

SEMINARIO CINE Y LITERATURA Universidad de Alicante

Algunos estilemas en la obra de THEO ANGELOPOULOS: *mise en abîme*, elipsis y fuera de campo

Francisco Javier Gómez Tarín
Dpto. Teoría de los Lenguajes
Universidad de Valencia

Antes de comenzar, y puesto que el tema genérico de este Seminario plantea la cuestión de la autoría, me gustaría explicitar un punto de vista que apunta hacia la escasa solvencia del término cuando no hacia su total negación. 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 –y veremos que esta es una concepción de corte convencional que hay que matizar– establece su vinculación al filme mediante el discurso; el espectador hace texto el filme a través de un proceso hermenéutico. 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. “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (BARTHES, 1987: 69).

Bajo la misma noción tradicional de “texto” han venido funcionando, de modo ambiguamente simultáneo, dos conceptos diferentes que remiten a realidades y posiciones distintas: el primero remite al objeto dado; el segundo lo hace al resultado del trabajo que el crítico / lector / espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo entre sus intersticios la presencia del *otro*. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo (TALENS, 1986: 21)

Esta definición apunta hacia la constitución del texto en el momento de su interpretación, suspendido entretanto como artefacto en un “espacio textual” pendiente

de actualización. Quiere esto decir que negamos la existencia de un texto como objeto en la medida en que su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, 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 MUKAROVSKI 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. Pero el ente enunciador cuenta con razones poderosas para inscribir esas lagunas en el texto: por un lado,

... parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire; et ce n'est qu'en cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures -jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner (GARDIES, 1993a: 52, citando a UMBERTO ECO)

En consecuencia, esa “máquina perezosa” que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), 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. Por esto, “el texto se nos escapa en cuanto intentamos apoderarnos de él. Este obstáculo provoca que el

analista tan sólo pueda intentar, en una “desesperación metódica”, competir con el objeto que trata de comprender” (STAM, 2001: 218-219)

Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que *un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo*: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia (ECO, 1987: 79)

El texto 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, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico. 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).

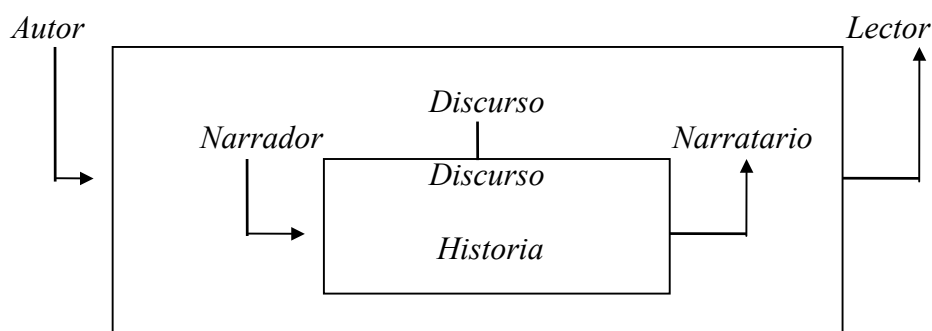
Ce qui marque le *texte filmique* comme tel, c’est le fait d’être un objet linguistique construit selon des règles déterminées (qui touchent à la façon dont est rendue chaque image, chaque son, la manière dont est structurée la construction entière, son degré d’adaptation à la finalité ou au contexte de communication, etc.); le fait d’être reconnu pour ce qu’il est (le consensus des agents de la communication - auteur et spectateurs - concerne avant tout la “nature” de ce à quoi ils ont affaire); le fait qu’en lui se rencontrant les intentions d’un émetteur et les attentes d’un récepteur (même si ces termes n’impliquent pas la conscience d’un vouloir-dire); etc. On peut dire, plus synthétiquement et plus précisément, qu’un *texte filmique* est un ensemble discursif cohérent et achevé, à travers lequel se réalisent des stratégies de communication (Casetti, 1980: 53)

CASETTI marca una serie de elementos: *objeto lingüístico construido según reglas determinadas, reconocido por lo que es en sí mismo, encuentro de intenciones de un emisor y expectativas de un receptor...* En nuestro criterio, no creemos que tales reglas estén determinadas; es más, este tipo de visión nos enfrenta a un cine estandarizado (*reconocible como tal*) fruto de un discurso cerrado, perfectamente identificable que, si bien cruza intenciones con expectativas, no parece permitir una lectura polisémica ya que lo caracteriza como *conjunto discursivo coherente y acabado*.

