



---

**Título artículo / Títol article:**

Angelopoulos y la apoteosis de la mirada

**Autores / Autors**

Gómez Tarín, Francisco Javier

**Revista:**

Shangri-la (2013) núm. 18-19

**Versión / Versió:**

Preprint de l'autor

**Cita bibliográfica / Cita  
bibliogràfica (ISO 690):**

**url Repositori UJI:**

<http://hdl.handle.net/10234/83729>

---

# **Angelopoulos y la apoteosis de la mirada**

Francisco Javier Gómez Tarín  
Universitat Jaume I. Castellón

## **INTRODUCCIÓN**

La desaparición de Theo Angelopoulos (“ou” impuesto por la pronunciación francesa) puede considerarse sin género de duda como una gran pérdida para el cine contemporáneo, sobre todo desde la perspectiva del europeo que con él pierde un referente de la capacidad que poseen los discursos ficcionales para reflexionar sobre la historia. Esta veta mayúscula de su obra impide en ocasiones la mirada reposada sobre los aspectos directamente vinculados al discurso fílmico, a su formalización; camino este que no deberíamos dejar de lado, toda vez que su cine supone una importante aportación a las formas narrativas y al trabajo enunciativo inscrito en los significantes. Es por ello que, a sabiendas de los textos que otros colegas escriben aquí mismo sobre los aspectos relativos a los contenidos, quisiera intentar acercarme a algunos de los estilemas de su cine, sobre todo a aquellos que tienen que ver con la utilización del plano-secuencia y las relaciones entre campo y fuera de campo: no es la primera vez que lo hago y gran parte de las reflexiones vienen traídas aquí desde textos previos aunque convenientemente reordenados (Gómez Tarín, 2004, 2005, 2006, 2010), incluso debiendo a mi pesar constatar cómo estos paradigmas de su cine se han ido constituyendo paulatinamente en “modos constantes” y han perdido con el tiempo gran parte de su fuerza inicial.

No trabajaré con el *corpus* total de la obra de Angelopoulos, aunque sí haga referencias explícitas a uno u otro film. Esencialmente, utilizaré fragmentos de *El viaje de los comediantes* (*O Thyasos*, 1975), de *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, 1988) y, sobre todo, de *La mirada de Ulises* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995), puesto que la complejidad que conlleva enfrentarse al cine de Angelopoulos se multiplica cuando nos encontramos ante una obra como esta, al tiempo fresco histórico, reflexión metadiscursiva e incluso metáfora sobre la condición humana anclada en el referente clásico griego de *La Odisea*. En nuestro criterio, se trata de un filme que es suma y

compendio de la obra de este realizador, lo que le confiere una insólita categoría ejemplificadora.

Siguiendo el documentado estudio de Andrew Horton (2001, 18-26), se pueden inventariar doce características esenciales del cine de Angelopoulos:

1. Con cada película, Angelopoulos ayuda a reinventar el cine, dada su concepción del cine como estética y como medio cultural.
2. A lo largo de su carrera Angelopoulos ha estado fascinado por la historia.
3. Angelopoulos siente una profunda fascinación por la cultura y mitos griegos y por los ecos del pasado griego: clásico, bizantino y posteriores.
4. Podríamos describir las películas de Angelopoulos como cine de meditación.
5. Angelopoulos tiene su propia concepción del "personaje".
6. Por lo que se refiere a la localización, Angelopoulos se somete voluntariamente a una odisea para explorar a sus personajes y narraciones a través de la lente de la Grecia rural, en especial de los territorios del norte del Epiro (cerca de Albania), Macedonia (cerca de la antigua Yugoslavia) y Tracia (fronteriza tanto con Turquía como con Bulgaria). Se podría decir, más específicamente, que le interesa el pasado, el presente y el posible futuro de los pueblos griegos.
7. Aunque Angelopoulos no busca verdades, mensajes o soluciones simples, su cine sugiere un deseo de trascendencia.
8. Más allá de la propia Grecia, Angelopoulos destaca como director y como "ciudadano contemporáneo", profundamente preocupado por el pasado y presente de los Balcanes, en tanto que territorio geográfico, cultural y espiritual.
9. Angelopoulos juega con la noción de "reconstrucción" para obligarnos a considerar las limitaciones ficticias de cualquier representación.
10. Se pueden apuntar conexiones faulknerianas entre los temas, personajes y localizaciones de sus películas.
11. En muchos sentidos la fascinación de Angelopoulos por los cruces de la historia con la cultura y el mito es un estudio de la naturaleza y peligros del abuso violento de poder.
12. Se podría plantear una misma pregunta para la mayoría de las películas de Angelopoulos: ¿Cómo se puede establecer una comunidad en donde los individuos crezcan sin miedo y sin represión?

