

El cielo, en el cine de Angelopoulos, siempre está nublado y, entre el objetivo de la cámara y el paisaje que retrata, hay siempre una capa brumosa que siluetea las figuras. Aunque nació en Atenas (el 27 de abril de 1935), de madre cretense y padre del Peloponeso, sus paisajes son los de las montañas del norte de la Grecia rural e industrial del mediodesarrollo. En ese marco, los personajes de Angelopoulos viajan sin equipaje amarrados a una memoria intermitente que actúa como una *wunderkammer*: su tiempo nunca es lineal sino, en todo caso, ucrónico, y todos parecen repetir para sus adentros lo que vociferaba la sombra de James Cagney camino de la silla eléctrica en *Angels with Dirty Faces* (1938, Michael Curtiz): «¡No quiero morir!» Es la primera película que Theo Angelopoulos recuerda haber visto en su vida y ese grito se le quedó grabado a fuego. El encuentro tiene lugar en una tarde lluviosa del Madrid primaveral. Angelopoulos habla despacio, piensa lo que dice y se toma largas pausas entre sorbo y sorbo a un café americano («sin leche y sin azúcar»)... Como su cine.

para endulzar el tiempo que pasa

ENTREVISTA CON **THEO ANGELOPOULOS**

ALBERTO CHESA

FOTOGRAFÍA LUIS ASÍN

IMÁGENES DE LAS PELÍCULAS CORTESÍA DE PRODIMAG / INTERMEDIO

¿Ha dejado de fumar?

Sí, hace siete años. Llegó un momento en que me cansaba de subir escaleras y, además, sentía la adicción, la dependencia. Atravesaba por entonces también una crisis personal y lo dejé, con todas las consecuencias. Hay quien, cuando aspira humo, siente la tentación de volver a fumar. En mi caso es como si no hubiera fumado nunca. Y eso que yo antes era de dos o tres paquetes al día, y en los rodajes mucho más.

De todas las definiciones de «director de cine» que se han ensayado, hay dos tuyas que me impactaron cuando se las escuché en el documental de Aléxandros Lambridis sobre el rodaje de *La eternidad y un día*. En una compara al director con un funambulista y en la otra afirma que «el director es el que imagina, no el que ve».

Bueno, no creo que haya dicho eso exactamente pero, en cierto modo, sí que pienso algo parecido. Antes un director era alguien que hacía equilibrios sobre un hilo delgado, aunque no creo que hoy sea igual; antes se sabía adónde íbamos mientras que ahora uno no sabe a quién se dirige. Siempre recuerdo la respuesta que dio un escritor argentino cuando le preguntaron «¿para quién escribe usted?» Él dijo: «Para mí, para mis amigos, que pueden ser uno, dos, tres o dos millones. Escribo —añadió— para endulzar el tiempo que pasa». El escritor era Borges. En cuanto a la segunda definición, que el director sea el que imagina y no el que ve, le diré que por supuesto que es quien imagina, pero que también es quien ve. Le voy a contar una pequeña historia. Una vez, después de haber rodado *Paisaje en la niebla*, pensé en hacer cuatro o cinco documentales no muy largos que ofrecieran una imagen de la Grecia actual, desde la Segunda Guerra Mundial



hasta hoy. La televisión de mi país aceptó producirlos y nos fuimos a rodar. Uno de los documentales tenía como protagonista a un soldado destacado en una frontera en plena Nochevieja, en ese momento en que no hay nadie en ningún sitio porque todo el mundo está de celebraciones. ¿Qué hace un hombre solo en una frontera en Nochevieja vigilando la nada, perdido entre la nieve? Se diría que esta situación nace de la imaginación, pero lo cierto es que yo, cuando era soldado, pasé precisamente así una Nochevieja, solo, con mi arma, en mitad de la nieve, vigilando la nada. Para el rodaje fuimos a la frontera que separa Grecia de Turquía, dos países cuyas relaciones, como sabe, no han sido buenas desde hace siglos. Un oficial me dijo: «Señor Angelopoulos, conozco sus películas y sé los paisajes que le gustan». Así que un grupo de militares nos acompañó a un bosque desde el que se divisaban tres líneas: una azul, que era la frontera de Grecia; otra blanca, que correspondía al territorio neutral, y una última roja, que era la linde de Turquía. Avanzamos junto al oficial hasta que se paró justo al borde, puso un pie sobre la línea azul, levantó el otro sobre la blanca y dijo: «Si doy un paso más, estoy muerto. Enfrente de nosotros están los militares turcos apuntándonos...» Ése es el comienzo de *El paso suspendido de la cigüeña*. En aquel momento, yo ya tenía la película en marcha, ya había empezado a dibujármeme en la cabeza. Unas horas después, pasamos por un pueblo donde había unos postes telegráficos coronados por nidos de cigüeña. Me llamó la atención la imagen de un hombre encaramado a uno de esos postes, se conoce que para arreglar la línea, con una suerte de cuñas en los pies que le permitían trepar lentamente sin perder el equilibrio. Y ahí está el final de la película a la que me estoy refiriendo. Creo que con esto he respondido a su pregunta. La imaginación sí, por supuesto; pero es la mirada la que lo ha retenido todo. Los cineastas no podemos trabajar sin los ojos, es un sinsentido. Por eso hago alusión a la mirada frecuentemente, como en *La mirada de Ulises*, en la que el protagonista encuentra tres bovinas desaparecidas desde principios de siglo que son, a su vez, la primera mirada del cine en Grecia.