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. En tal caso, el *autor* –primer lector de su propia obra- está perfectamente capacitado para llevar a cabo análisis de sus “creaciones” o artefactos artísticos (tenemos los casos relevantes de EISENSTEIN, DZIGA-VERTOV o KULESHOV) y la habitual negación de su capacidad para hacerlo pretende imponer la idea de que el objeto por él generado transmite un mensaje y que sólo él es portador del “sentido” (siendo éste, además, unívoco); en consecuencia, el lector ya no se puede convertir en un intérprete sino que su labor consiste en descubrir el sentido que el autor ha impregnado en el texto, respondiendo a la engañosa pregunta: *¿qué me ha querido decir?*. Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto “sentido final”; el llamado “autor” no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a un análisis en un momento y situación dados.

Gráficamente, autor y lector permanecen evacuados del texto propiamente dicho:



No puede saberse quien es el autor o el lector real ya que no se produce la obra en relación de co-presencia; el destinatario real puede ser cualquiera en cualquier lugar o tiempo, en situación no prevista por el autor y no prevista en el texto, que tiene su propio enunciatario; asimismo el narrador es un enunciador ficticio. Cuestiones como la modalidad (si quien habla se compromete o no con la veracidad de lo que dice) no se plantean ya igual: el autor sabe, pero puede funcionar en el seno del relato como un

narrador que no sabe; lo mismo sucede con el destinatario incorporado en el relato: es una figura de destinatario. Este es un esquema teórico procedente de la teoría literaria que se complica mucho más en los relatos fragmentados o con diferentes narradores, pero también cuando pasamos al terreno del audiovisual.

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 filmico mientras el narrador puede cobrar vida en él a través de una representación (como personaje). La confusión de términos ha llevado a algunos autores con marcada trayectoria de teoría literaria a negar la figura propuesta por BOOTH del *Autor Implícito* (similar al meganarrador de GAUDREAU en el terreno cinematográfico):

Al [Autor Implied] me semble donc, *en général*, une instance fantôme ("résiduelle", dit Mieke Bal), constituée par deux distinctions qui s'ignorent réciproquement: 1) Al n'est pas le narrateur, 2) Al n'est pas l'auteur réel, sans voir que dans 1) il s'agit de l'auteur réel, et dans 2) du narrateur, et que nulle part il n'y a place pour une troisième instance qui ne serait ni le narrateur *ni* l'auteur réel (GENETTE, 1983: 100)

Esta consideración por parte de GENETTE evita la proliferación de *figuras de papel* y quizás es fructífera en el terreno literario, puesto que parece incuestionable que es el autor quien escribe y quien se coloca en el relato como narrador implícito o explícito, pero este es un ejercicio pragmático que no se adapta al cine con la misma facilidad 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: “Dans la perspective sémio-narrative, on le sait, le Sujet avant de pouvoir agir, doit se constituer comme tel et acquérir certaines qualités fondamentales. En particulier celles qui vont le faire apparaître comme doué d'un "être" et d'un

"faire" et qui se déclinent suivant les modalités du "devoir", du "savoir", du "vouloir" et du "pouvoir" (GARDIES, 1993b: 146).

El narrador, entendido como personaje en el seno de la diégesis, cumple una función informativa frente a otro u otros personajes al tiempo que se constituye en intermediario entre la historia y el espectador (PRÓSPER, 1991: 19); su grado de integración en los acontecimientos que se narran recorre la gama que separa su participación o no en ellos y, en el primer caso, desde la posición de protagonista, de secundario o de testigo (PRÓSPER, 1991: 24). Por lo que respecta al narratario, cabe la posibilidad de su inscripción o no en el filme como personaje de la ficción pero, en cualquier caso, desde el mismo momento en que el discurso es formulado, el ente enunciador trabaja sobre la base de lo que UMBERTO ECO denomina un "lector modelo", que no es otra cosa que "un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado" (ECO, 1987: 89).

