

Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives. L'espai de la tragèdia grega¹

*Theo Angelopoulos and some elective similarities.
The space or the Greek tragedy*

Pere Alberó

Director acadèmic de l'Escola de Cinema de Barcelona

Ex-assistent de direcció de Theo Angelopoulos

Article rebut: 7 de desembre del 2019

Sol·licitud de revisió: 22 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Alberó, Pere. 2020. Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives. L'espai de la tragèdia grega. *Aérides* 1, pàgs. 67-77.

Resum: El cineasta Theo Angelopoulos tracta determinats elements de les seves creacions cinematogràfiques relacionades amb la posada en escena —els grans plans generals, els grups corals, la suggestió d'un espai no visible— amb recursos procedents de la tragèdia grega antiga.

Paraules clau: tragèdia grega, cinema grec, espai escènic, Theo Angelopoulos.

Abstract: Filmmaker Theo Angelopoulos treats certain elements of his cinematic creations related to staging —large general shots, choral groups, the suggestion of an invisible space— with resources from ancient Greek tragedy.

Keywords: Greek tragedy, Greek cinema, stage space, Theo Angelopoulos.

La recepció de la tragèdia grega en el món contemporani s'ha vist determinada per tres aspectes tremendament negatius: en primer lloc, la ruptura a l'occident, a diferència de l'orient, d'una tradició en la qual poguessin perviure certes formes escèniques que en el seu temps va desenvolupar la tragèdia àtica. En segon lloc, la flàccida i idealitzada visió que d'ella van projectar el classicisme francès i el neo-classicisme alemany. I, finalment, que el seu àmbit d'estudi hagi recaigut, essencialment, en els departaments universitaris

¹ Aquest article es va publicar originalment com a Alberó (2013); ha estat traduït i revisat per l'autor per a la seva publicació a *Αέρηδες – La Torre dels Vents*. El cognom grec Αγγελόπουλος es transcriu, en català, Anguelópulos; excepcionalment, en el cas del cineasta al qual es dedica el present article, s'usa la forma amb la qual aquest s'ha donat a conèixer internacionalment, i emprada per l'autor.

de filologia clàssica. La conjunció d'aquests elements ha projectat una idea de la tragèdia que a penes ha aconseguit anar més enllà de la lletra escrita.

Aquesta perversió literària, curiosament, va en contra del mateix text literari. No és necessari fer una lectura molt perspicaç dels textos tràgics per a descobrir que no estaven concebuts per a ser llegits, sinó que en ells hi ha una saviesa escènica que estranyament trobarem en autors teatrals posteriors. Són textos concebuts amb la consciència absoluta que la seva finalitat era ser representats en un espai i amb unes condicions molt precises. Els mateixos autors havien participat com a actors, coreutes o directors del cor, així que dominaven tots els recursos perquè aquelles paraules es col·loquessin en funció de la seva futura posada en escena.

En els seus textos es troben clarament inscrits l'espai escènic i, més encara, aquell altre espai que, sense ser visible, haurà de tenir idèntica importància i participació en la representació. De tal manera que, entre moltes altres lectures, la tragèdia podria interpretar-se com el resultat de les tensions i la confrontació entre un espai escènic visible i un altre espai al marge de l'escena, invisible. Una dualitat que podria ser vista com una variació d'allò orgànic i allò aòrgic de Hölderlin, o l'apol·lini i dionisiac nietzscheà. La potenciació d'aquesta confrontació espacial va marginar la via que posteriorment assumiria el teatre occidental de convocar davant la mirada de l'espectador els diferents escenaris en els quals discorria l'acció.

L'acció de la tragèdia discorre, essencialment, en un espai únic. Això no s'hauria de veure com una falta de recursos o com un senyal d'un estat encara inicial en el desenvolupament escènic. Serveixi com a justificació que en dues de les peces conservades, les *Eumènides* d'Èsquil i l'*Àiax* de Sòfocles, es produeix un canvi d'escenari, per a entendre que aquest era un recurs factible, encara que cap dels tràgics perseverés per aquesta via, centrant els seus interessos escènics en una altra banda.

