada por la muerte de las grandes esperanzas colectivas. Lo que varía en cada película es el estado de ánimo del cineasta frente a la concepción de la utopía» (VV. AA., 1997). Esa utopía nunca alcanzada ya no pertenece —o ya no solo— a la idea de una Grecia que busca superar sus luchas intestinas, sino que trasciende la frontera helena para apuntar hacia un proyecto de comunidad transnacional. El propio Angelopoulos confirma esa búsqueda que, aunque revisada en sus parámetros, no deja de conferir al cine un papel decididamente político: «Ahora más que nunca, el mundo necesita cine. Puede que sea la última forma de resistencia ante el deteriorado mundo en el que vivimos. Al tratar de fronteras, límites, la mezcla de idiomas y culturas de hoy, intento buscar un nuevo humanismo, una nueva vía» (Horton, 2001: 15).

En esa reflexión transfronteriza se inscribe, sobre todo, la llamada trilogía de las fronteras, compuesta por *El paso suspendido de la cigüeña* (*Το μετέωρο βήμα του πελαγοπού*, 1991), *La mirada de Ulises* y *La eternidad y un día* (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, 1998). En la primera de ellas, Aléxandros (Gregory Karr) viaja a la sala de espera, un lugar de la frontera entre Albania y Grecia en el que refugiados de diversa procedencia esperan un permiso que les permita salir de allí. En la segunda, A. es un cineasta que recorre varios países balcánicos en plena Guerra de Yugoslavia en busca de unos rollos que contienen la primera película filmada por los hermanos Manakis, y que supone también la primera obra filmada en los Balcanes. En la última de ellas, Alexander (Bruno Ganz) es un escritor que, en sus últimos días de vida, se propone aprender a amar a los demás y decide ayudar a

un niño albanés a pasar la frontera. En las tres obras, la frontera se presenta como límite imaginario que cristaliza el conflicto. Un espacio que, tal y como describe Faustino Sánchez, «es el territorio de lo indeterminado, donde es necesario explorar, ya que, además de desconocido, es un lugar sin identidad propia» (Sánchez, 2013: 24). Para Sánchez, además, es en la existencia de ese territorio donde Angelopoulos constata el fracaso del ser humano:

La frontera es el confín, el confín del universo. La exploración de estos límites requiere de una tenacidad indeleble, de una preparación para asumir la derrota. Angelopoulos, mejor que nadie, ha ido dibujando a lo largo de su obra una crónica de la derrota moral del ser humano del siglo XX. La derrota viene acompañada de frustración, decepción y tristeza, pero también de hallazgos, destellos que surgen de la explotación de esos territorios desconocidos por los que debemos caminar a ciegas, errantes, intentando sortear la desesperación y haciendo valer nuestra máxima paciencia (Sánchez, *ibid.*).

Ese fracaso reside en la explotación de una dialéctica de la diferencia en la que la identidad, naturalmente móvil y mutable, abierta a la influencia y el intercambio, se ve obligada a constreñirse en una delimitación arbitraria, convencional. Lo fronterizo, pues, obliga a la fractura de la identidad, al tiempo que delimita actores/ sujetos concretos para unas interrelaciones que pueden traducirse en fricción o en diálogo. En el primer caso, la frontera sigue siendo el lugar idóneo para desvelar la raíz del problema, allí donde la ruptura y la diferenciación encuentran su mejor diagnóstico. Esta segunda vertiente la postula como lugar de reflexión desde el que encontrar esa nueva vía para el humanismo de la que hablaba Angelopoulos. En *El paso suspendido de la cigüeña*, Aléxandros se sitúa sobre la línea que al principio de un puente marca la separación entre Grecia y Albania. Acto seguido, levanta un pie haciendo el ademán de dar un paso hacia el lado albanés, y al fondo del plano vemos como un guardia fronterizo se pone en guardia, a la espera de intervenir si es necesario. En *La eternidad y un día*, cuando el escritor lleve al niño a otro lugar de esa misma frontera, la imagen mostrará a un grupo de personas encaramadas a la valla que sirve de límite entre ambos países, completamente inmóviles como si fueran pájaros que han quedado atrapados entre los alambres.



