

EL CINE COMO ELEMENTO DE PENSAMIENTO DIARIO EN UN ANÁLISIS PANOSFKIANO

MOVIE LIKE DAILY THOUGHT'S ELEMENT IN A PANOSFKIAN ANALYSIS

MARTA FUERTES MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

A través del estudio de los tres niveles panosfkianos de una obra cinematográfica se descubre la finalidad e intención del creador en esa comunicación no inmediata que produce una recapitación en el espectador.

ABSTRACT

Thought the studies of the three panosfkian's levels of a film you discover the intentions that the creator produces on the spectator's thinking.

El presente trabajo se desenvuelve dentro del análisis de una obra de arte, una película, entendida ésta como un ente orgánico en el que forma y contenido constituyen una unidad. La película tratada es "Paisaje en la niebla" (Topio stinomichil, 1988) décima obra en la filmografía de Theo Angelopoulos (Atenas, 1936) y la última de la trilogía del silencio compuesta también por: "Viaje a Citera" (Taxidi sta Kitbira, 1984), "El apicultor" (O Melissokomos, 1986). "Es por eso que yo hablé de estas tres películas como una trilogía del silencio. El silencio de la historia, (Viaje a Citera); el silencio del amor, (El apicultor); y el silencio de Dios, (Paisaje en la niebla)".

*1. Las imágenes son un capítulo fundamental de la comunicación humana. Son un modo de expresión capaz de transmitir tanto sentimientos como contenidos de tipo intelectual. Para llegar a la comprensión integral de la película se ha realizado un análisis sincrónico de la vida y obra de Theo Angelopoulos. Después de enunciar brevemente las tres categorías o niveles de significado en la imagen visual de Panosfsky, se analizan los elementos más importantes de la narración. El nivel primero, también llamado preiconográfico, se reconoce la obra en su sentido más elemental. Es una descripción basada en la experiencia práctica y por tanto es una interpretación primaria de lo que se ve. El segundo nivel, denominado iconográfico, aborda el significado convencional de la obra. Se trata de averiguar los contenidos temáticos y para ello hay que recurrir a la tradición cultural, al dominio de los tipos iconográficos, a las fuentes literarias, etc. Es una análisis a través de los llamados símbolos ordinarios. Y el tercer nivel o iconológico, a través del cual se llega a la interpretación del

significado intrínseco o contenido de la obra. Se busca el significado que el creador le ha dado a esas imágenes. Los símbolos barajados en esta categoría son los llamados iconológicos y no se pueden elaborar listas o diccionarios para enseñarlos, hay que estudiar particularmente cada caso para poder obtener resultados. Un buen estudio del contenido no sólo es útil para la comprensión histórica de la obra de arte, sino que también clarifica y enriquece la experiencia estética de una forma peculiar. En este estudio se le concede gran importancia a la aportación individual y la manera en que un hecho particular puede expresar un contexto.

Se evoca aquí la imagen del caballo muerto en medio de la plaza. De su infancia recuerda con gran ternura las denominadas por el pueblo griego *partys* de la ocupación. En 1942, casi un año después de que Alemania invadiese la ciudad (abril de 1941) y cuando en las calles había hambre y muertos, se reunían las familias, la gran familia, en una casa y cantaban y bailaban en voz baja. “Es curioso porque ese tipo de *partys* se hacían en muchas casas de Atenas, como una reacción, como un canto a la vida mientras la muerte circulaba por la calle”

*2. Un paisaje en la niebla no podría ser otra cosa que la creación, la creación de una nueva forma de narrar en Angelopoulos, una visión más optimista en donde la mano del guionista Tonino Guerra –aún mantienen una estrecha colaboración– coincide con un cambio completo en el enfoque de su cine. Pasa de un periodo preocupado por la colectividad y de fuerte angustia revolucionaria en el que el personaje cinematográfico no es humano, a narrar el problema de la crisis individual, el escepticismo y la desesperación humana. Como se dijo, Paisaje en la niebla es un análisis del silencio de Dios. Pero Angelopoulos abandona toda creencia religiosa con 17 años y la sustituye, con el tiempo, por los ideales socialistas. El Dios es la búsqueda, en silencio, de algo infinito, de algo perdido ya antes de nacer y que flota en el inconsciente colectivo. La búsqueda de alguien con quien llenar la vida, que anule el vacío de la existencia y el sentimiento de no pertenencia a ningún sitio. Puntos claves en la nueva forma de narrar los encontramos a lo largo de toda la película, planos subjetivos (el tren marchándose hacia el destino anhelado), primeros planos, etc., Estas son las pequeñas marcas que hacen que el cine de Angelopoulos de esta época trate a sus personajes con un poco más de humanidad, abandonando la forma representacional de Brecht e inclinándose, aunque sólo sea un poco, hacia el clasicismo. Como no podría ser de otra forma, el mismo título de la película es significativo a la hora de analizar el mensaje que pretende transmitir. Un paisaje en la niebla es algo que aparece, algo que se crea y es vislumbrado por primera vez. De esta forma, la película comienza con una cita del Génesis a modo de cuento narrado por la hermana mayor, Vula, a Alexandros, con el fin de espantar los miedos. “Al principio fue el caos, luego fue la luz, y la luz se separó de las tinieblas, y la tierra del mar, y nacieron los ríos, y los lagos y las montañas, y las flores y los árboles, los animales, los pájaros”.

