

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Tapio stin omichli. Paisaje en la niebla

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (1997). Tapio stin omichli. Paisaje en la niebla. Nosferatu. Revista de cine. (24):86-90.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41037>

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**

**D**esde un principio, **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988) ha sido ubicada en la filmografía de Theo Angelopoulos como la tercera entrega de una trilogía, que sucede a otra anterior centrada en la historia de Grecia -**Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) e **I Ky-nighi** ("Los cazadores", 1977), con **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980) como aislado remache, una suerte de dolorosa recapitulación-. El propio realizador lo ratifica cuando afirma: "*Taxidi sta Kithira evocaba el silencio de la historia; O Melissokomos, el silencio del amor; Paisaje en la niebla, el silencio de Dios. Y puesto que Dios calla, el pequeño se convierte en Dios. Reinventa el mundo. Al principio, el Génesis aparece como tranquilizante; finalmente, como apertura. Se puede decir que la película está construida a partir de dos imágenes: una negra, al principio, cuando se oye la voz de la pequeña contar el Génesis a su hermano para que se duerma y otra, al final, cuando los niños despiertan como tras un largo sueño y en la que el niño cuenta la historia a su hermana, que es esta vez la que tiene miedo*" (1). Dejemos el final en cuarentena para hacer algunas puntualizaciones sobre ese "silencio de Dios" del que nos habla Angelopoulos. No cabe ninguna duda de que la referencia a la divinidad en el realizador griego no se debe tomar en sentido estricto, sino desde un punto de vista simbólico. Ni siquiera nos encontramos ante las atormentadas dudas metafísicas de realizadores, por otro lado profundamente admirados por Angelopoulos, como Bergman o Tarkovski, sino ante Dios como excusa. El propio realizador se desmarcaba años antes, y con rotun-



# Topio stin omichli

*Paisaje en la niebla*

**Jesús Angulo**

dad, de cualquier veleidat metafísica: "Vivimos en una cultura que ha heredado estos mitos y es necesario destruirlos, rebajarlos a la dimensión humana. Es un arreglo de cuentas con mi herencia natural... No acepto los cuentos de hadas, la idea del destino. Introduzco el mito en la realidad política y eso se convierte realmente en historia en una dimensión diferente. No es una interpretación: le doy una dimensión a la altura del hombre, porque es el hombre el que hace la historia y no el mito" (2). Sería pues un dios más en el sentido griego, en el de su mitología pluriforme, el momento histórico en el que el hombre ha soñado con los dioses de una forma más divertida, pese a las mil tragedias que le acechaban tras los visillos del destino. Silencio de Dios, pues, que no es más que el silencio de los propios orígenes, de nuevo el silencio de la historia: ¿Cómo retroceder más en esa historia que remontándose al Génesis, que abre y cierra el filme? Voula y Alexandros, los dos hermanos protagonistas de la película, marchan en busca de un padre imposible: padre/Dios, padre/orígenes, padre/memoria, padre/historia. En algún momento esa marcha toma la forma de cuento de hadas: la secuencia en la que, tras huir del tren para evitar ser nuevamente detenidos por la policía, los niños se enfrentan al dragón metálico en forma de enorme grúa, en un paisaje dominado por chimeneas (gigantes) humeantes, y son rescatados por Orestes, que cabalga a lomos de su motocicleta cual príncipe liberador, una de las secuencias más poéticas de la película. Pero también sobre los cuentos de hadas nos ha advertido el director. Estamos, como tantas veces, en los límites de lo real y lo imaginario.

