

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Así en el cine como en el mundo

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1997). Así en el cine como en el mundo. Banda aparte. (7):10-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42212>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



# ASÍ EN EL CINE COMO EN EL MUNDO

*Paisaje en la niebla* (Theo Angelopoulos, 1989)

Luis Alonso García



Foto: Paisaje en la niebla (1989)

*"Quiero creer que el mundo se salvará por el cine. Para mí el cine es el mundo y es mi viaje. Intento encontrar algunas pequeñas utopías que puedan maravillarme, intento creer en ese viaje con el cine"*  
(Angelopoulos, 1988. Entrevistado por Serge Toubiana y Frederic Strauss).

## Ver, sentir, pensar

**P**ocas películas suscitan en mí el deseo de hablar — mucho menos de escribir— en el momento en que se apaga la luz de la pantalla y se encienden las luces de la sala. La necesidad de alargar el texto fílmico un poco más allá de sus bordes materiales hace que piense que la callada es la respuesta que la imagen y el sonido exigen, un silencio en el que se tallen —suave lenta nítidamente— ciertas y escasas palabras. Semanas, meses, años, cada filme tiene su plazo idóneo para obligar al silencio a salir de su

guarida, para hacer que las palabras resuenen en su hueco.

**Paisaje en en niebla** (*Toplo stin Omicli*, 1989) es sin embargo una de esas pocas películas, aunque en realidad, tampoco fue exactamente la película, sino lo que ocurrió tras haberla visto. A la salida del cine, cuando la oscuridad de la sala se fundía con la de la calle, y sin haber aún pronunciado una palabra, mi acompañante rompió en un largo y quejunbroso llanto. Contenida durante el visionado, al final ella no pudo retener las lágrimas que el filme le pedían. Durante diez minutos estuvo llorando en la calle, apoyada a medias entre una farola y mi hombro.

Mientras yo esperaba a su lado —no hay mucho que hacer cuando alguien llora por algo tan leve o tan duro como el destino de unos personajes de película—, una

20100102  
a w 8 6 1 0 b o n 1 0 2  
q o 1 9 8 n a

idea se iba formando en mi cabeza, aunque no fuera el momento más ideóneo ni el lugar más apropiado: ¿Había conseguido Angelopoulos una nueva definición del ‘extrañamiento brechtiano’ no basada en la distancia del espectador respecto al texto sino en la distancia en el interior del espectador entre la fuente (la pantalla) y la emergencia (la calle) de la emoción?. ¿Había caído uno de los grandes autores del ‘distanciamiento’ —únicamente conocido en España por el pase televisivo de dos de sus grandes textos históricos **El viaje de los comediantes** (*O Thiasses*, 1975) y **Alejandro el Grande** (*O Megalexandros*, 1982)— en las prácticas del fácil y trucada melosidad, o por el contrario, había descubierto una nueva manera de enlazar el desapego y el arrebató, la reflexión y la emoción, repartiendo ambos pares de conceptos en dos tiempos, el durante y el después del filme?.

Como se ve, la respuesta a tales preguntas no era sencilla. No sólo se trataba de explicar la factura estética de una obra diferente —deben reconocer que, como mínimo, no es habitual hacer llorar al espectador ‘después’ y no ‘en’ el pase del filme—, sino de explorar la calidad ética de un texto extraño, a medio camino entre los límites del ‘materialismo dialéctico’ y la ‘sensiblería narrativa’. Siete años después —un plazo razonable para aquel filme y aquel llanto, esto podría ser una especie de respuesta, si no fuera porque, como siempre, acabará pareciendo una nueva pregunta.’

### La doble confusión fílmica

[La imagen en negro. Los niños hablan]. “—(Vula) Duérmete.— (Alexandros) ¿Cuándo nos marchamos?. — (Vula) Duérmete.— (Alexandros) ¿Me cuentas la historia?. — (Vula) ¡Otra vez!... Al principio fue el caos. Luego fue la luz; y la luz se separó de las tinieblas, y la tierra del mar; y nacieron los ríos, y los lagos, las montañas, y las flores y los árboles... los animales... los pájaros... [una rendija de luz bajo la puerta] Ahí está mama. Esta historia no va a acabar nunca. Siempre viene ella a interrumpirnos”. [La puerta se abre. los niños dormidos en la cama].