Esas bovinas sin revelar de *La mirada de Ulises* son una mirada sin nacer. Podemos interpretar la película como una mirada en busca de otra...

Fotograma de *La mirada de Ulises*, 1995

Sí, es eso exactamente. Hay un momento en que creo que todos los cineastas se plantean esta cuestión, que está también explicitada en *La eternidad y un día*: «¿Qué es lo que veo?» Es la búsqueda de la mirada del otro pero, en el fondo, es la búsqueda de la mirada de uno mismo.

Su cine se diría siempre construido desde la mirada. No toda mirada es imagen, pero me atrevería a afirmar que, para usted, toda imagen sí es una mirada.

Hay una cuestión muy importante, que me parece que es el gran descubrimiento para todo aquel que decide hacer cine. La primera vez que miré por una cámara no descubrí el cine: descubrí el mundo a través del cine. Mi trabajo es una continua exploración de la mirada.

Se ha señalado repetidas veces que no hay ningún film suyo en el que no aparezca el viaje como motivo sustancial del relato. Es, de hecho, lo primero que dice el personaje que interpreta Harvey Keitel en *La mirada de Ulises*: «The journey...» Y las más de las veces, es un viaje sin equipaje y para ir lejos.

Al comienzo de mi película anterior [*El paso suspendido de la cigüeña*], se oye la voz en *off* del reportero recitando un viejo poema que yo mismo escribí. Dice: «¿Qué es un hombre de viaje? El viento sopla tus ojos hacia la lontananza». Son los ojos los que se van, los que hacen el viaje. Yo no sé conducir, así que siempre tengo a alguien que me lleva de viaje en coche. Siempre digo que mi hogar está en ese lugar al lado del conductor, contemplando el paisaje, imaginando la película. Cuando Harvey Keitel leyó el guión de *La mirada de Ulises*, quedamos para hablar de su papel y me preguntó: «Theo, este hombre que no para de viajar, ¿es que va sin dinero?, ¿cómo paga entonces?» «¿Por qué te interesa eso?», le inquirí yo, y él me dijo que para construir el personaje necesitaba saberlo todo: qué llevaba en los bolsillos, qué número de pie calzaba, todo. Es el método del Actor's Studio, claro está: para interpretar un personaje necesitas conocer hasta el último detalle de él. Yo jamás había pensado con qué dinero iba a costear los gastos de su viaje.



No creo que sea casual el cariño que muestra por dos oficios: el de reportero y el cómico ambulante.

Son poéticos. Sobre todo la figura del comediante me parece cargada de poesía. He conocido a actores que se pasan la vida de gira y te cuentan historias con las que se podrían hacer diez películas.

Tampoco debe ser casualidad que haya tres constantes en su cine: trenes, ríos e infancia...