Ambas escenas, una articulada desde un sencillo plano general que juega con la profundidad de campo y la otra desde una panorámica, se erigen como imagen-conflicto en tanto que sintetizan una relación traumática entre uno y otro lado y enfatizan tanto el carácter arbitrario sobre el que se constituye lo fronterizo como el drama humano que supone para los afectados por esa separación. En la segunda, particularmente, el grupo de estatuas flotantes activa el recuerdo de los barcos desbordados de inmigrantes albaneses intentando llegar a Italia a principios de la década de los 90, una imagen que fue utilizada por la empresa textil Benetton para una de sus controvertidas campañas de publicidad. Con todo, las películas de Angelopoulos no se limitarán con a mostrar la tragedia que nace de la ruptura de un diálogo cultural, del entendimiento entre los pueblos. Indefectiblemente, su cine deambula entre el pesimismo y la tímida esperanza, efectúa trayectos desde el horror que no debe ser olvidado –expresión de su permanente compromiso con la memoria histórica– y destellos en los que, como el anciano de *La eternidad y un día*, aún es posible la comunicación y la aceptación del otro. Si *El paso suspendido de la cigüeña* empieza con una frontera cerrada, sobre la que se cierne la amenaza, el plano-secuencia que clausura la película es, por el contrario, una apuesta por seguir extendiendo los lazos humanos más allá de cualquier barrera. En él, Aléxandros asiste como espectador al espectáculo de varios hombres subiendo a postes próximos entre sí para instalar una línea de comunicación. La cámara encuadra tanto al atento protagonista como a los escaladores que se elevan sobre el fondo de un cielo nublado, y realiza una panorámica

en la que finalmente se aleja para mostrar el río que transcurre paralelo a la escena. La imagen, puntuada por una música orquestal y melancólica, funciona como una llamada al entendimiento, una metáfora de la necesidad de la comunicación que no olvida el oscuro paisaje a través del cual esta debe abrirse paso. A su respecto, Brad Stevens señalaba en la revista *Sight & Sound* el modo en que la secuencia establecía una dialéctica entre el grupo y el individuo:

...los hombres extendiendo los cables telefónicos están comprometidos en un proyecto de grupo, pero sin embargo están aislados en postes separados, la cuidadosa y coreográfica precisión con la que llevan a cabo su tarea y la manera en la que permanecen inmóviles una vez la han completado, sugiriendo que las actividades comunales y las solitarias son las dos caras de la misma moneda¹⁰.



La doble vertiente individual/comunal de la imagen, pues, pone sobre la mesa el sueño comunitario al tiempo que se encarga de señalar los conflictos que este plantea. De este modo, en la esencia de esa escena radicaría parte de la problemática del proyecto europeo, aquella que Edgar Morin identificaba en «la dificultad de pensar lo uno en lo múltiple, lo múltiple

¹⁰ «...the men positioning the telephone wires are engaged in a group Project, but nonetheless remain isolated on separate poles, the carefully choreographed precision with which they carry out their task and the way they remain motionless once it has been completed suggesting that communal and solitary activities are two sides of the same coin» (Stevens, 2012: 79). La traducción es mía.

