



El viaje: una mirada introspectiva

Desde la visión de Ingmar Bergman y Theo Angelopoulos

Curso 2022-2023

Un trabajo realizado por Verónica Sieiro Fraile

Tutorizado por Xosé Iván Villarnea Álvarez

Resumen del TFG:

Gallego:

No presente traballo pretendese indagar na variación do xénero cinematográfico das *road movies* que bebe directamente da tradición literaria da viaxe que se inicia con A Odissea (Homero, VIII a.C). Para iso, abordarase a idea da viaxe no cine como introspección das personaxes, algo que comeza no western e que desembocará nesta variación ofrecendo dous obxectos de estudo: Amorosos salvaxes (Ingmar Bergman, 1957) e A eternidade e un día (Theo Angelopoulos, 1998). Sen embargo, antes de comentalos, débese facer un percorrido histórico deste xénero a través da selección de catro exemplos: La carreta fantasma (Victor Sjöström, 1921), 8 1/2 (Federico Fellini, 1963), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) e *Big Fish* (Tim Burton, 2003), en todos eles dunha forma ou outra a morte acecha aos protagonistas, polo que deben emprender unha viaxe tanto física como íntima para coñecerse, perdoarse e conseguir que lles perdoen. Posteriormente, farase un percorrido pola filmografía tanto de Theo Angelopoulos como de Ingmar Bergman para comprender a diferenza entre os seus contextos culturais e sociais. Unha vez dada esta base, procedese a investigar sobre os dous filmes nos que as diferenzas marcanse polo linguaxe cinematográfico que empregan e as similitudes resaltanse a través dunha análise iconográfica sobre distintas alegorías.

Palabras chave: Muller, morte, película, viaxe e vida

Castellano:

En el presente trabajo se pretende indagar en la variación del género cinematográfico de las *road movies* que bebe directamente de la tradición literaria del viaje que se inicia con *La Odissea* (Homero, VIII a.C). Para ello, se abordará la idea del viaje en el cine como introspección de los personajes, algo que comienza en el *western* y que desembocará en esta variación ofreciendo dos objetos de estudio: *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1957) y *La eternidad y un día* (Theo Angelopoulos, 1998). Sin embargo, antes de comentarlos, se debe hacer un recorrido histórico de este género a través de la selección de cuatro ejemplos: *La carreta fantasma* (Victor Sjöström, 1921), *8 1/2* (Federico Fellini, 1963), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) y *Big Fish* (Tim Burton, 2003), en todos ellos de una forma u otra la muerte acecha a los protagonistas, por lo que deben emprender un viaje tanto físico como íntimo para conocerse, perdonarse y conseguir que les perdonen. Posteriormente, se hará un recorrido por la filmografía tanto de Theo

Angelopoulos como de Ingmar Bergman para comprender la diferencia entre sus contextos culturales y sociales. Una vez dada esta base, se procede a investigar sobre los dos filmes en los que las diferencias se marcan por el lenguaje cinematográfico que emplean y las similitudes se resaltan a través de un análisis iconográfico sobre distintas alegorías.

Palabras clave: Mujer, muerte, película y vida

Inglés:

The present work aims to explore the variation within the cinematographic genre of road movies, which draws directly from the literary tradition of the journey that began with *The Odyssey* (Homer, 8th century BC). To accomplish this, the idea of the journey in cinema will be approached as a means of introspection for the characters, something that originates in the Western genre and culminates in this variation, offering two case studies: *Wild Strawberries* (Ingmar Bergman, 1957) and *Eternity and a Day* (Theo Angelopoulos, 1998). However, before discussing them, a historical overview of this genre will be provided through the selection of four examples: *The Phantom Carriage* (Victor Sjöström, 1921), *8 1/2* (Federico Fellini, 1963), *Cousin Angelica* (Carlos Saura, 1974), and *Big Fish* (Tim Burton, 2003). In all of these films, in one way or another, death looms over the protagonists, prompting them to embark on both a physical and intimate journey to discover themselves, seek forgiveness, and obtain forgiveness from others. Subsequently, a journey through the filmography of both Theo Angelopoulos and Ingmar Bergman will be undertaken to comprehend the difference between their cultural and social contexts. With this foundation established, an investigation into the two films will proceed, where differences will be delineated by the cinematic language they employ, and similarities will be highlighted through an iconographic analysis of various allegories.

Keywords: woman, death, journey, life and film

Índice:

Objetivos y metodología.....	2
Capítulo uno	4
1.1 Road movies: un viaje a través del imaginario	4
Capítulo dos	15
2.1 Bergman y Angelopoulos: modernidades complementarias	15
2.2 Ingmar Bergman: el eterno existencialista	16
2.3 Theo Angelopoulos: el justiciero a través de la pantalla	22
Capítulo tres	29
3.1. Análisis textual: El lenguaje cinematográfico	29
3.1.1. Las imágenes hablan por sí mismas, los personajes callan	29
3.1.2. El viaje y los acompañantes que guían la vuelta a casa	33
3.2 Análisis icónico: La simbología de la narrativa	35
3.2.1. La figura femenina: la madre, la mujer y la asistente	35
3.2.2 El perro	38
3.2.3 La lluvia	39
3.2.4. La ventana: primer y último mirador del alma	40
Conclusión.....	43
Bibliografía y webgrafía.....	45
Anexos.....	46

Objetivos y metodología

Este Trabajo de Fin de Grado pretende profundizar en la cuestión del viaje interior y exterior desde un punto de vista artístico y, en concreto, cinematográfico. A través del séptimo arte realizaremos un recorrido histórico que abarque un total de seis ejemplos, siendo cuatro de ellos –*La carreta fantasma* (Körkarlen, Victor Sjöström, 1921), *8 1/2* (Federico Fellini, 1963), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) y *Big Fish* (Tim Burton, 2003)– entendidos como un apoyo para desarrollar posteriormente un análisis comparativo de los dos restantes, los largometrajes *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957) y *La eternidad y un día* (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, Theo Angelopoulos, 1998). El principal objetivo del presente trabajo es profundizar en las sinergias que estos casos de estudio establecen entre el viaje vital y el viaje físico que realizan todos sus protagonistas hacia el destino final más intrínseco al ser humano: la muerte, entendida como aliada y no como enemiga, ya que nos vuelve a unir con la naturaleza y pone en valor al tiempo, haciendo que la efimeridad del mismo se convierta en algo atractivo a la vez que temible. La certeza de la muerte, a fin de cuentas, es lo que nos anima a vivir cada momento como si fuera el último, como proponen las expresiones latinas basándose así en el famoso *carpe diem* y en el *memento mori*.

