

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Restaurar la mirada. Realismo dialéctico y planificación en La mirada de Ulises

Autor/es:

Zumalde, Imanol

Citar como:

Zumalde, I. (1997). Restaurar la mirada. Realismo dialéctico y planificación en La mirada de Ulises. Banda aparte. (7):3-9.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42211>

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:



RESTAURAR LA MIRADA

Realismo dialéctico y planificación en *La mirada de Ulises*

Imanol Zumalde

*Pero el divino Ulises se despertó del sueño
que dormía en el suelo de su patria, del que
había estado ausente tanto tiempo, y no la reconoció.*

La **Odisea**, Homero.

Es como si la historia volviera al presente.

Theo Angelopoulos.

La mirada diáfana hacia el pasado que renuncia al parpadeo del montaje característica de Theo Angelopoulos queda admirablemente compendiada en esa secuencia, aparentemente sin sentido ni relación inmediata con el curso de los acontecimientos, que se ubica en el centro de **La mirada de Ulises** (To vlemma tou odyssea/Regard d'Ulysse, 1995), en el instante en el que, en los muelles del puerto rumano de Costanza, el protagonista del filme se despide definitivamente de una de las mujeres con las que entabla relaciones durante su periplo por los Balcanes.

El sentido de esta escena poco tiene que ver con la dolorosa separación de la pareja. Al contrario, serán la planificación de la escena (resuelta en un plano-secuencia) y lo que da a ver de la fabril actividad portuaria (unos estibadores, ayudados por grandes grúas, desembarcan las piezas de una enorme escultura de cuerpo entero tallada en piedra de Lenin) los que proporcionarán a la misma inesperado calado semántico. Esta secuencia pone admirablemente en imágenes uno de los temas fuertes de **La mirada de Ulises**, aquel que tiene que ver con la extinción del socialismo real en los Balcanes, a un tiempo que establece un diálogo con el cineasta que tuvo precisamente en el acceso al poder de los Soviets y la paralela erradicación del zarismo uno de sus temas fundamentales.

Me refiero, claro está, a Eisenstein y a **Octubre** (Oktiabr, 1927), más en concreto al pasaje en el que el cineasta ruso representa la caída del zarismo mediante una sucesión de imágenes en las que vemos a la multitud revolucionaria provocar el desplome de una enorme estatua descoyuntada del Zar Alejandro III. El paralelismo que esta escena mantiene con el citado plano-secuencia de Angelopoulos es evidente (no es casual que, en **La mirada de Ulises**, la escultura provenga de Odessa, ciudad-contexto de su **Acorazado Potemkin**, 1925): cerrado el bucle de la Historia, ahora corresponde a Lenin (garante de la revolución bolchevique) ser desmembrado para ilustrar la disolución del Régimen que su persona simboliza. El paralelismo no acababa ahí: la desenfrenada sucesión de imágenes que resulta del montaje de atracciones eisensteiniano es rebatido por la continuidad del plano-secuencia en un gesto que, si aflora en radical desavenencia estética, entraña la adhesión política a aquel proyecto que pretendía concienciar a la clase mayoritaria de la necesidad del cambio social.

angelopoulos

Entre las imágenes del desmoronamiento de la estatua real, el cineasta ruso insertó estampas de multitudes que levantaban fusiles y guadañas en gesto revolucionario. La sabia labor de sutura acometida por Eisenstein, además de ilustrar la heterogeneidad del sujeto revolucionario, hace inequívoca la animadversión que el pueblo profesaba al emblema del *ancien régime*. En el filme de Angelopoulos, algunos campesinos que, a orillas del Danubio, asisten sorprendidos al avance de la barcaza que transporta la gigantesca estatua de Lenin, se arrodillan a su paso.