Una reclasificación de estos puntos, que claramente se satisfacen en *La mirada de Ulises*, nos permite comprobar:

1) la preocupación permanente por la cultura clásica, no sólo como punto de referencia sino en proceso de actualización mediante la transposición a la actualidad de los mitos del pasado (punto 3),

2) la preocupación y vinculación directa con la historia más reciente de los pueblos balcánicos, Grecia especialmente (puntos 2, 6 y 8),

3) la reflexión ética y metafísica, de carácter trascendental y que se perfila como implícita en los diversos filmes del cineasta (puntos 4, 7 y 11), y

4) la metadiscursividad, el cine y el teatro –la representación– como eje principal sobre el que se construyen las historias (puntos 1, 5, 9 y 10).

El punto 12, por su parte, participa tanto de la relación con los acontecimientos históricos como del afán por buscar un camino de esperanza moral para la humanidad (nivel ético).

En *La mirada de Ulises*, la inscripción en el propio título del filme del concepto “mirada” deviene esencial cuando el personaje, al inicio, se pregunta por la existencia de esa primera película, que equipara con una primera mirada. Angelopoulos “establece por “mirada” no sólo un medio de contacto entre dos personas, sino también que “conocer”, en sentido filosófico, es mirar dentro del alma y, lo que es más, que el cine en sí mismo es un proceso del mirar. El cine, concebido platónicamente, puede llegar a ser, por tanto, una forma de conocimiento de otras almas” (Horton, 2001, 156). Al dotar al cine de tal dimensión, convirtiéndolo en un aparato que puede servir a la *resistencia* frente a la homogeneización cultural, promueve una concepción estilística absolutamente dispar a la hegemónica y muestra en la práctica la solidez de su elección. Esta revolución formal se ancla en un pasado cinematográfico –la propia obra de Angelopoulos y de otros realizadores– que tiene su soporte inicial en el cine de los orígenes y, en este caso concreto, en las supuestas películas realizadas por los hermanos Manakis. La consecuencia es un modelo estético, fruto de una enunciación no disimulada, que utiliza la cámara como testigo y al tiempo partícipe -que busca, privilegia y desplaza- de unos acontecimientos ligados a las fuentes históricas pero que se proyectan a través de representaciones (y estas se manifiestan abiertamente como tales).

Diferenciamos así entre la “mirada” y la “narración”. “A” – Ulises se convierte en eje focalizador de todo el relato, narrador en *off* por momentos (a veces de la historia y de su pensamiento o sus reflexiones más profundas), en *alter ego* del propio Angelopoulos, pero *alter ego* ficcional, como si el realizador buscara estar al tiempo en el interior y en el exterior del filme, puesto que su condición interna de meganarrador o autor implícito se mantiene inexpugnable. De ahí los constantes movimientos de cámara y los largos planos-secuencia, estilema del cineasta, o la negación sistemática del contracampo, que sólo se

descubre a condición de que un desplazamiento de la cámara lo posibilite; y de ahí, como es lógico, la sistemática frontalidad, que remite al cine de los orígenes al tiempo que a la más radical modernidad cinematográfica.

## **ESTILEMAS AUTORALES**

La relación entre un supuesto autor y el espectador es altamente conflictiva y sólo posible a través de la obra (el filme), que actúa como ente mediador. El autor establece su vinculación al filme mediante el discurso; el espectador hace texto el filme a través de un proceso hermenéutico. Ambos son discurso, o, mejor dicho, la suma de ambos constituye el discurso final de la obra audiovisual.

Dos son, pues, los elementos que intervienen en el proceso, *texto* y *discurso*. El texto es un tejido, en brillante imagen suministrada por Julia Kristeva, una *textura* de múltiples engarces y procedencias, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante. Existirán tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él, siempre y cuando sea respetado en el proceso de interpretación la coherencia de un *principio ordenador* (cuestión esta ya formulada por Mukarovsky al separar artefacto artístico de objeto estético como resultado de su actualización). El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final: “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco, 1987, 73) La caracterización del texto como un “tejido de espacios en blanco” que deben ser “rellenados” y que en su origen han sido propuestos por un emisor que, de alguna forma, ha contemplado el proceso de lectura y previsto las direcciones de sentido, otorga al lector una condición protagonista en la medida en que se trata de una última actualización capaz de “corregir” o “alterar” las previsiones iniciales.

La “máquina perezosa” que llamamos texto, prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita– para completar toda

estructura ausente. El texto, pues, es una “*máquina presuposicional*” (Eco, 1987, 39) que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico. Es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes–, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco. Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término “discurso” y comprobar que para él también se dan los tres espacios puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazamos así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

Para que se dé un “conjunto discursivo” tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de “autor” para adjudicar y etiquetar la procedencia del artefacto estético. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término “autor”, que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de “entendernos” a través del lenguaje; nuestra opción sólo le considera una simple firma como director que es el “alias” del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual.

La primera distinción importante es la que se debe establecer entre *autor*, *narrador*, *instancia narrativa* y *personaje-narrador* (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993, 110-112): el narrador no es otro que el realizador del filme, como ente que decide sobre la estructura y continuidad del relato, pero la instancia narrativa es el “lugar abstracto” donde se producen tales elecciones; sobre esta base, se comprende de inmediato que el autor es un ente empírico que se mantiene al margen del artefacto fílmico mientras el narrador puede cobrar vida en él a través de una representación (como personaje) o mediante marcas en el significante.