La negación de la autoría parece entrar en contradicción con el cine de THEO ANGELOPOULOS en la medida en que su impronta personal es decisiva en los filmes que realiza y, por otra parte, por la inequívoca constatación de una serie de estilemas que definen su obra y la alejan de la de otros realizadores contemporáneos. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que se trata de un cine inimitable y la complejidad que conlleva enfrentarse a él se multiplica cuando nos encontramos ante obras como *El viaje de los comediantes* o *La mirada de Ulises*, al tiempo frescos históricos, reflexiones metadiscursivas e incluso metáforas sobre la condición humana anclada en el referente clásico griego.

En primer lugar trataremos de *La mirada de Ulises*, que, 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 establecer 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 transcendencia*
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).

Nuestro análisis, por razones obvias, es parcial e interesado. No se trata aquí de profundizar sobre los notables aciertos del filme en cuestión sino de entroncarlo con el conjunto de nuestro trabajo para extraer de él las consecuencias más vinculadas a nuestro objetivo. Por ello, el eje esencial sobre el que desarrollamos este texto gira en torno a tres secuencias muy concretas: la inicial, que comienza tras la cita de PLATÓN y se prolonga hasta la aparición de los títulos de crédito; el plano secuencia más largo del filme, que corresponde a los recuerdos familiares de "A", el protagonista, y que dura casi quince minutos; y, finalmente, el también largo plano secuencia en que "A" pasea junto al río con la familia de Ivo Levy, casi al final del filme.

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 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; de ahí, como es lógico, la sistemática frontalidad.

La superposición de focalizaciones –“A” y omnisciente- queda plasmada en el plano de la niebla, cuando “A” es superado por la cámara y los puntos de vista del personaje y el narrador omnisciente se confunden durante unos instantes (confusión que afecta también al dispositivo espectral, situado en la línea del objetivo). No obstante, la condición de “testigo” de la cámara debe ser reinterpretada en la medida en que el realizador interviene radicalmente sobre el material profilmico; 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 filmicos 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 espectacular, pero 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 (ahí una de las pruebas del carácter discursivo que éste tiene).

Este camino nos conduce inexorablemente 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 en muchos casos, siempre que no hayan elementos discrepantes en el interior del cuadro o en el desarrollo de la acción, pero, como podemos apreciar en los *découpages*, 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). La importancia de estas consideraciones es capital para nuestro trabajo, por lo que podemos individualizar diferentes tratamientos a lo largo del filme:

- 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 trasgresión 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.

Esto nos lleva a replantearnos las tipologías que hasta aquí estábamos desarrollando (GÓMEZ TARÍN, 1999), al menos por lo que respecta a la inclusión como fuera de campo de un término que bautizábamos como “*elipsis conceptual*” y que nos parece más oportuno denominar “*elipsis nocional o por abstracción*”, adjudicando este parámetro al contexto de la elipsis siempre que lo comparta con el del fuera de campo.

Abundando en lo anterior, y regresando 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 Monastir, el plano sobre la fachada de la Filmoteca pasa a blanco y negro y una voz en *off* de un personaje que se supone está hablando con “A” narra sobre imágenes supuestamente documentales (pertenecientes a los Manakis) las vicisitudes de los comienzos de siglo y la incorporación al cinematógrafo de aquellos hermanos dedicados hasta entonces a la fotografía. Estas imágenes aportan también elementos históricos. La voz en *off* está desplazada de la imagen ya que sigue cuando el documental ha terminado y “A” está en el interior del recinto.

- Cuando se produce el problema con los pasaportes, sin solución de continuidad el personaje de “A” asume la personalidad de Yannakis Manakis y tienen lugar los interrogatorios y la condena a muerte por fusilamiento (pelotón que nunca vemos) que es conmutada en el último momento por el exilio. Hay aquí un desplazamiento doble: por un lado, “A” es al mismo tiempo Manakis y, conservando su cuerpo, se sitúa en una época pretérita (hasta el control del pasaporte, en que vuelve a ser él mismo); de otra parte, todos los interiores corresponden al tiempo pasado, donde es precisamente el cuerpo de “A” el que no se corresponde con los acontecimientos.

