

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Imeres tou 36. Días del 36.

Autor/es:
Zunzunegui, Santos

Citar como:
Zunzunegui, S. (1997). Imeres tou 36. Días del 36. Nosferatu. Revista de cine.
(24):58-60.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41030>

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:



donostiakultura.com



Imeres tou 36

Días del 36

Santos Zunzunegui

Secreto tras la puerta

La segunda película de Theo Angelopoulos refleja de manera ejemplar los tiempos de su concepción. Hasta el punto de que puede ser vista, veinticinco años después de su realización, como decisiva ilustración de la teoría que

sostiene que toda auténtica obra de cultura exhibe en su propia "manera de ser" las huellas (o las cicatrices, según se mire) dejadas inapelablemente por unas circunstancias llamadas a convertirse en su misma carne y sangre.

A la hora de la verdad, y para un espectador actual, **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972) testimonia acerca de dos diferentes contex-

tos organizados en círculos concéntricos y que podríamos denominar "interno" y "externo", respectivamente. Atender al primero permite considerar la manera singular en que la película ocupa un espacio en el mismo corazón de una vivísima polémica que por aquellos años sacudía el cine en la estela de los acontecimientos de Mayo del 68 y la emergencia de renacientes esperanzas revolucio-

narias. Y lo hace tomando postura de manera radical: alineándose junto a los que, de una u otra forma, proclamaban la necesidad de una inédita manera de "pensar el cine" para convertirlo en adecuado vehículo de las revitalizadas expectativas de la izquierda. Por eso el filme rompe con esa tradicional comprensión de la dramaturgia cinematográfica que venía sosteniendo que era posible utilizar los esclerotizados moldes del relato tradicional para dar cuenta de un mundo en transformación. La apuesta de Angelopoulos -estrictamente contemporánea de la que en otros países esbozaban cineastas como Godard, los hermanos Taviani, Syberberg, Jancso, Huillet y Straub, etc.- venía a revitalizar una tradición en cuya raíz encontraban acomodo autores cinematográficos como Eisenstein -sobre el que años más tarde Angelopoulos puntualizará que "aunque nosotros lo amábamos él no nos amaba a nosotros"- o dramaturgos como Brecht, autor este último del que la obra global del cineasta griego patentiza influencias sustanciales.

Pero es que además **Imeres tou 36** adopta la "forma" que adopta respondiendo, también, a una serie de condicionantes "externos". Filme histórico sobre el momento en que en Grecia se daban los pasos decisivos que iban a conducir a la instauración de la dictadura del general Metaxas en el año 1936, su rodaje y posterior montaje se llevan a cabo en el mismo momento en que la monarquía y una parte del ejército griego emprendían la aventura que iba a conducir a una nueva suspensión de las libertades políticas en la península helénica. De esta forma, el filme no podía menos que convertirse, mediante una mera elección temática, en espejo del momento.

Con todo, lo verdaderamente importante es el hecho de que la película iba a trascender esta deter-

minación mediante la indagación de una "forma" adecuada para dar cuenta, más allá de la invocación argumental, de los mecanismos profundos del sistema político que iba a condicionar su encuentro final con el público. En otras palabras, **Imeres tou 36** se presenta como el resultado de una voluntad "estilística" que busca, de manera explícita, hacer hablar al filme en términos cinematográficos que puedan homologarse con los del universo sociológico del que se pretende dar cuenta. Los arriba denominados contextos "interno" y "externo" iban a ser traducidos en una serie de opciones que, siendo estrictamente formales, terminaban siendo, por eso mismo, abiertamente políticas.

Para ello las elecciones significativas se superponen, abarcando todos los niveles de la película. En primer lugar, una historia que, tomando como punto de partida acontecimientos reales, va a reconstruir de manera fragmentaria una compleja historia de crímenes políticos que adoptan la figura de una conjura de corte borgiano y de alcance inexplicado. Conjura que señala directamente hacia el carácter de trampantojo con el que se presenta el poder burgués. Por eso mismo, ya que no hay salida del laberinto, la película re-

nunciará a la construcción de tipo indagatorio -después de convocarla para vaciarla de sentido: las peripecias del abogado- tan utilizada en aquellos "días de los 70" por el más complaciente cine político al uso. Por eso, también, el arco que el filme describe llevará desde un asesinato político de corte parapolicial hasta un triple fusilamiento en el que el poder político, tras haber renunciado a la parafernalia democrática, se exhibirá en toda su crudeza represora. O, un último ejemplo, en ese mismo sentido debe comprenderse la yuxtaposición realizada en las secuencias que preceden a los títulos de crédito de un asesinato, una detención -realizada en un plano-secuencia que iba a revelarse, *a posteriori*, como matriz de todo el cine posterior de Angelopoulos- y la preparación de esa celda, auténtico *Huis-Clos*, a la que no volveremos a entrar hasta el final del filme y en torno a cuya clausura va a edificarse la peripecia que se nos propone seguir.