En el terreno fílmico necesitamos de tal ente conceptual porque:

1) no podemos en modo alguno considerar la existencia de un autor individual sino de un marco de referencia que es de carácter colectivo y que suma individualidades, medios e infraestructuras (autor real);

2) el ente que decide tampoco es individual sino resultado de funciones (autor implícito o meganarrador);

3) la coincidencia o no de un narrador con la figura del meganarrador depende del procedimiento y estructura fijados para el filme;

4) puede darse una amplia proliferación de voces narrativas, y

5) los procedimientos narrativos implican la puesta en escena de una serie de focalizaciones, ocularizaciones y auricularizaciones que, a su vez, constituyen un abanico multiforme.

Pues bien, si revisamos la filmografía de Theo Angelopoulos veremos con facilidad que hay una serie de recursos expresivos que son utilizados sistemáticamente y que dotan a los filmes de pluses de significación (a fin de cuentas, construcción de sentido).

## **PLANO SECUENCIA, ELIPSIS Y FUERA DE CAMPO**

Habitualmente entendemos por plano-secuencia una toma de larga duración, con o sin movimiento de cámara, en el seno de la cual la acción transcurre, por propia definición, en tiempo real; lo cual es lógico, ya que, al no haber cambio de plano, la mirada sobre el profílmico es constante. Sin embargo, esta descripción es a todas luces inexacta porque la secuencia es una entidad discursiva con propia personalidad que puede o no estar formada por diferentes escenas; desde este punto de vista, sería mucho más correcto hablar de plano-escena más que de plano-secuencia, aunque, por extensión, estemos familiarizados con tal denominación.

Para ilustrar lo anterior baste hacernos eco de uno de los más famosos planos secuencia de la historia del cine: el inicio (con o sin los títulos de créditos superpuestos, ya que existen ambas versiones) de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), que mantiene la toma desde un plano de detalle, pasando por todas las escalas y desplazándose en grúa, hasta el momento en que se produce la explosión de un vehículo. Recordaremos que la explosión del vehículo, los personajes que corren hacia él, etc., son ya planos diferentes dentro de la misma escena, por lo que la denominación de plano-secuencia

ejemplificada con tal representación nos deja en una completa ambigüedad: la duración se ha superpuesto sobre el concepto. Evidentemente, tampoco se ajustaría la etiqueta de plano-escena.

La indefinición terminológica es una constante en la narrativa audiovisual puesto que, aunque los términos sean claros, su aplicación se hace en muchas ocasiones por defecto. Algo similar ocurre con el plano, que es un elemento vinculado directamente a la cadena sintagmática de un filme en el momento de su fruición pero que, en su origen, debería denominarse toma (cosa infrecuente incluso cuando se redactan los guiones técnicos). De una toma pueden salir varios planos por efecto del montaje; incluso, con las nuevas tecnologías, la superposición de diferentes tomas mediante capas, e incluso siendo algunas de ellas de origen virtual, compondrían un mismo plano.

Si algo parece identificar con claridad al plano-secuencia (mantengamos por el momento la utilización semántica comúnmente aceptada) es su dimensión temporal: su ejecución en tiempo real. Pero hay usos que permiten llevar a cabo operaciones muy similares a las indicadas en el caso de la toma respecto al plano -las capas-: las superposiciones espacio-temporales. Por lo tanto, en un cine de formas y contenidos discursivos más ligado a la denominada modernidad, pensar en plano-secuencia como plano-en-tiempo-real carece de sentido porque esa temporalidad es la cronología activa del plano, su desarrollo lineal, pero no la que se corresponde con su representación. Así, deberíamos distinguir entre plano-secuencia y plano-escena, o simplemente un plano de larga duración en el interior de una escena (al que podríamos denominar plano-prolongado o plano-mantenido) y en su seno si hay o no movimientos de cámara (nada indica que deba haberlos y los mismos resultados se pueden obtener con una toma en la que los hechos acontecen en su interior sin desplazamiento alguno) En realidad el plano-secuencia se corresponde con el montaje sintético y la fragmentación con el analítico; ambos se combinan sin demasiados problemas en el relato audiovisual.

Esto nos habilitaría para diferenciar entre los planos-escena en tiempo real y aquellos en cuyo interior se produjeran variaciones espacio-temporales: una de las características esenciales del cine de Theo Angelopoulos (sobre el tema de los planos-secuencia aconsejamos acceda el lector a la tesis del



profesor Mario Rajas). Curiosamente, estas variaciones funcionan en muchas ocasiones de forma muy similar a la superposición de capas.