¿Cómo se encaja esta escena en el relato? A nuestro entender, tiene lugar una “suspensión temporal” en el momento en que “A” va a pasar el control de pasaportes; desde ese instante, deja de ser él para convertirse en Manakis y, de esta forma, incorporar al filme una información importante con respecto a su exilio obligado (que justifica, a su vez, el paso de la frontera). La “suspensión” se cierra con la llegada de “A” de nuevo al control de pasaportes y el visto bueno para que siga su camino. Ahora bien, cuando el personaje femenino (segunda imagen) le pregunta por qué ha tardado tanto, una indeterminación queda sembrada y la elipsis resulta imposible de identificar.

- A la llegada a Bucarest tiene lugar una nueva transformación de “A” en niño, aun conservando el cuerpo adulto. El *découpage* nos ayuda a comprender el mecanismo de esta secuencia que 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) 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.

- Antes de llegar a Sarajevo, el personaje femenino (tercera aparición) le conduce hasta su casa a través de los ríos yugoslavos; al llegar encuentran la destrucción y la muerte del marido, Vania, que es representado simbólicamente más tarde por “A” gracias a la conversión a través del vestuario que ella le ofrece.

En su ruta hacia Sarajevo (plano general de la barca en el agua, con “A” oculto en su interior) se produce una intervención en *off* de “A” que habla en pasado y narra precisamente lo que vemos, pero se produce un desplazamiento cuando su relato progresa y el plano se mantiene (nunca vemos la continuación en imágenes). Hay en este caso una voz intradiegetica que proviene del espacio del narrador y que, al mismo tiempo, entra en colisión con la imagen: pasa de decir aquello que vemos a decir algo diferente.

- En Sarajevo la niebla permite salir a las calles. Mientras “A” e Ivo Levy pasean, la cámara evoluciona por encima de la barrera que separa a los músicos del resto. Con este movimiento, el aparato cinematográfico pone de manifiesto su capacidad para salvar cualquier tipo de obstáculo físico en el desarrollo de su función mostrativa, lo que resulta especialmente relevante

en un entorno de guerra y, sobre todo, en un espacio dominado por la falta de nitidez (la niebla es el auténtico protagonista).

- Más tarde, cuando “A” baila con el personaje femenino en su cuarta manifestación, ahora 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, 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 (impone 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.

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 es evidente):

Las películas de Angelopoulos están llenas de ecos y fragmentos del gran pasado clásico griego. La intersección con dicho pasado tiene lugar en tres niveles:

1. Rastros visuales, como el de esa enorme mano de mármol que se alza desde el mar en *Paisaje en la niebla*.
2. Rastros verbales, como en la utilización de la cita de George Seferis “Me desperté con esta pesada cabeza de mármol en las manos y no sé dónde dejarla”
3. Rastros narrativos, como en la utilización de la *Oresteia* de Esquilo y la *Odisea* de Homero en muchas de sus películas (HORTON, 2001: 39)

Para nosotros, parece evidente 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. Pero 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 Filmoteca como el lugar en que se conserva “nuestra memoria” y se define a sí mismo como un “coleccionista de miradas desvanecidas”.

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) 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.

El viaje de los comediantes (*O Thyasos*, 1975, THEO ANGELOPOULOS) resulta para los intereses que mueven este trabajo un filme esencial puesto que nos permite consolidar gran parte de nuestras propuestas. La primera constatación, por fuerza evidente, es que los códigos del modelo hegemónico se estrellan aquí 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, al margen del filme que ahora nos ocupa, 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. Este nivel macroestructural apunta hacia dos parámetros que encontramos como referencia constante -la historia, la representación- y hacia un aparato formal capaz de acceder a ellos mediante la presencia constante de la metáfora y la espectacularización de la mirada; en consecuencia, propuesta de un espectador crítico, atento y creativo, sin capacidad para satisfacer los mecanismos de identificación, cuya participación en el filme –como metamorfosis de la mirada- es esencial para que el proyecto inicial se complete.