La metodología de este trabajo, por lo tanto, consistirá en un análisis cualitativo que combinará elementos de análisis textual e iconográfico para profundizar tanto en el sentido de las decisiones de puesta de escena como en el significado de los motivos visuales empleados en los casos de estudio. A través de este tipo de análisis, será posible identificar e interpretar las alegorías que ambos directores emplean para tratar el tema del viaje de forma introspectiva.

CAPÍTULO UNO:

1.1 Road movies: un viaje a través del imaginario

El viaje se ha representado de distintas maneras a lo largo de la historia de las artes. Como explica Jordi Balló, existen tres corrientes de pensamiento visuales distintas para tratar la representación del paisaje en el cine¹. La primera estaría formada por las tradiciones pictóricas de Oriente -en concreto de China y Japón-, donde la humanidad se disuelve en la naturaleza, siendo relevante la visión taoísta. Esta tendencia se encuentra directamente enfrentada a la segunda corriente, la de los fotógrafos y pintores naturalistas americanos del siglo XIX, que emplean la imagen del horizonte como una alegoría del progreso unido al descubrimiento de un nuevo mundo y a la conquista del mismo, muy presente en los *westerns* clásicos. Por último, Balló nos habla de la representación del paisaje en Europa, donde encontramos una confrontación entre la humanidad y el paisaje pudiendo destacar aquí el legado de las pinturas de Edvard Munch o de Caspar David Friedrich. Todas estas concuerdan en mostrar un paisaje que se encuentra vinculado directamente a un estado de ánimo: en el cine asiático, transmiten una purificación del alma a través del paisaje; en los *westerns* americanos, vemos reflejado el deseo de la conquista y del poder y en Europa, los paisajes están bañados con un aura de melancolía que remite a la idea de lo sublime como en los trabajos del pintor inglés J.M.W. Turner.

Este trabajo pretende profundizar en esta última corriente a través del análisis del empleo del paisaje durante los viajes que emprenden los personajes de algunas películas de Ingmar Bergman y Theo Angelopoulos, que suelen ser cruciales para que resuelvan sus dudas existenciales. De esta manera, podemos observar cómo trasciende la idea de lo real: lo topográfico ya no es lo importante, porque sólo se emplea para crear distintas metáforas que permiten observar la psicología de los personajes. Dentro de esta

¹ Tesis Doctoral de LÓPEZ CAMPOS, Isabel María (2013) *La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The passing), Alan Berliner (Nobody's business) y Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)*. Pág. 128

dinámica, el paisaje se convierte en una herramienta para crear un puente empático con el espectador.

El paisaje, al menos en la mayoría de películas, suele aparecer conectado a la naturaleza por ser este un entorno que nos acerca a la parte más primitiva del ser humano, encontrando las respuestas que necesita y no ha conseguido alcanzar en toda su vida. Por este motivo, el paisaje trasciende a menudo su condición de escenario, para convertirse en un intérprete sin palabras que ayuda a comprender las sensaciones del resto de personajes. Este dispositivo suele ir unido al viaje, que es el proceso que se encarga de terminar de despertar a los personajes, el que finalmente los guía para sobrevolar sus recuerdos, viéndose obligados a visitar distintos lugares tanto en el pasado como en el presente.

Esta variación del género cinematográfico de las *road movies* bebe directamente de la tradición literaria del viaje que comienza con *La Odisea* (Homero, VIII a.C). Posteriormente, esta idea de combinar el viaje con la evolución del personaje se ve representada en los *westerns* clásicos, donde podemos encontrar distintos ejemplos de filmes como *Red River* (Howard Hawks, 1948), *The Searchers* (John Ford, 1956), *Man of the West* (Anthony Mann, 1958) o *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), que a su vez iban unidos a la puesta en valor de los principios tradicionales americanos, que como ya comentamos, mantienen una relación paradójica con el progresismo². En el western se buscaba la individualidad dentro del paisaje, representar cómo el personaje intentaba encontrarse a sí mismo a través de su tránsito a través del paisaje; una idea influenciada por el existencialismo americano.

Más adelante, sin embargo, los viajes que se hacían a caballo pasaron a hacerse en coche, donde este último es el coprotagonista, encargado de llevar a los personajes principales al destino que les brinda el viaje; como en *París, Texas* (Wim Wenders, 1988), donde el protagonista se muestra como un hombre perdido y errante, que se

² BALLÓ, Jordi (2000) *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama. Barcelona. Pág.184

encuentra en medio de un desierto, alegoría del interior del personaje que se encuentra igual de vacío que el propio paisaje. Más adelante, cuando reciba la ayuda de su hermano, viajará en coche desde el vacío del desierto hasta el bullicio de la ciudad, reconectando poco a poco consigo mismo.

Esta idea es la que conduce la mayoría de *road movies*, en las que el vehículo supone la conexión entre el punto de partida, en el que el personaje desconoce parte de su interior, y el punto de llegada, en donde el personaje ha conseguido conectar consigo mismo, como veremos en los dos casos de estudio de este trabajo, *Fresas salvajes* y *La eternidad y un día*. Estas dos películas comparten la idea de conseguir alcanzar la unión entre la velocidad frenética de la vida y un retorno contemplativo hacia el terreno de la memoria. La primera, la vida, puede hacer olvidar la segunda, la memoria, por lo que el viaje invita aquí a dejar de lado esa velocidad ya vivida y sentarse a observar los recuerdos del pasado, de un ciclo vital que está próximo a ser completado; una idea que el escritor checo Milan Kundera sintetizó en su novela *La lentitud* con estas palabras: “El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido.”³

Además de *Fresas salvajes* y *La eternidad y un día*, hay otras películas que utilizan este mismo dispositivo, en el que los viajes de sus protagonistas no siempre son físicos, sino íntimos, acompañados de ensoñaciones en las que los personajes revisitan su pasado. Un primer ejemplo podría ser *La carreta fantasma*, cuyo director, Victor Sjöström, será el protagonista tanto de este film como de *Fresas salvajes* treinta y seis años después. *La carreta fantasma* es una fiel adaptación de la novela homónima de Selma Lagerlöf publicada en 1912: Sjöström convirtió este texto en una película silente que supuso un antes y un después en el cine, ya que a través del montaje de la cinta consiguió crear unos efectos especiales fantasmagóricos dentro de una atmósfera onírica a través del empleo de imágenes con doble exposición (Imagen 1), algo que nunca se había visto en ninguna película. Además, la obra -tanto filmica como literaria- llamó la atención por su propia narrativa, siendo el tema central una leyenda muy conocida en la mitología