En segundo lugar, las ubicaciones de la acción que oscilan entre un universo carcelario sólo habitado por susurros y estructurado sobre ese "punto ciego" que constituye en el filme la ya citada habitación donde el presunto asesino se va a hacer fuerte con su rehén político, amplios campos abrasados





por un sol de injusticia, desolados suburbios cuya calcinada tranquilidad sólo se ve alterada por el tímido vuelo de algunos panfletos, y esas habitaciones -despachos oficiales, oficinas partidistas- en las que el poder político se va a empantanar en sus propias vacilaciones.

Sobre esta base infraestructural se sitúan las opciones que van a permitir una curiosa reconducción del conocido eslogan brechtiano que invitaba a los artistas de izquierdas a ir más allá de las apariencias de las cosas. Me refiero a las dos grandes elecciones estilísticas que configuran la mirada que el cineasta deposita sobre los acontecimientos: primero, la posición central de la cámara y su combinación con la panorámica, concertada o no con el desplazamiento de aquélla; segundo, el retorno a esa exterioridad típica del cine de los primeros tiempos, fruto de la considerable distancia desde la que se van a filmar los distintos acontecimientos.

No deja de ser curiosa esa opción de hacer pivotar todas las acciones sobre una cámara que, pese a estar situada en el centro geométrico de las mismas, las observa,

de hecho, desde una radical exterioridad. En el fondo, las grandes panorámicas de 360° no definen la ubicuidad de la cámara sino la inanidad de su visión. Lección que algunos denominarán "destructora" y otros "modernista": el centro no señala sino la opacidad de las apariencias, la rigurosa limitación del punto de vista, el vacío sustancial al que conduce toda operación de desvelamiento de un poder que enmascara celosamente sus secretos. A la manera de los dos centros de una elipse, dos grandes y ejemplares panorámicas estructuran el relato: una primera, diurna, que nos sitúa ante la imposibilidad de conocer el secreto que va siendo transmitido de grupo en grupo de prisioneros; otra segunda y nocturna, ya en las postrimerías del relato, apenas nos permitirá entrever las evoluciones del francotirador que va a acabar con la vida del falso (?) asesino del sindicalista con cuya muerte se abre el filme.

Sin duda la segunda opción estilística (la búsqueda del plano general como distancia ejemplar) deriva de la renuncia a cualquier contaminación psicologista, lastre típico y tópico de ese cine con-

vencional de cuyos transitados senderos quiere apartarse **Imeres tou 36**. El retorno a la filmación en plano general tiene, sin duda, poco que ver con una voluntad arqueológica -aunque a la vista del cine posterior de Angelopoulos esta idea merezca ser revisada; piénsese sin más en **La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, 1995)**- y expresa, fundamentalmente, una marcada voluntad de "guardar las distancias" con esa figura central del relato clásico que es el "personaje". Manteniendo en la lejanía el surgimiento del carácter pregnante, los planos generales se utilizan para recoger los trayectos y los desplazamientos, para dar cuenta de unos movimientos que trazan el dibujo que forma el rostro ignoto de un poder que se constituye ante nuestros ojos sin que podamos, muchas veces, reconocerlo.

En este sentido tiene plena vigencia la afirmación de Angelopoulos cuando afirmaba que *"la dictadura está inscrita en el mismo trabajo del filme"*. La declarada opacidad del filme puede, por tanto, entenderse de dos maneras en absoluto contradictorias: una, afirma la misma opacidad del régimen político metaforizado por la formalización cinematográfica. Otra, define la voluntad de un "nuevo cine" de situarse más allá de la "transparencia" de las películas tradicionales para diseñar un nuevo tipo de espectador modelo capaz de desentrañar las nuevas "ideas" a partir de las nuevas "formas" que se le proponen. Como puede verse volvemos a encontrar, cerrando el círculo, el carácter doblemente fechado de **Imeres tou 36**.