

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La eternidad y un día

Autor/es:

Alberó, Pere

Citar como:

Alberó, P. (2000). La eternidad y un día. Banda aparte. (19):5-9.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42455>

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:





UN POETA SOLITARIO Y EL ESPECTRO DE LA MEMORIA

"El poema (...) puede ser una botella arrojada al mar, abandonada a la esperanza –tantas veces frágil, por supuesto– de que cualquier día, en alguna parte, pueda ser recogida en una playa".

Paul Celan

Cuando Nietzsche tomó al Prometeo de Esquilo como modelo heroico-trágico, deduciendo a partir de su enfrentamiento con el poder olímpico una ética de la tragedia, era consciente que su interpretación se sostenía sobre un sutil engaño, el Prometeo encadenado formaba parte de una trilogía en cuyo final se lograba una armonización; los conflictos arrastrados a lo largo de las tres piezas encontraban solución y se producía un efecto catártico, similar al que se alcanza con la única trilogía conservada: *La Orestíada*. En su parte final, la tercera pieza de la trilogía tiene pues un carácter recopilador de aquellos temas y conflictos desarrollados a lo largo de las dos anteriores y los conduce hacia una cierta resolución, hacia una nueva vía.

La filmografía de Angelopoulos se ha organizado en tres trilogías, cubriendo cada una de ellas, aproximadamente, una década. Quedaría fuera de esta estructura su primer largometraje, *La reconstrucción y Alejandro el Grande*, aunque esta última cumple per-

fectamente ese papel recopilador, en tanto que pone punto final a una reflexión en torno a la historia de Grecia y los movimientos de liberación social que Angelopoulos había desarrollado en la década de los setenta.

La eternidad y un día como última película de una trilogía de la frontera o los límites que incluiría *El paso suspendido de la cigüeña* y *La mirada de Ulises* cumple estructuralmente el mismo papel que había cumplido *Alejandro el Grande* y muy especialmente *Paisaje en la niebla*, aunque donde en ésta se situaba una evocación cinematográfica, retomando personajes y situaciones surgidas de sus anteriores películas, en *La eternidad y un día*, la evocación corresponde a la memoria más íntima de su director. Como cierre de trilogía retoma los principales temas de sus obras anteriores: la desolación de los Balcanes; el tema de la frontera o los límites, enlazado con la figura de los refugiados; la búsqueda de regeneración a partir de una conciencia de exilio, con ese protagonismo infantil apuntado ya en *Paisaje en la niebla*; el viajero solitario y el fantasma del amor; la memoria individual y la colectiva; o la reflexión en torno al arte y la mirada del artista.

La presencia de estos temas en *La eternidad y un día*, nos obliga a justificar o en cualquier caso pun-



tualizar en qué sentido podemos entender esta película como una especie de examen de conciencia de su director. No hay duda que uno de los grandes méritos de la personalidad cinematográfica de Angelopoulos es haber conseguido entrelazar y amalgamar lo personal con lo universal; su memoria particular con la social, para conducir su reflexión fílmica hacia unos estratos donde conecta con lo más íntimo y constituyente de los espectadores. Hay que descartar pues cualquier intento de filme autobiográfico, ejercicio narcisista o sesión psicoanalista abierta al público. Ese carácter recopilador, guiado por la memoria de su director, lo podemos encontrar en uno de los factores desencadenantes del filme: la muerte de Gian Maria Volonté durante el rodaje de *La mirada de Ulises*. Esa muerte colocó ante Angelopoulos un interrogante: ¿qué haría un hombre si tuviera que vivir un día más?, ¿cómo pasaría ese día? La respuesta a esta pregunta es el eje argumental sobre el que se articulan los temas antes expuestos y las otras dos historias que se entrelazan: la relación del protagonista con el niño albanés y la figura del poeta en busca de palabras. Pero oculto tras este interrogante va emergiendo otro que aleja al filme de los aspectos más narrativos para hacerlo penetrar en otros más íntimos y personales: ¿he sabido estar a la altura de la vida que brotaba a mí alrededor? En el centro de esa respuesta se sitúa la memoria de Angelopoulos, aunque sin desplazar en

ningún momento a la del espectador, porque el objetivo principal es abrir una brecha en la conciencia de cada uno, donde lo importante no es informarse sobre una acción, sino sentir y reflexionar sobre una mirada.