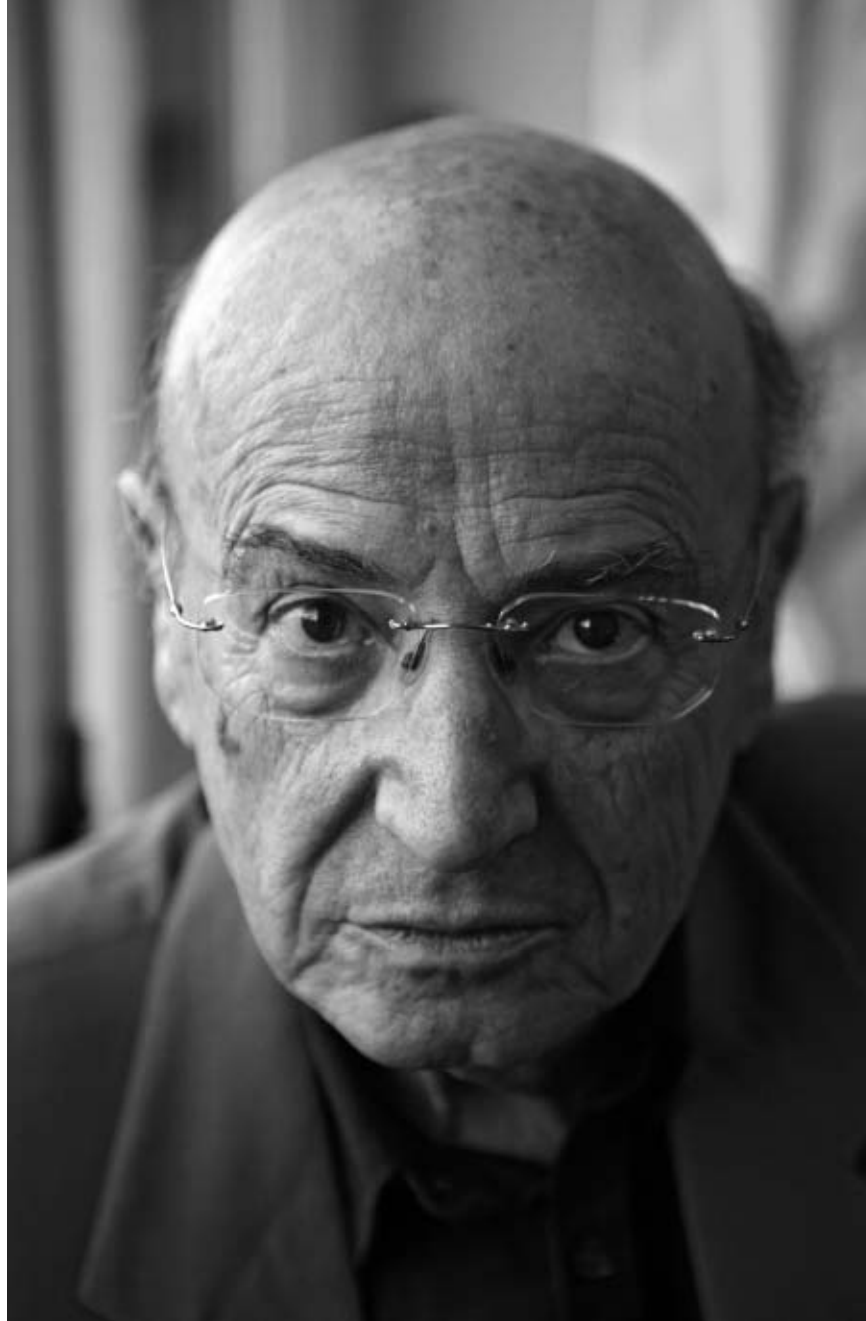
Y lluvia y niebla y paraguas... Verá todo eso en la próxima película. Y niños también. Todo junto.

Bueno, todo junto está ya en su última película estrenada, *Eleni*. En el mismísimo primer plano del film ya aparecen convocadas prácticamente todas estas referencias.

En efecto.

Lo que quería sugerirle es que todas estas categorías (infancia, trenes, ríos...) se definen precisamente por su condición de tránsito.

Hay cosas que no se pueden explicar. Voy a comenzar con una suposición. Pensemos en la primera imagen de mi primer film [*Reconstrucción*]. En un diario de sucesos leí la historia de un hombre que emigró a Alemania a trabajar en la construcción y, cuando regresó a su hogar en Grecia, encontró a su mujer con un amante y, entre ambos, lo asesinaron. Yo quise rodar mi película en el mismo lugar donde ocurrieron los hechos pero, cuando llegué allí, todo el pueblo se mostró hostil y nos obligaron a irnos. Al final, encontré otro sitio en la misma región donde finalmente rodé el film. Sin embargo, la imagen de aquel pueblo se me quedó grabada: sin electricidad, con una lluvia fina pero constante, con las casas hechas de piedra gris que, con la lluvia, se volvía negra. Miraba el pueblo desde fuera y se desplegaba como un telón, un telón sobre el que se dibujaban mujeres vestidas de negro que se confundían con la piedra, también negra. Todos los hombres se debían de haber ido a Alemania, no había casi hombres. Pero de un pequeño bar miserable se oía salir una voz: la voz de un anciano que tarareaba una canción de amor. Esa imagen (las casas negras, envueltas en un halo de lluvia y niebla; las mujeres enlutadas caminando entre las ruinas que también había por allí; la voz de un viejo tarareando una canción de amor; el negro imperante) es lo que llamaríamos la imagen fundamental, la imagen que conduce y determina todo el desarrollo posterior del film. Y es que es así como llega la imagen de una película, no cae del cielo. Antonioni decía que la idea de *El grito* le vino delante de un muro blanco. Mentía, poetizaba cuando decía eso: el muro blanco hizo emerger la idea, pero ésta ya la tenía, no nació en ese momento. Piense también en la secuencia de la boda en *El paso suspendido de la cigüeña*, aquella en la que el hombre se encuentra en la orilla albanesa de un río y la mujer en la otra orilla, que pertenece a Grecia. Como el cura que oficia el matrimonio no puede ser escuchado en ambos márgenes del río, lo hace todo en silencio y por gestos. Un año antes de rodar esta película estuve por primera vez en Nueva York. Mi mujer había vivido allí y me hizo de guía por la ciudad. Un día tomamos un autobús para ir de Broadway al Bronx pasando por Harlem. En un momento en que el autobús hizo una parada me asomé por la ventanilla y vi a un muchacho negro apoyado sobre un muro en la acera. Al otro lado de la calle había otro muchacho negro apoyado también sobre un muro. Se miraron, uno de ellos se acercó al extremo de la acera y ensayó un paso de baile. El otro le contestó con un movimiento similar, como dándole a entender que conocía las claves de su baile. Había comunicación. Ése fue el origen de la secuencia del matrimonio en el río, con el novio en