*El viaje de los comediantes* resulta un título revelador a estos efectos. La primera constatación, por fuerza evidente, es que los códigos del modelo hegemónico se estrellan ante una construcción radicalmente diferente que genera su propio sistema y coherencia desde lo más profundo del discurso. Esta es una característica común a todo el cine de Angelopoulos que atraviesa su obra tanto secuencial como transversalmente porque el mecanismo representacional que edifica este realizador no mantiene ajenas cada una de sus producciones a las anteriores sino que se apoya en ellas y consolida estructuras y propuestas formales al modo de una obra de ingeniería que, a la postre, se debe convertir en un solo gran filme: el conjunto de su filmografía, lo que nos permite la ejemplificación tomando cualquiera de sus fragmentos y dándole funciones paradigmáticas.

Hay dos límites entre los cuales se inscribe el conjunto de la historia, 1939 y 1952, pero también podemos establecer el carácter recurrente de 1952, al que se regresa una y otra vez, como punto de partida y de llegada. Es decir, los periodos relativos a 1952 rompen la linealidad pero son un referente para el conjunto por lo que, una vez desgajados, nos dejan una serie de bloques temporales “casi-lineal” que abarca el tiempo global del relato, con la única salvedad del regreso final a 1939, absolutamente necesario para establecer el carácter circular. Sobre tal conjunto temporal (e histórico) el aparato formal cumple una función determinante al diseñar el filme estéticamente como una acumulación de “imágenes” con valor de reflexión histórica a partir de una sucesión de planos-secuencia que mantienen la cámara en un nivel suficiente de “alejamiento” que provoca:

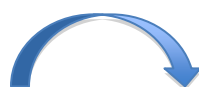
- 1) la ausencia de un protagonista individual,
- 2) la prioridad del carácter mostrativo sobre el narrativo,
- 3) el desmantelamiento de la sutura (quiebra del plano-contraplano), y
- 4) la reivindicación de la frontalidad.

Para ello, la cámara, como instrumento, evoluciona sobre el profílmico de acuerdo con una búsqueda de totalidad que no puede ser satisfecha porque nuestra comprensión –la comprensión humana– de los hechos se basa en inferencias y no en acontecimientos unívocos y determinados; es decir, el

plano de la duda queda inmerso en la fragilidad de los recorridos y, con él, la constatación de una imposibilidad de omnisciencia.

La dimensión formal más sugerente del cine de Angelopoulos es la pregnancia de sus largos planos-secuencia y, como consecuencia, de la ausencia habitual de contracampos y primeros planos, de los campos vacíos y del fuera de campo; fruto de todo ello, un aspecto coreográfico nada desdeñable y una permanente espectacularización del motivo. En *El viaje de los comediantes* hay un recorrido histórico salpicado de hechos relevantes y de elipsis, pero la *troupe* pasa junto a ellos como testigo silencioso, al igual que la cámara, lentamente, recorre los espacios abarcando hasta el límite del encuadre y más allá gracias a sus desplazamientos acompasados.

El plano-secuencia parece, en teoría, ir lógicamente ligado a la ausencia de elipsis, pero Angelopoulos rompe esta limitación y nos permite constatar la gradualidad de cualquier procedimiento, con independencia del marcado “tiempo real” de algunas tomas. Así, después de que los comediantes pasen por las vías del tren (1952), viene un coche y su movimiento es seguido por una panorámica que descubre una calle vigilada por los alemanes y unos carteles ordenando el alto (1940): las panorámicas, junto a los desplazamientos de actores y materiales en el seno del plano y los cambios espacio-temporales, se constituyen en estilema propio del realizador:





En otra secuencia, una panorámica de 360° -a la que le seguirán casi ininterrumpidamente otras, siguiendo la acción de los personajes- muestra la plaza, una serie de gentes con banderas de todo tipo la puebla (1944), se

escuchan disparos y algunos caen heridos mientras la multitud huye despavorida, pasa un gaitero inglés, regresa de nuevo la multitud pero esta vez con banderas rojas; de nuevo las panorámicas y los amplios planos generales nos permiten ser testigos de los acontecimientos históricos simbolizados por los personajes en la plaza y la banderas (ocupaciones) hasta el triunfo de las comunistas.





Más tarde, mientras los comediantes intentan salir del pueblo, en una calle se enfrentan las fuerzas de ambos bandos, avanzando y retrocediendo respectivamente: las temporalidades, una vez más, son diversas. En este caso, se mantiene estática la toma cuando la temporalidad histórica varía y en movimiento cuando son los comediantes quienes, en presente, avanzan.

Podríamos enumerar otros muchos fragmentos que reúnen estas características, pero nos interesa aquí identificar los mecanismos formales de que se sirve el realizador.

En primer lugar, es evidente la voluntad de mantener en el fuera de campo más cantidad de información sobre los acontecimientos que la mostrada en el campo, al tiempo que es vehiculada esencialmente por medio del sonido. Con esta premisa, el espectador implica en sus procesos de interpretación su propio conocimiento enciclopédico y se ve forzado a elaborar una batería de inferencias que sólo está implícita en el origen del discurso. Espectador y relato se constituyen así en dos partes de un mismo mecanismo actualizador cuyo objetivo es el texto final, polisémico y adaptado a las experiencias de cada ente

interpretante; el realizador deja una parte del discurso en manos del espectador y este pasa a formar parte del proceso. Pero, por otro lado, en el origen del discurso está esa “voluntad” del ente enunciador y, por consiguiente, todo aquello que no pertenece directamente a la imagen –lo ausente– es también una parte de ese discurso puesto que como tal está concebida.