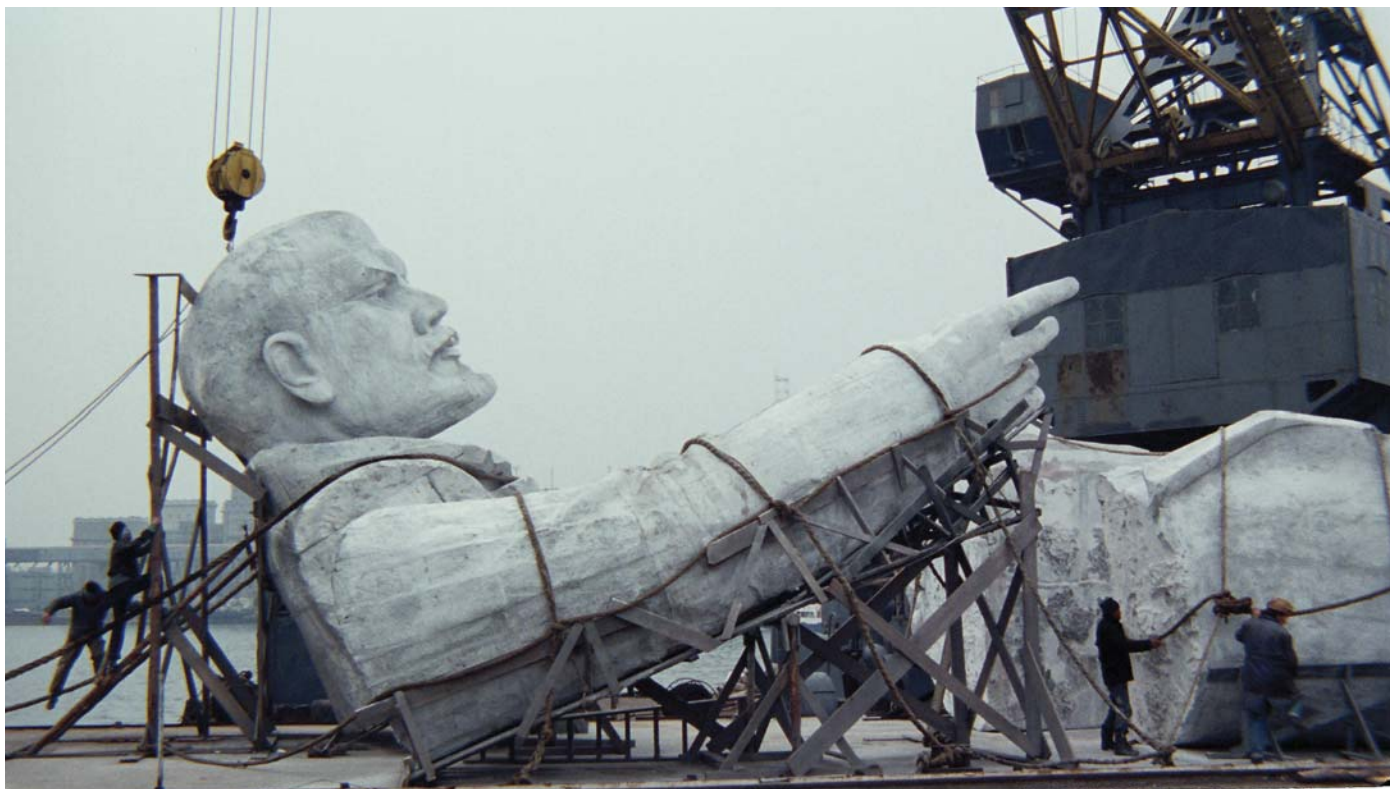
en lo uno: la *unitas multiplex*» (Morin, 1988: 25). Para reforzar esta idea, la elección del plano-secuencia/ panorámica con que concluye *El paso suspendido de la cigüeña* no es casual, sino que responde a la lógica de una imagen y un discurso que se erige como *work in progress* al igual que la misma Europa, una continuidad que el montaje analítico a la fuerza desecharía para priorizar el sentido concreto sobre un marco abierto de reflexión. Las concomitancias de la herramienta con la alegoría humanística no terminan ahí. En *La mirada de Ulises*, el conservador de la filmoteca de Sarajevo (Erland Josephson) invita a A. a salir con él a dar un paseo, ya que la niebla ha invadido la capital bosnia y, según él, es el momento en el que cesan los disparos y la ciudad recupera la normalidad. A. escucha una música en la lejanía y el conservador le explica que se trata de la orquesta de los jóvenes: serbios, croatas, musulmanes salen al exterior y aprovechan la niebla para tocar juntos. Efectivamente, cuando ambos hombres salen fuera a dar su paseo, el plano-secuencia muestra una orquesta en la niebla que interpreta uno de los temas compuestos por Eleni Karaindrou para la banda sonora de la película. En ese momento, Angelopoulos retrata una pequeña victoria: la del diálogo intercultural produciéndose de manera conjunta y armónica, al que asisten los transeúntes que vuelven a poblar las calles destruidas de Sarajevo. Sin embargo, esta tendrá su contraplano trágico minutos más tarde. A. acompaña al conservador y su familia en su paseo a través de la niebla. En un momento dado, varios miembros se adelantan y A. y el conservador quedan rezagados. Acto seguido, se oye el motor de un coche y unos gritos. El conservador pide a A. que se quede donde está y que no haga nada pese a lo que pueda oír. En los minutos siguientes A. quedará paralizado en la niebla escuchando y siendo testigo de un horror que no puede ver: unos militares paran a la familia del conservador junto al río y, pese a las súplicas, acaban ejecutándolos y lanzando los cadáveres al agua antes de irse. En este nuevo plano-secuencia, el individuo se encuentra aislado y perdido, indefenso frente a una barbarie que en cualquier instante puede surgir de la nada a su encuentro. Así, entre ambas