³ KUNDERA, Milan (1995): *La lentitud*. Ed. Fábula Pág.24

eslava, en la que si algún pecador fallecía en la noche de fin de año, justo cuando el reloj marcara las doce, sufriría el castigo de convertirse en el conductor de la muerte acompañado de las almas de otros pecadores durante un año entero. Esto mismo es lo que le sucede a David Holm, que nos dirigirá por un itinerario fantasmal en el que conoceremos a través de *flashbacks* su comportamiento ante la vida, unido en gran medida, a sus problemas de alcoholismo, algo muy presente en la sociedad sueca de la época⁴. Su amigo, predecesor en conducir la carreta fantasma, es el que le guía por este camino en el que se descubre a sí mismo menospreciando tanto a las mujeres que influyeron en su vida, como a la bondad luterana de una de ellas, dejando claro así su agnosticismo provocado por la pobreza en la que se había visto sumergido. Además, la idea de la muerte se vincula a este personaje desde un comienzo, tras contraer la tuberculosis; sin embargo, no es capaz de relacionar la muerte con la pérdida, sino que su sed de venganza ante el abandono por parte de su mujer e hijas le nubla la visión y como respuesta las hiera. De aquí extraemos la lectura que encontraremos en el resto de filmes: un egoísmo incipiente que se apodera de los protagonistas haciendo que se olviden del mundo que les rodea. No se darán realmente cuenta de lo que han perdido, o de lo que perderán antes de irse de esta vida, hasta que tengan un enfrentamiento cara a cara con la muerte.

Esta idea se repetirá en otros ejemplos posteriores como *8 1/2*, *La prima Angélica* o *Big Fish*: la muerte acecha en cada una de estas películas, por lo que sus protagonistas deben redimirse, perdonarse y conseguir que les perdonen para que sus almas puedan encontrar la paz. La narrativa de todos estos títulos siempre empleará el recurso onírico para contar su vida y sus pecados, siendo los principales la soberbia y el egoísmo. De una forma u otra, los protagonistas de todas las películas terminarán conduciendo ‘la carreta fantasma’.

8 1/2 es conocida por ser la primera película de la historia preocupada exclusivamente por la angustia creadora del director de cine. En ese sentido, puede considerarse como

⁴ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi (2007) *Ingmar Bergman, el último existencialista*, Ed. Ediciones JC. Pág.23

una autoficción en la que Guido Anselmi sería el *alter ego* del propio Federico Fellini: un director haciendo un repaso de sus temores tanto pasados y presentes como futuros a través del proceso de realización de una película.

La primera ensoñación de Guido se desenvuelve en un gran atasco en el que está atrapado dentro de su automóvil del que escapa para sobrevolar los cielos, donde se siente más cómodo, ya que la tierra le supone una angustia que pronto se materializa en la siguiente escena, cuando observamos cómo es amarrado por una cuerda como si de una cometa se tratase, sujetado desde el suelo por unos personajes que lo precipitan hasta el mar, hasta la tierra, recordando que debe bajar (Imagen 2). A partir de ese momento, el público entra en la ‘realidad’ de la película; observamos a Guido, un cineasta de renombre que debido a la falta de ideas para su nueva pieza, se ve embriagado por numerosas ensoñaciones provocadas por una profunda crisis tanto creativa como vital, por la que recurre a recordar el transcurso de su vida. Emplea para eso sueños que muchas veces están relacionados con su infancia, y que a diferencia de *La carreta fantasma* se encuentran más cercanos al surrealismo ya que son mucho más similares a cómo funciona un sueño, sin demasiada cohesión entre las distintas partes del mismo, uniendo la ficción y la realidad como si de distintas conexiones neuronales se trataran. A través de este dispositivo narrativo, el personaje viaja a distintos sitios mostrándonos sus fobias, sus manías, sus obsesiones e incluso convirtiéndose, como dice Andrew Sarris “ en un riguroso realizador satírico de la orientación sensual del hombre moderno”⁵, ya que la película repasa la vida de Guido a través de sus amoríos: en una determinada escena, el personaje se imagina que vive en una mansión con todas las mujeres con las que estuvo, que se dedican a servirle y a adorarle como él querría, mostrando así un gran despotismo. El sueño, sin embargo, se ve truncado, ya que las mujeres se rebelan porque él las desprecia, debido a su gran misoginia, por lo que Fellini representa a Guido con un látigo en mano intentando terminar con esa rebelión (Imagen 3). Aquí vemos otra clara diferencia con respecto a *La carreta fantasma*, donde el protagonista está casado con una única mujer, sin mostrar interés por ninguna otra;

⁵SARRIS, A. (1969). *Entrevistas con directores de cine*. Magisterio Español, pág. 104

pero sin embargo ambos personajes David Holm y Guido Anselmi tienen el mismo problema: su reiterado egoísmo pondrá en peligro sus respectivos matrimonios.

Las alusiones a Dios también se encuentran en 8 ½ al igual que en *La carreta fantasma* aunque en la película de Fellini se refieren más bien a la iglesia, poniendo en duda su *veritá*: en uno de los recuerdos del protagonista, observamos cómo es castigado con un capirote⁶ (Imagen 4) por haber bailado con Saraghina, dejando claro que es un pecado mortal. Saraghina, desde la perspectiva del superego eclesiástico, sería el diablo, ya que representa a todas las mujeres, a las responsables del pecado original y por lo tanto, también las culpables de los pecados del protagonista. Posteriormente, veremos a un sacerdote en el filme repitiendo una y otra vez que " fuera de la iglesia no existe la salvación, fuera de la iglesia, nadie se salvará. Si abandonas la casa de Cristo, sólo puedes ir a la casa del diablo."(01:09:57)

La madre de Guido aparece en la secuencia del tribunal eclesiástico, reconociendo la vergüenza que tiene hacia su hijo, mostrando una frialdad que se repetirá en los casos de estudio de este trabajo (Imagen 5). Y aunque la muerte, a diferencia del resto de ejemplos, no sea un tema principal en esta película, sí está presente, ya que muchos de los personajes que aparecen en los sueños del protagonista ya han fallecido, como su padre, al que Guido visita a través de una ensoñación con su madre en la que ambos progenitores son representados como figuras ausentes en la vida de su hijo, que optan por no escucharlo. Al final de la película, vemos incluso una representación fantásica de la muerte del protagonista provocada por el estrés que le producían los medios de comunicación por querer saber todo sobre la nueva película "del gran Guido Anselmi". El personaje, que no quiere conceder entrevistas se desliza movido por esta ansiedad debajo de la mesa en la que estaba dando una rueda de prensa y escuchamos un tiro mientras vemos a su madre preguntándole hacia donde corre, dándonos a entender que Guido prefiere escapar de los problemas y de la gravedad de los mismos, mostrándonos de nuevo que su egoísmo prima por encima de todo (Imagen 6).