*3. La historia es interrumpida por la madre que entra en la habitación para comprobar que los niños están acostados. Es en este momento cuando Angelopoulos nos muestra la primera pincelada de cuento de hadas que surca la película: la sabiduría inconsciente del niño pequeño, la sabiduría de la inocencia. Dice Alexandros: “Esta historia no va a acabar nunca”.

*4. Skopje, Belgrado, Zagreb, Salzburgo, Munich, Stuttgart y Colonia son las siete ciudades que los dos hermanos, Vula (12 años) y Alexandros (6 años), recorren cada mañana con su imaginación. Un día se escapan de su casa en Atenas, para subir a un tren que les conducirá hasta su Padre, un padre que no han conocido y que buscarán en Alemania, pero, que por otro lado, es una mentira. La madre, para no matar su joven inocencia, les ha contado la historia de la vida del padre con la certeza de que los niños necesitan algo a qué asirse. Por el camino de búsqueda se encontrarán cientos de obstáculos que les hacen el recorrido cada vez más arduo. En un análisis preiconográfico Paisaje en la niebla deja una sensación de total angustia, aunque como cuento de hadas que se intuye que es, vislumbremos un final feliz al fondo del camino. Al principio todo es negritud y desasosiego. Las imágenes se construyen utilizando todos los elementos al alcance del narrador cinematográfico para mostrarlo: los niños son sombríos; las imágenes no se ven, se intuyen; el uso del sonido es escaso; el vestuario de todos los personajes es oscuro. La única nota de claridad la dan los calcetines de la niña, Vula. Ahondando más en la reflexión de lo cotidiano se descubre que con la partida del Tren se va su esperanza, que mientras el Tren se mantiene en plano un sorbo de aliento fresco se refleja en todos los cristales de los vagones a través de una gran luz blanca. Para los niños, el Tren y su destino Alemania, es su esperanza. Nada más que se va el Tren desaparece el reflejo y con él se va su esperanza. “Viajamos como hojas que se lleva el viento pero somos felices, avanzamos”

*5. Dirá Alexandros demostrando de nuevo un conocimiento empírico de la vida, de cómo el aprendizaje del día a día puede llevarnos a la sabiduría. Train-movie por poner etiquetas es lo que podríamos decir de Paisaje en la niebla, pero no se pretende porque nada más lejos que una película de género que la que nos atañe. Ya no sólo porque los géneros puros han desaparecido, sino también porque esta película no tiene una finalidad inmediata y real, no hace olvidar al espectador los problemas que le rodean, sino, por el contrario, nos hace a todos recapacitar y pensar sobre nuestra existencia, nuestro mundo y nosotros mismos. Los géneros marcan una serie de patrones narrativos estándares, caracterizan unos personajes y muestran unas escenas y símbolos que se repiten en los distintos productos audiovisuales agrupados en su categoría. Con esta película Angelopoulos desarma el concepto de frontera que en el mundo actual se ha convertido en el vocablo más peligroso del diccionario. En su nombre se mata, viola, destruye, y la humanidad calla. Ya casi al final de su viaje narrativo los niños cogen un tren, esta vez con billete, pero al final del trayecto estarán igual que en su primera escapada: huyendo ante la petición

