

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

Título:

Pintar rodando. Lo pictórico en el cine de Theo Angelopoulos

Autor/es:

Zumalde, Imanol

Citar como:

Zumalde, I. (2002). Pintar rodando. Lo pictórico en el cine de Theo Angelopoulos. La madriguera. (48):71-72.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42072>

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:



PINTAR RODANDO

LO PICTÓRICO EN EL CINE DE THEO ANGELOPOULOS

por Imanol Zumalde Arregui

No es fácil argumentar que el cine de Angelopoulos entabla un diálogo con la pintura e ir más allá de las alusiones a detalles como ese guiño para navegantes con el que echa a andar *La mirada de Ulises* (la imagen, extraída del catálogo filmico Manakis que sirve de hilo de Ariadna a la historia del film, de una mujer laborando la lana) cuya insistente reaparición y su no menos ostensible parentesco temático e iconográfico con *Las hilanderas* velazqueñas (y con todo el patrimonio iconográfico del que esta imagen proviene) parece advertirnos de que, ninguneado el montaje en ese singular universo estético urdido por el cineasta griego, la pintura se erige en uno (porque el otro es el teatro) de sus referentes.

Con todo, a uno se le ocurre, que para eso está, que las decisiones medulares que sostienen el peculiar concepto estético del cine de Angelopoulos podrían denotar un vivo interés por el significado histórico del medio de expresión que tiene entre manos, así como una nítida conciencia del lugar que el cinematógrafo ocupa en el seno de las artes plásticas o, dicho más explícitamente, de su cercano vínculo, casi consanguíneo, con la familia estética de las artes visuales, en especial con la pintura de la que, a fuer de compartir idéntico propósito por reproducir en una superficie plana de dos dimensiones un espacio de suyo tridimensional, el cine

hereda y prolonga su milenaria tradición. Ampulosas palabras que sin mayores precisiones corren el peligro de que se las lleve el viento.

Para ir al cogollo del asunto, yo diría que la contribución fundamental de Angelopoulos reside en haber conseguido dar forma visible al asunto nodal de su cine (la memoria y sus caprichos) obviando el complejo artefacto del *flash-back* a base de enfáticas transiciones que es empleado para esos menesteres por el grueso de los cineastas. Más en concreto, en haber llevado hasta sus últimas consecuencias esa querencia a planificación larga (y al *summum* del plano secuencia en particular) que manifiesta su cine aplicándolo a esos pasajes en los que una serie de acontecimientos acaecidos en distintos niveles temporales que son recuperados/recordados por la memoria del personaje en el que se focaliza el relato, se inscriben juntos en la pantalla soslayando el corte y sin alterar la continuidad del encuadre. Valga de ejemplo de urgencia esa escena, la más valiosa del film, de *La mirada de Ulises* en la que, vuelto a su viejo hogar de Bucarest, el personaje interpretado por Harvey Keitel rememora (y el film con él en la estricta continuidad del plano) las aciagas vicisitudes padecidas por su familia en el lustro que va de 1945 a 1950 (o lo que es lo mismo, desde la liberación del yugo nazi hasta la instauración de



la dictadura del proletariado en Rumania).

¿De qué manera estas elecciones estéticas rigurosamente cinematográficas se pondrían en relación con otras de índole pictórica? Y por extensión ¿de qué forma obrando así Angelopoulos inscribiría su hacer filmico en el ámbito de la pintura? Para ir arrojando luz sobre estas cuestiones de fondo no resultará baldío traer a colación la manera en la que la pintura ha encarado esa contradicción aparentemente irresoluble que se establece entre el estatismo ontológico de la imagen fija, consustancial a su materia de expresión, y la tarea de representar la discursividad inherente al tiempo. La representación pictórica figurativa, como es sabido, elabora una convención por la cual el artista extrae en su instante más representativo, llamado *momento esencial*, el acontecimiento que pretende plasmar en el lienzo. Así las cosas, el cuadro resulta ser un instantáneo destilado de una secuencia de sucesos de duración variable cuya temporalidad referencial es reconstruida por el observador a la luz tanto del saber que detenta del hecho representado cuanto a la de los *indicios de temporalidad* que el artista incorpora al lienzo. Si, como es notorio, la fotografía hace suyo este dispositivo paleonarrativo, el cambio de registro que a todo ello imprime el cine tiene que ver fundamentalmente con su capacidad real para desplegar en el tiempo y duplicar en movimiento ese instante esencial.

