

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Rituales brechtianos para empezar el año

Autor/es:
Alberó, Pere

Citar como:
Alberó, P. (1999). Rituales brechtianos para empezar el año. La madriguera.
(18):66-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41775>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Rituales brechtianos para empezar el año

Pere Alberó

El camino que ha seguido el cine de Angelopoulos desde sus ya lejanos inicios en los años setenta puede ser analizado desde diferentes perspectivas, en su forma representativa, el mismo autor se ha referido a su filmografía como "un viaje de retorno de Brecht a Aristóteles. O sea, volver a ver la poesía, el drama, como algo reconfortante, como una catarsis regida por un sentimiento de piedad"¹. Ese viaje de retorno, no obstante, es más un proceso que un acto cumplido, pues a pesar de la voluntad de Angelopoulos por avanzar hacia una dramaturgia aristotélica, sus fundamentos brechtianos permanecen en la base de sus creaciones, obviamente sin la firmeza y el carácter sistemático con que los aplicó en la década de los setenta, consiguiendo resultados tan prodigiosos como *El viaje de los comediantes*, una de las cumbres del arte cinematográfico. Ese carácter explícito y militantemente brechtiano se ha ido relajando con el paso de los años, dialogando y confrontándose con otras tendencias que lo han ido modificado, en algún caso de manera tan radical como en la utilización de la música. Sin embargo, la puesta en escena de Angelopoulos no ha perdido en ningún momento su conciencia de ser representación, rechazando cualquier recurso que pudiera favorecer la identificación entre protagonista y espectador; contrariamente, ha conservado una serie de efectos cuya finalidad básica ha sido mantener al espectador con plena conciencia para completar o valorar aquello que se le mostraba en la pantalla.

En *La mirada de Ulises* la presencia de diversos mecanismos de distanciamiento es más evidente que en las películas inmediatamente anteriores, debido fundamentalmente al mayor protagonismo que alcanzan los factores histórico-sociales, llegando en numerosas escenas a convertir al protagonista en presentador o incluso espectador (igual que el público de la sala) de la acción que se está poniendo en escena. Así ocurre en el embarque de la estatua de Lenin, el asesinato de la familia del Director de la filmoteca o en todas las irrupciones del pasado que se presenta siempre solapado con el presente. Pero quisiera centrarme en una escena donde las teorías brechtianas se muestran de una manera privilegiada: la fiesta

de año nuevo que tiene lugar en la casa familiar de Constanza. La escena está resuelta en un largo plano-secuencia de poco más de diez minutos que puede subdividirse en dos actos. En el primero, la cámara acompaña al protagonista y su madre en la bienvenida familiar a la celebración del año nuevo 1945. En el segundo, la cámara se detiene en el recibidor, permaneciendo inmóvil hasta el final y convirtiendo este espacio, encuadrado frontalmente, en un espacio teatral donde se escenifican una serie de acciones que recogen los momentos más determinantes de la vida familiar, comprendidos entre el período de postguerra, recorrido por el stalinismo, y 1950.

No voy a entrar en una interpretación globalizadora de este plano, porque su complejidad excede el espacio de este texto y porque este empeño lo he desarrollado en otro trabajo, remitido por tanto al lector interesado a un libro de próxima aparición en Editorial Paidós, sobre *La mirada de Ulises*. Así pues, intentaré circunscribir este análisis a la relación con algunos principios estéticos brechtianos, centrándome en la segunda parte del plano-secuencia, donde tanto la colocación y estatismo de la cámara, la acción interna de los actores y la disposición de los elementos escénicos ponen de manifiesto una clara voluntad ritualizadora.

Lo primero que podemos destacar de esta escena es su pleno sentido al margen de las restantes escenas de la película, hasta el extremo que podría ser proyectada como un cortometraje autónomo. Angelopoulos ha tendido siempre a construir sus películas a partir de la articulación de diferentes capítulos, más o menos independientes. Sin embargo, en *La mirada de Ulises* la autonomía de esta escena es resaltada hasta el extremo de ser colocada, explícitamente, en un margen del camino que va trazando el protagonista en pos de las tres bovinas. Así queda remarcado dos planos antes, cuando al ser interrogado por el desvío que le ha conducido a Rumania, donde no es posible seguir el rastro de las bovinas, responde con perplejidad: "Mis pasos me han traído aquí". En realidad el protagonista es convocado al desarrollo de esta fiesta familiar, por la exclusiva voluntad del director de la película y



con el objetivo fundamental de participar en un ritual donde se va a poner en escena la transmisión de la memoria histórica y cinematográfica del director hacia su protagonista y para ello, recurre a unas formas de representación manifiestamente ligadas a los principios del teatro épico.

El primer resultado es esta acentuación en la autonomía de la escena, siguiendo unos criterios que el propio Angelopoulos ya resaltaba en su primera película *La Reconstrucción* y que llevó a su máxima expresión en *El viaje de los comediantes*: "El principio estético, en definitiva, es que cada plano tiene un valor autónomo y que cada fragmento autónomo trabaja para el conjunto del film"². Principio que se desprende de lo que podemos leer en el Pequeño organon para el teatro de Brecht: "Es conveniente, pues, oponer entre sí los diferentes elementos de la anécdota, atribuyendo a cada uno de ellos una estructura propia, como si se tratara de una pequeña pieza autónoma dentro de la pieza"³. Como adelantaba, estos principios brechtianos se han ido relajando en el cine de Angelopoulos, especialmente a partir de *Alejandro el Grande*. En ese proceso la narración se ha hecho más fluida, tendiendo hacia la concatenación de un plano (siempre plano-secuencia) con el siguiente y marcando en su discurrir un punto de fuga que se proyectaba hacia el final de la película; han aparecido escenas con una función fundamentalmente explicativa, en ocasiones con un importante contenido emocional, que facilitan el hilvanado de la acción, pero en ningún momento ha re-

