

Angelopoulos e *El Viaje de los  
Comediantes*  
Importancia perenne de la *mise en abîme*

Francisco Javier Gómez Tarín  
Universidad de Valencia

*El viaje de los comediantes* (*O Thyasos*, 1975, THEO ANGELOPOULOS) no sólo es un filme ejemplar desde la perspectiva cinematográfica sino que, además, inscribe en su discurso la presencia del teatro y genera una dialéctica entre la obra representada por la *troupe* (*Golfo la pastora*) y el devenir histórico de sus protagonistas individuales (actores) y sociales (el pueblo griego). Este mecanismo es posible por: 1) la presencia del grupo de actores como personajes del filme, 2) la representación teatral vinculada a un estilo de obras común a finales del siglo XIX, 3) la multiplicidad de representaciones en el interior del filme como *mise en abîme*, y 4) la metaforización a partir de textos clásicos de la cultura helénica (concretamente *La Orestíada*). Aunque nuestro trabajo propone un análisis global de algunos aspectos del filme, estos elementos lo recorren transversalmente y son indesligables de cualquier otro tipo de aproximación.

La primera constatación, por fuerza evidente, es que los códigos del modelo hegemónico (los del *Modo de Representación Institucional, M.R.I.*, en términos de NOËL BURCH) 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.

Todo discurso tiene una voluntad persuasiva. 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).

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-lineales” que abarcan 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 “imá-

genes” 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.

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 Aga-

menón, de Electra y de Píldes) 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.

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 excelente libro de ANDREW HORTON (2001) sobre este autor arroja mucha luz en tal 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.

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 centro europeas.

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 con-

secuencia, de la ausencia habitual de contracampos y primeros planos que contrastan con la presencia 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 (podríamos hablar en principio de “elipsis conceptual”

(GÓMEZ TARÍN, 1999), pero es un término que 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, y así se produce una imbricación entre teatro y cine, puesto que la frontalidad de la mirada - tal como la manifiesta este autor - es común a ambos tipos de representación y el campo vacío responde a un segmento del profílmico que ha sido deliberadamente “recortado” y mantenido (el fuera de campo le da vida), con lo que apunta hacia la dimensión del proscenio teatral (sólo acontece aquello que tiene lugar en el interior del marco). *Golfo la pastora* es más que una representación dentro de la representación, es un microcosmos que sirve de nexo entre la realidad externa de Grecia entre los años 1939 y 1952, el pasado cultural que hereda de las grandes tragedias clásicas y la desesperada lucha por sobrevivir de la *troupe*; lo que acontece en el escenario, acontece en el filme dentro de una circularidad sin fin: la muerte real tiene lugar durante la actuación y la historia (*story*) revierte en la Historia (*history*).

En consecuencia, *El viaje de los comediantes* nos permite 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:

*Elipsis*

*Controladas*

*Formales*

*Según las funciones que desarrollan*

*Función discursiva*

*Connotativa*

*Trasgresión de la transparencia*

y

*Fuera de campo*

*Fílmico*

*Según su dimensión espacio-temporal*

*En el nivel discursivo*

*No convencional (connotativo)*

*Espacio-Tiempo*

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*

*Fílmico*

*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, comprensión 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 instaura un proceso de autocodificación en el significante fílmico y no responde a una normativización canónica. Desde esta perspectiva, el propio modelo de representación cinematográfica y sus relaciones con otros - con claro privilegio para el teatral - se sitúa ante una puerta abierta que permite la proliferación de análisis, la desreglamentación y la desautomatización; aspectos por los que abiertamente abogamos desde estas

páginas y sobre los que, necesariamente, habrá que seguir avanzando.

### **Referencias bibliográficas**

BLÜHER, DOMINIQUE, 1996, *Le cinéma dans le cinéma: Film(s) dans le film et mise en abyme*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, 1999, "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). Valencia: Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación. Págs. 135-140.

HORTON, ANDREW, 2001 [1997], *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid: Akal [Traducción española por Vicente Carmona González]

METZ, CHRISTIAN, 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Klincksieck.