escenas se produce un diálogo nítido: el sueño colectivo aún es posible incluso en la niebla, pero siempre que este se fundamente en una unión y entendimiento que permitan hacer frente a los monstruos que acechan entre la bruma. Es en ese espacio en blanco —en el que la frontera y el *aquí* geográfico pierden su significado— que el relato de las esperanzas comunes debe de ser reescrito, sin olvidar que lo hace sobre las ruinas de proyectos anteriores y sobre una Historia siempre traumática, que pone de manifiesto las condiciones que proponía Morin a la hora de hablar de una nueva conciencia europea:

La nueva conciencia europea es la conciencia de las fragilidades culturales, energéticas, económicas, demográficas, morales y más que nada, políticas y militares de una Europa atormentada por el doble espectro del exterminio y el totalitarismo. La nueva conciencia europea asocia, de modo indisoluble, a la conciencia de todas estas fragilidades, la de ser depositarios de una herencia singular de valor universal» (Morin, *id.*: 138).

Esa conciencia se levanta, inevitablemente, sobre los escombros de sueños precedentes. En *La mirada de Ulises*, A. viaja a bordo de un barco que transporta una gigantesca estatua de Lenin descompuesta en trozos. A lo largo de su recorrido por el Danubio, la imponente imagen de la estatua tumbada se erige como alegórica despedida de una utopía ya vencida, que en palabras de Manuel Vidal funciona como perfecto símbolo del final de ese siglo XX que el historiador Eric Hobsbawm señaló como el más corto¹¹ (Vidal Estévez, 2009: 55). Así pues, el viaje de A. hacia la restauración de esa mirada primigenia, identificada en la película de los Manakis, camina forzosamente por la memoria y ofrece un último suspiro por las esperanzas desvanecidas, antes de hallar otras nuevas que sorteen el regreso del doble espectro apuntado por Morin y permitan por fin avanzar hacia el deseado y largamente postergado proyecto transnacional y transcultural.

¹¹ El concepto se encuentra desarrollado en Eric Hobsbawm (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.



Conclusiones

En su última etapa, el cine de Theo Angelopoulos ha abordado una revisión de la lógica instrumental y discursiva del plano-secuencia, la herramienta a través de la cual se canaliza su disección política de la realidad. En *El viaje de los comediantes* este servía a un ejercicio de memoria histórica en el que pasado y presente no se distinguen y en el que ambos quedan marcados por el eterno retorno de los fascismos, al tiempo que disponía en el mismo nivel el mito, la historia y la representación. En *La mirada de Ulises* ese plano se hace consciente de la defunción del sueño marxista y dialoga en torno a nuevos retos colectivos que, irremediamente, se levantan sobre los anteriores fracasados. Esa nueva lectura no ha dejado atrás la hibridación mítico-histórica¹: antes al contrario, potencia el legado griego –en este caso, el viaje homérico– y lo convierte en hoja de ruta a través de unos Balcanes –metonimia de Europa– asolados por la destrucción. Lo que ha cambiado es la aproximación del autor y su cámara, más consciente de las derrotas morales del ser humano y más desencantado, pero con todo resistente a dejar de creer en un futuro proyecto común. Ese horizonte en apariencia utópico se manifiesta en breves destellos, imágenes que cristalizan la posibilidad de una armonía intercultural, que trascienda cualquier tipo de barreras, caso de la descrita secuencia de la orquesta en Sarajevo en *La mirada de Ulises*. Pero imágenes, también, que cuentan con un contraplano que nos recuerda la fragilidad de esa esperanza a la vista del reincidente relato que arroja la Historia. Angelopoulos propone dos condiciones fundamentales para que ese futuro prospere: la asunción del diálogo desde la diferencia intercultural, basal en el punto de vista de Edgar Morin y otros autores, pero, tal y como recalca Aude Jehan, ausente en unas políticas europeas que siguen reglando el proyecto transnacional desde intereses económicos y políticos²; y la centralidad