nunciado Angelopoulos a la utilización de efectos que pudieran romper con la continuidad temporal y colocados estratégicamente actuaran como factor de distanciamiento, evitando conducir al espectador hacia territorios hipnóticos, donde el valor de las imágenes se agota en su propio consumo. Así sucede con este plano-secuencia del año nuevo, donde los principios brechtianos afloran de manera nítida, abonados, sin duda por el sentido compilador o rememorador de la obra de Angelopoulos que tiene el plano y reeditando el protagonismo que el espacio de la fiesta ocupa en su filmografía. Habitualmente estos son los planos más extensos y con una puesta en escena más compleja, mayoritariamente se tratan de bodas o de la llegada del año nuevo y en ambos casos los factores histórico-sociales se imponen sobre los particulares.

En *La mirada de Ulises* la celebración corresponde al año nuevo del 1945 y tiene una clara filiación con otras fiestas similares de *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*. Las tres comparten el protagonismo de la música y el baile como vehículo para la transmisión de un contenido histórico-social. En el plano-secuencia del año nuevo de 1946 en *El viaje de los comediantes*, el tema escenificado es el conflicto político que tuvo lugar en Grecia entre las fuerzas de izquierda y los monárquicos, tras la finalización del primer acto de la guerra civil, cuando los comunistas fueron desarmados por el Ejército británico. Una primera canción nos sitúa en el período de postguerra, una pancarta nos precisa que un nuevo año va a co-



menzar, en la pista de baile podemos reconocer a los grupos contendientes por su forma de vestir y moverse; el escenario está servido, la confrontación se desencadenará mediante el intercambio de estrofas musicales con un texto convenientemente modificado, para hacerlo portavoz de la situación política del país. La tensión va en aumento, una de las muchachas del grupo de izquierdas sube al escenario y con el respaldo de la orquesta, arranca –a ritmo de swing– con una canción contra los ingleses y las fuerzas tradicionalistas, su grupo la acompaña con un impetuoso baile, la sala queda dominada por su energía, hasta que un disparo al aire acaba con la exhibición, no hay nada que oponer, los acuerdos de Varkiza han desarmado a las fuerzas de izquierda, sólo queda la retirada, dueños de la situación los varones monárquicos forman parejas y dan comienzo a una retórica canción de loas hacia su rey. La música –y también el baile– siguiendo la estética brechtiana no “pinta la situación psicológica, señala un comportamiento; no realza el texto, lo comenta; no está a su servicio, es intermediaria”⁴. Incluso el ritmo musical aporta un sentido ideológico de dinamismo y regeneración, sentido contrapuesto, por ejemplo, al que se le otorgará a ese mismo ritmo en el plano de la boda de una de las actrices de la compañía con un soldado americano, cuando entre en confrontación con una canción popular de la región del Epiro, a la que acabará silenciando.

En *Los cazadores*, el plano de celebración del año nuevo de 1977 tiene un sentido muy diverso. Si en *El viaje de los comediantes* su tono era el de una tragedia, aquí es el de una farsa. Si en aquella los monárquicos acababan expulsando al grupo de izquierdas, en éste, las derechas, dueñas de la pista

de baile, sólo pueden confrontarse con sus propios fantasmas, bien sea para apelar a ellos: nuevamente su rey exiliado; o para conjurarlos: su mala conciencia y sus temores por el estallido de la revolución. El plano concluirá de manera similar al de *La mirada de Ulises*, las parejas de baile, acompañadas por una pianista, bailan y cantan la misma canción (*Los adioses*), la puerta se abre e irrumpen unos partisanos, en *La mirada de Ulises* un comisario político con sus esbirros; la fiesta concluye.

El plano de *La mirada de Ulises*, además de la transmisión de la memoria cinematográfico-vital por parte del director hacia su pro-

tagonista, que me he limitado únicamente a citar, desempeña una función importante en la ubicación histórica y generacional, tanto en referencia a los Balcanes como al propio protagonista, pero a diferencia de los planos antes comentados, ni las canciones ni el baile nos transmiten por sí mismos una información. Su utilidad es actuar como enlace entre los años que discurren en el plano, primero 1945, después 1946 y finalmente 1950. Lo más interesante de esta operación es comprobar como Angelopoulos evita cualquier mecanismo narrativo de camuflaje, por ejemplo fundidos o encadenados, recurso habitual, con aceptación universal para “paso del tiempo”. Contrariamente evidencia que no nos encontramos en una fiesta, sino en su escenificación, con este sentido desarrolla también de una manera amplia el tempo del baile, transmitiendo al espectador un sentimiento real de paso del tiempo y remarcando, como puntos relevantes de inflexión dramática, las acciones y la frases pronunciadas. Como indicaba el propio Brecht, “...los hechos individuales deben ser anudados en forma tal que los nudos resulten visibles. Los hechos no deben sucederse en forma imperceptible; debe proporcionarse al espectador la oportunidad de intercalar su juicio entre uno y otro”⁵ ♦

NOTAS:

1. AA.VV. (1997) Theo Angelopoulos, *Nosferatu* nº 24, pág. 51, San Sebastián.
2. CIMENT, Michel; TIERCHANT Hélène (1989), Theo Angelopoulos, pág. 50, París, Ediling.
3. BRECHT Bertolt, *Escritos sobre teatro*, vol.3, pág. 136, Buenos Aires, Nueva Visión.
4. *Ibidem*, vol.1, pág. 91.
5. *Ibidem*, vol.3, pág. 136