una orilla y la novia en otra. Dicen que es el azar pero no es cierto: es la mirada. Cuando estamos predisuestos a recibir estímulos, todo se vuelve extremadamente sensible, todo se transforma, y lo más anecdótico deviene herramienta útil para convertirse en material cinematográfico. Otros pasan indiferentes. ¿Por qué prestar atención a un obrero que está haciendo su trabajo en plena calle? Es normal. Pero ahí está la mirada. Por eso, volviendo a su pregunta inicial, no debemos plantearnos en términos de disyuntiva si es la mirada o la imaginación: la imaginación es la mirada.

En esa película de la que venimos hablando, *El paso suspendido de la cigüeña*, plantea usted también una realidad desafecta que es consecuencia de las fronteras forzadas por el hombre. Me refiero a las llamadas *salas de espera*, una suerte de limbos en los que gentes de distintas culturas se hacinan en un punto geográfico a la espera de su definitivo asentamiento en el país de destino, un asentamiento que muchas veces nunca llega. Me interesaría saber su opinión sobre el creciente endurecimiento en la política migratoria que está generando la «Nueva Europa».

Desde luego, hay un problema que es saber qué hacer con toda esa gente que llega cada vez en mayor número. Nosotros en Grecia tenemos el mismo problema que ustedes en España: hay gente realmente muy pobre que llega cada día porque no tiene nada en absoluto que comer, o porque huyen de regímenes totalitarios en los que no se les permite ser libres. Yo soy partidario de

acogerlos e integrarlos en la sociedad. Es un acto necesario para el bien de la humanidad de mañana. De otra forma, esta situación seguirá generando un conflicto irresoluble.

«Dialogar con la Historia es dialogar con uno mismo», declaró usted en una ocasión.

Sí. Porque todos somos a la vez sujeto y objeto de la Historia.

En este sentido, tal vez sea un poco forzada la clasificación por etapas de su filmografía. *La llamada Trilogía de la Historia* de los años setenta (*Días del '36*, *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*) erige un discurso que de alguna forma sigue presente en sus películas dedicadas a abordar el *Silencio*.

No es una clasificación tan forzada. El año 36 es la dictadura, los preliminares de una dictadura, pero al mismo tiempo es España, es Japón, son esos países del mundo donde arraigaba el fascismo; es un año destacado en la Historia del siglo xx. Para nosotros fue la primera dictadura que cambió totalmente el país. No fue una guerra civil como en su caso: nuestra guerra civil llegaría más tarde. Con *El viaje de los comediantes* llegamos a otra segunda dictadura que pasa por la invasión, por la ocupación alemana. En esta película hay claramente una dialéctica de la historia, pues corresponde a mi época brechtiana. Visto desde hoy, entiendo que la Historia era entonces para mí el personaje central de mis películas, mientras que ahora es sólo el telón de fondo sobre el que actúan los personajes. No es que me haya dejado de interesar la Historia en sí, con mayúsculas, sino que en este momento prefiero prestar más atención a esas personas que la Historia rechaza. Porque la Historia no es nunca positiva: su devenir va dejando en el camino a millones de personas. El fin de las ideologías, la decepción, la desesperanza, la caída de los socialismos en los países del Este, la decepción generada por la política de los partidos de hoy, sean de derecha o de izquierda... Pienso en toda esa gente que murió por defender una idea, una utopía, y ahora... Ésta es la época del capitalismo total: no hay ningún referente, ningún punto de referencia, nada. Es por eso también que hay un problema en el cine, no sólo se debe a la televisión y las nuevas tecnologías.

Fotograma de *El paso suspendido de la cigüeña*, 1995

Es una cuestión de perspectiva histórica: no hay ni una sola propuesta verdadera. Claro que hay alguna cosa buena, por supuesto, pero de esa explosión que hubo tras la Segunda Guerra Mundial no queda nada: ni en la música, ni en el pensamiento, ni en la filosofía... Piense que cuando yo llegué a París en los años sesenta me encontré con una eclosión absoluta en el cine, el teatro, la antropología... No sabíamos adónde ir, qué elegir de tanto como había. Y hoy vas a París y te mueres de pena. No es que no haya nada, siempre hay cosas, pero las más interesantes son las del pasado.

