

## **PARALIPÓMENOS EN *LA RONDA DE LA NOCHE* (PETER GREENAWAY, 2007)**

SOL BIANCHI<sup>1</sup>

LAUTARO HEGER<sup>2</sup>

GABRIELA SÁNCHEZ ACOSTA<sup>3</sup>

### **RESUMEN**

A partir de la hipótesis de que toda voz autoral constituye y (re) construye un paralipómeno, este trabajo propone analizar los diferentes sistemas expresivos desarrollados en el film *La ronda de la noche* (Peter Greenaway, 2007) haciendo énfasis en la puesta en escena y la articulación de códigos culturales tensionados en el marco de las fricciones entre la pintura y el cine, enlazado desde la perspectiva estética y la fragmentación puesta en abismo.

**PALABRAS CLAVES:** Fragmento - Cine - Pintura - Autor - Estética

### **INTRODUCCIÓN**

*La ronda de la noche* (Peter Greenaway, 2007), nombre homónimo a la obra maestra del pintor neerlandés Rembrandt, pintada entre 1640 y 1642, será el objeto de estudio sobre el que analizaremos las relaciones establecidas entre la pintura y el cine, así como las reflexiones que se desprenden sobre el medio expresivo mismo.

El objetivo del presente trabajo consiste en comprender, en términos de Bajtín (1982). Comprender tiene que ver con la capacidad de relacionar textos, de ver el film necesariamente desde el ejercicio de esta puesta en relación, con la particularidad que los textos puestos en contacto corresponden a expresiones artísticas diversas. Por un lado el texto filmico de Peter Greenaway, por otro el texto pictórico de Rembrandt y por último los textos teóricos pertenecientes al ámbito académico, notas periodísticas relevantes y documentos que es posible considerar como voces árbitros en tanto median y delimitan marcos conceptuales en este singular encuentro intertextual orientado desde y hacia la perspectiva de la estética cinematográfica.

---

<sup>1</sup> Sol Bianchi: Estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes (FFyL - UBA). Argentina. Se dedica a la investigación del origen y desarrollo del cine de animación en Argentina.

<sup>2</sup> Lautaro Heger: Licenciado en Artes y Diplomado en Producción Cultural (FFyL - UBA). Argentino. Se desempeña en el campo de la gestión cultural y el análisis de políticas culturales en Argentina.

<sup>3</sup> Gabriela Sánchez Acosta: Licenciada y Profesora en Artes (FFyL - UBA). Argentina. Su área de interés se centra en la intertextualidad entre el cine y la pintura.

En este sentido, se abordarán los aspectos concernientes al contexto histórico, tanto aquel en el cual se inscribe el film, contemporaneidad, como el que evoca el film, con rastros del Renacimiento y auge del barroco europeo dentro de los parámetros que ofrece el punto de vista de la película. Se hará énfasis en la construcción fragmentaria de la puesta en escena como un posible eje problemático que involucra nociones del medio y de la recepción misma del cine.

### **LA RONDA DE LA NOCHE Y LA MIRADA**

Con una diferencia de cuatrocientos años, Rembrandt y Peter Greenaway pueden caracterizarse como artistas con un mismo impulso transgresor de códigos y convenciones culturales. Rembrandt encontró en el pincel y el lienzo lo que Greenaway en el dispositivo cinematográfico: la forma de escapar de la escena estática, formal, rigurosa, anquilosada por las ideas codificadas y generó, por medio de una innovadora manera de ver la luz, figuras en acción, en franco movimiento. El ojo plasmado en el lienzo de su obra trasciende el acto de *ser testigo de* para constituirse en ruptura a la norma, que en términos de Mukarovsky (2000), implica siempre en función de la serie social, una transformación de la función estética y avance del arte.

A diferencia del pintor holandés, Greenaway es contemporáneo por lo que es factible recuperar su voz en diversos formatos. En una entrevista afirma que sus procedimientos se orientan a la transgresión del cine clásico, «la pintura lleva en sí misma un poder de distanciamiento que me gusta mucho (...) la imagen misma, *el icono*, que puede ser contemplado sin **identificación** emocional» (Escena, 2016, 7). Respecto de *La Ronda Nocturna* (2007) señala que

“(...) el movimiento filmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan en noción de continuidad, a modo de *collages*. Para ello insiste en la composición de la imagen como si de un cuadro se tratara” (Escena, 2016, 7).

