



T H E O A N G U E L Ó P U L O S

LA MIRADA DE ULISES

De Seferis a Eliot

Pere Alberó*

A lo largo de este trabajo he recurrido a un número importante de nombres propios con el objetivo de analizar o relacionar diferentes aspectos de *La mirada de Ulises*. *La Odisea* ha sido en todo momento el centro de operaciones, aunque en alguna ocasión nos hayamos podido alejar considerablemente de ella. Siguiendo la larga estela de la epopeya de Homero, nos hemos cruzado en más de una ocasión con la poesía de Seferis, del que hemos resaltado su importante influencia en *La mirada de Ulises*, en realidad extensible a toda la obra de Anguelópulos.

La importancia de la poesía de Seferis la podemos relacionar con múltiples aspectos de *La mirada de Ulises* y me parece importante rastrearlos, más que por un deber hermenéutico o por la vocación policial de descubrir pistas, por reincidir en el *modus operandi* de Anguelópulos en la composición de sus películas, y por contextualizar el lugar desde donde lo efectúa y en el que se entrecruzan innumerables voces del pasado.

Hemos reconocido la presencia textual de Seferis en aquel verso de la contraseña «En el principio Dios creó el viaje», y por todo lo escrito hasta el momento es fácil deducir que este verso no tiene el valor, únicamente, de una cita literaria, sino que puede ser considerado como una piedra angular de *La mirada de Ulises*, posición similar a la que ocupa en el impulso poético de Seferis. Efectivamente, ambos autores comparten una constante reflexión en torno a la vida, entendida como un viaje de naturaleza trágica que, entre otras consecuencias, se ejemplifica en una constante revisitación tanto de *La Odisea* como de *La Orestíada*, las referencias míticas más persistentes en las obras de ambos. Así, por ejemplo, la escena de la visita de Ulises al Hades —a la cual hemos apelado como referente del capítulo de Rumanía— la hallamos, en la poesía de Seferis, hasta en seis ocasiones, y en el mismo poema del que Anguelópulos extraía la cita de la contraseña —*Estratis, el marinero entre los agapantos*— leemos estos versos que nos proporcionan el valor que ambos autores atribuyen a la experiencia del pasado, para la continuación del viaje: «...No me basta con los vivos; / primero, porque no hablan y luego / porque he de preguntar a los muertos / si quiero avanzar más». El mito —inserto ya en el proceso histórico—, la tradición, la historia, la memoria, son vistos como herramientas necesarias para configurar una mirada sobre el presente. Esa constante dialéctica entre pasado y pre-

sente, proyectada hacia el futuro, es la garantía para la continuidad real del Viaje, pero si este diálogo, siempre crítico (la duda que aparecía en la recurrida contraseña), se va quebrantando, en ese momento se extingue el espíritu del viaje, es entonces cuando surge una de las imágenes más recurrentes en la poesía de Seferis y que Anguelópulos ha conseguido plasmar con una gran contundencia dramática: la petrificación de la vida en fragmentos que toman la forma de estatua. La estatua fragmentada de Lenin es un ejemplo, como lo era también el busto tirado por el suelo de Alejandro en *O Megalexandros*, la mano que surgía del mar en *Paisaje en la niebla* o las anónimas esculturas de *Taxidi sta Kithira*, todos «compañeros que se mudaron en estatuas».

Pero dejémonos llevar por la obra ensayística y la propia biografía de Seferis, porque tal vez encontremos otra vía que nos añada alguna precisión más sobre la utilización de la historia, tanto en *La mirada de Ulises* como en la poesía de Seferis. Nos referimos a la obra de T. S. Eliot, un poeta de una tradición cultural bastante diversa, pero muy influenciado por la literatura de la Europa mediterránea, tanto por la pagana como por la católica, que va desde las formas literarias y rituales griegas (en aquel momento muy presentes en su ámbito cultural por la aparición del libro de Frazer *La rama dorada*) y la poesía de Virgilio, hasta la mística española del siglo XVI, atravesando fundamentalmente la obra de Dante. Eliot y Seferis estuvieron unidos por una cierta familiaridad y una declarada admiración por parte del poeta griego, que fue el introductor de la poesía del primero en Grecia.