⁶ Fellini introduce con este castigo típico de la Santa Inquisición desde la Edad Media la sátira hacia la Iglesia y hacia la idea de la existencia de un *tribunal eclesiástico* muy presente todavía en el siglo XX en Italia.

Finalmente, Guido rechaza la realización de la película, y 8 ½ termina con un monólogo del crítico que acompaña al protagonista durante todo el filme, dándonos las preguntas que Guido precisa para generar las respuestas y hacer una película dedicada a su realidad: al final, se da cuenta de que quiere hacer una película basada en sus errores y en las caras de aquellas personas a las que no supo amar, quiere dedicarles este espacio. Esa es su disculpa por no saber querer y respetar a sus seres queridos tal y como son, porque la ingratitud le impedía ver la lealtad y el amor que todos sentían por él, sobre todo las mujeres que él había ignorado y menospreciado. En ese mismo instante comprende cómo es él, quién es y quién ha sido Guido Anselmi. "La vida es una fiesta", dice, "vivámosla juntos" (2:05:55), en señal de que quiere aprovechar el tiempo que ha malgastado en vivir una vida frustrada, sin amor. Esta última secuencia muestra un desfile de los actores del filme caracterizados como si fueran a hacer una película elegante: todos inmersos en un espacio y una música propia de un circo, deambulando en forma de carrusel en el paisaje nocturno iluminado por unos grandes focos, encarnando, a todos los protagonistas de la vida de Anselmi (Imagen 7). Este tipo de pirueta finalmente aparece tanto en *Fresas salvajes* como en *La eternidad y un día*, transmitiendo como mensaje final que la vida ha de ser vivida y no menospreciada, porque la vida es corta pero también es dulce.

La prima Angélica, por su parte, anticipa algunas de las características que después reaparecerán en *La eternidad y un día* debido a que no presta atención única y exclusivamente a lo que le sucede al protagonista, sino que muestra el contexto histórico-social del país en el que se encuentran; en esta ocasión, los últimos años de la dictadura franquista. Esta película se centra en recordar el impacto de la Guerra Civil y reflexiona sobre lo que queda de ese pasado en el presente, para lo que Saura emplea una ruptura con el *flashback*, pareciendo así que toda la historia convive en un mismo continuo temporal. Por este motivo, vemos a Luisito, el protagonista, transitar por sus recuerdos de los años treinta con su apariencia de los años setenta, a pesar de ser un niño de 9 años en aquella época: una idea que Bergman y Angelopoulos también utilizan respectivamente en *Fresas salvajes* y en *La eternidad y un día*, aunque solo los

personajes de Saura y Angelopoulos interactúan con su pasado como si todavía fuesen niños.

La película de Saura muestra desde el primer momento una de las escenas más impactantes: la destrucción de un comedor de un colegio (Imagen 8), que como sabremos posteriormente se deberá a la precipitación de una bomba dentro del mismo durante un bombardeo. La siguiente secuencia, sin embargo, muestra a Luisito recogiendo los restos que quedan de su madre en Barcelona para trasladarlos a un panteón familiar en Madrid, relacionando así la destrucción con la muerte. Madrid era el lugar en el que Luisito veraneaba con sus tías y su prima Angélica, puesto que sus padres decidían dejarlo allí contra su voluntad, en un nuevo ejemplo de frialdad maternal, ya que el padre carece prácticamente de protagonismo: sólo se menciona que pertenecía al bando republicano. Este viaje de Barcelona a Madrid se convierte en la excusa perfecta para que el protagonista se reencuentre con su primer amor y lo reviva, observando aquí un tratamiento del personaje femenino similar a los demás ejemplos: infeliz en su matrimonio y queriendo cambiar su vida; aunque aquí Luisito, al no ser el marido, podría ser la persona indicada para que la vida de su prima fuese mejor (Imagen 9), como nos muestra la escena en la que juegan juntos como una familia idílica. Los mismos actores -José Luis López Vázquez y Lina Canalejas- representan a Luisito y Angélica tanto en el presente como en el pasado, una idea que Saura ya había utilizado en *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) y que refuerza esa continuidad entre los planos de la realidad y el imaginario.

La referencia religiosa más destacada de *La prima Angélica* tiene que ver con el personaje de la tía monja, que se repite en una ensoñación que Luisito había tenido de pequeño y también, posteriormente cuando la van a visitar al convento en el que vive: en la ensoñación, la monja aparece con un candado en la boca (Imagen 10), pudiendo ser una alusión a la censura, y con una de sus manos ensangrentadas por un estigma; mientras que cuando la visitan, la tía monja se queja del dolor que le provoca estas heridas que ahora existen ya en las dos palmas, que parecen señal de su santidad. Esta secuencia sin embargo, muestra también un gusano vivo saliendo de su pecho (Imagen

11), que igual que en la naturaleza muerta del barroco podría estar señalando la resurrección⁷, por los estigmas de las manos.

Otra ensoñación de Luisito que hace alusión a la religión rememora el momento en que fue castigado cuando un cura descubre que ha besado a su prima. Durante el castigo, que transcurre en el aula, el sacerdote hace una reflexión sobre una noticia en la que un niño moría en el patio del colegio por una bomba lanzada por el bando republicano: según el cura, el niño habría muerto por no haberse confesado, ya que vivía en pecado por no pensar en la muerte, que podría llegar en cualquier momento:

"Asomaros un momento a vuestra alma y si esta se encuentra en pecado iréis al infierno por toda la eternidad." (1:26:32)

Por último, al igual que en *La carreta fantasma* y en *8 ½* el protagonista trata de mejorar, pero su esfuerzo se ve truncado al verse envuelto en un contexto de sufrimiento, como muestra el final de la película, en el que Luisito y Angélica son devueltos a su casa por un general nacionalista tras haber intentado escaparse Miguel -el padre de Angélica- pega a Luisito repetidas veces con un cinturón como si de un látigo se tratase, pudiendo representar a la sociedad maltratada por el propio régimen (Imagen 12).