Frente a la página en blanco que siempre señala al libro como objeto social, la pantalla en negro marca la película como objeto social y textual a un tiempo. En el momento en que las luces de la sala se apagan el negro que nos rodea es a un tiempo cualidad de nuestra existencia como individuos (sociales) y condición de nuestra existencia como sujetos (textuales). En cualquier instante a partir del oscurecimiento de la sala puede comenzar el texto... o haber ya comenzado (en el rumor de la banda sonora, en el negro como negro de la escena y no de la imagen)... o mediante el juego de la aparición/desaparición de los créditos, hacer como que comienza y acaba en un prolongado devaneo... o incluso, hacer que el diálogo hable de la separación entre la luz y las tinieblas en el origen del mundo y de las películas.

“Digamos que todo podría ser real e imaginario al mismo tiempo. Llevando esto hasta el extremo, incluso se podría decir que el viaje no ha tenido lugar... Recuerde la escena en la oscuridad del principio... Se puede pensar que es a partir de esta escena cuando empieza el sueño” (Angelopoulos, 1988. Entrevistado por Gérard Mérart).

Más allá por tanto de los contenidos narrativos —evidentes en esta película— que puedan caracterizar un filme como onírico o fantástico, el cine posee una tendencia intrínseca hacia una confusión: entre lo real y lo imaginario, como estatutos de la narración interior al texto; entre lo social y lo textual, como condiciones de la enunciación del propio texto, allí donde el espectador discierne si lo que ve es el mundo o el cine.

Esta cualidad “hiperreal” del cine —intuida por las vanguardias, descrita por la filología— es la que Angelopoulos intenta explorar como base de esa ‘extraña distancia’ que nos sirve de objeto de nuestro análisis. Y eso, paradójicamente, a pesar de que esa doble confusión (entre lo real y lo imaginario, entre lo social y lo textual) fuera una de las cualidades que hicieran pensar a Brecht que el cine era un medio no demasiado adecuado para poner en juego sus propios métodos. Nuestra idea es, sin embargo, que lo que consigue Angelopoulos en **Paisaje en la niebla** —y de manera mucho menos precisa en **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1994)— ahonda en aquello formulado por el propio Brecht en sus dramas y sus escritos —y que el cineasta aplicaba de manera acerada en los frescos históricos antes mencionados—.

### La fuerza y la debilidad del ‘extrañamiento’

El ‘extrañamiento’ es una específica operación textual por la cual se hace consciente al espectador de estar delante de un cierto discurso (literario, teatral, fílmico...), haciendo visible lo que la novela realista decimonónica y el cine clásico parecen pretender invisibilizar: los signos de la historia (aquello que se cuenta) como tales signos, los agentes del discurso (aquellos que cuentan y escuchan) como tales agentes. Frente a estrategias comunicativas y estéticas más radicales —las vanguardias coetáneas al propio dramaturgo—, el extrañamiento brechtiano no pretende destruir la consistencia verosímil y ficcional del texto, sino solamente hacerla evidente como tal. Brecht y Angelopoulos conocen la fuerza del relato para seducir al espectador, y por tanto, su intención es hacerle consciente de esa propia fuerza, hacer del texto un continuo vaivén entre la seducción (de la ficción relatada en la historia) y la reflexión (sobre la manera en que esa ficción nos seduce).

Los medios para conseguir este fin son múltiples: de la inclusión de momentos irreales en relatos coherentemente realistas a las ásperas interpelaciones de los personajes a la cámara, de los abruptos saltos cronológicos en el interior de una misma toma a una planificación puntuada y señalada como tal, de la ruptura de cualquier expectativa narrativa a la desnaturalización de la dicción en el diálogo y la interpretación en el gesto.

Pero el objetivo siempre es el mismo: elevar al espectador de la ‘historia’ en la que tan cómodamente se sumerge (en las identificaciones con los personajes, en el seguimiento de la trama, en la fuerte ilusión referencial del dispositivo cinematográfico) al ‘discurso’ en el que se producen esa y cualquier historia, lugar incómodo —en principio—, en cuanto que es donde el espectador conoce que aquello que se le cuenta es sólo una variación posible de las contables y que tiene relación con el mundo sólo en función de las intenciones del emisor y de las expectativas del receptor.

El extrañamiento es por tanto una continua desubicación del espectador: se le engaña (en la historia) para automáticamente denunciar ese engaño (en el discurso). Ahí reside toda la fuerza, pero también la debilidad del procedimiento. Es quizás más



una debilidad debida a factores históricos que teóricos, pero resulta evidente que a finales del siglo —en contra del contexto socio-cultural de Brecht— el ‘discurso’ se ha vuelto un lugar cómodo para el espectador, pues en realidad —y paradójicamente— es el lugar que le asignan la mayoría de los discursos mediáticos. Lo televisivo, lo publicitario, lo artístico, inciden continuamente en lo mismo: en decir al espectador que está ahí, delante de un discurso construido por y para él. Curiosamente —aunque esto explica mucho de la pervivencia del cine como medio masivo— el cine de consumo mediático se ha vuelto, junto a la práctica (pseudo)literaria, en uno de los escasos lugares sociales donde los textos siguen siendo ‘historias’ que borran las huellas de su elaboración como ‘discursos’; son —aunque suene fatal— los lugares más originales de la cultura fin de siglo.