Las vivencias de un personaje imaginario (un realizador americano que vuelve a la Grecia que le vio nacer para elaborar, por encargo de la Cinemateca Nacional, un reportaje sobre los hermanos Manakis, pioneros del cine griego) sirven de coartada a Angelopoulos para revisar en **La mirada de Ulises** ciertos acontecimientos políticos que, contemporáneamente a la aparición y desarrollo del cinematógrafo en la zona, han acaecido en ese convulso espacio multinacional conocido como los Balcanes a lo largo de la centuria que toca a su fin. Inmerso, al parecer, en una crisis existencial y creativa, el cineasta protagonista del filme, interpretado por Harvey Keitel pero del que desconocemos su nombre (en el guión es escuetamente nombrado como "A"), suspende su actividad y compromisos cinematográficos con la esperanza de restaurar su identidad autoral merced a la visión de la *mirada originaria* que supone se encuentra en letargo (en negativo) en tres latas de película sin positivar de los hermanos Manakis que permanecen en paradero desconocido. En pos de ellas (de esas primeras *vistas* tomadas por los Manakis) y de la facultad regeneradora que les atribuye, emprende el viaje tras la pista de los pioneros.

El pretexto argumental que desencadena el largo viaje del protagonista tiene, más allá de sustentar y proveer de verosimilitud a la peripecia ulterior, una importancia capital por el hecho de que en él se establece la conexión temática que asocia y convierte en uno sólo los tres periplos descritos por el filme: a saber, el itinerario geográfico-histórico dibujado por la trashumante actividad de los Manakis en los albores del siglo filmando en los confines del sureste europeo; el periplo, éste estrictamente geográfico, trazado por el protagonista a través de los Balcanes (desde la ciudad griega de Florina hasta Sarajevo, pasado por Albania, Macedonia, Bulgaria, Rumanía y Serbia) tras la pista de los tres rollos de película de los cineastas fundacionales; y la retrospección histórica que el anterior trayecto suscita en la imaginación del protagonista y que rememora acontecimientos vinculados a la Gran Guerra, a la invasión nazi y a la ulterior liberación, al advenimiento del *socialismo real*, así como al conflicto bélico derivado del desmembramiento del estado yugoslavo.

La unidad formada por los tres itinerarios es complementaria del vínculo que se establece entre el personaje interpretado por Keitel y el propio Angelopoulos. No en vano el germen de **La mirada de Ulises** se encuentra en el viaje realizado por Angelopoulos con parecido propósito (recuperar las viejas películas de los Manakis) a principios de los noventa. En este sentido, los disturbios que el filme retrata en su sección griega y que son provocados por cierto sector de la población nativa a raíz del estreno de la película de Keitel, ponen en escena la polémica real suscitada en su país por el filme inmediatamente anterior de Angelopoulos **To meteo vima ton pelargon** (1991). La experiencia de sentirse extraño en su propio país, incomprendido por sus compatriotas y compañeros de clase son las que atenazan a Theo Angelopoulos y las que, amén de caracterizar al personaje encarnado por Keitel, provocan su huida hacia adelante que, como siempre en el director griego, conduce irre-

mediablemente hacia el pasado (hacia la mirada primigenia de los Manakis, pero también hacia el sangriento ayer de los Balcanes).

Puesta en cuestión y retroceso al pasado que, en el ámbito creativo, lleva a Angelopoulos a revalidar los conceptos pilares de su filmografía anterior. Así las cosas, **La mirada de Ulises** constituye la síntesis de su cine, la puesta al día de todo el arsenal conceptual y estilístico que sustenta su obra toda vez que en ella perviven intactos y actualizados los pilares maestros que han fundado el cine *a la manera* Angelopoulos.

El primer lugar, la idea, de fuerte raigambre homérica, del viaje. El decurso narrativo de la historia narrada por el filme va a remolque del tránsito físico descrito por su personaje motor. En ese sentido, la localización de la mayoría de los planos-secuencia (muchos de ellos emplazados en medios de transporte —tren, coche, tranvía y, sobre todo, en embarcaciones navales) que componen el filme reproducen visualmente la idea nodal de movimiento perpetuo o, en su defecto, sugieren con su ubicación en espacios de tránsito (en fronteras interestatales, en carreteras, en puertos, a orillas de un río, etc.) los paréntesis momentáneos de ese periplo continuo.