A nivel del argumento, Greenaway (re)crea el episodio de la vida de Rembrandt en que le es encargado plasmar en el lienzo a la milicia de Arcabuceros de Amsterdam, al que entiende como punto de inflexión en la carrera del pintor dado que de allí en más su reconocimiento (epocal) se verá afectado sin posibilidad de recuperación hasta su deceso. Se postula una explicación posible a ese cambio de fortuna desde los elementos pictóricos presentes en *La ronda de la noche* y la innovación técnica que introduce. En contra de la convención instalada sobre pinturas de grupos, Rembrandt configura la disposición de figuras buscando

plasmar el movimiento. Esta decisión es abordada en la película como iniciativa del pintor de introducir una lección ética y justiciera a sus contratadores por medio de la pintura, que es posible analizar valiéndose del concepto de *desencuadre*. Según Pascal Bonitzer (1987), entendemos por *desencuadre* «una perversión que pone una nota de ironía sobre la función del cine, de la pintura, y aun de la fotografía» en función del ejercicio de la mirada, en tanto supone un vacío, un desvío del foco hacia zonas lúgubres, muertas, sin centralidad para el impulso de un ojo “educado”, acostumbrado a centrar velozmente. Parafraseando al autor *desencuadre es ironía*, es mostrar y decir fríamente la naturaleza de lo cadavérico (BONITZER, 1987: 87). De este modo, el concepto introduce el ámbito del vacío en vinculación con lo que aparece a la mirada, a la que en cierto grado desequilibra.

Desde el inicio, el pacto ficcional que la película propone al receptor no está basado en un realismo estricto de los materiales de expresión, más bien se introduce desde la puesta en escena una visión filtrada por una mirada pictórica, en cierto modo afectiva, de los ambientes que se desenvuelven.

Todo el relato cinematográfico gira en torno a la suspicacia sospecha e inferencia del pintor manifestada en forma de denuncia pública. Los personajes representados (protagonistas del film) apenas pueden reconocerse en el lienzo, tienen que buscarse en medio del entramado de luces, sombras, colores y cuerpos descentrados del eje óptico del receptor epocal. El film pone en primerísimo primer plano el ojo del pintor que también ocupa un espacio marginal en el lienzo. El desenlace revela implícitamente los dos finales que es posible adjudicar a la vida del pintor, uno, fiel al relato histórico narra la desventura en la que acabó su vida bajo las represalias de su mecenas, el otro, también fiel a la historia muestra la incuestionable trascendencia en términos de historia del arte pictórico a la que alude el solo nombre de Rembrandt.

### **LOS EFECTOS PLÁSTICOS DE LA ILUMINACIÓN Y SU AUTORREFLEXIVIDAD**

La película explota la posibilidad de conformar una diégesis en toda su amplitud, un universo presentado como una amalgama de estímulos donde la luz no corre independientemente de la narrativa ni el relato rechaza sistemas significantes, de modo que se presentan los objetos resemantizados por la situación en la que participan. Se puede considerar que Greenaway explora y vuelve sobre las capacidades expresivas del medio artístico, enfatizando en la dimensión visual del cine, entablando una relación con el impulso de principios del siglo XX que buscó desarrollar un efecto plástico desde la puesta en escena filmica.

Esta etapa es caracterizada por Jacques Aumont desde la búsqueda de “*fabricar conscientemente con vistas a un cierto aspecto plástico y un determinado sentido*” (AUMONT, 1997:130)<sup>4</sup> de la puesta en escena. Sin embargo, para el caso de *La ronda de la noche* habría que sumar el tratamiento del sonido, en tanto innovación y complemento de la pintura, como un elemento no contradictorio aportado por el film. Es interesante que esta dimensión sonora sea descrita explícitamente por el protagonista al momento de referir y presentar el universo sobre el cual se asienta la pintura.

El principal elemento de puesta en escena que nos habilita a pensar un enlace con esa tradición filmica que busca explorar la dimensión plástica de la imagen es la luz. Para ello, es útil aproximarnos desde los planteos de Aumont (1997) sobre los modos de intervención de la luz en un film. Ciertamente, la iluminación es un recurso jerarquizado en la película, fuertemente marcado para la estructuración del espacio dramático, especialmente desde los contrastes entre zonas de luz y de sombra. *La ronda de la noche* mantiene la estética de los cuadros de Rembrandt, donde las figuras aparecen recortadas entre amplias zonas de sombras, construidas desde el uso del claroscuro con distintas tonalidades de luz. Desde este punto, las funciones que Aumont destaca se pueden observar dentro de la película pero no desde una diferenciación clara. Es posible pensar que las funciones simbólica, dramática y atmosférica se encuentran implicadas entre sí y actúan en sintonía con la situación narrativa que iluminan como capas inseparables. A modo de ejemplo, en la escena del fallecimiento de Saskia la iluminación interviene desde el último término con un valor blanco, de modo que al encuadrarse con un primer plano cenital sobre el rostro deja ver una zona en oscuridad y otra grisácea; esta configuración que se aproximaría a la función simbólica (en busca de un efecto del orden de lo fenoménico) por la relación que entabla con la muerte reciente del personaje, ésto se conjuga con la función dramática ya que a la vez la misma iluminación está determinando el espacio de la acción al demarcar la cama en que se ubican los personajes. Por último, esta intervención de la iluminación afecta todo el ambiente, presentando zonas difusas hacia los extremos del cuadro. La coexistencia de las funciones que adquiere la iluminación se conjuga con la narración y el plano sonoro, lo que hace más difícil su segmentación, potenciando la dimensión expresiva que se propone al espectador.