Sigue pensando que la vanguardia la componen aún cineastas como Godard, Rohmer, Chabrol, Resnais...

Así es. En mi país yo soy el único cineasta desde hace cuarenta años con proyección exterior... Es triste.

¿No hay nada de hoy que le interese?

Ustedes lo tienen. En España hay todavía cosas. Hay cierta eferescencia en el cine español. ¿Pero dónde está el cine italiano? ¿Y dónde está el cine francés? El más moderno es Alain Resnais y tiene 86 años. ¿Y el cine inglés? Ken Loach tiene mi misma edad. Pero no es sólo el cine. En Grecia hemos tenido grandes poetas, grandes autores, dos premios Nobel... ¿Dónde está hoy la poesía griega? No hay poetas. Por supuesto que hay gente que hace hoy buenas películas, pero son propuestas que no abren nuevas puertas y lo que se le debe exigir a los jóvenes es precisamente que propongan un discurso nuevo. No digo que haya que superar el pasado, pero sí valerse de éste como equipaje para avanzar, para ir más allá.

Volviendo al tratamiento que tiene la Historia y su dialéctica en su cine, ¿podríamos decir que usted, con los años, ha hecho un viaje de Brecht a Aristóteles?

Eso es algo que yo mismo he suscrito en alguna ocasión y de lo que ahora no estoy tan seguro. Todos comenzamos con Aristóteles y su definición de tragedia. Es lo primero que aprendimos en el colegio. ¿Qué es lo que plantea Brecht? Algunos piensan que postuló que el espectáculo debe ser frío y no debe transmitir





Fotograma de *La mirada de Ulises*, 1995

emoción alguna al espectador. Yo vi una representación de *Madre Coraje* con Helene Weigel y, créame, no era en absoluto fría: había emoción, no era sólo el cerebro el que trabajaba sino también el sentimiento. Es un *in and out* que quiere decir también emoción, y esa emoción opera a veces a otro nivel que puede ser incluso más profundo. A ello hay que añadir, claro está, la visión política del arte que también planteaba Brecht. Ahora, después de muchos años, ¿he vuelto a Aristóteles? Sí, he vuelto, pero no completamente. Cuando abordo un momento de explosión trágica todavía me inclino por algo que introduzca un poco de distancia, aun a riesgo de perder parte de la emoción. Es una suerte de alianza entre aquello que permite no abortar la emoción y esos pequeños elementos que conducen directamente a la reflexión.

Sólo así entendemos el salto conceptual entre dos películas consecutivas. En *La eternidad y un día* parte de la catarsis aristotélica, que cae directamente en el *pathos*, en la empatía con unos personajes que comunican sus emociones, mientras que en *Eleni* recupera técnicas propias del teatro épico como es la misma denuncia de los medios utilizados para construir una ficción: el relato arranca con su voz en *off* haciendo una lectura de las didascalias del guión... Hay un mundo entre las dos.

Pero también en *Eleni* hay, según mi punto de vista, una emoción. Aunque está claro que es una película muy diferente de *La eternidad y un día*. El film que estoy terminando ahora [*The Dust of Time*] es muy emocional, pero también he introducido un pequeño filtro de distanciamiento crítico. No puede ser de otra manera, ya que es un trabajo sobre el tiempo. Pero, ¿qué hay en *La mirada de Ulises*? La historia de una familia en la que el tiempo no existe: el pasado, el presente y lo próximo, casi el futuro, coexisten. Hay quien dice que resulta difícil de entender para el espectador. Pero es que cada vez estoy más seguro de que la distinción entre pasado y presente es una distinción forzada: el pasado existe, está vivo, lo llevamos con nosotros y, en el momento en que interviene, existe en presente. Una vez, en Japón, Nagisa Oshima me llevó a casa

de su productor, cuya mujer había muerto un año antes. En una pared de esa casa de estilo tradicional había una foto de la difunta y, debajo, unas cuantas flores. Oshima había traído su nuevo guión y, nada más llegar, lo dejó junto a la imagen. ¡La muerta iba a ser la primera en leer ese guión! En ese momento ella estaba viva, lo estaba leyendo. Es por eso que la noción de pasado no existe.

Es una noción proustiana.

Exactamente. Eso es *En busca del tiempo perdido*.

Y eliotiana también. Eliot, a quien usted cita en *La mirada de Ulises*, dice en los *Cuatro cuartetos* aquello de que los tres tiempos, pasado, presente y futuro, están tal vez convocados en un solo tiempo.