En segundo lugar, la linealidad del plano secuencia no obliga a una asunción plena del tiempo real y, como se demuestra en *El viaje de los comediantes*, las elipsis pueden inscribirse en el interior de una misma toma, e incluso con bruscos saltos temporales hacia delante y hacia atrás. Esto ocurre con los enfrentamientos (guerra civil), donde el avance de unos u otros combatientes, en cada margen del encuadre, supone el paso de tiempo del desarrollo de los combates y las sucesivas victorias; otro tanto se hace patente con los momentos de dominación inglesa. No parece que en tales casos podamos hablar exclusivamente de función retórica de la elipsis y sí de un fuera de campo que se mueve en el nivel discursivo. Esta reflexión es lógica si consideramos la conexión inevitable entre espacio y tiempo, que son los parámetros afectados, y entendemos que en este tipo de planos el más relevantemente alterado es el tiempo.

Finalmente, puesto que la dinámica de mantenimiento del plano en puntos muy determinados condiciona las relaciones espaciales contextuales, las ausencias de contracampo y los campos vacíos resultan también muy habituales en el cine de Angelopoulos. En consecuencia, su cine, además, nos permite teorizar sobre una concepción de la elipsis directamente ligada al fuera de campo, que afecta al *continuum* espacio-tiempo y que ya hemos etiquetado en otros textos (Gómez Tarín, 2006) como *elipsis nocional o por abstracción*, que hace viables:

- Diversas temporalidades compartidas en un mismo espacio.
- Rupturas temporales con permanencia del espacio escénico.
- Rupturas temporales con desintegración del espacio escénico.

El cine de Theo Angelopoulos es un magnífico ejemplo de cómo el modelo institucional –hegemónico y dominante– puede ser superado por una concepción del aparato discursivo cinematográfico que instaura un proceso de autocodificación en el significante fílmico y no responde a una normativización canónica. Desde esta perspectiva, el propio modelo de representación

cinematográfica y sus relaciones con otros –con claro privilegio para el teatral– se sitúa ante una puerta abierta que permite la proliferación de análisis, la desreglamentación y la desautomatización.

En *La mirada de Ulises*, la condición de “testigo” de la cámara debe ser reinterpretada en la medida en que el realizador interviene radicalmente sobre el material profílmico; todos los desplazamientos, los *travellings*, grúas y panorámicas, están supeditados a un constructo previo de carácter pictórico que afecta a las masas (sean objetos o personajes) en el interior del cuadro y es la suma de ambas capacidades formales –los movimientos de cámara y la composición– la que deviene en fragmentos fílmicos difícilmente etiquetables como “planos”. Los largos planos-secuencia (pensemos, por ejemplo, en el que tiene lugar a la llegada de “A”, durante la proyección de uno de sus filmes) se convierten en barrocas evoluciones de la cámara que desautomatizan la lectura (imposible la identificación espectral, e inevitable el goce estético) mientras recorren unos decorados en cuyo interior todo evoluciona milimétricamente dotando al conjunto de una considerable fuerza expresiva. Ahora bien, esta expresividad no se traduce en una imposición de sentido; por el contrario, la interpretación permanece abierta gracias al constante juego con el fuera de campo (una de las pruebas del carácter discursivo que éste tiene).

Este camino nos conduce de nuevo a la aparente contradicción entre plano-secuencia y tiempo real. Puesto que la sutura desaparece, todo indica que un largo plano que se desarrolla en un tiempo determinado sirve para relatar un acontecimiento que tiene lugar en ese mismo tiempo. Esto es cierto, salvo que hayan elementos discrepantes en el interior del cuadro o en el desarrollo de la acción, lo que significa, como decíamos más arriba, que tal idea se quiebra cuando confluyen en el interior del encuadre distintas temporalidades, distintos espacios o diversas combinaciones de elementos procedentes de entornos conceptuales alineales (onírico, imaginario, mundos ficcionales).

En la secuencia inicial, mientras la voz en *off* de un personaje que no vemos, pero que más tarde se actualiza, narra la espera de Yannakis Manakis para fotografiar el gran velero azul en 1954, lo que le cuesta la vida, la imagen nos permite compartir los elementos del pasado (velero y fotógrafo con su cámara) y los del presente (personaje que narra, “A”, espacio físico al fondo).