Big Fish, para finalizar, no comparte las mismas coordenadas culturales y estéticas que el resto de ejemplos comentados, por ser una película norteamericana postmoderna, pero aún así retoma la idea de la estructura onírica de los filmes anteriores: las ensoñaciones estarán presentes para contar todas las historias pasadas, empleando la metáfora como conectora del ciclo vital del protagonista, Edward Bloom, que viaja a través de lugares reales que parecen sacados de cuentos mezclados con lugares reales; propios del paisaje estadounidense. Otra novedad, en contraposición con el resto de casos de estudio, es que la relación paterna es ahora la que muestra esa frialdad relacionada anteriormente con la figura materna; de hecho, esta vez, esta última resultará ser la figura de apoyo, por la que el hijo de Edward conocerá el deterioro de la

⁷ RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Nirvana (2016) *La naturaleza muerta en la época moderna. Tipos e iconografías*. Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte. Pág.26

salud de su padre. La muerte, de nuevo, vuelve a ser un tema presente, aunque en este filme se muestre rodeada del tipo de fantasía característica del cine de Tim Burton. Para empezar, una bruja mostrará al protagonista el día y la forma de su muerte (Imagen 13), por lo que Edward se enfrentará a su vida con valentía, al saber que, como repite durante toda la película ante cada adversidad, “no es así como se va”. De esta forma, observamos algo que no se vio en ningún otro ejemplo anterior, ni tampoco veremos en *Fresas salvajes* o *La eternidad y un día*: desde el principio del filme, la muerte se presenta como un final al que abrazar en vez de al que temer.

La gran metáfora con la que comienza y termina la película es la historia que Edward le cuenta a su hijo cuando era pequeño: le dice que se siente como un pez ya desde su infancia, cuando había leído acerca de este animal que adaptaba su tamaño al lugar en el que se encontrara y que, en libertad, podía triplicar su volumen. Esta metáfora atraviesa toda la película, desde el momento en el que el personaje se escapa del pueblo en el que se había criado -y en donde destacaba como ciudadano ejemplar- por ser *demasiado* pequeño para él. En cuanto abandona el pueblo, Edward debe enfrentar una serie de obstáculos por haber escogido el camino complicado en vez del sencillo, que le lleva a un pueblo utópico llamado Espectro, donde todos sus habitantes van descalzos, lo que podría representar -siguiendo la metáfora del pez- que no necesitan buscar otra pecera (Imagen 14). Sin embargo, a pesar de la apariencia amigable del lugar, su nombre no es aleatorio: Edward ve en el río un pez que toma forma de mujer y que, según la persona que lo mire, ve cosas distintas que representan los deseos de cada individuo.

Más adelante, cuando Edward encuentra a esta mujer, sus sueños se verán truncados, puesto que es llamado por el gobierno de Estados Unidos para realizar el servicio militar (Imagen 15), en otra similitud con respecto a *La prima Angélica* o *La eternidad y un día*: *Big Fish* también muestra la realidad del contexto tanto social como político de la época en la que transcurre la vida de su protagonista. Otra similitud presente en todos los ejemplos es el egoísmo palpable de Edward, que es uno de los problemas que provocan el enfrentamiento con su hijo Will, ya que este último sufrió junto a su madre la soledad provocada por las múltiples desapariciones de Edward para llevar a cabo sus

aventuras. Sandra, la esposa de Edward, es la figura que le hace darse cuenta de sus errores e intentar enmendarlos antes de irse.

La mecánica narrativa de *Big Fish* parte de la necesidad del hijo de conocer a su padre, de quién apenas cree saber sus fantasías. Por este motivo, Will visita Espectro en busca de respuestas y allí encuentra a una mujer que se había enamorado de Edward (Imagen 16). Este encuentro hace que Will comience a ver que las fantasías de su padre estaban más acorde con la realidad de lo que él creía.

Al final, al contrario de la mayoría de ejemplos, la fantasía parece convertirse en la respuesta que todos queríamos, como sugiere el Dr. Bennet al contarle la historia real de cómo nació: “Supongo que si tuviera que elegir entre la historia verdadera y una versión rebuscada (..), es posible que escogiera la versión fantástica.” (1:48:20 / 1:48:45)

La película se cerrará justo después con la reconciliación entre padre e hijo, cuando Will, ante el último aliento de su padre, se vea en la necesidad de contarle una historia fantástica sobre cómo se irá de este mundo: convertido en pez, como él tanto había deseado. El epílogo de la película, que muestra el funeral de Edward, refrenda esta reconciliación entre la fantasía del padre y el realismo del hijo, puesto que algunos de los asistentes parecen sacados del imaginario de Edward (Imagen 17). Este final coincide con el de *8 ½* en su reivindicación del poder del imaginario sobre la muerte al convocar a todos los personajes de las ensoñaciones anteriores.

Estos cuatro ejemplos —*La carreta fantasma*, *8 ½*, *La prima Angélica* y *Big Fish*— proponen tanto un viaje físico como íntimo. Todos ellos emplearán ensoñaciones que conecten el presente con el pasado de los personajes y utilizan temas muy similares para crear una narrativa itinerante, comenzando por la muerte como cuestión de la que parte todo, y que de una forma u otra todos los personajes deben afrontar. Algunos ejemplos se hacen eco de los problemas de la época, como en *La carreta fantasma* o *La prima Angélica*, e incluso, aunque en menor medida, *Big Fish*; una característica que reaparecerá en *La eternidad y un día*, donde el contexto se muestra con el mismo fin: hacernos partícipes de la realidad que habita el protagonista. Por otro lado, todos estos

filmes, excepto *Big Fish*, muestran una preocupación por el mundo religioso que les permita desarrollar una reflexión sobre el agnosticismo, como sucede en *La carreta fantasma*, o bien sobre una educación sumida en una serie de prohibiciones y de miedos, como sucede en *La prima Angélica*, la fe se muestra como salvación de una muerte pavorosa. En *8 ½* también aparece este tipo de educación, que identifica a las mujeres como las pecadoras y las que hicieron que el protagonista asumiera la idea del amor como una falacia, llegando a considerar a estas mismas las culpables de sus pecados. Así, observamos la importancia que en todos los filmes tiene la figura femenina para los personajes: no sólo por sus amoríos, sino también por sus madres, quienes se muestran frías e insensibles con los protagonistas, provocándoles esa indiferencia que tendrán hacia todo lo que les rodea. Los primeros amores serán los únicos personajes que conozcan de verdad a los protagonistas de *Fresas salvajes* y de *La eternidad y un día*, y serán también quienes consigan que sean conscientes de su mundo interior, tanto de sus errores como de sus aciertos, haciendo que quieran mejorar antes de que su tiempo termine. El mensaje final de todas estas películas parece recuperar el concepto del *memento mori*, es decir, la necesidad de vivir la vida antes de que la misma se acabe.