Ya hemos fijado nuestra posición sobre la voluntad persuasiva de todo discurso. Esto es independiente de su plasmación o no en un relato abierto y del nivel de implicación espectral, puesto que la diferencia entre un discurso “transparente” y otro “abierto” hemos de buscarla en la inserción, en este último, del “lugar” desde el que se produce (proclamación del punto de vista, autodefinición ideológica, constatación del aparato enunciativo, etc.). Pues bien, en *El viaje de los comediantes* se dan todos y cada uno de estos ingredientes, lo que intentaremos desvelar acto seguido partiendo de la enunciación y teniendo como meta el dispositivo formal que replantea las relaciones espacio-temporales e imbrica elipsis y fuera de campo en el seno de un mismo eje.

En primer lugar, el aparato enunciativo es manifiesto en el filme: 1) por la inscripción de un meganarrador que actúa como ente omnisciente que organiza el relato (nivel estructural) y le da forma (nivel estilístico), 2) por la incorporación de narradores secundarios que se “desprenden” de la historia y se adjudican un doble valor de personaje-actante y actor-testimonio, 3) por la dualidad entre representación fílmica y representación teatral (“Golfo la pastora”) que trasciende hasta la de historia-Historia,

y 4) por la sustitución ejemplar de la voz por la música (latente también en la escala rítmica de la planificación). Todo este complejo entramado, a su vez, fluye entre el texto-filme y el texto-Historia para, a través de la metáfora, establecer un “cuadro” capaz de reflejar las vicisitudes de la Grecia contemporánea y, más concretamente, el periodo comprendido entre 1939 y 1952, teniendo al grupo de comediantes como testigos privilegiados de un mundo en crisis permanente (de ahí que el “viaje” sea un proceso interminable, al que no se le encuentra principio ni fin, de carácter cíclico).

1. Meganarrador, pues, que organiza el relato según una estructura carente en apariencia de linealidad y que responde a este esquema:

• Introducción: créditos y los tres avisos. • Acordeonista que inicia el relato (narrador dentro de la representación teatral) • Noviembre de 1952	
• Otoño de 1939 • Noche del 28 de Octubre de 1940 • 1 de Enero de 1941 • 27 de Abril de 1941 • Otoño de 1952	
• Invierno de 1942 • 1943 • Comienzos de 1944 • Primavera de 1944 • Último trimestre de 1944 • Enero de 1945 • Febrero de 1945 • 1 de Enero de 1946 • Noviembre 1952	
• 1949 a 1951 • Noviembre de 1952	
• Otoño de 1939	

Como puede observarse, 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.

Pero este meganarrador cumple otra función determinante, la de 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.

Coherente con lo anterior, el propio filme se describe a sí mismo como representación (desde los títulos iniciales y por la incorporación de la pieza teatral y el grupo de comediantes), subsumiendo en la categoría de relato toda valoración posible de la Historia. Esta *mise en abîme* es, pues, múltiple, y posibilita la imbricación entre la representación de la obra “Golfo la pastora” y el mundo “real” representado como fragmentos de Historia.

2. Los narradores secundarios tienen una importancia capital. En primer lugar hay que apuntar la existencia de una voz en *off* que introduce y cierra, hablando en nombre del grupo (“estamos cansados, hay muy pocas representaciones”... “era el otoño de 1939 y habíamos llegado a Aigion. Estábamos cansados. Teníamos dos días para descansar”). Por la propia estructura del relato no parece consecuente adjudicar a esta voz el carácter de un narrador homodiegético a partir del cual se construye la historia; por el contrario, nos inclinamos por la adscripción a una expresión puntual que marca, como lo hacen los golpes antes de la representación, un punto de partida y de conclusión que son similares en cuanto al cansancio, la desesperanza.