No obstante, enunciar que estructuralmente **La mirada de Ulises** desglosa los distintos estadios de un viaje no deja de ser una futilidad si no se sacan a la luz las reminiscencias, explicitadas incluso en el propio título de la película, que éste acredita del periplo de Ulises. Lo que disocia **La mirada de Ulises** de **El viaje de los comediantes** (O Thiassos, 1975) y lo emparenta a **Viaje a Citera** (Taxidi sta Kithira, 1984), los dos filmes precedentes de Angelopoulos que, junto a **Paisaje en la niebla** (Paysage dans le brouillard, 1988), más abiertamente desarrollan esta estructura de tránsito, no son tanto los matices con los que el eco de la obra homérica reverbera en ellos como la idea de *retorno* que gobierna el trasunto temático de la primera y la última. Si en **Viaje a Citera** la experiencia de Ulises recalando en Itaca luego de su prolongada ausencia es reencarnada por un ex-partisano que retorna a su Grecia natal tras treinta años de exilio en la URSS, en **La mirada de Ulises** es reeditada por Keitel/Angelopoulos. Retorno que en los dos casos, fieles en este particular a su texto fuente, obtiene en la sensación de desarraigo su avara recompensa.

Este sentimiento de extranjería, de imposibilidad de reconocerse en su propio país, repercutía en **Viaje a Citera** casi exclusivamente en el ámbito político, anulando, en la práctica, las ramificaciones que esta crisis (que, en puridad, lo es de la conciencia colectiva del pueblo griego, en concreto del proletariado heleno que, según el dictado del filme, se vio incapaz de articular un Estado que beneficiase sus intereses de clase) hubiera podido deparar en la dimensión personal del personaje de la ficción. Por el contrario, si en **Viaje a Citera** también aparece como personaje un cineasta/Angelopoulos en cuyo imaginario brota la peripecia del excombatiente retornado, **La mirada de Ulises**, imbricando ambos personajes (el político y el cineasta) en uno solo, profundiza y desarrolla esas derivaciones desencadenadas por la percepción de destierro en la conciencia del artista y que aparecían tan dispersas en el filme precedente. A esto contribuye el hecho de que el interés preferente de esa conciencia (que es la de Angelopoulos) ha corrido paralela al curso de los tiempos, sustituyendo la elucubración sobre la revolución pendiente en su país en beneficio de una reflexión en torno al remanente dejado por los regímenes comunistas en los países balcánicos.

Sea como fuere, el trauma existencial (político y estético) que conforma el filme

Dispuestos como placas tectónicas, los distintos estratos/épocas de la Historia se superponen formando el *hojaldre* del pasado reciente de los Balcanes. El mecanismo de la memoria, que es pasajeramente convocado y aflora en determinados planos secuencia eludiendo ostensiblemente el dispositivo del flash-back, permite una lectura transversal de ese magma compuesto de sedimentos de Historia: recupera de las profundidades del tiempo ciertos avatares del pasado y con ellos teje la tupida malla del relato del viaje de Keitel/Angelopoulos. Huelga decir que de ese abordaje de la Historia se colige que el presente, cuya representación en el filme es la guerra de Bosnia, es un avatar que con novedosa apariencia reproduce el pasado. A lo que se viene a añadir la umbría enseñanza de la Historia que garantiza que el futuro se construye (o, como en este caso, se destruye) en el presente.

El tercer pilar maestro de la filmografía de Angelopoulos, que también lo es de su última película, tiene que ver con la interpretación dialéctica a la que es sometido ese presente que anexiona el pasado. Como sintéticamente apuntó en su día Juan Miguel Company¹, la tarea de Angelopoulos como cineasta ha radicado en "articular una visión dialéctica de la Historia desde una perspectiva nacional-popular de clase". De ahí que su preocupación esencial se haya traducido en "recuperar una memoria histórica colectiva en y desde el presente". La puesta en relación, el *frottage* dialéctico al que Angelopoulos gusta someter a determinados acontecimientos de la Historia y que va a encontrar en el plano-secuencia su campo de operaciones (su correlato formal y su espacio de emergencia), responde directamente a los preceptos del materialismo histórico marxiano.

