

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Angelopoulos: el viaje del comediante

Autor/es:

Generelo, Jesús

Citar como:

Generelo, J. (1997). Angelopoulos: el viaje del comediante. Banda aparte. (7):16-22.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42213>

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:



# ANGELOPOULOS: EL VIAJE DEL COMEDIANTE

Jesús Generelo



Foto: El viaje de los comediantes (1975)

*“Lo importante en la vida del hombre no es marchar hacia ‘algún lugar’, sino marchar. Haríamos bien en hablar de ‘saber andar’, en lugar de ‘andar por el buen camino’.”*

**M**ayo del 68. Bertolt Brecht. El cine de la deconstrucción. La búsqueda de otras formas y de otra Historia. De todo ello nace el cine de Theo Angelopoulos. Y éste encuentra su mejor expresión en el viaje: el de los comediantes, a Cítara, a Alemania en busca del padre o en busca de la mirada original. Su cine es el viaje, la búsqueda de un modelo de representación dialéctico, alejado de la fascinación hipnotizante del modelo de cine clásico. Su cine es, a menudo, la búsqueda de Brecht. Porque si el teatro de Brecht es búsqueda, interrogación más que respuesta, no hay forma mejor de aproximarse al dramaturgo alemán que, precisamente, viajando hacia él.

Nos dice Joël Magny<sup>2</sup> que Angelopoulos es tributario de las dos grandes herencias del cine post-mayo del 68: la renovación del discurso político y el trabajo de escritura que quiere romper los sistemas de representación clásicos (el Modelo de Representación Institucional). No casualmente, ambas herencias emparentan con el teatro del distanciamiento brechtiano. A lo largo de toda su obra, Angelopoulos conserva algo de ese distanciamiento, algo de ese espíritu deconstructor alejado del estatus narrativo decimonónico que impregna la corriente mayoritaria de la creación cinematográfica. Pero Angelopoulos tiene una obra que es especialmente emblemática de todo ello, **El viaje de los comediantes** (O Thiassos, 1975). Se trata de una película casi modélica en cuanto a búsqueda de un cine dialéctico, una película que se rodó en un momento difícil de la historia de Grecia y que se erigió como arma arrojada contra un gobierno y una situación de censura concretos, y, a pesar de ello, se trata de una obra abstracta y universal donde las haya, características, por otra parte, del resto de los trabajos del director. Por todo lo dicho, nos vamos a servir de **El viaje...** como objeto de análisis para desgranar algunas de las características de este director griego, que, por cierto, cada vez ejerce de europeo más convencido. En los '80 y los '90, sin duda, el cine de Angelopoulos se ha dulcificado, se ha hecho más asequible a una industria distribuidora poco proclive a los viajes iniciáticos, pero gran parte de los rasgos destacables de sus trabajos de los '70 siguen siendo reconocibles. Por ello, insistimos, vamos a centrarnos ahora, principalmente, en ese viaje de unos comediantes por la Historia reciente de Grecia. Un viaje por los mecanismos de la representación y de la creación, por el funcionamiento de la mirada y del discurso, por la función, por consiguiente, de la Historia. Viaje que Angelopoulos continúa realizando.

Efectivamente, **El viaje...** es un intento de renovación total tanto del cine político como de los códigos cinematográficos imperantes. Los elementos que componen la diégesis (la parte estrictamente narrativa del discurso, el ámbito de la historia narrada; frente a la metadiégesis, que sería el ámbito en el que se narra) son trastocados de manera tal que ésta queda reducida a su mínima expresión en favor de una magnificación de la parte no narrativa del discurso.

Angelopoulos despoja a los signos analógicos de su carga naturalista: los objetos, los árboles, los propios actores, son, al mismo tiempo, de una gran fisicidad y de una abstracta condición. Incluso el actor pierde su posición privilegiada y se convierte en un signo más que adquiere su valor al pertenecer a un entramado textual.

No debemos olvidar, no obstante, que Brecht veía en el cine un serie de deficiencias congénitas que impiden un definitivo trabajo de distanciamiento en relación con el teatro.

*"La película tiene enormes debilidades que, en principio, parecen inevitables"*<sup>3</sup>.