La perfecció del més meravellós d'aquests textos tràgics, l'*Antígona* de Sòfocles, radica en la capacitat del seu autor per a entrellaçar la més gran representació del conflicte humà, vinculant-la a la confrontació entre l'espai escènic i una diversitat d'espais circumdants que mai no seran mostrats a l'espectador. Aquest espai escènic es configura amb les primeres paraules pronunciades per Creont davant el palau reial de Tebes. Serà l'espai de l'edicte, de la raó política; el lloc on es manifesta el poder humà. Un espai d'una solidesa que es diria eterna, immutable, però que al llarg de l'obra es veurà assetjat, amenaçat i finalment destruït per la irrupció de les accions que arriben des d'aquells altres espais situats més enllà de l'escena. La primera investida arribarà des del lloc on roman insepult Polinices i on Antígona acudeix per a rebel·lar-se contra l'ordre de Creont. Un espai que, posteriorment, trobarà el seu contrapunt en la cova on és tancada Antígona. Així es configuraran els dos extrems d'aquesta inversió desencadenada des de l'espai escènic central, ja que en un d'ells els morts no són enterrats, mentre en l'altre s'enterra els vius. Un tercer espai serà el de Tirèsias, lloc de manifestació del misteri, en contraposició a l'espai central de la raó. I encara, al final de la peça, es farà referència a l'espai confortable

de la llar, fins on arribarà la conseqüència última de l'acte de Creont: Eurídice, la seva dona, se suïcida. L'espai escènic, amb Creont al mig, ha estat devastat per la percussió del tots aquells espais situats més enllà de l'escena.

Els set contra Tebes d'Èsquil ens proporciona un altre fantàstic exemple d'aquesta confrontació d'espais, encara que dins d'una estructura més simple i rígida. L'acció té lloc a l'interior de la ciutat protegida per les muralles; a l'altre extrem, fora d'escena, un exèrcit amenaça de destruir-la. Èsquil, autor d'imatges poderoses, centrarà tota la tensió dramàtica a fer «visible» en escena allò que mai arribarà a ser vist, multiplicant l'horror i l'angoixa del habitants de la ciutat i dels espectadors per la impossibilitat de veure allò que els/ens amenaça. Per a aquest objectiu potenciarà la violència rítmica i sonora de les paraules i recorrerà, constantment, a la figura de la sinestèsia («amb els ulls percebo l'estrèpit», *Set contra Tebes* 102) per a fer visible allò que només és audible i, a més, només ho serà per a les oïdes del cor que actuarà com a mitjà entre el fora d'escena i el públic, de la mateixa manera com ho farà el missatger portant a escena les novetats que tenen lloc més enllà de les muralles.

Així doncs, a la tragèdia, la concepció espacial no afecta únicament aspectes escènics, dramàtics o narratius, sinó que posa en joc una concepció ontològica de caràcter simbòlic² on es vinculen totes les forces que constitueixen l'ésser humà; aquelles que ell mateix desencadena com a animal polític i aquelles altres que, més enllà del seu control, l'excedeixen i el sobrepassen, i que intentarà conjugar des del seu espai i el seu temps limitat.

Al cinema d'Angelopoulos l'experiència de la tragèdia s'obre cap a molts àmbits. Prescindiré dels relacionats amb els personatges, els mites o el sentit tràgic que pot comportar la seva visió del món, per a centrar-me únicament en els aspectes que es deriven de la seva posada en escena. I, òbviament, el primer aspecte que crida l'atenció és la seva recurrència al pla-seqüència, amb una tendència cap a espais amplis, capturats en plans generals, on la figura humana és més determinant pel seu volum corporal que per la seva definició facial. En les seves coordenades espacials i temporals els plans-seqüència d'Angelopoulos transmeten una visió més global on l'espectador pot percebre el conjunt de tots els elements que intervenen en l'acció, quedant definit, encara que no de manera immutable, els límits entre el visible i el no visible. Una posada en escena on es manifesta, molt sovint, la voluntat de teatralitzar les situacions i on adquireix gran protagonisme aquesta figura tan pròpia de la tragèdia i amb tan difícil encaix en les arts escèniques occidentals com és el cor.