de pasaportes para pasar la frontera. Es entonces cuando amparados en la oscuridad encuentran una barca abandonada que les pasará la tan temida línea. Y al despertar en la otra orilla, rodeados de la nada, envueltos en una espesa niebla que casi no les deja ver, es ahí donde por primera vez alcanzan su sueño, encuentran el árbol de la esperanza. Aquí es donde Angelopoulos rompe la frontera, los niños han llegado a su destino—para ellos Alemania—cuando siguiendo un trayecto real sobre el terreno o sobre los mapas es algo imposible. Las fronteras, una vez más, son líneas dibujadas sobre un papel por intereses políticos, económicos, que en la geografía real, en el suelo del mundo, no existen. Patria-suelo es lo que cada cual decide que es, es en donde cada uno se siente querido y arropado y en la que cada cual consigue ese cachito que le falta a su existencia. Escribe la protagonista, Vula, al padre, casi al comienzo de la película: “No te hemos visto nunca y te echamos de menos. No paramos de hablar de ti. Alexandros cuenta cosas, te ve en sueños.

Yo, a veces, al volver de la escuela creo oír tus pasos detrás de mi, y cuando me vuelvo para mirar no hay nadie. Entonces me siento sola. No queremos molestarte, sólo verte y nos iremos”.

*6. Estamos en Grecia, en la cuna de la cultura y de los mitos, y debemos tomar en serio otro análisis hecho de este final: la barca abandonada es la barca de Caronte y el viaje final de los niños es hacia la muerte. Ha escrito Jesús Angulo, “esto supondría que el que se ha cruzado no es sino el río Estige y la otra orilla, la de la otra vida. Esto explicaría el disparo que sucede al grito de ¡alto!, dirigido a la frágil barca, y colocaría la metáfora del árbol de la esperanza en terrenos un tanto resbaladizos”.

*7. Pero analizando la siguiente declaración del director uno se plantea que el final de la película no es tan oscuro y sombrío. “El árbol es el Padre, es decir, la vida misma, y aquello es un abrazo a la vida. Supongo que sabrás que este último plano se lo debo a mis hijas, porque, efectivamente, mi idea inicial era acabar la película con los niños en la oscuridad. A mis hijas aquello no les pareció nada bien. Yo se lo expliqué a Tonino Guerra, y él les dio la razón, porque si Paisaje en la niebla era como una fábula de hadas, era necesario que acabara bien”.

*8. Existe un momento de la película donde parece que la desesperación se adueña de la situación: Vula ha sido violada, ahora se enamora y no es correspondida, Orestes debe irse al servicio militar, siguen sin llegar a su destino, etc. Entonces emerge la mano gigante de las profundidades del mar con el índice roto apuntando hacia ellos. Curiosamente en todos los periodos dictatoriales del mundo las obras artísticas crecieron de tamaño para plasmación de la grandeza del momento. El dedo índice roto nos recuerda la inestabilidad política y social griega, remarcando que en un espacio en crisis, bien sea familia, sociedad, pueblo, etc, los hombres no se sienten a gusto, y deambularán hasta encontrar sus orígenes y una tranquilidad emocional y espiritual. La mano se va por el aire tirada por unas cuerdas invisibles—como en el gran teatro

del mundo— y ellos también se tienen que ir, cada uno en busca de su destino. Autora: Marta Fuertes Martínez. Profesora del Área de Comunicación Audiovisual, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Salamanca.

- *1. Declaraciones de Theo Angelopoulos en una entrevista de Pere Alberó en *Nosferatu*. Revista de cine, nº 24, pp. 37-55. Donostia Kultura. San Sebastián, Mayo, 1997.
- *2. *Nosferatu*. Revista de cine. Entrevista de Pere Alberó en *La imagen símbolo: la poética de Angelopoulos*, nº 24, pp. 38. Donostia Kultura. San Sebastián, Mayo, 1997.
- *3. Diálogo extraído de *Paisaje en la niebla* en versión original subtitulada al castellano.
- *4. Diálogo extraído de *Paisaje en la niebla* en versión original subtitulada al castellano.
- *5. Diálogo extraído de *Paisaje en la niebla* en versión original subtitulada al castellano.
- *6. Diálogo extraído de *Paisaje en la niebla* en versión original subtitulada al castellano.
- *7. *Nosferatu*. Revista de cine. Angulo, J. *Topio stin omichli* en, nº 24, pp. 86-90. Donostia Kultura. San Sebastián, Mayo, 1997.
- *8. Declaraciones de Theo Angelopoulos en una entrevista de Pere Alberó en *Nosferatu*. Revista de cine, nº 24, pp. 37-55. Donostia Kultura. San Sebastián, Mayo, 1997.