Esas debilidades obligan a un cierto abandono de la resistencia del espectador (entre otras, hablaba de la deslocalización del sonido, de la rígida fijación de la perspectiva y de la condición de inmodificabilidad que posee el cine). La dificultad del signo analógico para significar es además, una debilidad compartida por el teatro y el cine. Combatir esa debilidad fue uno de los grandes temas que preocuparon a Brecht. Porque el signo analógico presenta una continuidad de la naturaleza que lastra su significación, al mismo tiempo que enturbia su arbitrariedad de cara al espectador. El teatro distanciado intenta depurar el significante de modo que alcance un nivel abstracto y general.

Se trata de lo que Gianfranco Bettetini<sup>4</sup> califica como "semiotización del objeto",

es decir, hacer de la puesta en escena un proceso cognoscitivo, crear por procedimientos dialécticos una absolutización y descontextualización de los objetos teatrales para incluirlos en el terreno perceptible de la significación.

Y es sobre los actores sobre los que recae, quizás, la parte más fuerte de la estilización, de ese proceso de semiotización al que Angelopoulos somete a sus significantes. El antropocentrismo del cine tradicional es puesto en entredicho. Primero, porque la figura humana ya no es consistentemente utilizada como centro compositivo y ordenador del cuadro. Segundo, por la insistencia reiterada en el uso del Plano General. Insistencia que, en el caso de **El viaje...**, significa inexistencia absoluta de Primeros Planos y escasez de Planos Medios.

El predominio de Planos Generales y las composiciones milimetradas de éstos crean una extraordinaria abstracción visual. Un ejemplo de ello en **El viaje...** es el plano en forzado picado en el que los comediantes (tan solo unos puntos negros sobre un blanco inmaculado de nieve) persiguen una gallina. Imposible transcribir en palabras el efecto dramático de esa mancha de tinta negra que se desparrama sobre un lienzo blanco. Como imposible es transcribir el horror que produce la manifestación de luces que hace retroceder a la masa de paraguas negros en **La mirada de Ulises** (Le regard d'Ulysses, 1995). La pantalla, en Angelopoulos, se convierte a veces en un lienzo de pintura abstracta, con luces y colores que se vuelven significantes en cuanto que se alejan de los objetos reales de los que parten.

En **El viaje...**, la oposición al antropocentrismo también viene dada por la negativa a la creación de unos héroes individuales. De hecho, es difícil reconocer a los personajes e imposible nombrar a la mayoría: nunca se les pone un nombre hasta los títulos de crédito. La psicología es borrada y la interpretación de los actores no tiene nada de naturalista. Sus movimientos son maquinales, rígidamente dirigidos. Son marionetas del gran teatro de Angelopoulos. Además, ellos conocen el texto y están allí para relatarlo, como hace Electra, quien, tras ser violada y golpeada, se levanta del suelo, se sacude la tierra de su falda y, calmadamente, narra la situación de Grecia en 1944. Hay un intento, claramente brechtiano, de que los intérpretes permanezcan en el presente mientras que el relato se coloque en un pasado analizable, cognoscible.

Los códigos gestuales empleados por los intérpretes de películas "aristotélicas" son anulados por Angelopoulos. El actor es sólo un significante más del complejo dialéctico que es el texto. Porque tampoco sus desplazamientos por la pantalla responden a una coherencia diegética. Algunas veces, rompen por completo la verosimilitud de la diégesis. Véase, si no, una de las secuencias de Angelopoulos que demuestran un mayor desprecio por los referentes físicos: se trata de la manifestación en la plaza de uno de los pueblos por los que pasan los comediantes. En ella, una vez que los manifestantes comunistas han resistido la agresión de los ingleses y han vuelto a tomar la plaza, tras una panorámica de 360° (en la cual han transcurrido varios años del relato), se cambia a un plano del cielo en el que comienzan a ascender banderas rojas, muy juntas unas de otras, anulando todo *raccord*, hasta cubrir el azul celeste. La ubicación de los estandartes no se corresponde con la aparecida en el plano inmediatamente precedente o incluso con la lógica pretextual que nos impondría el conocimiento de manifestaciones reales.