La búsqueda del padre, búsqueda de los orígenes, es un viaje a las referencias históricas que expliquen un presente histórico. La figura del padre atraviesa la filmo-

grafía de Angelopoulos a veces de manera explícita, otras tomando formas sinuosas. Baste recordar al padre lejano de **Anaparastassi** ("La reconstrucción", 1970), que vuelve para desaparecer definitivamente, como el Spyros de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984); el padre asesinado -otra vez- de **O Thiasos**; la figura de padre adoptivo, distante, incestuoso y cruel que representa **O Megalexandros**; el padre errante de **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986); el marido (y padre) voluntariamente expatriado de **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991); el padre entrevistado y los "padres" simbólicos -los hermanos Manakis- de **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995). Como en todas las anteriores, el padre de Voula y Alexandros está hecho más de ausencias que de presencia. El tío de los niños lo dice así al policía que les custodia: "¿Qué padre?, ¿qué Alemania? Son hijos del azar. No hay padre ni Alemania que valgan. Todo es una gran mentira". Voula, que ha escuchado más allá de la puerta, se rebela: "¡Mientes! Nuestro padre está en Alemania". La existencia del padre no es tan importante como su propia búsqueda, y es que el concepto de viaje en Angelopoulos tiene siempre componentes homéricos.

Viaje, siempre el viaje en la obra del realizador ateniense: el de vuelta de la emigración del marido de **Anaparastassi**; el continuo trasiego de la *troupe* de **O Thiasos**; las andanzas libertarias de **O Megalexandros**; el retorno desesperanzado del viejo exiliado en **Taxidi sta Kithira**; la búsqueda incesante de la luz del sur de **O Melissokomos**; la desaparición voluntaria en el norte sombrío de **To Météoro vima tou pélargou**; el ascenso a las fuentes de **La mirada de Ulises**. Incluso cuando el viaje no existe, esto ocurre por una férrea imposibilidad; el

buñueliano encierro de **I Kynighi** o el más concreto de la prisión de **Imeres tou 36**. Y siempre, junto a ese real o anhelado viaje espacial, el viaje por los meandros del tiempo. **Paisaje en la niebla** participa de los dos. El viaje espacial lleva a Voula y Alexandros desde Atenas hasta la desecada frontera con Alemania (en realidad se trata de la de Yugoslavia). Menos explícita política e históricamente que sus películas anteriores, Angelopoulos presenta el viaje en el tiempo a la luz de numerosas citas a su propia filmografía. "Él ató la cuerda", repite la mujer de negro con la que los niños coinciden en la comisaría de policía y que no es sino la Eleni de **Anaparastassi**, recién arrancada de la furia de sus vecinas en la aldea de Tymphaia. La novia que escapa momentáneamente entre llantos a la celebración de su propia boda, evoca a la hija del protagonista de **O Melissokomos**. Los comediantes que Orestes arrastra por los caminos son, evidentemente, los de **O Thiasos**, eternamente condenados a ver frustrada su representación de *Golfo, la pastora*, en este caso por falta de un teatro donde representar la obra, agotando sus últimos intentos. El violinista que interrumpe el trabajo de Alexandros en el café, es una evocación del protagonista de **Taxidi sta Kithira**. Si lo hace de manera explícita, Angelopoulos no renuncia a viajar por el tiempo, aunque sea de esta forma sinuosa (3). Pero, sobre todo, **Paisaje en la niebla** es un viaje interior, un viaje iniciático en el que los dos niños descubren la violencia, el amor, la esperanza y la desesperanza, la vida. La iniciación sexual de Voula es un doloroso resumen de todo ello: violada por un camionero, su amor por Orestes no es correspondido y, finalmente, está a punto de prostituirse para obtener el dinero necesario con el que comprar los billetes de tren a Alemania.