Muy justo. Hace poco encontré un libro en la biblioteca de mi hija que yo leía mucho a su edad. Eran las *Elegías de Duino* de Rilke. Eso es el presente.

Los muertos nunca mueren...

No. Yo creo que todo el mundo tiene relación con la gente que ha querido y que se fue. Guardamos a los desaparecidos en nuestro interior. A veces veo a mi madre joven o con distintas edades. También la veo cuando la toqué por última vez estando ya casi muerta. Le acaricié la piel y, cuando pienso en ella, siento todavía en mis dedos ese tacto. Somos muchos continuamente. Incluso quienes se reafirman en una sola identidad poseen varias. Interpretamos diferentes papeles y éstos dependen de todo lo que hemos vivido, de todo lo que hemos visto. Yo no sé si se puede dar una definición integradora de mi trabajo pero, en cualquier caso, retomaría el final de *La mirada de Ulises*, el fin de la *Odisea*, como una suposición. Un Ulises que se pregunta: «Cuando vuelva, ¿qué voy a contar? Contaré una aventura, la aventura humana, una aventura que no acaba nunca». La vida, que es de lo que siempre se habla. Cada uno encuentra sus fuentes donde mejor le conviene. Hay quien busca en los



Fotograma de *El viaje de los comediantes*, 1975

periódicos o en los libros y otros que miran hacia la vida cotidiana. Todo material es válido; lo importante es cómo se utiliza. Hay historias muy bellas contadas de manera tan convencional que pierden actualidad y poesía. En todo caso, yo trato de contar historias de un modo... a mi modo: respetando al máximo a esa gente que las va a ver, considerando al espectador no como un consumidor pasivo sino como otra cosa, alguien que escucha, un interlocutor al mismo nivel. He tenido experiencias fascinantes con espectadores de todo el mundo que no tenían nada que ver con la clase intelectual y no por ello dejaban de responder a la película de una manera excepcional por lo personal. Le daré tres ejemplos: un campesino griego, un trabajador coreano y una mujer que cortaba las entradas en un cine de Toronto. En esta última ciudad me dedicaron una retrospectiva. Al término de una de las proyecciones el embajador de Grecia, que estaba presente, se levantó indignado diciendo que la película era un insulto a mi país y se marchó. Me quedé hablando con el director del festival y, al instante, se me acercó la taquillera del cine, que también había visto el film, y no podía reprimir las lágrimas. Era una chilena que había huido de la dictadura de Pinochet y lo que había visto, decía, era su vida. Otra vez coincidí en el Museo de Hiroshima con Kurosawa, con quien pasé una tarde inolvidable. Tras otra proyección de una de mis películas, se acercó a nosotros haciendo reverencias un hombre que había escapado de la guerra civil de Corea para refugiarse en Japón. Le pregunté a Kurosawa qué decía y me respondió: «Es mi historia, lo que he visto es mi propia historia». La tercera vez fue durante un rodaje en una aldea griega de pastores nómadas que celebraban unas fiestas al final del verano. Por difícil que resulte de creer, en esa aldea había un anciano que recordaba haber visto mi primera película. Yo le pregunté: «¿Qué comprendió usted de aquella historia sobre una mujer y su amante que matan a un hombre?» Y él me respondió: «Es una historia sobre nosotros». Nada se pierde. A veces nos sentimos como si tirásemos una botella a un mar vacío, pero siempre hay alguien que encuentra esa botella. Es algo que le digo siempre a mi amigo Víctor Erice, que es bastante más pesimista que yo. En cualquier caso, para mí, después de tanto tiempo, contar historias se ha convertido en mi manera de ser. Sin ello me sentiría completamente

inútil. No soy una persona que se sienta bien sin hacer nada. Hay cineastas que, llegada una edad, se refugian en la escritura. Y es cierto que es un gran placer. Pero no es el mismo placer.

¿Cuál es la diferencia para usted entre escribir y hacer cine?

Le haré una pequeña comparación. Una vez estaba rodando en Kazajistán con un sol de justicia, a más de treinta grados. Había una multitud de gente en el equipo y era necesario que todos estuvieran ahí, que hicieran su parte: colocar al actor en un lado, la cámara en el otro, la luz... En esos momentos tienes la sensación de que no existe nada en el mundo más que eso, ese instante en el que todo coincide, toda la existencia se convierte en unos ojos que lo captan todo, una sensibilidad que todo lo aprehende, un solo cuerpo que lo sufre todo... Como si toda esa gente conformara un mismo cuerpo. Por el contrario, cuando uno escribe, es el silencio: sólo hay ausencia, ausencia humana, no hay ojos de los demás. Escribir es una tarea solitaria que apela directamente a la imaginación, mientras que hacer cine son los ojos de los demás, que es algo muy importante para mí. La escritura es la soledad absoluta; el cine es la comunicación sin fin. Por eso el placer de éste es para mí mucho más fuerte, más intenso.