Hi ha una tendència, persistent al llarg de tota la seva filmografia, a posar en escena grups humans distribuïts sobre àmplies superfícies delimitades per un fons escenogràfic. Espais amplis, siguin interiors o exteriors, on les figures semblen col·locades sobre l'orquestra

² Entenc simbòlic en el seu sentit més original, és a dir, com la fusió de dos fragments prèviament separats i que en retrobar-se desencadenaran una revelació o un reconeixement (anagnòrisi).

d'un antic teatre grec. La voluntat coral, amb protagonistes col·lectius, era molt evident a totes les seves primeres pel·lícules fins a *Ο Μεγαλέξανδρος* (*Alexandre el Gran*, 1980). Aquesta, juntament amb *Ο θίασος* (*El viatge dels comedians*, 1975), és l'exemple més evident d'aquesta concepció coral. La diferenciació dels grups (Alexandre amb els seus bandolers, els habitants del poble amb el mestre, els presoners anglesos, l'exèrcit) i la posada en escena sobre uns espais summament ritualitzats on representar el conflicte (la plaça del poble serà el de major presència, però també l'escola, l'esplanada on s'assentarà l'exèrcit, la nau del temple de Súnion on són capturats els anglesos) acosta l'espectador cinematogràfic a una experiència molt propera al desplegament del cor tràgic sobre l'orquestra del teatre.

A les seves pel·lícules posteriors, malgrat desplaçar l'atenció cap a figures més individualitzades, no perdrà l'interès per aquests plans corals. El primer capítol de *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (*La mirada d'Ulisses*, 1995) rodat a Flórina, n'és un clar exemple: la munió de gent escampada per a la projecció del film al voltant del mercat; les diverses processons pels carrers de la ciutat; el xoc final entre el grup dels que porten paraigües i els que arriben amb les candeles enceses i, encara més endavant, els grups disseminats davant la muntanya esperant per travessar la frontera entre Albània i Grècia, ens permet valorar la voluntat antinaturalista que es manifesta, molt particularment, en les diverses morfologies que adopta al seu cinema la figura del cor. El mateix pla que tanca *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (*El pas suspès de la cigonya*, 1991) el cor pren la forma d'un grup d'homes amb impermeables grocs, pujant a uns enormes coturns per intentar restablir la comunicació perduda. Un pla on de manera força explícita podem veure el cor recuperar aquella antiga funció de portar a escena allò que era fora d'ella o dit amb les paraules del polític desaparegut en aquesta pel·lícula: «fer escoltar la música oculta darrere el soroll de la pluja».

Malgrat l'amplitud de l'espai escènic en els plans d'Angelopoulos, la seva definició i la delimitació entre el visible i l'invisible serà un dels aspectes fonamentals de la seva posada en escena. Una definició que afecta dues maneres complementàries de concebre l'espai: d'una banda, la més concreta i empírica que permet establir sobre el terreny el que es veurà i el que no es veurà, i sobre la qual tornaré més endavant; i, per una altra banda, una dimensió més filosòfica dels límits que l'acosta al conflicte sobre el qual em referia a l'*Antígona* i que al seu cinema apareixerà, sobretot, a partir de *Ταξίδι στα Κύθηρα* (*Viatge a Citera*, 1984). Amb aquest llargmetratge comença a prendre forma i força una idea que no abandonarà ja el seu cinema: la idea d'un «més enllà»; d'un espai, tal vegada una idea o una necessitat o una condemna que se situa més enllà de l'espai visible i que constantment gravitarà sobre aquest. Amb aquest llargmetratge s'introdueix en els personatges la consciència de no reconèixer el seu espai; o no reconèixer-se ells en aquest espai; o sentir-se incomplets com a habitants d'aquest espai i, conseqüentment, s'acabarà imposant la necessitat de ser fertilitzats o complementats (novament amb tot el seu sentit simbòlic) per

aquell altre espai que es troba *més enllà*, en el sentit que el mateix Angelopoulos introduïa amb la cita de Plató / Seferis que trobem al començament de *La mirada d'Ulisses*:³

I una ànima
si el que vol és conèixer-se
en una altra ànima
diferent ha de veure's.

Aquesta altra ànima és també aquell altre espai més enllà dels confins de l'escena que, tret d'un cop, mai es farà visible, ni penetrable al seu cinema, encara que serà per la seva presència que s'evitarà la paràlisi i l'extinció d'aquest espai d'aquí. Així doncs, la persistència d'Angelopoulos pel tema del viatge es concretarà en la necessitat dels seus personatges per confrontar-se amb el que és ontològicament divers a ells. Per a aquests personatges no hi haurà res més perniciosos que uns espais clausurats, amb la impossibilitat de circular entre ells; però, al mateix temps, en aquesta impossibilitat es troba també allò que els pot regenerar perquè manté viva la seva lluita i amb ella la possibilitat de superació. Una obstinació tràgica per superar unes barreres que, al mateix temps, impedeixen i donen força per emprendre una acció transcendent que els catapulti cap aquell espai del *més enllà*. No és d'estranyar, llavors, que aquests espais més enllà de l'escena mantinguin la dualitat de ser llocs de salvació i de condemna, a l'espera que la intervenció dels personatges determini el seu sentit.