La emergencia del pasado que Angelopoulos traduce en imágenes nunca es azarosa; los acontecimientos pretéritos convocados por el presente responden siempre a los dictados de la lectura dialéctica que Angelopoulos administra a la Historia: si en **El viaje de los comediantes** la dictadura de Metaxas y la del Mariscal Papagos, entre las que median casi dos décadas, son puestas a la par para significar el fatídico viaje de retorno que la política griega experimentó en ese periodo de tiempo, en **La mirada de Ulises** similar razonamiento de fondo dicta que pasajes de la primera y segunda guerras mundiales sean idénticamente dispuestos junto al sitio de Sarajevo. En todo caso, de esta cartografía de la Historia atravesada por la retícula del materialismo dialéctico trasciende la desazón de la derrota y la revolución frustrada, la amarga experiencia del eterno retorno al enfrentamiento civil y a la guerra.

La ratificación y refundición de los conceptos motores de la filmografía de Angelopoulos (del viaje así como de la lectura geológica y dialéctica de la Historia) llevada a cabo en **La mirada de Ulises**, encuentra su formalización en el ámbito estético con el uso sistemático del plano-secuencia como elección formal más acorde a la propuesta temática que canaliza.

En efecto, el plano-secuencia, con carácter preferente gracias al uso *coreográfico* que de él hace Angelopoulos, conforma en su materialidad (en su continuidad y movimiento ininterrumpidos) la idea nodal del trayecto, del periplo, del viaje, en definitiva, realizado por el personaje protagonista a través de los Balcanes y de su pasado. Lo que más arriba ha sido definido como corte transversal aplicado a las capas geológicas del pasado no designa sino el mecanismo de la memoria, que en **La mirada de Ulises** encuentra en el plano-secuencia su matriz ideal. Dicho en otras palabras, la maquinaria de la memoria, ese juego de poleas que rescata acontecimientos puntua-

les de las profundidades del pasado, es puesto en escena gracias al concurso del plano-secuencia.

La renuncia al corte y al montaje consiguiente en favor de la continuidad estricta, posibilitan a Angelopoulos mostrar en imágenes esa su idea capital que reivindica la convivencia del pasado y el presente. Tres son los momentos privilegiados en los que cuaja esta tesis: aquel, en los albores del relato, en el que coexisten en un mismo plano Keitel/Angelopoulos y un anciano Manakis que fallece en un muelle de El Pireo tras confesar a unos de sus colaboradores la existencia de los tres rollos que obsesionarán a nuestro personaje; la escena, localizada en la frontera macedonio-búlgara, en la que, luego de retener al protagonista y conducirlo a una lóbrega sala, un comisario político detalla el expediente de un Manakis ante un atónito Keitel momentáneamente puesto en el lugar del primitivo cineasta; por último, ese magnífico plano-secuencia, el más valioso del filme, en el que Keitel/Angelopoulos revive en la continuidad del mismo plano acontecimientos pretéritos acaecidos a su familia en un periodo de cinco años (los que van desde 1945 hasta 1950; es decir, desde la liberación del yugo nazi hasta la definitiva instauración de la dictadura del proletariado en Rumanía).

Los tres momentos ponen al descubierto otra característica de la personalísima escritura de Angelopoulos. Si la pasmosa cadencia con la que los planos-secuencia desgranar los acontecimientos y su confrontación dialéctica, tiene justa réplica en los amplísimos movimientos que describe la cámara y que recuerdan por momentos a la *cámara líquida* de Renoir, la detención del movimiento coreográfico y el consiguiente estatismo del encuadre favorecen la irrupción de sucesos significativos. En efecto, los momentos de más intensa significación (los asesinatos de Sarajevo, velados por la niebla, son consignados con la cámara fija y en fuera de campo, etc) coinciden con las detenciones de la cámara. Es más, los tres ejemplos citados en el párrafo anterior demuestran que en **La mirada de Ulises** la fijeza del aparato sirve para *convocar al pasado*.