El desarrollo de las dos preguntas, la que organiza el discurrir narrativo y la que bucea en las profundidades de la memoria, las vehicula Angelopoulos a través de la figura de un Poeta. A las puertas de la muerte, éste tiene por delante un solo día para despedirse de la vida, para realizar un último viaje que indiferentemente discurrirá entre el presente y la memoria, un viaje de descenso deconstructivo que le conduce a la conciencia de su fracaso, desde donde surgen sus voces familiares que le recriminan no haber sabido estar ahí, haber marginado la vida por la escritura. Incluso desde el fondo más dulce de sus recuerdos, desde ese día luminoso de verano, le llega la voz de su mujer —ya muerta— dejando constancia que tampoco supo estar ahí. Pero inversamente a ese viaje de descenso, otro ascendente se pone en marcha con la aparición del niño huido de Albania y con destinación al Viaje que, desde un absoluto desposeimiento, es portador de una energía renovadora. Su presencia, invierte ese deslizamiento estéril del poeta hacia la muerte, incitándole hacia la superación de los dos estigmas que lleva como marcas. Uno compartido con los últimos protagonistas del cine de Angelopoulos: el estigma del exilio; el otro, menos habitual,

lo podemos reconocer en el político que interpretaba a Mastroianni en *El paso suspendido de la cigüeña*, el estigma del dimisionario, aquel que abjura de lo que ha sido el núcleo de su vida por ser incapaz de seguir creyendo en ello. Llevado al territorio del arte o de la poesía, evidenciaría al artista incapaz de acabar su propia obra o superar el silencio. Angelopoulos se sitúa, nuevamente, en una vía cuyo principal impulso parte del Romanticismo, constatando, por una parte, un sentimiento de exilio y por otra, una extrema insatisfacción provocada por un exceso de consciencia que ya había paralizado a poetas como: Hölderlin, Rimbaud, Hofmannsthal, Rilke..., próximo a esta sensibilidad, Angelopoulos recurre como modelo al que la cultura neo-helénica considera su poeta nacional: Dionisos Solomós¹.

En el tratamiento de la figura de Solomós, la opción de Angelopoulos nos acerca más a la idea que él mismo tiene sobre la poesía y por extensión el acto creativo que a un retrato biográfico o literario del poeta. En él descubre al extranjero que retorna a su patria —bajo dominio turco— para luchar por su liberación y reconocer sus vínculos colectivos en la lengua del pueblo que será la de su poesía. Con él pone de manifiesto aquella afirmación de Heidegger que tanto gusta de recordar, según la cual la lengua es nuestra única patria. Su presencia además, vuelve a poner de manifiesto la obsesión de Angelopoulos por establecer puentes de comunicación, igual que en *La mirada de Ulises* los hermanos Manakias representaban un eslabón germinal, portador de una mirada todavía inocente; Solomós es aquí otro anillo en la cadena que transporta una experiencia surgida desde la esperanza y el dolor de un pueblo que resistió la violencia y cuyo espíritu debe transmitirse hacia el futuro.

Con el Poeta de *La eternidad y un día*, la cadena que, en otro tiempo pudo ser firme, está ahora quebrada; las palabras carecen de sentido, el silencio (como el cineasta de *La mirada de Ulises*) se ha apoderado de su voz y (nuevamente como en *La mirada de Ulises*) la regeneración sólo puede venir por una mirada nueva, en este caso la de un niño capaz de reproducir el gesto de aquel otro poeta que compraba palabras entre la gente. Pero si Solomós está en el origen de esa búsqueda de la palabra justa, de la palabra que convoca y enlaza, al final, la presencia de otro poeta sirve para conjurar y propulsar mediante sus versos todas las vías entrelazadas a lo largo del filme. El convocado, es un poeta de la palabra transfiguradora: Paul Celan, otro exiliado que sólo por la patria de su lengua se podría considerar alemán.