L'aparició d'aquest altre espai comportarà la irrupció d'una de les figures més poderoses del cinema d'Angelopoulos: *la frontera*; i quan el seu pessimisme es vagi suavitzant a finals de la dècada dels vuitanta amb *Τοπίο στην ομίχλη* (*Paisatge en la boira*, 1988), començarà a sorgir lentament una altra figura complementària: *el pont*, que possibilitarà la connexió entre aquests dos espais. No obstant això, en el moment que Angelopoulos configura aquesta nova concepció del món a partir de *Viatge a Citera*, ho farà amb la consciència d'un món escindit i uns espais clausurats i impermeables. El vell exiliat d'aquesta pel·lícula entra en escena després d'un exili polític de vint anys, i l'abandona, perdent-se entre la boira al mig del mar, condemnat ara a un exili històric. El seu ingrés en l'escena només ha servit per a constatar que no té lloc en ella i que l'ha d'abandonar.

Paisatge en la boira tenia, originalment, una conclusió semblant. Al final del viatge els nens havien de travessar la frontera que els separava del seu pare, prenen una barca i s'endinsaven en una mena de llacuna Estígia, i aquí acabava la pel·lícula en mig de la foscor. Angelopoulos va modificar el final i va afegir dos plans que seran la primera i l'única visualització d'allò que es troba *més enllà* de l'escena. Els dos nens travessen la frontera de la foscor i amb aquesta acció penetren també en uns fotogrames trobats a les escombraries del mercat de Flórina, allà on dos llargmetratges després trobarem aquella munió d'espectadors mirant la pel·lícula anterior d'Angelopoulos. En aquells fotogrames només es veia la boira, però ara, que han aconseguit anar *més enllà* de l'escena, poden fer

³ Paraules de l'*Alcibiades* de Plató (133b) amb les quals inicia Seferis el seu poema «Argonautes», de *Mithistorima*; traducció de Carles Miralles (1980, 6).

un gest per dissipar la boira i fer aparèixer el que s'ocultava darrere d'ella i anar al seu encontre. La impermeabilitat de *Viatge a Citera* s'esquinçava i s'obria un pont entre aquests dos espais. Aquest serà el tema principal de la següent pel·lícula: *El pas suspès de la cigonya*. En ella trobem tres espais ben delimitats. Dos que configuren l'espai escènic: la ciutat dels habitants d'aquí i el poblat dels refugiats situat en una espècie de llimbs entre l'espai habitable i el més enllà; i el tercer serà aquest espai a l'altre costat de la frontera sobre el qual veurem, únicament, les seves portes d'entrada. Les connexions han fet fallida. En el primer pla de la pel·lícula, a la manera d'un pròleg, veurem com alguns dels pobladors de l'altre costat han sucumbit quan intentaven penetrar en l'escena. El segon pla ens serveix per a situar-nos espacialment: nosaltres estem en aquesta part de l'escena, en els límits hi ha un pont que travessa un riu, enmig del pont una frontera, a l'altre costat de la frontera alguna cosa que no sabem, però a la qual tampoc no podem accedir perquè una arma ens apunta. Sabrem que un riu separa tots dos espais i obliga que una boda se celebri amb la núvia en el nostre costat del riu i el nuvi en l'altre. Sabrem, també, que el polític que va renunciar a la política no pot habitar cap dels dos espais i resta en uns llimbs fins a la seva desaparició final; i també sabrem que uns homes de groc intenten recuperar una connexió perduda establint un pont que sobrepassi les fronteres. Pel material promocional de la pel·lícula encara podem saber una cosa més: s'havia rodat una escena, que Angelopoulos no va mantenir en el muntatge definitiu, on el periodista protagonista s'imaginava travessant nu el pont i així passant a l'altre costat de la frontera. Un exemple, molt interessant, per a entendre com el director es replantejava i dubtava sobre la manera de donar-li forma a aquest moment decisiu en el qual es pogués traspasar aquesta frontera entre l'espai visible i el no visible i fer d'aquest últim, conseqüentment, una cosa visible. Un dilema que tornarem a trobar a *La mirada d'Ulisses* quan el protagonista aconseguia, al final del seu viatge, visualitzar les imatges de la pel·lícula que sorgien des de l'altre extrem del segle i ara, en la foscor de la sala de cinema, podia veure el material revelat. Aquesta pel·lícula que A. mira a l'últim pla de *La mirada d'Ulisses* també es va rodar i havia de mostrar-se com una altra epifania de l'altre costat, però, finalment es va descartar i la seva presència es limita al reflex que la seva llum projecta sobre la cara del protagonista. Però si en alguna pel·lícula podem veure reflectida la doble naturalesa que va anar desenvolupant aquest altre costat, és a *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (*L'eternitat i un dia*, 1998). En ella tenim la imatge més contundent del costat sinistre que es troba en els marges de la nostra escena. Una imatge que té la potència de ser una icona representativa de l'Europa de començaments del segle XXI: el poeta protagonista i el nen refugiat han arribat a la frontera, al fons la tanca està poblada per unes fantasmagòriques figures infantils que semblen penjades i congelades en una absurda espera per vèncer aquest obstacle i accedir a l'escena. Però també en la part final de la pel·lícula es constatarà la necessitat d'accedir a un altre espai, més enllà del nostre món quotidià i confortable. El nen el farà embarcant per a arribar a l'altra riba de la mar o per arribar a l'altra mar, segons l'últim títol de la pel·lícula inacabada d'Angelopoulos.⁴ El poeta, també enfront de la mar, constatarà amb