El tren al que una y otra vez as-

cienden, y del que una y otra vez tienen que descender, los dos protagonistas parte de Atenas para, atravesando Grecia, pasar por Skopje, Belgrado, Zagreb, Salzburgo, Munich, Stuttgart, hasta Colonia. Un viaje anunciado por los altavoces de la estación de Atenas que los niños visitan día a día hasta decidirse a emprenderlo, pero que nunca concluirán y que en su trayecto enuncia una diversidad balcánica siempre enfrentada a la esperanza representada por el sueño alemán. El sueño al que un día escapó el padre imaginario. Viaje abortado por los Balcanes, que se hará realidad en **To Météoro vima tou pélargou** y, sobre todo, **La mirada de Ulises**. Angelopoulos, que siempre ha creído que el drama eterno de los Balcanes proviene de su destino común, continuamente roto por fronteras arbitrarias, evoca, eludiendo una vez más la explicitud que sí mostrará en sus siguientes películas, ese drama. Pese a su extensión resulta pertinente reproducir una anécdota contada por él mismo que refleja sus ideas al respecto: *"Me contaron la historia de un periodista extranjero que viajaba por Bosnia antes de la guerra actual, pero después de la muerte de Tito, y que descubrió un gran urinario en la plaza mayor de una ciudad. Cuando las gentes del lugar pasaban por de-*

*lante, unos hacían la señal católica de la cruz, otros se santiaguaban como los ortodoxos y otros, en fin, se postraban a la manera musulmana. Preguntó que quería decir aquello. Le explicaron que en el siglo XII había allí un templo ortodoxo. Después los otomanos lo transformaron en Mezquita y, cuando llegaron los austriacos, hicieron construir allí una iglesia católica. Tito, que era muy anti-religioso, creó allí un gran urinario para borrar todo aquello. Por atavismo, los habitantes de la ciudad consideran el lugar como de oración, renovando un gesto secular. Esta anécdota resume los inextricables lazos de religiones y razas, de los eslavos a los albaneses, de los rumanos a los griegos"* (4). El cine de Angelopoulos no es insensible a ese continuo reflujo de población entre las diversas naciones balcánicas, que en los últimos años ha adquirido tintes dramáticos. Un ir y venir muchas veces carente de claras motivaciones, que hace exclamar a Orestes: *"No sé a dónde voy. A veces creí saberlo"*, para a continuación, refiriéndose a los dos niños: *"Parece no importarnos el tiempo y, sin embargo, sé que tenéis prisa. Se diría que no vais a ninguna parte y, sin embargo, vais a alguna parte"*.

Quizás la gran novedad que apor-

ta **Paisaje en la niebla** en la filmografía de Angelopoulos, al menos en cuanto a tono, es la aparición sin tapujos de la ternura, lo que hace que esta película sea la menos brechtiana de toda su obra. El hecho de que los protagonistas sean dos niños lleva al autor a tomar una postura más cercana respecto a ellos. Nunca su cine se ha humanizado tanto, lo que produce en ocasiones un auténtico encaje de bolillos para situar sus diálogos en terrenos hasta entonces desconocidos en su obra y, a la vez, evitar que caigan en el melodrama fácil. Es el caso de las cartas mentales que Voula "escribe" al padre a lo largo de su periplo: *"Querido papá: ¡Qué lejos estás! Alexandros dice que en el sueño estabas muy cerca y que podía tocarte si extendía la mano. No dejamos de viajar. Todo pasa deprisa, las ciudades, la gente, pero a veces estamos tan cansados que nos olvidamos de ti y ya no sabemos si vamos para adelante o para atrás. Entonces nos perdemos. Alexandros ha crecido mucho, se ha vuelto serio. Ahora se viste solo. Dice cosas que una no espera. Yo he estado muy enferma estos últimos días (la "carta" es posterior a la violación). Todo me ardía. Ahora se me va pasando. Pero, ¡qué largo es el camino hacia Alemania! Ayer hasta se me ocurrió pensar que debíamos renunciar (¿para qué insistir?), que jamás lo lograríamos... Y Alexandros se enfadó, como se enfadan los mayores, y dijo que lo traicionaba. Me sentí avergonzada. Te escribimos cada uno las mismas cartas que nos llamamos entre nosotros, mirando el mismo mundo, la luz, la oscuridad y a ti"*.