CAPÍTULO DOS:

Bergman y Angelopoulos: modernidades complementarias

Para analizar en profundidad los dos casos de estudio de este TFG, primero debemos comprender el contexto tanto cinematográfico como cultural en el que se encontraban sus respectivos directores. Ambos cineastas destacan por el amor que tienen hacia su tierra y su patria, siendo esto algo que se puede observar en su filmografía, ya que tal y como comentamos en el capítulo anterior, harán uso del paisaje como un protagonista más, que servirá como alegoría para comprender a los personajes de sus filmes. Esto viene dado en gran medida a que ambos deciden tomar como punto de partida la tragedia griega para desenvolver sus trabajos, porque este género literario fue uno de los que más pesaron en la educación de los directores. Sin embargo, cabe destacar que las

diferencias serán también muy significativas por la infancia que tuvieron: Bergman, marcado por un país neutral en el que las preocupaciones que primaban en su posición de clase media-alta se centrarían en su adolescencia en el estudio del pensamiento del ser humano desde un punto de vista filosófico; en cambio Angelopoulos, movido por las múltiples guerras que le tocará vivir en Grecia, se verá sumido en la política comunista, algo que definirá gran parte de su filmografía por lo que sus películas serán muy distintas en cuanto a las preocupaciones externas del mundo. Ambos directores no obstante, explorarán temas muy semejantes como veremos en los casos de estudio, empleando para ello una iconografía similar que hará que, a pesar de las diferencias, hallen la misma respuesta.

2.1. Ingmar Bergman: el eterno existencialista

El prolífico cineasta sueco ha utilizado sus obras como reflejo de su personalidad; los personajes tanto de sus novelas, como de sus guiones o de sus filmes muestran una realidad bergmaniana: los retrata acorde a su subjetividad, creando a través de ellos una especie de diario íntimo utilizando el cine, el teatro o la literatura como medios de expresión, dándonos a entender que para él, como dice Jordi Puigdomènech, “el arte y la vida es todo uno”⁸. Por este motivo, sus obras se caracterizan por un exquisito y riguroso estudio de la psique humana, donde las dudas existenciales intentan ser resueltas a través de diferentes métodos de representación.

Bergman contaba con una exuberante formación en artes vinculada a su cultura nórdica, en la que destaca el romanticismo unido con la tradición literaria y con la antigua cultura campesina, todo ello enlazado con un sólido trasfondo luterano que, en caso de este cineasta, se ve acrecentado por hecho de ser hijo del pastor Henrik Bergman. Por otro lado, es necesario destacar la influencia que las películas de otros directores escandinavos tuvieron sobre su obra, como podrían ser Victor Sjöström o Carl Theodor Dreyer. Parte del lenguaje cinematográfico de Bergman se asemeja al de estos predecesores, ya que decidió omitir algunas innovaciones técnicas que se estaban

⁸ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. (2007). *Ingmar Bergman, el último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.

desarrollando en la segunda mitad del siglo XX: Bergman destaca por hacer un cine de cámara o *kammerspielfilm* en el que emplea el primer plano como efecto técnico por excelencia, centrándose en reducir tanto el tiempo de la acción como el número de personajes. Su lenguaje cinematográfico se caracteriza, además por estar muy influenciado por las vanguardias, empleándolas para crear una iconografía visual tenaz en la que el espectador sea conducido por sus filmes en busca de su ser interior, tratando temas tan importantes como la individualidad del ser, la muerte, el sentido de la vida o el silencio de Dios.

A través de estos temas, podemos conocer algunos aspectos de la vida de Bergman, comenzando por su relación con la fe cristiana, dado que esta es una de las cuestiones más tratadas por el cineasta debido a que su niñez se vio marcada por la profesión de su padre:

“—un niño como yo estimaba que la predicación era cosa para personas mayores. Mientras mi padre predicaba en el púlpito y la asamblea de fieles oraba, cantaba o escuchaba, yo concentraba mi atención en el mundo secreto de la iglesia, hecho de cúpulas bajas, muros gruesos, perfume de eternidad y coloreada luz solar que temblaba sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales—”.⁹

Bergman se inició a temprana edad en las lecturas filosóficas leyendo a Friedrich Nietzsche, inspirándose en el estudio que este hacía sobre la tragedia griega en las obras de su primera etapa. Este filósofo será quién le introduzca un pensamiento crítico sobre el arte, concibiéndolo como “un arma que permite al artista traspasar la representación e ir más allá del concepto de la imitación”.¹⁰ Durante su primera época, Bergman participará en montajes teatrales universitarios y se interesará por la técnica y producción cinematográfica, convirtiendo estas dos artes en sus principales instrumentos de reflexión filosófica. Por otra parte, es necesario destacar que le interesará la individualidad del ser, muy definida en gran medida por su marco tanto

⁹ Íbidem: Bergman citado en Puigdomènech op.cit., pág 32

¹⁰ Íbidem Pág. 33

histórico como cultural, ya que su juventud se vio marcada por la Segunda Guerra Mundial, que vivió desde una política neutral al encontrarse en Suecia, dedicándose durante estos años a debatir con otros intelectuales temas filosóficos en el barrio de Glam Stan. La reflexión sobre el sentido de la vida será constante a lo largo de toda su filmografía, puesto que cada individuo debe ser consecuente con sus actos pese a que muchas de sus elecciones sean irracionales, como el propio cineasta ha explicado: “la materia prima de mis films son las experiencias de la vida, en las que la base intelectual y lógica muchas veces se halla perdida”.¹¹