⁴ La pel·lícula que estava rodant Angelopoulos quan va tenir l'accident mortal, portava com a títol *L'altre mar*. Una nova referència a la poesia de Seferis treta del mateix poema de *Mithistórima* que citava també al

uns versos de Celan⁵ el seu pas a l'altra riba, però amb una interessant variació: la seva naturalesa com a poeta, i per tant cercador de paraules justes, manifestarà aquest altre costat, no tant com un espai, sinó com un sentit, el sentit d'unes paraules perdudes que ressurgeixen per a projectar una nova perspectiva, tal vegada rememoració d'aquelles altres paraules del polític dimissionari que es preguntava a *El pas suspès de la cigonya*: «amb quines paraules clau podríem donar vida a un nou somni col·lectiu?». Segurament el poeta de *L'eternitat i un dia* ja no pot creure en somnis col·lectius; però, com a mínim, pot salvar el seu passant a l'altra banda, que és la de la no resignació, la de fer un gest, una acció que agafi una paraula que ve de lluny i que ell traspassa com a testimoni cap al futur.

Existeix una altra figura que Angelopoulos, precisament per aquesta consciència de la delimitació dels espais, incorporarà també des de la tragèdia. Una figura, com en el cas del cor, incòmoda per a la tradició occidental: la del missatger. En la tragèdia, els missatgers tenen la funció de portar a escena el relat d'allò que va succeir fora d'ella i ho acostumen a fer amb llargs episodis explicatius; verí per a un cinema on impera la lògica que si alguna cosa es pot veure, sempre és millor que algú explicant-la.

El valor de la paraula o la reivindicació de l'oralitat com un factor distanciador adquireix protagonisme en les propostes estètiques brechtianes, i aquestes influenciaran, molt particularment, els cineastes del *Nou Cinema Alemany* i en general tots els nous cinemes sorgits entre els seixanta i els setanta. Angelopoulos, a través d'aquesta via sintonitzarà perfectament amb la funció dels missatgers de la tragèdia i la utilitzarà de manera puntual, però molt explícita al llarg de tota la seva filmografia. Són moments en què l'acció i el moviment semblen suspendre's perquè la paraula sigui posada en escena amb tota la seva contundència i tota la seva precisió per fer visible allò que no serà vist.