De este modo la iluminación efectivamente reescribe el espacio y resemantiza la acción. Se explota el funcionamiento de este recurso dentro de la puesta en escena al jerarquizar tanto su componente de luz como de sombra llegando incluso, al igual que los cuadros de Rembrandt,

---

<sup>4</sup> Cursiva en original.

a proponer mayores superficies de oscuridad. En cierto modo, este movimiento de ocultamiento que se desenvuelve se puede relacionar al funcionamiento mismo del cine, que inevitablemente involucra procedimientos de selección y exclusión. En esta línea es interesante retomar las reflexiones de Jean-Louis Comolli sobre cómo “ver, en el cine, es comenzar por no ver, aceptar no ‘verlo todo’ (...) ver según una organización temporal y espacial, un recorte y un montaje de mundo” (2002: 252). Estas relaciones entre lo visible y lo no-visible son las que se retoman como elemento constructivo que permite entablar un puente entre las pinturas de Rembrandt y la puesta en escena de un momento de su vida. La operación, como indica Comolli, no se limita solamente a aquello que aparece y queda fuera de la pantalla sino que extiende su significación sobre el acto de ver mismo, y de la visión en tanto poder. Este vínculo es altamente fructífero para relacionarlo con lo que sucede en la intriga de la película, donde se exponen los límites y alcances de ese poder ligado estrechamente a la *mirada* así como las formas de exponerlo; de este tenor se caracteriza tanto la elaboración de la pintura como la ambigüedad de esa concretización, puesto que como declara el personaje del crítico “el contexto desaparece”. De este modo, la iluminación no sólo habilita una reflexión sobre el medio cinematográfico sino también sobre su tratamiento en las artes visuales, esta autorreflexividad además es subrayada por los parlamentos de los personajes, por lo que en conjunto deviene un pliegue sobre los medios expresivos en sí.

### **PUESTA EN ESCENA / PUESTA EN ABISMO**

Desde el *paratexto* se evoca la recreación de la imagen del cuadro homónimo; el espacio seleccionado anticipa el elemento de la puesta en escena como punto central del film. La primer escena facilita al ojo a reconocer el personaje de Rembrandt en el soporte corporal de Martin Freeman. La escena se articula en un espacio físico interior, podría afirmarse que el director intenta emular un escenario teatral con todos los sistemas expresivos pertinentes a éste. Desde la elección de los decorados hasta los elementos, los objetos y su disposición se figura una caja a la italiana. La incursión del lenguaje cinematográfico aparece potenciada por la inclusión de lo onírico en la diégesis. El personaje sueña, y sólo por los procedimientos y convenciones propias del cine sabemos que sueña. La actuación deja ver la confusión del personaje por la exacerbada gestualidad y verbalización. Caballos, fuego, caras que aparecen y desaparecen entre las sombras, como máscaras en intermitencia con la oscuridad. La elección del blanco de la ropa de cama potenciado por el haz lumínico artificial que señala el objeto cama y el personaje inmerso en una pesadilla. El procedimiento logra transmitir la

sensación de abstracción, mediante la luz que a la vez de insertarlo en la escena lo aísla de lo demás. Es interesante notar que la piel desnuda del personaje, la cual se repetirá a lo largo de todo el relato podría comprenderse como el ropaje que trasluce la condición de un personaje sin reveses ni nada que ocultar. El relato irá generando instancias en las que el cuerpo de Rembrandt cobra centralidad. En las escenas exteriores, la organización del cuadro no descuida ningún detalle, desde las ropas blancas que ondean con el viento y resplandecen con la luz natural hasta las posiciones y distancias de los cuerpos, hay un juego a imitar una imagen fija. El color blanco en el vestuario es un punto a resaltar, de hecho, Rembrandt todo el tiempo expone su piel y se arropa con prendas de color blanco que la luz potencia. Esto podríamos vincularlo a la condición de inocencia con la que el director quiere homenajearlo. Por otro lado, la sonoridad a través de ruidos, sonidos de gente hablado a la vez, música, los pasos que resuenan sobre el piso de madera, inclusive el relinchar de los caballos de la primer escena onírica, el tumulto y luego el silencio y la calma. Todo habilita el acceso a la segunda mirada desde una perspectiva estética.

