

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

Título:
Cuatro miradas a la eternidad y un día

Autor/es:
Zumalde, Imanol

Citar como:
Zumalde, I. (2000). Cuatro miradas a la eternidad y un día. La madriguera.
(27):65-66.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41861>

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:



Cuatro miradas a La eternidad y un día

Dos años después de su triunfo en Cannes, llega –¡por fin!– a España este celebrado film de Angelopoulos. Sobre él, aquí se vierten cuatro opiniones distintas (y discrepantes)

PASO ATRÁS

■ Imanol Zumalde Arregui

Si la idea axial del cine de Angelopoulos que hace del vaivén de la memoria su mecanismo motor persiste intacta, *La eternidad y un día*, su último film, acomete respecto a sus grandes películas un movimiento de repliegue sobre el que merece la pena reflexionar. Dado que el de Angelopoulos ha sido un cine cuya adscripción al ideario comunista ha venido tomando cuerpo a través de la visión necesariamente retrospectiva de la Historia, no encuentro otro modo de definir el hecho de que *La eternidad y un día* pase como sobre candentes ascuas por encima de aquello que antaño constituía su savia nutricia para ensimismarse en los muy domésticos avatares de un personaje abismado en el postrer inventario de su vida. Retirada, pues, para empezar de un ámbito temático que gravitaba alrededor del, en su caso, abrasador sol de la Historia, para confinarse en el pequeño y más mullido universo de la historia individual.

El repentino y copernicano desinterés por la Historia parece una retardada prolongación a ese repudio del proyecto revolucionario, antaño alentado por su cine, que se atisbaba en *La mirada de Ulises*. Aquella pujante visión dialéctica de la Historia conjugada desde planteamientos de clase que Angelopoulos había convertido en seña de identidad y que, insisto, comienza a exponerse co-

mo un anacronismo a través de la desmembrada y monumental escultura de Lenin que viaja a lo largo de *La mirada de Ulises*, duerme literalmente el sueño de los justos en *La eternidad y un día*, encamada en esa imagen emblema en la que vemos al protagonista y su pequeño acompañante albanés absortos ante un trío de cuerda mientras dan la espalda a un joven que dormita pertrechado de una enorme enseña roja. Arte en lugar de revolución, esa parece ser la receta cinematográfica que el realizador griego enarbola para conjurar los tiempos que corren.

El abandono de la Historia como campo de operaciones y la hibernación a la que se somete al proyecto revolucionario no deberían en principio restar densidad ni calado a un film que, en su defecto, afronta en el umbral de la muerte el sentido mismo de la existencia y que, por si fuera poco, pone en segundo plano la sangrante situación

del pueblo albanés. Algo falla, no obstante, en *La eternidad y un día* cuando la evidente entidad y trascendencia de esos motivos temáticos no se traduce en la emoción consustancial al cine de Angelopoulos, al extremo, incluso, de acercarse peligrosamente al somnífero aburrimiento.

La movilidad coreográfica de la cámara y el uso casi sistemático del plano-secuencia habían convertido a Angelopoulos en un caso ejemplar de esa máxima que considera que un autor sólo puede serlo más allá de sus temas. La peculiar factura formal de sus films alcanzaba la categoría de *estilo* desde el momento en que se avino como un guante al asunto nodal de su cine: la memoria. En efecto, la imprevista reaparición del pasado patrocinada por el mecanismo del recuerdo, acontecimiento recurrente no sólo en sus films y tradicionalmente resuelto por mediación del complejo artefacto del *flash-back*, ha-



EL PRECIO DE LAS PALABRAS

■ Juan M. Company

biá adquirido en manos de Angelopoulos rango de contribución al patrimonio cinematográfico al manifestarse vadeando el corte y el montaje en beneficio de la continuidad. Creo no equivocarme al afirmar que los picos artísticos que, como una cordillera, jalonan su filmografía corresponden a esos pasajes en los que, sin alterar la continuidad del encuadre, sucesos acaecidos en distintos niveles temporales conviven en un plano con vocación de permanencia.