Pero, en segundo lugar, a lo largo del filme aparecen también las voces de los actores desprendidas de su valor como representación de un personaje. Es el caso de los tres monólogos (de Agamenón, de Electra y de Pílates) que abiertamente se dirigen a la cámara, es decir, al espectador en la sala, para narrar los acontecimientos reflejados por la historia de aquellas fechas –y aquí la fijación espacio-temporal es muy exacta-; se trata de una voz “objetiva” y carente de tonalidad que inscribe al propio actor como protagonista de los hechos que relata. Ahora bien, este actor que ha abandonado momentáneamente la representación (en el seno del filme), dirigiéndose a primer término durante el viaje en el tren o sacudiéndose la suciedad del vestido después de la violación, con lo que sus propios actos ya

denuncian la voluntad de incorporar una nueva función, ¿ha dejado de representar?. Esta es una cuestión no exenta de complejidad porque el actor ha recuperado, eso sí, su condición de persona –como individuo- pero no de máscara; ya no es el “personaje” sino que interpreta un nuevo ente que, se supone, ha participado en los acontecimientos que narra; ahora bien, puesto que es materialmente imposible que haya sido testigo de tales hechos, el texto ha llegado a él por inscripción directa del ente enunciador y puede provenir de una reconstrucción más o menos basada en hechos reales o ser la transcripción de un testimonio real verificado por una persona que no se manifiesta físicamente. Este es, pues, un mecanismo muy similar a la *mise en abîme*, aunque no se trate de un espacio representacional y todo ello – espacio, tiempo y personaje- esté incorporado en el rostro de un actor-testimonio.

En tercer lugar, hay otra voz narrativa que forma parte del subrelato correspondiente a la representación teatral, y es el narrador de la obra “Golfo la pastora”, quien introduce una y otra vez (la obra nunca llega a ser representada salvo el inicio, en varias ocasiones, y el desenlace, con la muerte trágica de los protagonistas). Esta introducción-reclamo va dirigida a los espectadores potenciales, pero nunca en el filme están estos inscritos en la imagen, por lo que debemos pensar en una transmutación del espacio teatral hacia el de la proyección del filme y, con ello, a una implicación directa de los espectadores en la sala cinematográfica. Como veremos, esta y no otra es la valoración para el telón inicial.

3. El microcosmos representado por la *troupe* teatral, en cuyo seno hay cabida para el revolucionario y para el fascista-traidor, al tiempo que para las relaciones individuales, sólo puede entenderse como una reducción a escala del entorno, al igual que la obra que representan, “Golfo la pastora”, tragedia del XIX salpicada constantemente por las incorporaciones de elementos procedentes de la tradición helenística más clásica y que, como ocurre en el momento en que el joven revolucionario asesina a su madre y al amante de esta, supera su propio argumento para remitir al asesinato de Egisto y Clitemnestra por Orestes, vengando así la muerte de su padre, Agamenón. La única referencia que el filme hace al relato clásico es la de nombrar a

Orestes y, a partir de esta conexión, podemos incorporar toda una tradición representacional al mecanismo discursivo del filme.

Esta erudición (el libro de ANDREW HORTON arroja mucha luz en este sentido) es un mecanismo muy asentado en la obra de ANGELOPOULOS y no puede considerarse como un elemento distorsionante o tendente al hermetismo sino, mucho mejor, como un plus de riqueza discursiva que incorpora nuevos niveles de polisemia en esa gradación que hemos identificado hacia la apertura interpretativa de la que es partícipe el espectador (o al menos se le requiere como tal).

Así pues, la obra teatral forma parte inequívoca del relato global, hasta tal punto que ambos no pueden separarse: la secuencia del asesinato es fundamental en este sentido, tanto más en cuanto que el público –que no vemos- aplaude las muertes y la cámara queda, después de la frontalidad inicial, al otro lado del telón, con los actores. A otro nivel, algo similar tiene lugar cuando los fascistas cruzan el escenario para perseguir al revolucionario (aquí son las risas y no los aplausos las que inscriben a los espectadores).