El viatge dels comedians estava estructurada per tres llargs monòlegs dits mirant a càmera, en els quals es relataven tres esdeveniments clau en la història grega del segle XX. A *La mirada d'Ulisses* el protagonista explicarà, pujat en la plataforma d'un tren, el moment en què va prendre consciència de la seva ceguesa en descobrir una escultura a Delos. A *Τριλογία: Το λιβάδι που δακρύζει* (Eleni, 2004) segurament en l'escena més commovedora de tota la pel·lícula, la protagonista, en un registre més poètic i summament sintètic, relata la seva vida entre 1936 i 1945 a través de la successió d'uniformes de diferents colors que veu passar des de la cel·la a la seva presó. Però on més s'acosta a la funció del missatger tràgic és a *L'eternitat i un dia*, on el nen albanès refugiat, davant la frontera, explica al poeta com va ser el viatge i quins els perills per a travessar-la. El text, com a la tragèdia, està replet d'imatges poderoses que conviden, com farà el nen en moments concrets, a un reforçament gestual de l'acció evocada. Paraula i gest per evocar una acció que només es podrà visualitzar en la reconstrucció mental que faci l'espectador.

començament de *La mirada d'Ulisses*. Poema que fa referència al viatge dels Argonautes que, en superar les roques Simplègades, van accedir a l'altre mar.

⁵ «El teu pas a l'altra riba aquesta nit» (Reina 1999, 157).

Deixant de banda aquesta visió més filosòfica i transcendent sobre l'espai, és moment de centrar-nos en els seus aspectes més empírics, que ens permetin apreciar com Angelopoulos ha resolt algun dels plans-seqüència més rellevants de la seva filmografia en funció, precisament, d'allò que serà mostrat i allò que no ho serà.

La càmera d'Angelopoulos en afrontar un pla-seqüència adopta, essencialment, tres actituds molt definides. La més particular, segurament, aquella que, situada en el centre de l'escena, traça un seguit de moviments que cobreixen els 360° del cercle. En altres situacions, aquesta càmera es col·loca en una posició exterior per recórrer la superfície dels objectes, ja sigui amb panoràmiques (En *Μέρεσ του '36* [*Dies del 36*, 1972] és on tindran més rellevància), ja sigui amb tràvelings (com aquells que, conjuntament amb la música d'Eleni Karaindrou, recorria els vagons dels refugiats a *El pas suspès de la cigonya*) o acompanyant l'acció dels personatges en el seu desplaçament per l'espai. Una tercera actitud d'aquesta càmera, també des d'una posició exterior, serà la de fixar-se sobre el lloc, configurant un espai teatralitzat, explícitament frontal, hereu d'un *Model de Representació Primitiu* i on, novament, podrem apreciar les repercussions de la posada en escena de la tragèdia grega.

Tot i que el pla-seqüència és la pedra angular de la posada en escena d'Angelopoulos, podem detectar-ne alguns, que podríem anomenar grans plans-seqüència de la seva filmografia, en els quals la càmera acostuma a conjugar les tres actituds a les quals feia menció. Són plans que ocupen una posició summament rellevant en el conjunt del relat, densos en informació, de plantejament conflictiu; i són els que tenen un major sentit ritual, amb amplis espais i grups nombrosos. Acostumen a ser també els més llargs i els més complexos de les seves pel·lícules i són els que fixen de manera més nítida els límits entre el que apareixerà en escena i el que quedarà fora. Tot i que en el nucli d'aquests plans puguem trobar la immobilitat de la càmera, aquesta es combinarà amb el desplaçament a través de l'espai, un efecte que, lluny de diluir l'efecte teatral de la seva immobilitat, el potencia en quedar emmarcat entre un moviment d'obertura i un altre de tancament. Són els plans reservats a les grans celebracions i a la representació dels conflictes més significatius, sempre amb un rerefons històric.

Hi ha un pla que resulta paradigmàtic d'aquesta manera de procedir, fins a l'extrem de convertir-se per a Angelopoulos en una referència i, fins i tot, m'atreviria a dir que en una mena de moment mític al qual intentar retornar. A partir de la seva configuració va esdevenir referència per a altres plans posteriors, de tal manera que es podria parlar d'una relació de tema amb variacions. Es troba a *El viatge dels comedians* i és la celebració de l'any nou de 1946. El pla comença quan una de les actrius de la companyia ens introdueix en una sala de ball en plena celebració de l'any nou. En el primer segment del pla (un fantàstic exemple de muntatge intern) la càmera anirà traçant diversos cercles i panoràmiques presentant personatges i rastrejant unes tensions que no explotaran fins al segon segment. En aquest, la càmera es retira fins al fons de la sala delimitant, nítidament, un espai teatral: en primer terme, l'espai més ampli de l'orquestra per on evolucionarà el cor, en aquest cas fragmentat en dos semicors, cadascun amb el seu corifeu; i més allunyat