De manera explícita, la presencia de Celan se sitúa en la última escena de la película, cuando el poeta se acerca hasta las olas, tras la marcha del espectro de su mujer. El texto pertenece a un poema del libro *Rosa de Nadie*: "Mi tránsito al otro lado esta noche / Con palabras te volví a traer, ¡estas ahí! / Todo es verdad y un esperar / lo verdadero". Este texto no

figuraba en el guión y su incorporación se produjo en la parte final del rodaje, introduciendo una variación que marca una sensible vuelta de tuerca en los propósitos del director. Según el guión, esta última aparición familiar, sólo difería de las anteriores en que el Poeta se dirigía al espectro de su mujer desde el presente, diciéndole (tal y como figura en el filme) que se negaba a ingresar en el hospital. Esta situación generó una serie de dudas en el propio Angelopoulos en torno a esas presencias familiares y el tiempo en el cual debían situarse que no concluyó hasta la incorporación de los versos de Celan. ¿Pero cuál es el sentido transformador de esos versos? Seguramente deberíamos contestar que surge desde la búsqueda misma del propio Celan como forjador de palabras capaces de revelar un sentido (entendido como una dirección).

La manera de resolver la escena, hace evidente que no se trata, como las anteriores, de la rememoración de la jornada del 1966, sino que discurre en ese último día del poeta, al cual han sido convocadas todas las sombras familiares. La justificación de ese cambio la encontramos en ese segundo verso de Celan: "*Con palabras te volví a traer*". Este verso nos proporciona la clave, pues contiene toda la dimensión transfiguradora del viaje realizado por el poeta. En este viaje, ha pasado de la resignación y la esterilidad, a una nueva fe que, en el caso de un poeta debe partir por una nueva fe en las palabras. Las palabras compradas al niño albanés, que ahora lanzará a las olas del mar, contienen en sí mismas —y aquí su búsqueda se vuelve a semejar a la de Celan— una naturaleza trascendente por su capacidad de desvelar, de convocar a las sombras del pasado ("*estás ahí*") para decir: sigo vivo, no acepto la resignación, no me someto a los límites. Pero ese triunfo, no impide poner de manifiesto toda su naturaleza trágica; si el poeta, como decía Celan, ha arrancado unas palabras al silencio, ha sido pagando un precio: sacrificar la relación con los que estaban a su lado, pagar con la soledad, con el exilio³.

1. Dionisos Solomós (1798-1857) Nació en Zákynthos. Su padre pertenecía a la nobleza de la isla, mientras su madre era una sirvienta de la casa. Estudió en Italia desde los diez años, para regresar a su patria en 1818 en el momento que los griegos preparaban el alzamiento contra los turcos.

2. En el poema original no figura la primera persona del singular, sino a la segunda. La modificación es debida al propio Angelopoulos.

3. La obra de Celan la conoció Angelopoulos en la parte final del largo proceso de rodaje del filme, sin embargo su sentido de la poesía está muy próximo al poeta de la película. Un amigo del poeta judío (Bernhard Böschstein, *Rosa Cúbica*, nº15-16, p. 107) explica incluso una obsesión prácticamente idéntica a los dos poetas que aparecen en la película: "*La conversación recayó sobre viajes a otros países de los cuales se traía como botín unas cuantas palabras sueltas. Celan dijo que para él eso constituía la ganancia principal de un viaje. En la Suiza alemana encontró la palabra Allmend, que significa el prado que pertenece a todos los habitantes de un municipio*".



En *El paso suspendido de la cigüeña*, el político dimisionario lanzaba desde su tierra de refugiados otro interrogante: "¿Con qué palabras clave podremos dar vida a un nuevo sueño colectivo?" al finalizar la trilogía, ningún sueño colectivo se atisba en el horizonte, pero retomando y cerrando ese interrogante, un poeta desesperado ha encontrado sus palabras clave para mantener un sueño individual. La reflexión en torno a la palabra poética se sitúa en un lugar central de *La eternidad y un día*, coincidiendo —como el propio Angelopoulos ha manifestado— con un renovado interés por la escritura poética, sigamos ese hilo aunque desplazando el protagonismo poético de los aspectos temáticos, a los más formales.