Sin embargo, no se trata de una sobreimpresión, toda vez que el espacio – presente– es compartido hasta tal punto que los personajes de ambas temporalidades interactúan entre sí (el narrador sostiene en sus brazos a Manakis cuando éste se desvanece). Se afecta aquí al espacio-tiempo y se hace mediante la superposición de dos temporalidades sobre un mismo eje espacial. Por lo tanto, podemos hablar de una transgresión de la transparencia de carácter pleno por la permanencia al unísono de ambas temporalidades, lo que remite a mecanismos de elipsis no estrictamente habilitados por el tiempo sino en el seno de un concepto más amplio que respondería al sistema tiempo-espacio. Es aplicable aquí una vez más el concepto de *elipsis nocional o por abstracción*, que adjudica este parámetro al contexto de la elipsis siempre que lo comparta con el del fuera de campo.

Abundando en lo anterior, y volviendo a la escena que comentábamos, en la panorámica que regresa sobre el mar, con “A” caminando hacia la posición en que se encontraba el cuerpo de Manakis, podemos comprobar que el cuerpo ha desaparecido –por lo tanto sólo restan elementos del presente– pero, al seguir en su camino, entra en campo el velero azul que, en teoría, corresponde a 1954. La cámara sigue hasta él y deja que salga de campo por la izquierda.









Algo similar acontece cuando el primer personaje femenino que proviene del recuerdo de “A” (siempre representado por la misma actriz) camina por la calle y se detiene delante del cordón policial que intenta contener las dos manifestaciones (velas y paraguas). “A” habla con la mujer desde un *off* que viene de su pensamiento, pero la presencia de ésta es etérea, es una representación del deseo de “A”, por ello no le presta atención y desaparece caminando por una de las confluencias entre calles. No hay aquí distintas temporalidades pero sí la incorporación de un segundo nivel narrativo que procede de un mundo imaginario en el que se combinan los recuerdos de “A” y sus deseos.



A la llegada a Bucarest tiene lugar una transformación de “A” en niño, aun conservando el cuerpo adulto. El mecanismo de esta secuencia se corresponde a recuerdos familiares de “A” que son extrapolables a las familias en el exilio (por tanto, de alguna forma, también a las vicisitudes de los Manakis aunque los tiempos sean diferentes). Sin cambio de plano, “A” está en la plataforma del vagón y llega su madre (en ese momento deja de ser adulto para convertirse en niño), es decir, se produce un salto temporal sin que haya un corte; cuando ambos entran al vagón, el tren no es el mismo, ha cambiado la estructura, los asientos, ha desaparecido el corredor... En el interior de un mismo plano hay dos temporalidades que han actuado consecutivamente, a modo de *flash-back*. Este es un efecto retórico de gran elaboración que corresponde al estilo discursivo de Angelopoulos pero crea un evidente extrañamiento y, sobre todo, ayuda a deshacer el *tempo* clásico en aras de otro de carácter estrictamente cinematográfico que apunta hacia la semejanza y la reiteración (esa “historia que nunca acaba”, según dice el propio “A” al final del filme y que no es otra que la del género humano).





Ya en la casa, y conservando “A” el cuerpo de adulto –pero actuando como niño–, la sucesión tiene lugar gracias al movimiento de cámara (se trata de un largo plano-secuencia, que en este caso lo es absolutamente ya que inicia y cierra el bloque discursivo) y los desplazamientos de los personajes. Una vez fijada la cámara sobre el vestíbulo, el carácter de representación se radicaliza y se producen tres elipsis que corresponden a sendos fines de año: 1945, 1948 y 1950. Estos son saltos temporales sin cambio del espacio escénico pero con una evidente trasgresión respecto al modelo hegemónico, tanto más cuanto que los personajes que irrumpen bailan (1948) o se comportan con rudeza pero en silencio absoluto (1950). La música, por su parte, juega un papel esencial, variando según las vicisitudes, es decir, acomodándose lentamente a las nuevas situaciones. La foto familiar final tiene en el centro la presencia de “A”, esta vez niño en el cuerpo de un niño, que sale desde el lugar de la cámara para ocupar su territorio en el centro del encuadre. La cámara avanza hacia su rostro.





Cuando “A” baila con el personaje femenino en su cuarta manifestación, como hija de Ivo, la variación de la música transporta a un entorno de indeterminación sus cuerpos: ya no son “A” y la hija de Ivo sino los amantes de antaño; se fusiona así pasado y presente, recuerdo y deseo. Lo más interesante es que ambos personajes responden a su nuevo papel, hay una congelación del espacio-tiempo que les permite mantener una conversación más allá del mundo real que les rodea porque no son ellos mismos sino representaciones del deseo íntimo de “A”. De nuevo el cambio de la música produce la vuelta a la temporalidad normal y su interpretación se modifica hasta volver a los seres de origen.

La máxima expresión del fuera de campo la tenemos en el paseo en la niebla, casi al final del filme, ya que nada se ve salvo las siluetas. El sonido se convierte en el gran medio expresivo; a través de él, cada espectador está capacitado para reconstruir el espacio y los acontecimientos. Ahora bien, la elección de Angelopoulos es importante porque, dejando a cada mente su

opción interpretativa, las experiencias personales generan un mundo afín y se produce una respuesta más contundente. En este sentido, la mostración de los asesinatos hubiera obligado a una toma de postura (impondría una dirección de sentido) y mostrado un espacio concreto; tal como lo vemos, con la niebla, espacio y hechos acontecen en la mente de cada espectador. Indudablemente la fuerza expresiva resultante es mucho mayor y, al mismo tiempo, el efecto de extrañamiento se mantiene y con él la condición crítica; esto no quiere decir que tales escenas no tengan carga emotiva, al contrario, la tienen incluso superior, lo que en realidad se evita es el mecanismo de identificación.