La presencia de Eliot en *La mirada de Ulises* la podríamos situar en tres ámbitos diversos y tiene, para mí, un carácter revelador sobre los mecanismos más subterráneos de la construcción de la película. El primero de ellos, contrariamente, lo encon-



tramos en su superficie, como una cita textual integrada en los diálogos del filme (como sucedía en el verso de Seferis). Se encuentra en el capítulo de Florina, justo al iniciarse el filme, cuando A., con cierta perplejidad constata: «En mi fin está mi comienzo». Con estas palabras concluye el segundo de los *Cuatro cuartetos* (*East Coker*), poniendo punto y final a una composición circular que se había iniciado con el verso «En mi comienzo está mi fin». En *La mirada de Ulises* el sentido del verso se aleja de la reflexión metafísica en torno al tiempo que realiza Eliot en los cuartetos, pero mantiene ese sentido circular aplicándolo al carácter continuo del viaje.¹

La segunda reflexión que podemos extraer a partir de la poesía de Eliot se deduce de todo lo que llevamos escrito. La escritura textual del filme —como hemos podido ir viendo— es una auténtica amalgama de citas literarias directas, otras reelaboradas; referencias míticas, frag-

mentos documentales, lecturas de textos de o sobre los hermanos Manakis, autocitas provenientes de otras películas o datos históricos. Como hemos señalado, material de muy diversa procedencia, con una vida independiente a la de *La mirada de Ulises*, pero cuya gran virtud radica en su orgánica integración en la continuidad narrativa. Ésa fue una de las aportaciones de la poesía de Eliot, tal vez la que provocó mayor impacto cuando se publicó *La tierra baldía* (1922), donde, persiguiendo una imposible impersonalidad, construyó un poema, reflejo de una época de caos y desintegración (similar a la que encontramos en los Balcanes), recurriendo a un sinfín de voces y citas que se integraban en una estructura mítica, cuyas resonancias nos remiten a antiguos ritos de regeneración y fertilidad.

No pretendo, con esta reflexión, concluir que la forma de construir el texto fílmico de Anguelópulos sea

¹ Para las citas de T.S. Eliot hemos recurrido a la traducción de José María Valverde: T.S. Eliot, *Collected Poems (1902-1962)* (trad. Cast: *Poesías reunidas, 1902-1962*, Madrid, Alianza, 1978).

directamente dependiente de la poesía de Eliot. Ésta es una forma de componer que podríamos atribuir a un cierto espíritu de nuestra época. Anguelópulos actúa siempre de una manera similar; conviene recordar que una película como *O Thiassos*, de casi cuatro horas de duración, no tiene una sola palabra escrita originalmente para el filme, y la teoría que subyace en su construcción está próxima al didactismo brechtiano, bastante alejado de las propuestas de Eliot. Sin embargo, me parece que la reflexión en torno al poeta angloamericano da una perspectiva a *La mirada de Ulises* sumamente coherente y enriquecedora, y, además, permite entender ciertos matices en torno a la representación del pasado que aparecen por primera vez en *La mirada de Ulises*. Así creo que lo refrenda el tercer ámbito de incidencia al que me refería anteriormente. Podemos recurrir, nuevamente, a Seferis, que dedicó dos excelentes estudios a la obra de T. S. Eliot² en los que, utilizando sus propias palabras, escribía: «El sentido histórico, para Eliot, 'trae consigo el concepto no sólo del pretérito, del pasado, sino de su presente' y 'obliga al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que toda la literatura europea, comenzando por Homero... conforma un orden simultáneo'». Y el propio Seferis concluye: «El poeta debe tener y desarrollar continuamente la conciencia del pasado como presente».