Todas estas ideas están presentes en la primera etapa filmica de Bergman, después de haber escrito una gran cantidad de obras teatrales. La obra de este cineasta, de hecho, suele dividirse en distintos periodos, como han propuesto investigadores como Charles Moeller o Jordi Puigdomènech, que distinguen cinco capítulos que a su vez podemos dividir en dos grupos: las obras de temática metafísica, es decir, aquellas que muestran un mayor interés en el punto de vista filosófico, por lo que el lenguaje poético destaca como herramienta principal; y las obras de temática más dramática, que destacan por una expresión crítica, no tanto por lo poético. Dicho esto, podemos concretar que la primera etapa (1945-1948) de Bergman reúne sus cinco obras de juventud, entre las que destacan *Crisis (Kris, 1945)* y *Ciudad portuaria (Hamnstad, 1948)*. Todos estos títulos, se centran en cuestionar tanto los valores religiosos como los códigos éticos de la sociedad de su época. Son películas, además, en las que no encontramos ninguna conclusión, sólo una reflexión. Moeller apuntó que se trataba de filmes “impresionistas”¹², pero aún así, se puede apreciar una profundidad dramática que será propia del director. Estas películas desarrollan reflexiones acordes con los estudios que el cineasta había hecho de la filosofía de Søren Kierkegaard: en *Crisis* observamos la idea de que la pasión es la que marca los límites, por lo que resulta necesario pensar de forma subjetiva la existencia. Las tres películas siguientes estarán más influenciadas por el cine francés, en especial por los trabajos de Marcel Carné, destacando la alternancia entre momentos trágicos y frívolos. La última película de esta etapa, *Ciudad portuaria*,

¹¹ Ibidem: Bergman citado en Puigdomènech, pág.51

¹² Ibidem: “Moeller en Puigdomènech”, pág 53

en la que vemos la vida de una pareja de clase baja, beberá directamente del neorrealismo italiano.

La segunda fase de la filmografía de Ingmar Bergman reúne diez largometrajes realizados entre 1948 y 1955, entre los que destacan *Prisión (Fängelse, 1949)*, y la trilogía *Juegos de verano (Sommarlek, 1951)*, *Un verano con Mónica (Sommaren med Monika, 1953)* y *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende, 1955)*. Todas estas películas exploran el problema del mal, el nacimiento y la muerte, el sentido de la vida, la importancia de la mujer y, de nuevo, la existencia de Dios. *Prisión* supone una clara referencia a *Huis clos*¹³, una obra teatral escrita por Jean-Paul Sartre en la que desarrolla la teoría de acuerdo con la que el infierno viene dado por la relación con el otro. En cuanto a la trilogía, las tres películas responden a una bipolaridad que pasa por lo trágico, lo irónico, lo absurdo y lo racional que da como resultado un pesimismo notable, contrarrestado por la idea de la ternura, un concepto que atravesará toda su filmografía: "Ternura se dice en sueco *öhet*. Significa exactamente una dulzura desollada viva. Una nada la hiere profundamente: hasta tal punto es vulnerable. Sólo hay una desgracia,(...): estar solo."¹⁴

La tercera etapa reúne las obras de contenido simbólico realizadas entre 1956 y 1963, probablemente sus películas más conocidas entre las que destacan *El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1957)*, *El manantial de la doncella (Jungfrukällan, 1960)* y *Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)*, una de las películas que será analizada más adelante en este trabajo. Esta última plantea la idea de la soledad ligada al destino del personaje por haber tomado la decisión de vivir de forma egoísta, una evolución en el pensamiento de Bergman, que se aleja de la conocida afirmación de Jean-Paul Sartre "el infierno son los demás" al preferir un infierno en compañía que un infierno a solas. Por otro lado, en *El séptimo sello* continúa su eterna duda sobre la existencia de Dios, esta vez en relación con la muerte y el sentido de la vida; por lo que para esta película usa un lenguaje simbólico extraído de aquellas pinturas medievales que el cineasta veía en las iglesias

¹³ *Huis clos*, Sartre 1944

¹⁴ MOELLER, Charles (1995) *Literatura del siglo XX y cristianismo, El silencio de Dios*. Ed. Gredos, Madrid. Pág. 130

rurales. Estas dudas, sin embargo, serán resueltas en la película, de acuerdo con la explicación del propio director: “el hombre, su búsqueda eterna de Dios, con la muerte por única respuesta”¹⁵. Posteriormente, con otras obras de esta misma etapa — *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) , *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962) y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963)— replantean y profundizan el problema de la existencia de Dios desde una perspectiva agnóstica. Kierkegaard vuelve a ser aquí la principal fuente de inspiración, puesto que estas películas tratan de las pruebas que el ser humano debe superar para acceder al estadio religioso, aunque Bergman, a diferencia de Kierkegaard decide no dar el salto a la fe, cerrando de esta forma su ciclo de películas interesadas por cuestiones religiosas.

La cuarta etapa del cineasta (1964-1980), se vio marcada por su labor como director del Gran Teatro de Estocolmo entre 1963 y 1966, una experiencia que Bergman describe como “un soplete que impulsó en mí una especie de madurez instantánea”¹⁶. En aquel momento, debido al estrés provocado por la producción tanto del teatro como de las películas — en concreto *¡Esas mujeres!* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964)— , Bergman cayó enfermo de pulmonía y sufrió una grave intoxicación por penicilina, por lo que tuvo que ser ingresado en el hospital en donde comenzó a escribir *Persona* (1966), una de sus obras culmen, que supone el tránsito hacia la desesperación desembocando en un “pesimismo ontológico”.¹⁷ El historiador Josepé María Caparrós Lera cree que existe una nueva trilogía compuesta por esta película, *La vergüenza* (*Skammen*, 1968) y *Pasión* (*En passion*, 1969), ya que las tres proponen una visión nihilista del mundo, cómo él dice “de un carácter metafísico-existencial”, que reflexiona acerca del hombre y su razón de existir: “el ser y la nada son expuestos por Bergman a través de un planteamiento singular que parece imitar su propio existir en la isla Fårö, donde reside recluso y marginado de la sociedad.”¹⁸

¹⁵Ibidem, PUIGDOMÈNECH, Declaraciones de Ingmar Bergman, pág. 58

¹⁶ BERGMAN, I., (2007), *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, Pág. 372.

¹⁷Ibidem, PUIGDOMÈNECH, pág. 59

¹⁸ Ibidem, PUIGDOMÈNECH, pág.61

Otra obra relevante de esta misma etapa sería *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1973), donde todavía vemos una angustia existencial provocada en gran medida por una fe ya perdida que se representa a través de una *pietà*. A partir de este momento, el resto de películas se centrarán en problemas humanos, ignorando así a Dios y haciendo ver al hombre, como apunta Puigdomènech, como “un ser problemático, incierto, ambiguo y esencialmente inestable.”¹⁹ En su obra *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1975), una adaptación de la gran ópera de Mozart utiliza la música para constatar que el amor, finalmente existe.