Por supuesto la función ideológica de esta nueva topología del espectador ya no es la misma que Brecht y Angelopoulos buscaban cada uno en un extremo del siglo. Nada de revulsivo ideológico, nada de obligar a la reflexión a partir de la seducción, sino todo lo contrario. El lugar donde ahora el espectador queda atrapado es precisamente el discurso, ese lugar donde él es un receptor de aquello que se le ha contado y mostrado, de esto que se le cuenta y muestra, de eso que se le va a contar y mostrar, en el infinito e indefinido contacto en el que nos mantenemos con los media.

Sin embargo, podemos seguir pensando que la operación del extrañamiento tuvo y tiene sentido, porque entre la topología en la que sus textos por un lado y los discursos mediáticos dominantes hoy en día por otro colocan al espectador, hay una sutil pero esencial diferencia. El extrañamiento en su formulación clásica (Brecht, el primer Angelopoulos) pretende la ‘desubicación’ (el vaiven entre historia y discurso). La operación textual realizada por los media pretende no ‘desubicar’ al espectador sino mantenerlo ahí, “pegado” y “localizado” al otro extremo del canal, pues en realidad, para las prácticas mediáticas fin de siglo la ‘relación discursiva’ entre emisores y receptores se ha convertido en la ‘verdadera historia’ de nuestras vidas, el hecho del contacto en el único posible relato en el que creer.

A partir de esa diferencia —y a pesar del panorama gris que dibuja la dominación mediática— hay un escape, una posibilidad para que los textos puedan seguir cumpliendo una función en una cultura que se basa en su descrédito. La solución, tal como creemos intuir en el filme que nos ocupa, es desplazar la desubicación, llevar al espectador a un lugar un poco más allá del cómodo mundo de las historias, un poco más allá del amable universo de los discursos. Allí donde, repentinamente, el llanto por una película de cine se vuelve verdadero porque se realiza en una calle del mundo.

### Un lugar para la emoción y la reflexión

Todo en una sola toma. El camionero coge a la niña y la mete en el remolque del camión. La fuerza, mientras en pantalla vemos el sucio toldo tras el que se consuma la violación. El plano está algo descompuesto: el camión inclinado, por la izquierda vemos un trozo de carretera; un par de coches se paran al borde, cerca, muy cerca del camión; alguien se baja de uno de los coches y sube en el otro, se piran. La cámara se va acercando a lo largo de la toma en un lento travelling. El camionero sale. Se apoya en el remolque, hay algo de desesperación en su gesto, se mete en la



comenzaba la secuencia de la violación (los dos niños en la carretera se acercan bajo la lluvia). La propia planificación pretende así 'borrar' el suceso, 'enterrar' esa imagen de lo ocurrido, 'reprimirla' para que en un determinado momento retorne con toda la fuerza de su brutalidad.

He aquí por fin la redefinición de la operación del extrañamiento realizada por Angelopoulos a lo largo de **Paisaje en la niebla**. La interacción discursiva ya no es un lugar adecuado para la reflexión, porque el universo de los discursos se ha vuelto tan seductor como antaño lo fue el mundo de las historias. Su objetivo no es ya por tanto que reflexionemos mientras somos seducidos por el filme, sino que una vez cerrado el discurso, una imagen, un sonido —en definitiva, una sensación— nos lleve al límite de la emoción y la reflexión. No ya como receptores de unos (de)limitados discursos —los de las salas cinematográficas— sino como sujetos de un determinado texto, el de nuestra propia vida, donde una imagen o un sonido —del cine o del mundo— han quedado prendidos en los retazos de nuestra biografía.

NOTA.

1. Hasta qué punto son retóricas las preguntas arriba lanzadas será respondido en este trabajo. Pero quizás venga a cuento traer un par de citas que demuestran como la opción de callar durante un tiempo es necesaria a la propia condición fílmica, aunque por desgracia, contraria a las urgencias de la práctica crítica: "*Un filme ligeramente trampingo en la manipulación sentimental de las peripecias de sus personajes infantiles*" (Sin firma. **Dirigido por** n° 162, 1988): "*Hay algunas concesiones al terrorismo e incluso a la esperanza, como ese final espurio que no corresponde al resto de la película*". (Luciano G. Egido. **El independiente**, 2/11/1989).



Foto: Paisaje en la niebla (1989)