de una herencia cultural europea en cuyo corazón se hallaría el legado griego, tal y como lo comprendía un indignado Godard frente a las exigencias económicas de la Unión Europea al país heleno. Solo así, entiende el cineasta ateniense, el destino común puede hallar una identidad en la que el conflicto se manifiesta en las visibles heridas de los dialogantes, pero no como obstáculo de una comunicación que, como al final de *El paso suspendido de la cigüeña*, debe seguir extendiéndose a pesar de todo, de persona a persona y por encima de cualquier frontera.

Bibliografía

- ALBERÓ, Pere (2012), «Theo Angelopoulos, una cronología», *Cofre Theo Angelopoulos 1980-1986*, Blog Intermedio, [http://intermediodvd.wordpress.com/2012/01/26/theo-angelopoulos-una-cronologia-por-pere-albero-en-cofre-theo-angelopoulos-1980-1986] (consulta: 7 agosto 2014).
- ALIGISAKIS, Maximos (2013), «Les racines grecques de l'Europe», *EU-topías*, 6, pp. 75-84.
- BAZIN, André (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- COMPANY, Juan Miguel (1995), *El aprendizaje del tiempo*, Valencia: Ediciones Episteme.
- COMPANY, Juan Miguel & FERRANDO GARCÍA, Pablo (2013), «El tiempo suspendido», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 116-129.
- DELEUZE, Gilles (1987), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1999), *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2004), «Angelopoulos y *El viaje de los comediantes*. Importancia perenne de la mise en abîme», Juan Domingo Vera Méndez & Alberto Sánchez Jordán (ed.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Murcia: Universidad de Murcia.

¹ Buena muestra de ello sería la primera escena de *La mirada de Ulises*, en la que A. escucha el relato que da pie a la búsqueda de los rollos de película al tiempo que este sucede en escena, o aquella secuencia en la que la memoria del protagonista se confunde con la de Yannakis Manakis.

² «Has the defense of this "European cultural identity" not become a ban-

ner that is brandished in order to conceal purely economic and political interests that are the real motivation behind EU's front?» (Jehan, 2011: 89).

- HORTON, Andrew (2001), *El cine de Theo Angelopoulos*, Madrid: Akal.
- JEHAN, Aude (2011), «Culture as a Key Factor Within Western Societies and a Political Tool for the European Union», *Eu-topías*, 1-2, pp. 85-93.
- LALANNE, Jean-Marc & KAGANSKI, Serge (2010), «Jean-Luc Godard: “Europa existe desde hace mucho tiempo, no había necesidad de construirla como lo hemos hecho”», *El Cultural*, 3 de diciembre de 2010.
- MICCICHÉ, Lino (2012), «El materialismo estético de Theo Angelopoulos», *Caimán. Cuadernos de cine*, 3 (54).
- MORIN, Edgar (1988), *Pensar Europa*, Barcelona: Gedisa.
- QUINTANA, Ángel (2013), «Angelopoulos, el círculo, la historia y la utopía», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 26-33.
- SÁNCHEZ, Faustino (2013), «Investigación, búsqueda y derrota: Angelopoulos en la frontera», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 10-25.
- STEINER, George (2005), *La idea de Europa*, Madrid: Siruela.
- STEVENS, Brad (2012), «Split Decision», *Sight & Sound*, 22 (9), p. 79.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2009), *Poemas de la desolación: el cine de Theo Angelopoulos*, Huesca: Festival de cine de Huesca.
- VV. AA. (1997), «Theo Angelopoulos», *Nosferatu*, 24.
- ZUMALDE, Imanol (2013), «Liturgia materialista. La ideología estética del plano-secuencia de Angelopoulos», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 200-213.