Los mismos decorados, aun siendo naturales (incluso de una gran fisicidad, como ya hemos apuntado), evidencian un fuerte trabajo de codificación, trabajo significativo. Toda la película respira un mismo tono ocre y ascético (en otras películas será gris, azulado o blanco). Los paisajes son sobrios, invernales, desprovistos de vegetación;

las paredes, marrones; el vestuario, negro, oscuro... No hay elementos que tengan un valor estético autónomo.

La película explora por diferentes vías la teatralidad, el artificio, el poder y la función de la representación y, de hecho, el trabajo de construcción del nivel narrativo está basado en la artificiosidad. No es la diégesis la que impone sus normas, sino el discurso. Este texto se desnuda frente al espectador y reconoce su poder sobre él al tiempo que intenta devolverle su libertad. Y lo reconoce al destacar que quien controla el lenguaje posee el poder, como sucede en la secuencia del restaurante, casi al principio de la película. En ella, uno de los comediantes inicia una canción de amor en la que recrimina su traición a una amante infiel. Evidentemente, va dirigida a Egisto, traidor delator de Agamenón. La cámara abandona al grupo y realiza una panorámica de 180° hasta la ventana del local para enseñarnos a una formación de jóvenes fascistas que cantan un himno. Al marcharse el grupo, la cámara regresa, pero se detiene en Egisto, que silba el mismo himno. Se reanuda la panorámica y sigue hasta el resto de comediantes. Un golpe dado con una silla interrumpe la canción. La cámara retorna a Egisto, que dice: "¿Te molesta?". Como única respuesta, obtiene de nuevo la canción. Egisto se sube a la mesa y canta el himno fascista con el brazo en alto, haciendo callar a sus compañeros.

Ya hemos visto suficientes ejemplos de que la misma elección de la planificación y, consiguientemente, del ritmo, implica un deseo de estilización. Casi todo **El viaje...** está rodado en planos-secuencia con una cámara extremadamente móvil y lenta. Los movimientos son casi permanentes y ceremoniosos, y a menudo se efectúan sobre el vacío. Pero la escritura tan obvia de la cámara nada tiene aquí de sacramental. Pocos textos pueden presumir de auténtico materialismo dialéctico como éste.

La economía de medios domina toda la puesta en escena. Dentro de esa economía figura la elección del mito de los Atridas como columna estructuradora de una diégesis bastante descuidada. La presencia del mito, a decir verdad no demasiado explícita, contribuye a mantener en pie una estructura que hace innecesarias numerosas explicaciones. El relato, así, deviene pretextual, al igual que sucedía a menudo en el Modelo de Representación Primitivo. A partir de ahí, primero, el discurso se limita a lo absolutamente esencial, y, segundo, se reducen las expectativas del espectador.

Las relaciones entre los personajes protagonistas ya vienen explicadas por la presencia del mito en el texto. Aparte de esas relaciones conocidas a priori por el espectador (no olvidemos que, a pesar de su increíble abstracción, esta película pertenece a un momento de lucha concreto de la historia de Grecia, por lo que se presupone que el espectador al que va principalmente dirigida —el griego— conoce esos códigos), **El viaje...** sólo ofrece relaciones de clase, de grupos. No existe una psicología, un tratamiento individualizado de los personajes. Hasta qué punto la presencia del mito entraña el peligro de sugerir la Historia como una fatalidad que se repite cíclicamente a través de los siglos es un tema que excede el propósito de este artículo y del que Angelopoulos se defiende con uñas y dientes.

Ya hemos mencionado la omnipresencia de la cámara. Pocas veces en el cine la voz enunciativa se presenta con tanta autonomía. La cámara no muestra, crea, relaciona, opone. A menudo, anticipa los movimientos de los actores, evidenciando de continuo el conocimiento de aquello que se narra e insistiendo, así, en que la historia relatada pertenece al pasado. Nada más lejos del cine de Angelopoulos que la inocente creencia en la neutralidad del objetivo. El recuadro de su pantalla es todo menos una ventana abierta al mundo.