Incluso el férreo código al que se circunscriben sus movimientos de cámara se relaja en esta película. La cámara sigue siempre, prácticamente durante todo el metraje, a los protagonistas. Uno de sus famosos *travellings* circulares de 360° rodea el abrazo de Orestes a



la desesperada Voula, mientras aquél dice: "Siempre es así la primera vez. Pequeña solitaria, así es la primera vez. El corazón parece que se te sale. Así es la primera vez. Las piernas te tiemblan, querrías morirte". La utilización de este tipo de *travelling*, empleado generalmente por Angelopoulos como factor distanciador, es aquí un caluroso halo envolvente, que sólo podemos entrever antes en otro similar que envuelve a Spyros en **Taxidi sta Kithira**, en la secuencia de la sala de espera del puerto, cuando repite ensimismado: "Te oigo. Te oigo llegar...". En **Paisaje en la niebla** los planos generales se mezclan en proporción inusitada en su cine con una insólita proporción de planos medios e, incluso, algunos primeros planos, siempre relativizando esto en el caso de un cineasta que no emplea el primer plano, en un sentido más o menos estricto, hasta su séptima película, precisamente en el citado *travelling* circular de **Taxidi sta Kithira**. Los planos-secuencia, estandarte formal de su cine por múltiples razones, también ceden algo de su protagonismo al reducir su duración, lo que lleva consigo un montaje *a posteriori* más elaborado que en otras ocasiones. Esto, a su vez, abunda en una mayor proximidad de la cámara con los protagonistas, los que, por muchos elementos simbólicos que contengan -y los contienen- poseen una mayor encarnadura que los de sus títulos anteriores. No obstante, aunque de manera atenuada en aspectos concretos, el universo formal de Angelopoulos mantiene su fidelidad a sí mismo. La exclusión de los planos subjetivos, e incluso de la confrontación plano/contraplano, favorece, pese a las matizaciones anteriores, la colocación del espectador como alguien ajeno a la trama, más cercano del espectador teatral, algo reforzado por la organización de varias de sus secuencias (la de los comediantes en la playa, la de la discoteca en la



que Voula descubre la homosexualidad de Orestes...), la recuperación de los personajes de **O Thiassos** como símbolo y la habitual profusión de planos fijos generales, que remiten la acción a una suerte de escenario. Por las mismas razones, el uso, aquí menos definitivo, pero generalizado, de la profundidad de campo abre la acción más allá de la peripecia de sus protagonistas en cada momento. Incluso su habitual uso del espacio en *off* camina en ese sentido, hurtando en este caso al espectador la secuencia que podría generar una mayor carga de truculencia melodramática: la de la violación. De esta manera la secuencia, seca y cortante, adquiere una dureza inusitada, pero nunca autocomplaciente.

La yuxtaposición entre lo real y lo imaginario se deja ver desde el comienzo en **Paisaje en la niebla**, desde el mismo viaje que tiene como destino no un lugar concreto, sino una Alemania del todo imaginaria y desde la búsqueda de un padre no menos irreal. Es en esta pugna en la que habría que inscribir el carácter que a la película se ha dado habitualmente de cuento de hadas, que se ejemplifica en secuencias, además de la

citada del "rescate" de los niños por parte de Orestes, como la de Gaviota, el amigo de Alexandros, que tras las alambradas del manicomio se cree un pájaro; la huida de la comisaría, gracias a que los policías quedan literalmente paralizados a la vista de la nieve; la extracción del mar de la mano gigantesca, por medio de un helicóptero, que privada de su dedo índice confirma la desorientación de los personajes, en la secuencia más (la única) luminosa de la película; el trozo de película revelada, que no muestra más que una espesa niebla, tras la que sólo Orestes es capaz de ver el árbol esperanzador; las sucesivas cartas narradas por la voz en *off* de Voula... Irrealidad apuntalada por una fotografía que oscila desde la penumbra (la primera secuencia y la inmediatamente posterior, en la que Voula cuenta a su hermano "la historia" para que pueda dormir), hasta las grisuras de los vagones del tren, las salas de espera de las estaciones, las estaciones de servicio y los sucesivos cafés o las carreteras bajo la lluvia, pasando por una fotografía fría en la que dominan los tonos azules, a lo largo de todo el filme (5). Surge así la Grecia siempre sombría del cine de Angelopoulos que, ha-



blando de **Taxidi sta Kithira**, declaraba: "El mío es un paisaje mental, que no quiere corresponder a un paisaje auténtico. No busco la clásica imagen del Mediterráneo, sino una imagen que dé el clima de la película" (6).