El propio inicio del filme, con los créditos apareciendo sobre el telón cerrado, da cuenta del valor representacional general y este se refuerza por los golpes que dan paso a la apertura breve del telón y a la aparición del “narrador de la obra”, que introduce “Golfo la pastora” evidentemente para el público cinematográfico y no para un espectador teatral, toda vez que no hemos salido del sector introductorio (títulos) y el plano no puede tener otro interlocutor que nuestra mirada. Estos golpes no ubicados se repiten a lo largo del filme hasta que, finalmente, aparecen en campo gracias a un plano desde la tramoya (siempre rodeado por los telones) y desde un punto de vista que se inscribe en el interior de la representación.

4. Habida cuenta de la fuerza enunciativa de que hace gala ANGELOPOULOS, otro elemento propio del modelo institucional es subvertido: la verosimilitud. La mirada de este director es crítica y por lo tanto no pretende efecto de verdad alguno; para ello, hace uso de constantes efectos de desautomatización, uno de los cuales es el de sustituir los enfrentamientos físicos y/o verbales por confrontaciones musicales. Así, los personajes se

cantan himnos de uno u otro signo ideológico, utilizando la música como arma (y la metáfora en este sentido no puede ser más hermosa y eficaz).

Esta es una constante que se establece desde el mismo arranque del filme, con la presencia del narrador-acordeonista (a veces en el proscenio y otras en la tramoya) y que sigue en las más diversas situaciones hasta alcanzar la cima en ese baile en que las “voces” de los revolucionarios son acalladas por las pistolas de los fascistas (que luego comienzan a bailar emparejándose entre ellos, como ocurre también en *La mirada de Ulises*). El recorrido por las tradiciones musicales es exhaustivo y abarca desde las canciones griegas hasta el *jazz* y las tonadillas populares centroeuropeas.

Curiosamente, este nivel dialéctico entre música y relato, se plasma perfectamente en la constitución de un ritmo visual, procedente del montaje (hablamos en sentido amplio, principio de montaje sobre el profilmico y ensamblaje posterior), que puede considerarse musical en la medida en que los desplazamientos de la cámara obedecen a cadencias preestablecidas y repetitivas.

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. Como hemos visto, 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 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); durante una de las representaciones teatrales se escuchan bombas y el escenario queda vacío, el volumen de las explosiones y aviones sube y las luces pestañean; después de un alto a un autobús por parte de soldados alemanes, detienen a un grupo de personas y les van a fusilar,

estalla una bomba, se escuchan disparos y podemos oír “se han ido”; una panorámica de 360° 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; más tarde, mientras los comediantes intentan salir del pueblo, en una calle se enfrentan las fuerzas de ambos bandos, avanzando y retrocediendo respectivamente... 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, lo que nos obliga a distinguir entre el “discurso en origen” y el “discurso textual”, siendo el segundo una actualización del primero.

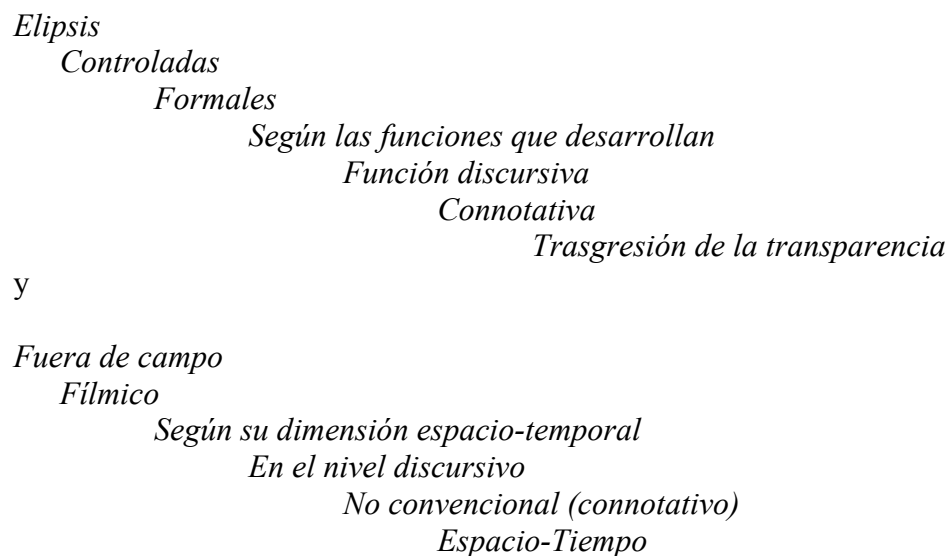
En segundo lugar, la linealidad del plano secuencia no obliga a una asunción plena del tiempo real y, como se demuestra en *El viaje de los comediantes*, las elipsis pueden inscribirse en el interior de una misma toma, e incluso con bruscos saltos temporales hacia delante y hacia atrás. Esto ocurre con 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. Nuestra propuesta va en la línea de discriminar un nivel discursivo para el fuera de