El cine de Angelopoulos a lo largo de esta última trilogía, se ha ido reafirmando hacia una forma y un tono narrativo que sin representar una ruptura con su cine anterior, si ha marcado notables diferencias, una de las fundamentales esa creciente tendencia hacia lo poético. Intentaremos concretar esta idea en *La eternidad y un día*, película que a pesar de centrar su protagonismo en la figura del Poeta, nos permite diferenciar tres formas diversas de focalizar ese protagonismo: en una primera, situándolo en el centro mismo de la acción, siendo el motor que la hace avanzar por un clásico mecanismo de causa/efecto. En la segunda, la focalización vendría marcada por la penetración en su memoria, y generalmente marca un

punto de ruptura en la continuidad del presente. La tercera viene marcada por la mirada misma del director que utiliza a su personaje como conductor de esa mirada, situándolo ante la escena en la misma posición que se situará el espectador. En la articulación de estas perspectivas radica uno de los principales méritos y la singular libertad narrativa del cine de Angelopoulos, pero al mismo tiempo contiene un germen de desgarró que en *La eternidad y un día* se ha visto incrementado. Ese desgarró, según mi parecer, viene marcado por una descompensación en la intensidad, en función que la focalización proceda del primero de los casos expuestos o de los otros dos. El primero proporciona a la película una mínima estructura argumental y desarrolla una también mínima acción; los otros dos conducen el filme hacia registros más poéticos.

En el desarrollo de la historia entre el niño y el poeta podemos encontrar un ejemplo de lo expuesto. En un principio la historia entre ambos se desarrolla de forma realista, según lo señalado en la primera focalización. La acción avanza por una relación de causa/efecto a través de numerosas escenas, alguna de ellas con una potencia dramática tan contundente como la escena de la subasta de los niños, sin embargo, algo que sobre el guión apunta tanta potencia, en su puesta en escena carece de intensidad, se convierte en el eslabón de una cadena que, únicamente

parece servir para que ambos permanezcan juntos hasta el final; se nos antoja algo funcional, incluso prosaico, hasta el momento en que se produce un giro en la escena cuando llegan al puesto fronterizo. El niño explica como atravesó la frontera, al acabar, la cámara inicia un *travelling* hacia la izquierda, con ese movimiento se produce un sutil cambio de focalización, los actores pasan a ocupar un hipotético lugar en la platea (junto a nosotros), en ese momento, ante nuestros ojos, aparece esa fantasmagórica frontera. Ante esa imagen que nos golpea se tiene la sospecha que Angelopoulos ha estado trenzando la historia con el único objetivo de alcanzar finalmente esa imagen. A partir de ese momento esa historia abandona, prácticamente, el registro prosaico, para ir golpeando con escenas de tremenda intensidad poética, unas veces trágica (como el ritual por el niño muerto) otras entre lírica y fabulesca (como toda la secuencia en el autobús) en ambas asistimos, junto al Poeta, a una representación preparada por el propio director, según exponíamos con la tercera perspectiva focalizadora.

El cine de Angelopoulos –de manera muy clara en su última trilogía– parece ir a la captura de estas imágenes que en sí mismas tienen un poder transfigurador, donde resuenan y confluyen todas las líneas de fuerza que impulsan la narración, pero intentando provocar una ruptura en ese proceso acumulativo narrativo, para favorecer una aprehensión más intuitiva. Así sucede en *La eternidad y un día* con las imá-

genes del pasado, atravesadas por las palabras de la mujer del Poeta; sucede con las diferentes presencias en la secuencia del autobús; con el ritual por el refugiado muerto o el ritual por la pareja de novios; con la bellísima escena en las ruinas de la iglesia donde el poeta hechizado reconoce las palabras y reconoce su patria. En todas ellas, la película se aleja de lo poco que la vincula con la novela, para hacer emerger una imagen que es metáfora y ritmo; plástica y tiempo; pintura y música; poesía en definitiva o, en la afortunada definición de Tarkovski, escultura de tiempo. El aria ha desplazado al recitativo, así, el tempo filmico parece congelarse en esa imagen de la frontera, el aliento se contiene, la parálisis retiene a las formas humanas a ambos lados de la frontera, hasta que una barrera –guillotina en medio de la naturaleza– rasga la superficie del plano. Pero la grandeza de este plano, como lo era también la del Lenin descuartizado remontando elegíaco las aguas del Danubio en *La mirada de Ulises*, es aún mayor cuando comprendemos que estas imágenes no son reveladoras únicamente de un sentido interno a la propia película, sino que son iconos que aglutinan un sentido de su tiempo histórico, iconos portadores de un valor referencial y representativo como pueden ser en nuestro siglo los relojes blandos de Dalí o el *Guernica* de Picasso.

PERE ALBERÓ



Fotos: *La eternidad y un día*