Bachelard (1965), dice que en una imagen poética el alma dice su presencia, es decir, inaugura una forma, la habita, se complace en ella y las resonancias de esa imagen abarcan diferentes planos de nuestra vida en el mundo y la repercusión convoca a reflexionar sobre nuestra propia existencia, en otras palabras, en la resonancia «oímos el poema» y en la repercusión «lo hablamos» en este sentido, en la imagen opera un cambio de ser, como si el ser del poeta sea nuestro ser. Greenaway, mediante los elementos dramáticos (trama, personajes, sistema de actuación) que se resuelven en imágenes cargadas de movimiento, fuerza, contraste, y puestas en relación con las acciones físicas, los tonos emocionales y las ideas, crea tensiones psicológicas, filosóficas, políticas, éticas y estéticas. Todas estas líneas de fuerza en oposición confluyen en un mismo espacio y tiempo, el de la *puesta en escena*, ese lugar donde el plano, mediante estricta planificación reúne los pedazos de todas esas cosas distintas (recién señaladas), fragmentos que puestos en relación dan forma a un abismo inabarcable de otras formas posibles y que sólo obtienen significado a través de la mirada.

## CONCLUSIONES

*Paralipómenos*, según el prólogo a la edición última de la *Teoría Estética* de Adorno (2004), los editores responsables de la publicación póstuma indican que los paralipómenos eran pedazos sueltos, apartes, fragmentos cargados de valor que debían encontrar un lugar definitivo en la obra inconclusa del autor, y ellos, dicen, no pudieron integrar estos pedazos por lo que decidieron añadirlos aparte bajo el denominativo paralipómenos. Entendemos que

desde el eje del tratamiento de la luz y la puesta en escena, se instala un relato histórico posible donde el doble movimiento de visión / no visión, imagen fija/ imagen movimiento, pintura/ cine se configura en función del principio constructivo de lo fragmentario. El texto fílmico deja huella explícita de la voz enunciativa que tras cada decisión procedimental tiende a interpelar al receptor a hurgar más allá de la superficie a la que el ojo fácilmente se acostumbra y encontrar nuevas formas de ver, mirar, ser y hacer historia. Para ello, recupera los pedazos de historia de los que dispone y expone en primer plano el *ojo* de alguien que se atrevió a ver más, su recorte temporal y perspectiva autoral ponen en tensión aquello que subyace al lienzo, las decisiones humanas, las actitudes individuales y de tenor colectivo que en definitiva constituye el *crujir* de la obra de arte, en términos de Umberto Eco, es decir, una obra que sigue reclamando lecturas diferentes a cada época. *La Ronda Nocturna* de Greenaway no sólo recolecta fragmentos y lenguajes para hacerlos funcionar al unísono, sino que al poner en abismo las tensiones en términos de pintura y cine también pone en evidencia el abismo que se corresponde con la serie social, con la cultura, dejando a propósito el ojo de Rembrandt en primerísimo primer plano para recordarnos que el arte sigue siendo la única forma en que la humanidad se dice a sí misma, abriendo la posibilidad a que podamos constituirnos en poetas de nuestro propio tiempo, capaces de oír el poema pero sobre todo actuar y hablarlo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ADORNO, T. (2004), *Teoría estética*, Madrid: Akal.
- ALPERS, S. (1987), *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Hermann Blume.
- AUMONT, J. (1997), *El ojo interminable: cine y pintura*, Buenos Aires: Paidós.
- BACHELARD, G. (1965), *La Poética del Espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BAJTÍN, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- BONITZER, P. (2007), *Desencuadres. Cine y pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- COMOLLI, J. L. (2002), *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- JANDOVA, Jarmila y VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Bogotá: Plaza & Janés.
- OROZCO, G. (2016), “*Le tableau vivant: Una forma de trasvase entre pintura y cine. El caso de La ronda de noche (1642) de Rembrandt van Rijn y La ronda de noche (2007) de Peter Greenaway*” en *Revista Escena*, 75,2: Universidad de Costa Rica.