El conjunto de relaciones puesto en marcha por la poderosa cámara está dominado por un principio dialéctico. De la oposición entre los elementos es de donde surge el sentido. Para empezar, de las oposiciones entre la historia particular y la Historia. También entre los distintos momentos de dicha Historia. La cámara confronta en un mismo movimiento, dentro de la misma secuencia, momentos diversos de la historia de Grecia. Así, el trayecto de 1939 a 1952 que podría ser el referente del que habla esta película, no es tal trayecto.

Cosa lógica en un discurso que habla sobre el propio discurso y sobre su poder, **El viaje...** viene puntuado, una y otra vez, por numerosos narradores que incluso miran directamente al objetivo, actualizando, de esta manera, la presencia del espectador y estropeando toda posible esperanza de un campo homogéneo. Al espectador se le rechaza una y otra vez de la representación. Se le pone frente a un discurso, que no frente a una historia. Y no sólo por la interpelación directa al espectador, sino porque dichas interpelaciones tienen lugar interrumpiendo completamente el relato, al modo de los carteles y explicaciones brechtianos.

Dichos narradores no sólo rompen la diégesis por su lado narrativo, sino también por el visual. Casi ningún personaje es encuadrado en P.M., excepto éstos. Al espectador sólo se le permite una leve intimidación con los personajes en cuanto que éstos ejercen de evidente enunciación. Porque las interrupciones de los narradores puntúan el texto de una manera autónoma. No tienen continuidad con lo que les precede o les continúa. Son textos completos en sí mismos.

Mucha veces, son canciones las que ejercen una función relativamente autónoma dentro del texto global. **El viaje...** es un sorprendente ejemplo de película musical. Esas canciones, con más presencia textual que los diálogos, no acompañan ni matizan a éstos. Están integradas dentro de la diégesis, pero gozan de una gran autonomía significante. A menudo, las secuencias adquieren su significado por la oposición de las canciones que habitan en su interior.

El espacio y el tiempo no encuentran un apoyo en una diégesis tan debilitada. Vienen determinados por las necesidades internas del discurso. Estamos hablando del relato de un itinerario, pero, sin embargo, tanto el espacio como el tiempo son circulares, cargados de lagunas y de repeticiones. Las relaciones de significado son las que casan en un mismo plano los días de la dominación alemana con los del período pre-electoral de 1952. Al igual que Brecht unía en un escenario a los gánsteres de Chicago y al ascendente nazismo. No se concede importancia al tiempo físico, diegético, sino al ideológico. Los acontecimientos están reunidos, o enfrentados, por sus implicaciones ideológicas, y no por su ubicación en una temporalidad física.

Otro de los modos como el texto agrade al espectador es renunciando a toda pretensión de suspense. Las secuencias se ven cortadas bruscamente, frustrando todo tipo de previsiones. Difícil es mantener las expectativas cuando no existe una cronología que las sustente. El transcurrir del discurso carece de la precisión cronológica que posee el relato clásico. El cambio de secuencia, además, suele hacerse de modo violento, cambiando por completo la línea visual y sonora del relato. La ausencia de esa cronología implica, necesariamente, la debilitación de la diégesis. No hay una historia relatada, ni una Historia descrita. Hay un proceso intelectual de esa Historia.

Y ese proceso es oposición dialéctica de los significantes que lo configuran. Todo el espacio textual se ve surcado por una multitud de entrecruzamientos, de relaciones dialécticas. La lucha de clases, verdadera protagonista de la película, se ve materializada en esta peculiar construcción de oposiciones.

La música, por ejemplo, no ejerce una función convencional, sino que siempre se opone a otra música, una canción a otra canción. Con canciones se enfrentan los fascistas y los comunistas, los colaboracionistas y los rebeldes, las viejas y las nuevas generaciones, los colonizadores culturales y los defensores de las tradiciones locales. Ya hemos afirmado anteriormente que este enfrentamiento de canciones es una lucha por el control del discurso, del verbo creador. Es esa autoconciencia del texto que pide perdón por su condición dominadora.

En ocasiones, el espacio visible es el que sirve de punto y es el espacio en off el que le hace de contrapunto, como en las secuencias en las que la imagen muestra un acontecimiento de 1939 mientras que el sonido pertenece a 1952. Otras veces, en cambio, son los diferentes niveles del espacio en campo los que se oponen. Los enfrentamientos espaciales en un mismo plano entre colectivos enemigos prefiguran esa mencionada escena inicial de **La mirada de Ulises**. Los vectores direccionales, así como los colores y las masas forman unas oposiciones, a menudo, cargadas de un alto grado de abstracción.