Quisiera preguntarle por sus creencias. Usted ha dejado dicho que a los diecisiete años Dios desapareció de su vida. Sin embargo, no son escasas las referencias a la religión en sus películas.

Cuando terminé de rodar *Paisaje en la niebla* dije varias veces que una parte de esa película era el silencio de Dios, porque es el miedo el que busca, un miedo insondable. El árbol que abrazan los niños al final es el primer árbol de la Creación, es como si fuese el Árbol de la Vida, entendiendo la vida misma como Dios. Es difícil responder a la cuestión que me plantea sobre mis creencias. Es la gran cuestión, la gran pregunta que jamás se ha respondido. Me sorprendió mucho cuando dijeron que en *La eternidad y un día* hacía referencias al más allá. No sé. Si tuviese

alguna respuesta a este respecto sería el silencio. Una vez estaba cenando con Andrei Tarkovski en casa de un amigo y me fijé en que llevaba una pequeña cruz colgada del cuello. Le pregunté si era creyente y él me dijo: «No. Soy agnóstico». No sé si empleaba esta palabra de un modo filosófico o de manera más convencional, porque cuando uno lleva una cruz también puede ser por herencia de unas tradiciones. Pero creo que él sufría por esta cuestión, por la no respuesta de Dios, por la ausencia de señales de Dios.

¿Y la mitología? Me pregunto si el recurso a ciertos mitos de la Grecia antigua ejerció en determinado momento de contrapeso para el discurso del materialismo histórico.

A mí el materialismo histórico no me ha interesado demasiado en tanto que teoría o filosofía. Creo que yo he estado siempre a la búsqueda de otros puntos de referencia, ya sea Dios u otro.

¿Y su postura frente el marxismo hoy?

La propuesta marxista ha sido una utopía. Y el hecho de que sea una utopía hace del marxismo una propuesta a la vez política y poética.

Entiendo que la poesía es un verdadero motor en su creación. Usted mismo es poeta.

Yo empecé a escribir poesía muy pronto. A los dieciséis años ya publicaba poemillas en revistas y, antes de marcharme a París, era más o menos conocido en mi país como poeta. Después, el cine me atrapó. Pero todavía a veces escribo poesía y, de hecho, en mis películas aparecen algunos poemas míos.

Es cierto. Y me llama la atención que estén siempre como camuflados en un diálogo o un parlamento. El recurso a los poemas en su cine no es pedante porque no avisan de su condición de cita, sino que están insertos en el discurso.

Sí, así es.

Entonces, continúa usted escribiendo poesía. Y sin embargo, nunca ha publicado un libro de poemas. ¿Por qué?

Me lo han sugerido alguna vez. Pero aún es pronto. Quizá sea eso lo que deje para lo último antes de emprender el viaje definitivo.

Lo que sí hace es escribir los guiones de todas sus películas usted mismo. Es muy curiosa la relación que mantiene con Tonino Guerra...

Tonino es mi abogado del diablo. Él se sienta mientras yo camino y voy hablando, hasta que de repente escucha algo y me dice: «Theo, eso está muy bien, muy bien». Tras eso empiezo a escribir el guión, guardando en la cabeza todas las cosas que le he contado a Tonino y él me ha sugerido. Es por eso que en mis películas lo meto como consejero. De la que estrenaré dentro de poco no conoce ni la historia, pero su nombre figura igualmente en los créditos porque es un regalo que le hago. Yo conocí a Tonino Guerra a través de Tarkovski. Andrei me llamó y me dijo: «Tengo a un hombre que quiere conocerte». Nos presentó, me dijo «cuenta la historia», y en cinco minutos ya estábamos trabajando. No preguntó nada, de inmediato nos pusimos a trabajar. Yo no sabía muy bien cómo desarrollar aquello. Era la historia de un hombre que regresa del exilio a su casa en el Pireo, donde lo reciben mujer e hijos. Cuando alcanza la puerta de su antiguo hogar se supone que debe decir algo pero yo no sabía bien qué, porque es delicado intuir qué se dice después de treinta años de ausencia. Tonino me instó a conservar

la parte original del relato, que nacía de una historia real que me había contado el hijo de un exiliado. Era alguien que había combatido en la Resistencia italiana y que, tras ser capturado y llevado a Alemania, cuando se reencontró con sus hijos lo primero que les preguntó fue «¿Habéis comido?». En otra ocasión, estando ya en pleno rodaje de *Paisaje en la niebla*, no sabía cómo comenzar una escena que ya había escrito. Llamé a Tonino y me dijo: «Theo, hay que meter un pollo». Yo repuse: «¿Estás loco? ¿Y qué hacemos con el pollo?». «No tengo ni idea, pero hay que meter un pollo». Yo seguí dándole vueltas al problema de cómo comenzar la escena, que es esa de la estación en la que los niños bajan del tren rodeados de soldados que suben y bajan de la máquina en marcha. Había una puerta abierta y la luz del día entraba por la rendija, y allí puse el pollo. Puede parecer sorprendente, pero el pollo va entrando en la estación y, con su movimiento, conduce la escena.