La banda sonora oscila entre los mismos polos. En ella la irrealidad estaría representada por el lirismo de la bellísima partitura de Eleni Karaïndrou, que puntúa con refinada delicadeza el viaje interior de los dos pequeños. La realidad, por su parte, se nos acerca por medio de otra partitura, esta vez hecha de ruidos: el acompasado de los trenes, el de los vehículos que recorren las sucesivas carreteras, los de las motos, especialmente en la secuencia del mercado de compra-venta, el atronador de las aspas del helicóptero. Con ello la sinfonía de ruidos de esta particular *road-movie*, en lo que tiene de recorrido real, geográfico, son el contrapunto del recorrido interior, en el que habitan el miedo y la duda, pero también los sueños y la esperanza.

Precisamente de la mano de lo imaginario nos adentramos en el final del filme. Voula y Alexandros, obligados a descender del tren para el que al fin habían conseguido comprar sus billetes ante la imprevista aparición de la aduana, cruzan el río que supone la frontera, en una barca abandonada.

Ya en el otro lado, Alexandros (ahora narrador de "la historia") anima a su hermana a que atraviese con él la espesa niebla, que no es otra cosa que la película que Orestes le había dado. Cuando repentinamente se levanta la niebla, a su vista se ofrece el árbol de la esperanza que antes habían sido incapaces de entrever en el celuloide. Pero si como, tímidamente, apunta Michel Estève (7), la barca abandonada representa a la de Caronte, esto supondría que el que se ha cruzado no es sino el río Éstige 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.

#### NOTAS

1. Entrevista de Michel Ciment en *Positif*, número 333. París, noviembre de 1988.

2. Entrevista concedida a *Jeune Cinéma*, número 88. París, 1975. Reproducida por Lino Micciché: "Le matérialisme esthétique de Théodore Angelopoulos", en *Revue Belge de Cinéma*, número 11. Bruselas, primavera de 1985.

3. Las referencias históricas sólo adquieren cierta explicitud en la onírica secuencia de la playa en la que Voula y

Alexandros caminan entre los cómicos, que evocan como autómatas sus recuerdos, que no son otra cosa que retazos de la historia griega, retomando su papel transmisor de **O Thiassos**.

4. "Le regard perdu, emprisonné et qui cherche à être libéré". Entrevista con Theo Angelopoulos de Michel Ciment. *Positif*, número 415. París, septiembre de 1995.

5. Hay varios contrapuntos a esa fotografía fría a lo largo de la película. Uno de ellos es significativo por lo que tiene de anticipación respecto a su siguiente obra. Se trata del paso de los trabajadores del ferrocarril, inspeccionando las vías, embutidos en sus impermeables amarillos, en claro contraste con los tonos azulados de la secuencia. **To Mé-téoro vima tou pélargou** concluye con otros obreros, ataviados de forma idéntica, subidos a los postes del tendido eléctrico para recomponer la línea. Al igual que en ésta el restablecimiento de la comunicación supone un atisbo de esperanza, las vías que recorren los obreros de **Paisaje en la niebla** representan la posibilidad para los dos hermanos de alcanzar su destino.

6. "Historia, memoria. Entrevista con Theo Angelopoulos", de Juan Miguel Company y Francisco Llinás. *Contracampo*, números 40/41. Madrid, otoño de 1985 - invierno de 1986.

7. "Le triple itinéraire de **Paysage dans le brouillard**", en *Études Cinématographiques*, números 142/145, dedicados a Theo Angelopoulos. París, 1995.