Finalmente, “A” llora ante la pantalla en que por fin puede ver los tres rollos “perdidos” de los Manakis, ahora revelados. Nosotros, como espectadores, no podemos acceder a la visión de ese material –aunque sí a una imagen previa de la pantalla iluminada y vacía– porque el plano se mantiene en el rostro de “A”, que inicia su último monólogo y conecta por completo el filme con la tradición helenística, acumulando así la dimensión metafísica que lo preside. La ausencia del contracampo, definitivamente, es otro de los rasgos esenciales del cine de Angelopoulos.

El propio Angelopoulos ve, según sus declaraciones, el origen de su utilización del fuera de campo en la tradición griega: “forma parte de la antigua tradición griega. Nunca vemos, sobre el escenario, una muerte o violencia.

Siempre queda “fuera”. Lo mismo ocurre en el teatro japonés y chino y, también, en muchas de las cosas de Brecht” (Horton, 2001, 173). Su cine, muy ligado a la metáfora o, dicho de otra manera, que hace gala de múltiples referencias metafóricas, subsume en este caso el viaje de Ulises en el relato del filme; con ello un contenido cultural previo se inscribe en la película y nos deja apreciar constantes referencias cuyo disfrute depende del nivel de conocimiento de las grandes tragedias griegas con que cuenta el espectador (en este caso el eco de Homero, además, es evidente).

Para nosotros, parece poco discutible que lo que obtenemos es una conciencia clara del carácter de representación del propio filme, lo que contribuye a la distancia crítica del espectador, y esto se consigue tanto por las elipsis y el fuera de campo como por los desplazamientos de la cámara, que integra el ojo humano del público en la sala de forma individualizada. Incluso Angelopoulos no duda en poner en boca de sus personajes homenajes al cine en general y a algunos realizadores en particular (Welles, Dreyer, Griffith, Eisenstein, Bergman,...), e incluso Ivo Levy habla de la Fimoteca como el lugar en que se conserva “nuestra memoria” y se define a sí mismo como un “coleccionista de miradas desvanecidas” (incluso hay un chiste privado en la enumeración de las películas que conserva: la mención a *Persona*, de Bergman, remite a su condición de actor bergmaniano y amigo personal del realizador).

La *mirada* final de Ulises – “A”, tan deseante con respecto a los filmes perdidos, se dirige hacia su propio interior porque el mundo que ha visto está repleto de muerte y desolación (Ítaca no existe), es un mundo trazado por los hombres alrededor de fronteras (en los filmes de Angelopoulos la frontera es un elemento central, denominada como “la puerta del infierno” en *La eternidad y un día -Mia aioniotita kai mia mera-*, 1998) y de acuerdo con intereses que están muy alejados de los colectivos y cotidianos. Sin embargo, hay una esperanza que es la narración constante del “viaje”, la representación que impide el olvido, porque sólo a través de la memoria cabe la reflexión.

Hemos podido ver que la cámara fija, al final del plano secuencia de los tres finales de año, también es un recurso expresivo con gran fuerza al hacer que sea la propia composición del plano la que se dote de significado. Un



ejemplo que, para concluir, nos parece altamente clarificador es el de la secuencia de la violación en *Paisaje en la niebla*.

La escena se compone de dos planos, el primero de los cuales permite ver que el camión que transporta a los dos hermanos se desplaza a un descampado y el conductor sale de la cabina indicando que va a descansar un poco, pero regresa y obliga a bajar a la niña mientras el hermano pequeño sigue durmiendo. Este plano es puramente descriptivo y va desde la toma general con la llegada del camión hasta la salida de la niña de la cabina, arrastrada por el hombre, y el desplazamiento de ambos hacia la parte trasera. Para que la acción pueda visualizarse con claridad, un lento *travelling* desplaza la mirada por el frontal del camión hasta situarse en el lado por el que la niña bajará y por cuyo lateral caminará, obligada por el conductor, hacia la parte trasera.

Acto seguido comienza el segundo plano, absolutamente fijo, que va desde la entrada a la parte trasera del conductor y la niña hasta el descubrimiento por esta de la sangre fruto de la violación y su dibujo con los dedos en una de las paredes laterales del vehículo. Se trata de un plano mantenido que deja absolutamente toda la acción correspondiente a la violación en fuera de campo. Ahora bien, cabría preguntarse por la nomenclatura adoptada, y de uso común, sobre el plano-secuencia y el fuera de campo. En este caso, es evidente que estamos una vez más ante un plano-secuencia que no es tal, salvo por su duración, ya que en realidad la escena se compone de dos planos, ambos de considerable extensión, si bien el segundo, con sus más de tres minutos, es de mayor amplitud e importancia discursiva. Es claro que la terminología no se corresponde a la realidad: tenemos un plano- mantenido, pero no un plano-secuencia ni un plano-escena.