Pues, bien, *La eternidad y un día* no sólo rehúsa ciertas constantes temáticas (y también ideológicas) del cine de Angelopoulos, sino que prescinde, asimismo, de la solución técnica que venía dándoles forma. Los recuerdos (en este caso concernientes a un pasado políticamente inocuo) del personaje motor siguen irrumpiendo sin previo aviso, pero ahora son arrojados a la pantalla sin la cobertura del plano-secuencia. Cada vez que en Alexander, el protagonista, emerge el recuerdo del día en que su hija fue presentada a la familia y, por ende, se reencontra con su difunta esposa, un impertinente cambio de plano viene a echar por tierra la ósmosis que presente y pasado alcanzaban en sus películas precedentes.

Con serlo, esta circunstancia no es la más grave, toda vez que *La eternidad y un día* persevera sin criterio aparente en una puesta en escena de planos de larga duración. A la vista de los resultados no parece que Angelopoulos haya considerado el hecho de que planificar tan largo conlleve parejo el privilegio de los cambios de plano, ni que haya tenido a bien otorgarles una tarea añadida a la más estricta puntuación. A medio camino entre el plano secuencia y el montaje normalizado, *La eternidad y un día* encalla en la tierra de nadie del efecto ornamental.

Decía John Lennon, con no disimulada ironía, que la vida es eso que transcurre mientras uno está haciendo otras cosas. Grave, Angelopoulos declara a Michel Climent (*Positif*, 453, nov. 1998) que *La eternidad y un día* habla "...del tiempo que pasa, el que hemos perdido, la no comprensión del momento importante, las decepciones..." El último film del realizador griego inscribe, desde sus primeras imágenes, una falta esencial, constitutiva del personaje, materializada en esa llamada de la madre, abrochadora del pasado y el presente, que no obtiene respuesta en el hijo. Podría entenderse esa falta como correlato de la permanente ausencia de Alexander, susceptible de ser calificado como Solonos, el poeta nacional griego, de *alafroiskitos*, ensimismado (o "embrujaado" como reza el subtítulo castellano del film) para el mundo.

Nuevamente la apuesta de Angelopoulos se decanta por una historia de conocimiento: la aprehensión del pasado —unida a la conciencia de su pérdida inexorable— se realiza mediante la utilización de un *raccord* intersecuencial que enlaza el mar gris, portuario del invierno en Salónica, con el azul, rielante, de un día, hacia el final del verano de 1966, con la sombra amenazante del golpe de estado de los coroneles en el horizonte histórico. "Dame este día como si fuera el último", dice a Alexander su muy bella esposa. Y para el espectador esta frase lleva en su seno el germen de la muerte, ya que tan exacta plenitud del momento amoroso es evocada desde el declinar del último día en la vida de Alexander, antes de ser ingresado en un hospital donde la seda-

ción de sus dolores terminales podrá proporcionarle, tal vez, un piadoso *exitus*.

Lo eterno se desvanece, y es lo efímero aquello que perdura, como en su día cantara José Hierro. Pero el cineasta tiene aquí, como en otros títulos de su filmografía, la necesidad de *historizar* esa noción estructurante de falta y, para ello, vuelve a enlazar con el tema de las actuales fronteras de Europa, presente en sus dos films anteriores. La Europa de Angelopoulos no es esa entelequia burocrática recubridora de los rumbos y manejos negociadores de estultos gobernantes: es la Europa de los parias del Este, del comercio de inmigrantes clandestinos controlado por mafias que, tras la caída del muro de Berlín, está definiendo una nueva dialéctica Norte-Sur donde nuevos ricos y nuevos pobres se siguen repartiendo los consabidos papeles de explotadores y explotados.

Crear en las palabras es crear, también, en el futuro que esas palabras puedan designar. "Con palabras te he hecho volver a mí", le dice Alexander a Ana. Y esas palabras, al tener un valor, deben ser pagadas. Ése es el compromiso del escritor, del cineasta. Dice Angelopoulos en la hoja de sala del film: "...Uno paga con su propia persona por cada palabra que se encuentra, por cada imagen que se rueda..." De la fe en las palabras surge, tal vez, esa última evocación de Solonos, viajero él también en el autobús de la Historia —momentáneamente detenido— que, frente al fatigado militante revolucionario, dormido al lado de su bandera roja, parece dictar al escritor de fines de siglo XX el ansiado final de su poema a la resistencia de Misolonghi "Los libres asediados": la vida puede ser bella, noble y sagrada. Frente al mar del verano, Alexander repite las palabras compradas al niño albanés sabiendo el valor que éstas tienen. La madre, desde el balcón, le llama sin ser respondida.