i elevat, l'escenari, al qual accediran puntualment alguns solistes sorgits de l'orquestra. Una vegada delimitat l'espai i col·locat cada semicor en un extrem, s'iniciarà un combat verbal, reminiscència de l'*agon* tràgic, durant el qual cadascun delsemicors llançarà i respondrà al seu contendent amb una estrofa amb acompanyament musical. L'enfrontament es plantejarà en dues fases i un epíleg. En la primera, iniciada pel grup pro-reialista, es desenvoluparà una disputa pel valor de les idees, un combat dialèctic en el qual el pes de cada argument ha de determinar el vencedor. Igual que a l'*agon* tràgic, el segon contendent, que tindrà l'última paraula, sobrepassarà i immobilitzarà els arguments del grup pro-reialista, i així s'accedirà a una nova fase del conflicte en la qual es pugnarà per l'ocupació de l'espai de l'orquestra. En aquest segon *agon*, en el qual la dansa se sumarà a la música, el grup pro-comunista resultarà derrotat en el moment en què els seus adversaris treguin les armes. L'epíleg del pla-seqüència consistirà en la definitiva presa de possessió de l'espai per part del grup pro-reialista i l'expulsió fora de l'espai visible del grup derrotat. A partir d'aquest moment, la història de l'esquerra a Grècia se situarà al marge de la visibilitat. Amb aquesta acció, que clausura el pla-seqüència, es desfà la posició exterior de la càmera per a travessar tot l'espai escènic i tancar el cercle, tot reprenent la figura de l'actriu que ens hi havia introduït.

Entre les seves reelaboracions posteriors, que podem trobar a *Oi κυνηγοί* (*Els caçadors*, 1977), *Alexandre el gran*, *Paisatge en la boira* o *Eleni*, la que més s'hi aproximarà, tant per la seva forma com pel seu sentit, la trobem a *La mirada d'Ulisses*. És una altra celebració de l'any nou, una altra escena coral que segueix la mateixa estructura: un moviment de càmera de 360 graus que presenta l'espai i els personatges, en primer lloc; una segona part en la qual la càmera es queda fixa i frontal davant l'espai teatralitzat on tindrà lloc el conflicte; i la dissolució final del pla-seqüència amb un moviment d'acostament cap al grup que es col·loca per fer-se una fotografia. Amb la fixació de la càmera en el fons de la sala queden establerts clarament dos espais: l'espai confortable i privat del saló familiar, on el grup celebrarà els rituals de l'any nou, novament amb la música i el ball; i un altre espai exterior i públic que mai no veurem però que sabem connectat a través d'una porta situada en el fons esquerre de l'enquadrament. Cada obertura d'aquesta porta imposarà una modificació en l'estatus del saló familiar. La primera, i única positiva, serà la tornada a casa del pare una vegada acabada la Segona Guerra Mundial en 1945. La segona, en 1948, marca l'inici de les campanyes de deportació impulsades pel govern pro-estalinista, que esquinçaran la família; i la tercera, en 1950, donarà entrada a un comitè per a la confiscació dels béns familiars, que desencadenarà l'anunci d'abandonar aquest saló buit i inhabitable. L'espai públic invisible, amb el poder que el domina, ha assetjat i finalment anul·lat qualsevol àmbit de privacitat; cap reducte no pot escapar al poder que té d'obrir la porta i irrompre en la intimitat de qualsevol i capgirar-la.

Contràriament a aquest pla central de *La mirada d'Ulisses*, en el primer llargmetratge d'Angelopoulos: *Αναπαράσταση* (*La reconstrucció*, 1970) s'invertia la situació espacial i es tancava amb un llarg pla fix i també frontal, en el qual es veu la casa dels protagonistes. Per la porta principal entren i surten tots els personatges de la història, però el moment