Con vistas a hacer buena su decisión de servirse del artilugio cinematográfico para contar historias, los pioneros del cine erigieron sobre esos cimientos un edificio gramático con el que co-

dicar la batería de infidelidades al *tiempo de la fábula* que reclama la *trama*. Es aquí, en rigurosa transposición visual de los que la novela decimonónica había pergeñado para su medio de expresión, donde cobran virtualidad los mecanismos sintácticos del *flash-back*, el *flashforward*, etc. con cuya estandarización el arte de las imágenes en movimiento se hizo plenamente narrativo y volvió desdeñosamente la espalda a su estirpe pictórica (en esta línea ha de entenderse la propuesta de Bazin cuando sugiere que "la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico"). Y es aquí, también, donde en cierta medida las soluciones inéditas de Angelopoulos reconcilian al cine con sus ancestros. Me explico:

Atendamos, para empezar, al hecho de que el cine, inamovible en su decisión casi inaugural de ser narrativo, de contar fábulas, de ser trama en definitiva, se ve en la tesitura de economizar y suprimir los tiempos dramáticamente muertos, y más en concreto en la circunstancia de que en la superficie del relato esa purga tiene lugar mediante el concurso del montaje: aquellos segmentos de la fábula que no interesan son elididos por el relato gracias al corte, o si se prefiere la unión entre dos secuencias, sea resuelta por medio de transiciones o mediante corte neto, sutura el hueco dejado por el espacio/tiempo elidido. En resumidas cuentas, el canon gramatical dicta que el hiato narrativo queda bajo jurisdicción del corte y se resuelve a través del montaje. Convenciones que colisionan con las constitutivas de la pintura en el sentido alumbrado por Bazin cuando afirma que "el montaje reconstruye una unidad temporal horizontal, geográfica en un sentido, cuando la temporalidad del cuadro se desarrolla geológicamente en profundidad". Es por eso que cuando Angelopoulos contraviene la regla ejecutando la selección (es decir, expulsando el material sobrante del mundo diegético y de su espacio por antonomasia, el encuadre) sin valerse para ello del corte y el montaje no sólo quebranta la temporalidad *geográfica* ejemplar del cine, sino que hace en alguna medida suya esa suerte de temporalidad *geológica* de la pintura.

Pero lo que conduce definitivamente a este *deslizamiento geológico* hacia el epicentro de la órbita pictórica es que en la praxis filmica del cineasta griego todo ello cristaliza gracias a la intervención de otro componente; a saber, el movimiento lateral de la cámara. En efecto, en esos segmentos estelares de su filmografía en los que sucesos acaecidos en distintos tiempos diegéticos se suceden sin solución de continuidad del plano, la invocación del pasado y su incorporación al encuadre se resuelve mediante cuidados desplazamientos laterales con lo que la concepción casi coreográfica de la planificación de Angelopoulos cobra su definitiva razón de ser. De esta manera, la movilidad del encuadre y el despliegue de los límites establecidos por las fronteras físicas del plano no sólo posibilitan la *puesta en escena de la memoria*, sino que, y aquí está el quid de la cuestión, lo hacen disolviendo la dicotomía que Bazin invoca cuando afirma que "El marco es centrípeto, la pantalla es centrífuga": porque al asignar al fuera de campo el papel de reserva de la memoria, al activarlo e incorporarlo al encuadre gracias al vuelo de la cámara y al ejecutar la selección los sucesos dignos de ser inscritos en cuadro soslayando el montaje, la escritura filmica de Angelopoulos no hace sino alojar en un mismo plano (en el mismo marco ahora filmico) los *momentos esenciales* en los que se coagula el pasado.