campo relativo al espacio-tiempo en el seno del cual tendrían cabida este tipo de elipsis, si bien resulta incómodo apropiarse de una nomenclatura para ellas (hablábamos en un principio de “elipsis conceptual”, pero es un término que, como hemos avanzado, repensamos en la línea de una “elipsis nocional o por abstracción”).

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, el cine de ANGELOPOULOS en general y las dos películas que aquí hemos tratado sucintamente en particular, nos permiten teorizar:

- 1) sobre una concepción de la elipsis directamente ligada al fuera de campo, que afecta al *continuum* espacio-tiempo y que podemos inscribir en un cuadro taxonómico compartido por ambos elementos, de tal forma que, en una serie de subdivisiones escalares:



La *elipsis nocional o por abstracción* aparecería en este punto de la clasificación con las siguientes posibilidades:

- *Diversas temporalidades compartidas en un mismo espacio*
- *Ruptura temporal con permanencia del espacio escénico*
- *Ruptura temporal con desintegración del espacio escénico*

- 2) sobre una tipología para la *mise en abîme* que se incorporaría a otro nivel escalar correspondiente al fuera de campo:

Fuera de campo

Filmico

Según su inscripción en el significante

Marcado

Desenmarcados

Propiamente dichos

y, ya en este nivel, *marcos procedentes de la ficción diegética que se manifiestan en la imagen por inclusión, compresión o mise en abîme* que, en el caso de esta última nos permite distinguir:

- *A través de un filme en el filme*
 - *Inclusión diegética de un filme 2º en el principal*
 - *Inclusión como cita*
 - *Inclusión de filme en el filme siendo el mismo (múltiples niveles)*
- *A través de otros medios audiovisuales (pintura, teatro, cómic, televisión, guiñol, ordenadores, etc.)*
- *A través de espejos: Reduplicación múltiple (hasta infinito)*

Es de justicia mencionar la deuda que esta última clasificación tiene con los aspectos teorizados por CHRISTIAN METZ (1991) y las clarificadoras aportaciones posteriores de DOMINIQUE BLÜHER (1996).

El cine de THEO ANGELOPOULOS es, pues, un magnífico ejemplo de cómo el modelo institucional –hegemónico y dominante- puede ser superado por una concepción del aparato discursivo cinematográfico que instaure un proceso de autocodificación en el significante filmico y no responda 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; aspectos por los que abiertamente abogamos desde estas páginas y sobre los que, necesariamente, habrá que seguir avanzando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BARTHES, ROLAND, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BLÜHER, DOMINIQUE, *Le cinéma dans le cinéma: Film(s) dans le film et mise en abyme*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- CASETTI, FRANCESCO, "Le texte du film" en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- ECO, UMBERTO, *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen, 1987.
- GARDIES, ANDRÉ, *L'espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993b.
- GARDIES, ANDRÉ, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993a.
- GENETTE, GÉRARD., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico", en *Actas de las VI Jornadas Internacionales de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación* (Valencia, 19-23 de Abril de 1999), Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación, Valencia, 1999. Págs. 135-140.
- HORTON, ANDREW, *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001.
- METZ, CHRISTIAN, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, París, Klincksieck, 1991.
- PROSPER RIBES, JOSÉ, *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Fundación Universitaria San Pablo Ceu, Valencia, 1991.
- STAM, ROBERT, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- TALENS, JENARO, *El ojo tachado. Lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.