clau, quan es produeix l'assassinat, quedarà invisible dins l'espai privat de la casa, sense que arribem a resoldre l'interrogant públic que, inútilment, han perseguit les diferents vies de reconstrucció: ¿el va matar la seva dona o va ser l'amant d'aquesta? Des de l'espai públic no es pot resoldre aquest enigma perquè, a més, aquesta obsessió per reconstruir aquest fet puntual és una desviació de l'autèntic centre d'interès del director, que radicava en l'anàlisi social del món rural grec. Tot i que, si seguim la pista d'aquest enigma de l'assassinat, podem constatar, com tantes vegades fa la tragèdia, que l'ésser humà és incapaç d'arribar al fons de les coses i comprendre plenament tot el que succeeix. A més, aquest últim pla de *La reconstrucció* ens afegeix un nou sentit a les relacions que estem establint entre el visible i el no visible, relacions marcades per la dialèctica dels dos espais de la tragèdia grega. L'assassinat del marit, com a acte violent, igual que qualsevol acció violenta que tingués lloc en una tragèdia, no succeïa davant els ulls dels espectadors, sinó en un lloc al marge de l'espai visible. Angelopoulos no complirà sempre amb aquest precepte, podem veure un penjament a *Alexandre el gran*, afusellaments a *Dies del 36*, *El viatge dels comedians*, *Els caçadors* o *Alexandre el gran*, encara que, exceptuant la filla d'Alexandre i l'impactant i auster pla de l'afusellament del pare a *El viatge dels comedians*, tots els ajusticiats són figurants sense rellevància en el relat. No obstant això, a les escenes en què la violència tindrà un pes important en el nucli del relat, veurem únicament els moments previs i les seves conseqüències, però mai l'acte en si. No veurem l'assassinat del pres de *Dies del 36*, encara que en aquesta pel·lícula això no sigui cap fet destacable, ja que totes les accions importants succeïen a l'altre costat de la porta, darrere de les parets, en l'altre extrem de la línia telefònica, o entre els silencis de les paraules pronunciades. Tampoc no veurem l'assassinat dels anglesos segrestats a *Alexandre el gran* i, sobretot, tampoc no veurem les dues escenes de major violència de tota la seva filmografia, les que afectaran els protagonistes de *Paisatge en la boira* i *La mirada d'Ulisses*.

En la primera, en la qual la nena és violada per un camioner, el tractament serà absolutament desdramatitzat; un silenci escruixidor i la càmera fixada sobre el tendal posterior del camió, darrere del qual es consuma l'acte violent. Aquest silenci, la llarga durada del pla davant d'un llenç negre, l'esperança que algun dels transeünts pugui acudir en l'ajuda de la nena, deixen l'espectador impotent i perplex davant una angoixa que no pren forma, ni té alliberament.

Similar resulta l'escena de l'assassinat del conservador de la filmoteca de Sarajevo i la seva família a *La mirada d'Ulisses*. La boira ho cobreix tot, només algunes veus, alguns sorolls ens permeten comprendre el que està succeint. Davant l'espectador només una pantalla en blanc i la frustració per no poder actuar, tan sols mirar allò que no es veu i de què no pots retirar la mirada. Un horror sense forma ni sentit que, davant l'absència d'imatges, ens interpel·la i ens obliga a anar més enllà de l'impacte dramàtic que habitualment intenten provocar les pel·lícules. La càmera ens col·loca davant l'altre costat de l'ànima humana, en l'últim cercle infernal, enfront del nostre costat més sinistre, i tot això mostrant-nos, únicament, un fons negre o un fons blanc. Si només en una ocasió Angelopoulos ens va mostrar i nosaltres vàrem penetrar en l'«altre costat», que estava més enllà de l'escena

quan aquest era un espai de regeneració, mai no aixecarà el teló quan aquest sigui un espai de violència i extermini.

El cinema d'Angelopoulos, malgrat el poder de les seves imatges, és incomplet i fragmentari si no ens assalta la invisibilitat del fora de camp que constantment gravita sobre l'espai escènic. Sense això, que està més enllà dels límits dels seus enquadraments, les seves pel·lícules són només un tros de ceràmica que necessita l'altra meitat, en possessió d'algun viatger que qualsevol dia podria aparèixer en escena. Aquest viatger és, finalment, l'espectador.

BIBLIOGRAFIA

Alberó, Pere. 2013. «Theo Angelopoulos y algunas afinidades electivas. El espacio de la Tragedia Griega», *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*. Revista *Shangrila. Derivas y ficciones aparte* 18-19.

Miralles, Carles. 1980. *Iorgos Seferis. Mithistorima*. Barcelona: Quaderns Crema.

Reina, José Luis. 1999. *Paul Celan. Obras completas*. Traducció. Madrid: Editorial Trotta.