El itinerario lineal de los comediantes es cruzado por numerosos vectores, marcados siempre por la cámara. Unas veces es roto, otras, vuelto a retomar. La cámara dibuja una Historia abrupta, cargada de repeticiones, equivocaciones y traiciones. Los actores intentan desarrollar su camino y mantenerse ajenos a una Historia con mayúsculas que, supuestamente, no debería afectarles.

Toda esta movilización de contrastes visualiza, pues, la lucha de clases y la relación entre historia particular y la Historia. Con ésta es con la que el itinerario de esos insignificantes se cruza, se opone una y otra vez, la intenta eludir... Siempre sin éxito. La Historia, un vasto complejo de representaciones, nos dice Angelopoulos, termina pasando factura. La película desmonta el mito del arte no comprometido con su realidad. La Historia devora y escupe una y otra vez a esos artistas y les da la voz necesaria para construir esa Historia de la que intentan huir estérilmente.

En el cine de Angelopoulos, especialmente en **El viaje...**, todo es representación. Todo es ficción asumida como tal. Ulises busca una imagen, una representación, pero los comediantes viven exclusivamente de eso, de representar. Y además, insistimos, todos sus intentos de crear un teatro de evasión al margen del verdadero devenir histórico quedan frustrados. El rechazo del teatro aristotélico se produce incluso dentro de la débil diégesis que el discurso angelopoliano permite.

El sexo, por supuesto, también es representación (en **El viaje...**, siempre tiene espectadores), al igual que la política o la muerte. Ahí están para probarlo esas escenas sexuales siempre con espectadores, o esa muerte del soldado inglés ante el decorado pastoril, o la muerte en el escenario... O también, por citar sus películas más recientes, la aparición espectacular de la mano gigante en el puerto de **Paisaje en la niebla** (Topio stin omichli, 1988) o el recorrido de la cabeza de Lenin por el río ante las miradas fascinadas desde la orilla de **La mirada de Ulises**.

El cine de Angelopoulos no ha seguido literalmente los caminos trazados en **El viaje...** Sin duda, ha perdido ese rictus, esa dureza propia del socialismo convencido anterior a la caída del muro. Tampoco se trataba de eso. Su cine sigue recorriendo su camino por la Historia, comprometido con la construcción de la misma. Y, desde luego, los resultados de todo ese período de experimentación no han caído en terreno baldío. Sus películas actuales, tal vez más preciosistas, temáticamente incluso más abstractas, son deudas de ese viaje de sus antepasados comediantes. Y no sólo porque en **Paisaje en la niebla** aparezcan esos mismos personajes, objetualizando, así,

la película del '75 y convirtiéndola en elemento de análisis y de reflexión (amarga reflexión), sino porque tanto en **Paisaje...** como en **La mirada de Ulises**, se sigue respirando el espíritu de Brecht.

Angelopoulos ha jugado con sus primeras obras a experimentar ese distanciamiento, emparentándose, de este modo, con cineastas como Straub o Godard. Ahora, es él mismo el que toma esa distancia para desdogmatizar su puesta en escena y lanzarse más por el terreno de la poética que por el de la dialéctica, aunque ambas opciones no impliquen necesariamente una oposición. Sus películas, obviamente, son hijas de su tiempo y ahora Angelopoulos sigue viajando, siempre hacia adelante. Aproximación mediante el alejamiento, búsqueda de caminos. Y los caminos de Theo Angelopoulos se han vuelto más internacionales y surcan ahora la nueva Europa.

NOTAS

1. BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires. Nueva Visión, 1983. P. 166.
2. MAGNY, Joël. "Politique de la représentation", en VV.AA. **Theo Angelopoulos**, París: Lettres Modernes Minard (col. Etrudes Cinematographiques, nº142-145), 1985. Pp. 73-80.
3. BRECHT, Bertolt. **Diario de trabajo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977, p.57.
4. BETTETINI, Gianfranco. **Producción signifiante y puesta en escena**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.



Foto: El viaje de los comediantes (1975)