Ese «orden simultáneo», que plantea también Eliot en el inicio de los *Cuatro cuartetos* («El tiempo presente y el tiempo pasado / está, quizás presentes los dos en el tiempo futuro / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado») lo podemos encontrar en *La mirada de Ulises* en todas las escenas donde el pasado se hace, literalmente, presente. Anguelópulos había recu-

² Hay traducción castellana a cargo de José Antonio Moreno Jurado: Yorgos Seferis, *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Madrid, Júcar, 1989.

rrido frecuentemente a la introducción de diferentes tiempos históricos en un mismo plano. En *La mirada de Ulises* lo podemos comprobar en el primer plano de la película o en el baile de Constanza, pero a éstos se han añadido una serie de planos de características inéditas en el cine anterior de Anguelópulos, en los que, manteniéndose el presente del viaje de A., el pasado irrumpe en el mismo plano para discurrir simultáneo y sobrepuesto a ese mismo presente. Son aquellos planos donde al protagonista se le sobrepone Yannakis Manakis, o el plano de Rumanía donde encuentra a su madre y su familia. Así son vistas también las diversas guerras del siglo xx, como si todas fueran una sola. Por este motivo, en *La mirada de Ulises*, a pesar de la constante recurrencia al pasado, no puede hablarse de una utilización tradicional del *flashback*, ya que el pasado está visto como simultáneo al presente o, según otro verso de Eliot, como «el punto de intersección de lo intemporal / con el tiempo».

Para acabar con las presencias poéticas en *La mirada de Ulises*, no podemos concluir sin hacer mención a otro poeta al que alude Anguelópulos en la parte final de la película. En esta ocasión los versos no se integran en el diálogo, sino que son mantenidos como una cita a la que recurre el conservador de la filmoteca para registrar en su grabadora. Pertenecen a libro de Rainer Maria Rilke *El libro de las horas* y son citados en su lengua original. Su presencia en la parte final del viaje aporta un nuevo sentido reafirmativo de éste, máxime cuando con ellos el conservador de la filmoteca da un giro copernicano a su anterior estado de postración, introduciendo una semilla de luz en la vorágine de la destrucción. Por otra parte reinciden también en la estructura circular, tantas veces comentada



(«Vivo mi vida en círculos crecientes»), y en la superación de pruebas que conlleva todo viaje iniciático («el último quizá no lo complete / pero quiero intentarlo»)³

Me parece remarcable esta vinculación de Anguelópulos con dos de los poetas más hondamente trascendentes y con mayores reminiscencias metafísicas en la poesía del siglo XX como son Eliot y Rilke (éste ya reincidente en su filmografía). Poetas que difícilmente hubieran encontrado lugar en sus películas históricas y que dejan traslucir el importante cambio de tono que se ha ido operando en su obra.

Dejando el ámbito poético, un último comentario, también en clave de cita, aunque en este caso tenga referencias pictóricas. Lo hallamos en el primer plano de la película —en el puerto de Tesalónica— donde vemos zarpar un velero, todo él azul como el mar que Yannakis Manakis espera retratar con su cámara. El origen de este navío lo podemos encontrar en diferentes composiciones que René Magritte pintó en la década de los cincuenta. El título es siempre el mismo, *Le Seducteur*, y

también lo es el velero, que reitera el efecto mimético con las olas marinas, aunque varíen los tratamientos lumínicos en cada uno de los cuadros. Esta misma imagen del velero la integró Magritte en el fondo de otras composiciones como en *Les merveilles de la nature* (1953). En la película ha perdido una parte importante del valor simbólico que tenía en el guión, al verse recortada considerablemente la presencia del niño de Sarajevo. En una de las escenas en la filmoteca (la que antecede a los planos de las calles cubiertas por la niebla), A. descubría junto al niño —dormido— un cuaderno de dibujos donde éste había pintado un velero azul sobre olas azules. Con lo cual se volvía a trazar otro gran puente de un extremo a otro de la película, donde la presencia del barco aportaba el

sentido ambiguo de un mensajero o de una premonición: por una parte era la imagen ensoñadora del viaje, de todas sus connotaciones fantásticas y liberadoras, pero al mismo tiempo aparecía directamente relacionada con la muerte, a la cual antecede en las dos ocasiones.

³ Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch* (trad. cast.: *El libro de horas*, Barcelona, Lumen, 1998, pág. 19).

* Pere Alberó, *Theo Anguelópulos / La mirada de Ulises*, pp. 104-109, Paidós, Barcelona, 2000