Esta opción estética de Angelopoulos se ubica allí donde el cine clásico había instaurado el complejo artefacto del flas-back a base de enfáticas transiciones. De esa manera, la escritura clásica pretendía, a un tiempo de allanar al espectador la lectura de la historia, subrayar el cambio de registro temporal con el propósito último de facilitar la discriminación del pasado en relación con el presente diegético y permitir la reconstrucción cronológica de los acontecimientos de la historia narrada. Angelopoulos, por su parte, contrapone dilatadísimos planos secuencia en los que conviven el pasado y el presente diegéticos precisamente para perpetrar esa lectura dialéctica de la Historia que he traído a colación en las páginas precedentes: dispuestos en el mismo plano y sin signo alguno que ponga de relieve el cambio de registro temporal, el ayer y el hoy están en disposición de suscitar en el espectador el efecto dialéctico deseado: *las semillas del tiempo* florecen hoy.

Desafiando el modelo formal del cine clásico, a su esencia misma (la construcción de la realidad fílmica mediante la sutura del montaje), Angelopoulos contraviene la cosmovisión que trasciende los textos *made in Hollywood*. Si Bazin vio en el plano-secuencia con profundidad de campo la manera de conjurar el artificio *clásico* y de mostrar íntegra y objetivamente la realidad, Angelopoulos somete a la cámara a alambicadas coreografías precisamente para poner de manifiesto la operación de registro de la misma, su artificio, para hacer inequívoco, en definitiva, el proceso de fabricación de ese discurso que se refiere dialécticamente a esa realidad. Angelopoulos,

como el modelo clásico, no aspira a reproducir la realidad, pero al contrario de éste el realizador griego no traviste y encubre con falsos realismos la cualidad construida, simbólica de su texto.

Recapitulando: la pronunciada singularidad de **La mirada de Ulises** dimana fundamentalmente del talante con el que su autor acomete la tarea de *contar una historia*. Esta actitud se manifiesta, como ha quedado dicho, en dos órdenes. En primer lugar, tiene que ver con el modo en que, a espaldas del manido propósito de buscar refrendos veridictorios en historias reales, se apropia de ciertos fragmentos de *la Historia* para convertirlos no tanto en el fondo temático de la peripecia *ficticia* que narra el filme como en la propia *materia* de la que aquél se nutre. En segundo término, en la forma en la que *da a ver* esa historia destilada de *la Historia* y que toma cuerpo en el rasgo característico de su personalísima escritura fílmica: el plano-secuencia.

Si el modo en el que los materiales (de Homero, Eisenstein, Manakis, Seferis, Shakespeare, etc.) de los que se surte Angelopoulos son incorporados a la superficie del filme merecería por sí mismo un estudio monográfico, quiero terminar este escrito dirigiendo la mirada hacia una casualidad quizá no tan casual. Las imágenes de una mujeres laborando la lana, extraídas del catálogo Manakis, que inauguran el filme y que aparecen repetidamente a lo largo del mismo, guardan lazos iconográfico/temáticos demasiado evidentes con **Las hilanderas** de Velázquez como para echar en saco roto esa sugerencia implícita que el filme nos hace: repudiado el montaje, la pintura vuelve a ser el referente. Quizá la mirada primigenia que Angelopoulos pretende recuperar no sea la ahora excesivamente simple de los Manakis, sino la compleja y fuertemente historizada de un Velázquez.

Enero, 1997.

NOTA

1. COMPANYY, Juan Miguel, "La evidente necesidad de la memoria", **Contracampo**, nº 40/41, Año VII-Otoño 1985-Invierno 1986, Pág. 64



Foto: La mirada de Ulises (1995)