Del mismo modo, decimos que la violación se produce en fuera de campo, pero lo cierto es que el lugar en que acontece está en campo, solo que no es visible porque la lona desplegada sobre la parte trasera del camión impide nuestra visión. ¿Cómo denominar este tipo de composiciones? La mirada no puede penetrar pero la conciencia del espectador sí (esa es su gran fuerza). Para incrementar la sensación, el plano mantiene la idea del tiempo real (vehículos que pasan, alguno que se detiene y vuelve a partir, niño que despierta y sale en busca de su hermana, conductor que baja del camión

avergonzado de su acción, salida lenta y dolorosa de la niña que acabará evidenciando su dolor a través de la sangre que resbala por sus piernas y que impregna sus manos)





## **PUNTO DE VISTA: A MODO DE CONCLUSIÓN**

No hemos querido, ni podido (el espacio disponible es siempre inflexible), abordar aquí el conjunto de la obra de Theo Angelopoulos ni tan siquiera trabajar sobre otros de sus estilemas autorales, que son abundantes y de gran complejidad (pensemos, por ejemplo, en las canciones y las coreografías en gran parte de sus filmes), pero los elementos sobre los que hemos reflexionado sí nos permiten establecer que la mirada diseñada por su concepción fílmica tiene una vocación mostrativa que se superpone con frecuencia sobre las cuestiones argumentales, nada desdeñables tampoco. La cámara actúa como un testigo de los acontecimientos, pero no proclama su omnisciencia a través del método de la transparencia, hegemónico en el cine *mainstream*, sino utilizando técnicas de extrañamiento, que hacen visible y localizable el dispositivo y con él promueven la ruptura de la identificación espectral. Angelopoulos desea ofrecer al espectador una visión ética sobre el mundo que debe ser recibida a través de una participación atenta, crítica.

Es por ello que los planos generales, muy amplios, dominan sobre las tomas cercanas y que el protagonismo es más colectivo que individual. La cámara "escribe" cual si de la *caméra stylo* proclamada por Astruc se tratara. La autoría se manifiesta mediante el trazo. El punto de vista es claramente la conjunción de todos los aspectos que vinculan los saberes transmitidos con las posiciones de cámara y los usos del sonido (sobre todo al utilizar los fueros de campo), cuestión esta extrapolable al cine en su conjunto.

Hasta fecha reciente, desde el campo teórico, nos ocupábamos del término *punto de vista* vinculándolo a la ocularización, pero este es un concepto también engañoso, como lo es el de la focalización vinculada al sistema de narradores y sus relaciones de saber percibido. El punto de vista es un conjunto, y Angelopoulos ha sabido verlo con una claridad meridiana, por lo que sus filmes se convierten, a su vez, en paradigmas del establecimiento del punto de vista sobre el mundo, sobre la vida y sobre la historia: hasta cotejarse con el conocimiento espectral. Lo importante, pues, no es la relación de saberes en el seno de la trama ni la ocularización en cada momento, sino la

combinación de todos estos parámetros: ese es el punto de vista; según él, un saber es transmitido al espectador y ese saber es un concepto moral.

Decíamos al principio que lamentamos haber constatado en las películas más recientes de Angelopoulos el hecho de que algunos de sus estilemas se hayan convertido en una norma, se hayan naturalizado, cosificado. Se han intercambiando parámetros: lo que antaño fueron pluses de significado, cada vez pasaron a ser más una fuerza estética, una belleza plástica. El ejemplo de *Eleni (Trilogía: To livadi pou dakrisi, 2004)* es muy significativo. Pero esto no resta fuerza a la obra de Angelopoulos en su conjunto, toda vez que cierta acomodación a los esquemas repetidos se ha venido produciendo a lo largo de la historia del cine en otros muchos realizadores y no parece que nadie se haya rasgado las vestiduras. Tomemos, pues, lo mejor de su cine a sabiendas de que lo peor no se ha dado nunca, solamente lo no tan excelente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, 1993, Barcelona.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, 1989, Madrid.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Lumen, 1987, Madrid.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Angelopoulos y El viaje de los comediantes. Importancia perenne de la mise en abîme*, en VERA MÉNDEZ, Juan Antonio y SÁNCHEZ JORDÁN, Alberto, (Eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Universidad de Murcia, 2004, Murcia, p. 236-242.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, "Algunos estilemas en la obra de Theo Angelopoulos: *mise en abîme*, elipsis y fuera de campo", en SANDERSON, John D., *Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, 2005, Alicante, p. 21-38.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), 2006, Valencia.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, Shangri-la Ediciones, 2010, Santander.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*, Shangri-la Ediciones, 2011, Santander.
- HORTON, Andrew, *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Akal, 2001, Madrid.
- METZ, Christian, *L'énontiation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, 1991, París.