La eternidad y un día

Recuperación de la memoria

Francisco Javier Gómez Tarín

El último filme de Théó Angelopoulos se caracteriza por la *desolación*, sentida a través de su discurso y por la relación que establecemos como espectadores con su construcción formal, donde fotografía y música juegan un papel esencial. La mirada impasible de Alexander - magníficamente interpretado por Bruno Ganz - sobre su pasado (no sentido como vivido), presente y futuro (imaginario), marca el otro vector: el *tiempo*, implícito en todo el filme y explícito en las múltiples *suspensiones narrativas*. Una vez más, la metáfora impregna la obra de Angelopoulos, que reflexiona sobre la (im)posibilidad de la creación artística desde la perspectiva de lo real: como el poeta griego, Dyonisios Solomos, al que el exilio privó de lengua y se vio obligado a comprar palabras, Alexander se ve privado de la sensación tangible de lo real al sacrificar la vida a su poesía (aunque tampoco podrá concluir su obra). Un día feliz de 30 años atrás viene a marcar el punto crucial en que la proximidad de la muerte obliga a mirar hacia el pasado y hacer balance. La reflexión alcanza al conjunto de la creación artística en cualquier época y tiempo.

Leer la obra de Angelopoulos obliga a un ejercicio metodológico que designa la posición del espectador también como creativa. Si retrocedemos con Alexander esos 30 años y abrimos el número 223 de Cahiers du Cinéma por la página 29, encontramos el acto inaugural de una serie de estudios (concretamente el relativo a *El joven Lincoln*, de John Ford) cuya importancia esencial radica en una nueva forma de entender la lectura cinematográfica: “*lecture*, entendue au sens de *re-marquage*”.

Textualmente: “No nos conformamos con exigir cuentas a lo externo del film, al tiempo que rechazamos burcarle una “profundidad”, ir del “sentido literal” a algún “sentido oculto”, no nos basta lo que dice (lo que quiere decir). Contradicción sólo aparente. Lo que intentaremos, mediante la búsqueda de huellas de estos filmes en un proceso de lectura activo, será hacerles decir lo que dicen *en* lo que no dicen... Gesto de lectura para hacer aparecer lo que estaba ya ahí pero en silencio”. El proyecto de Cahiers intentaba desvelar la “ausencia estructurante”. La obra cinematográfica debemos entenderla como palimpsesto que guarda capas de sentido, huellas, ausencias, a las que

podemos acceder conectando el texto y su contexto al nuestro y a nuestras vivencias. Lectura, pues, como conjunción creativa de polifonías.

La recuperación de la memoria histórica también es esencial en el terreno cinematográfico. Aquel acto inaugural de Cahiers, que hoy conmemoramos, ha caído en el olvido de muchos y han pasado injustamente de moda las teorías anejas en torno a la reproducción de ideología por parte del aparato de base cinematográfico (polémica Cahiers - Cinétique).

Desde estas premisas, regresando al filme de Angelopoulos, nos interesa priorizar el análisis sobre la crítica. El cine de Angelopoulos siempre ha sido un cine de la sensación, de la sugerencia; lo que dice (o le podemos hacer decir) está tanto en lo que vemos como en lo ausente. En *La eternidad y un día*, el tiempo es el factor esencial; Alexander no puede encontrar respuesta a su pregunta, *¿cuánto dura el mañana?*, porque su tiempo - su pasado -, ese día feliz de 30 años antes, resulta irrecuperable; el discurso del filme fluye como un *road-movie* en que constata el tiempo perdido, las carencias de una vida dedicada a la actividad artística justificada por ese *imaginar es mejor que saber*.

El niño de origen albanés supone la irrupción de lo real - del saber - en la inscripción del protagonista en la sociedad, al borde de la muerte anunciada; de su mano, Alexander iniciará un viaje a los infiernos del mundo actual, que vea de tan lejos. La frontera - el infierno en la tierra - de *La eternidad y un día* no es la misma de *La mirada de Ulises*, limita la irrupción del mundo con la intimidad. A través del niño, Angelopoulos interpelará a su personaje y al espectador (ritual de la incineración en que se multiplican las miradas a cámara), pero también lo hará desde la mirada de Alexander, herméticamente inmóvil en el interior de su automóvil hasta tomar la decisión de seguir, de encontrar un hálito de esperanza en la vida, en el saber (habrá sensaciones que le esperan).

Alexander precisa recuperar la realidad y para ello tiene que actuar sobre ella, por dura que sea (la venta de niños le resulta insoportable); lanzar las palabras al mar o el viaje en autobús, propician la presencia de fantasmas de ese mundo no-vivido. A través del niño - como *alter ego* - se renovará el ciclo del exilio y la mirada a un universo cuyo nuevo lenguaje ya no está hecho de palabras. El fuera de campo, tan especialmente tratado en otros filmes de Angelopoulos, es descubierto aquí una y otra vez, a través de

lentas panorámicas o travellings, como constatación de que la pérdida de ese tiempo es absoluta, ya no tiene cabida en el entorno del personaje.

En esta ocasión, ni la quemada fotografía ni las rimas internas que hacen progresar el relato interior, nos impiden constatar la frialdad de la mirada de Angelopoulos para consigo mismo y su proyecto creativo; hay una cierta complacencia en su cine, en sus marcas estilísticas, que son subrayadas por una trama intertextual que remite a *El viaje de los comediantes* y a *La mirada de Ulises* esencialmente. Muy lejos queda la frescura - quizás por primeriza - de una de sus obras esenciales: *Reconstrucción*.