Pero, entonces, ¿Tonino Guerra no ha escrito jamás una sola línea de sus guiones?

No. Jamás.

Hablemos de la música. En su cine, sin duda por la importancia del silencio, tiene idéntica relevancia la parte musical. Quisiera que me hablara de su trabajo con su compositora habitual, Eleni Karaindrou. En una ocasión usted se refirió a su colaboración utilizando la expresión «un intercambio erótico».

Depende de la ocasión. Hay veces en las que yo intervengo más: Eleni se sienta al piano y yo me pongo el kimono y le hago sugerencias. Otra vez le puse el *Concierto para dos mandolinas* de Vivaldi, que es mi pieza favorita, y le dije que compusiera algo inspirándose en esas notas. Me gusta que la música varíe, que introduzca también elementos del jazz y otros estilos. Pero también hay ocasiones en las que no me implicó en absoluto. En la última película que he hecho, por ejemplo, ella me mandó la música y le dije: «está perfecta». Pero es cierto que es una relación especial. Además, trabaja casi exclusivamente conmigo. Es una colaboración, como con Tonino, que mantenemos desde hace ya veintiséis años.

El baile es otra constante en su cine. Isabelle Renauld dice que usted dirige «como un coreógrafo». Son momentos de verdadero contraste entre la morosidad de la cámara y el movimiento de los personajes.

Sí, adoro la danza. Y es cierto que dirijo cuidando hasta el último movimiento.

Todas sus películas tienen cierta música interna que viene reforzada por ese empleo tan personal de la profundidad de campo. Es evidente que este recurso le permite simultanear varias acciones en un mismo encuadre, pero también genera algo que no me parece menos importante y es la posibilidad de marcar el *tempo* del relato, de la narración.

Si tuviera que definir el cine que hago, diría que es un cine sobre el tiempo que ha pasado y sobre el tiempo que pasa, sobre el tiempo. La primera pregunta del monólogo que da comienzo a *La eternidad y un día* es una pregunta sobre el tiempo: «¿Qué es el tiempo? El tiempo es un niño que juega con un pequeño objeto junto al mar». Ésa es la definición de Heráclito y es increíble la fuerza poética de tal afirmación.

Todo está en los griegos.

Así es.



Fotograma de *El paso suspendido de la cigüeña*, 1995

¿Quién inventó el plano-secuencia?

Obviamente, Homero en *La Odisea*. Mire, Faulkner se preguntaba por el tiempo, Joyce se preguntaba por el tiempo... Es la gran pregunta que subyace en la literatura y en el cine. Si lo piensa bien, el tiempo es la base incluso de algunas películas de Orson Wells: no el tiempo como convención, sino a la manera de *Rosebud* que, al fin y al cabo, es una indagación sobre el tiempo perdido. Aparte del tiempo, hay otra gran pregunta... Pero usted es demasiado joven.

Hace poco pasó por el Círculo de Bellas Artes Enrica Antonioni para presentar un documental sobre su marido que llevaba por título *Fare un film per me è vivere*. Entiendo que para usted también el cine es una forma de vida.

No una forma de vida: el cine *es* la vida.

Y si Borges escribía «para endulzar el tiempo que pasa», ¿usted por qué hace cine?

Para endulzar el tiempo que pasa.

MEDALLA DE ORO **THEO ANGELOPOULOS**

14.10.08

ORGANIZA **CBA**

CICLO DE CINE **MONOGRÁFICOS CBA: ANGELOPOULOS**

01.10.08 > 02.11.08

ORGANIZA **BANCAJA • CBA**

THE DUST OF TIME, Grecia/Italia, 2008-2009

ELENI, Grecia, 2003

LA ETERNIDAD Y UN DÍA, Grecia/Francia/Italia, 1998

LA MIRADA DE ULISES, Grecia/Francia/Italia/Alemania, 1995

EL PASO SUSPENDIDO DE LA CIGÜEÑA, Grecia/Francia/Italia/Suiza, 1991

PAISAJE EN LA NIEBLA, Grecia/Francia/Italia, 1988

EL APICULTOR, Grecia/Francia, 1986

VIAJE A CITERA, Grecia, 1983

ALEJANDRO MAGNO, Grecia/Italia, 1980

LOS CAZADORES, Grecia, 1977

EL VIAJE DE LOS COMEDIANTES, Grecia, 1975

DÍAS DEL '36, Grecia, 1972

RECONSTRUCCIÓN, Grecia, 1970

© Alberto Chessa, 2008. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.