Su quinta y última etapa (1981-2007), por último Bergman nos introduce en lo que se ha denominado como “reconstrucción genealógica”²⁰ siendo *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1983) la obra más destacada un precedente del libro “*Linterna mágica*”²¹ que funcionó como un diario para el director. Todos los temas bergmanianos aparecen integrados en esta película a través de las distintas formas en que pueden ser representados, ya sea por medio del arte, de la música o de la religión.

Posteriormente, Bergman todavía hará algunos cortometrajes y trabajos para televisión, como *El rostro de Karin* (*Karins Ansikte*, 1986), en el que reconstruye la vida de su madre empleando apenas imágenes instantáneas, mostrando la madurez del ser humano tanto interior como exterior; o *En presencia de un payaso* (*Larmar och gör sig till*, 1997), en donde retomará el tema de la muerte unida a las ideas heideggerianas del “ser en el tiempo y ser para la muerte”²². Por otro lado, la compleja relación con su padre será tratada en *Niños de domingo* (*Söndagsbarn*, Daniel Bergman, 1993) una película escrita por Ingmar Bergman y dirigida por su hijo Daniel Bergman. Estos últimos títulos reconstruyen su saga familiar, convirtiendo a Bergman en un autor completo que consiguió hallar las respuestas a las preguntas que siempre se hizo.

¹⁹Ibidem, PUIGDOMÈNECH: pág. 62

²⁰ Ibidem, PUIGDOMÈNECH: pág. 64

²¹ BERGMAN, I. (1987) *Linterna mágica*, Barcelona: Ediciones Tusquets.

²² Ibidem, PUIGDOMÈNECH: pág. 65

2.2. Theo Angelopoulos: el justiciero a través de la pantalla

La figura de Theo Angelopoulos destaca principalmente por su estrecha relación con la historia de su país, Grecia, por lo que podríamos dividir su filmografía a partir de dos grandes ejes: las películas en las que prevalece *lo histórico* y aquellas en las que *lo existencial* toma mayor relevancia.²³

La vida de este director se vio en seguida condicionada por la dictadura fascista de Ioannis Metaxas (1936-1941), puesto que Angelopoulos nació en 1935 en un barrio de pequeña burguesía con sus padres. El contexto histórico pronto los introdujo en una marea de problemas: la dictadura de Metaxas (1936-1941), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Guerra Civil Griega (1946-1949). En estas circunstancias, la infancia y adolescencia del cineasta se vieron marcadas por la literatura, siendo la tragedia clásica de la antigüedad uno de los géneros que más influirá en su obra, sobre todo *La Odisea*²⁴. Más adelante, en su adolescencia, se interesará también por novelas de autores rusos, como Fiódor Dostoyevski, o franceses, como Albert Camus. Tras estudiar Derecho en Atenas (1953-1957), viajará por toda Grecia durante los años de su servicio militar (1958-1960) y después emigrará a París para estudiar en La Sorbona y en el IDHEC a principios de los años sesenta (1960-1963), en plena eclosión de la Nouvelle Vague.

A su regreso a Grecia, Angelopoulos trabajó como crítico de cine durante cuatro años en el diario de izquierdas *Demokratiki Allaghi* — literalmente “Cambio democrático” — hasta el golpe de estado de los coroneles en 1967. Al año siguiente, debuta como cineasta con su cortometraje *El programa* (*Η εκπομπή*, 1968), que ya tiene por tema principal “–el vacío –” expuesto a través de la Historia y del viaje, empleando para ello una narración fragmentada²⁵. Dos años más tarde, filmará su primer largometraje, *Reconstrucción* (*Αναπαράσταση*, 1970) a partir de un suceso que había leído en un periódico, en el que una mujer asesinó a su marido, pero que no deja de ser nada más y nada menos que una tragedia griega.

²³ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2015) *Theo Angelopoulos* Ed. Cátedra. Empleado tanto para crear la división fílmica, como el contexto socio-político de Grecia durante todo el siglo XX.

²⁴ HOMERO (S.VIII a.C) *La Odisea*. Madrid: Editorial Anaya

²⁵ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, Pág. 49

Gracias a la gran acogida, – nacional e internacional –, de *Reconstrucción*, Angelopoulos pudo realizar a continuación una trilogía sobre la Historia de Grecia, que marca a la misma entre los años 1935 y 1977 compuesta por *Días del 36* (*Μέρες του '36*, 1972), *El viaje de los comediantes* (*Ο Θίασος*, 1975) y *Los cazadores* (*Οι Κυνηγοί*, 1977). En la primera, *Días del 36*, el cineasta centra la atención en la guerra civil griega y en los apoyos internos y externos de la dictadura de Metaxas. La siguiente película, *El viaje de los comediantes*, amplía el contexto socio-político a toda Europa: por un lado, encontramos alusiones de la guerra civil española por parte de los comunistas de la película, mientras que por otro lado la presencia de la Alemania nazi se manifiesta a través de unos altavoces que informan de la reunión entre Metaxas y Joseph Goebbels. Por último, *Los cazadores* es la primera película en la que observamos melancolía en los personajes, que revisitan la guerra civil a través de *flashbacks* que en realidad, se desarrollan en el presente, sin necesidad de dar un salto espacio-temporal.

Su siguiente película, *Alejandro el Grande* (*Ο Μεγαλέξανδρος*, 1980) cierra una parte de su filmografía, puesto que de la historia pasa a la leyenda, en la que mezcla la reconstrucción histórica con una caricatura de distintos personajes que pertenecen a la tradición. Posteriormente, rueda algunos documentales para la televisión como *Un pueblo, un habitante* (*Χωριό ένα, κάτοικος ένας*, 1981) o *Atenas, retorno a la Acrópolis* (*Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη*, 1983), que suponen un paso de lo social a lo privado, a las dudas existenciales del propio director: el cineasta decide cambiar la realidad en la que vivió, no quiere ser sujeto de la historia, sino objeto de la misma. Este intento terminará fracasando, pero es ahí, en ese vacío, donde reside la realidad del *yo*.

La siguiente etapa que encontramos en su filmografía es la que Manuel Estévez Vidal denomina como “el vacío del padre”²⁶, en la que encontramos *El viaje a Citera* (*Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1984) y *Paisaje en la niebla* (*Τοπίο στην ομίχλη*, 1988). Tal y como comenta este crítico, para acceder al *yo* primero se debe buscar en la figura paterna,

²⁶VIDAL ESTÉVEZ, M. *op. cit.*, pág. 123

empleándolo en ambas películas de forma onírica; en la primera constatando un viaje hacia el interior y en la segunda, mediante un viaje hacia el exterior, para obtener de todas formas un viaje íntimo. *El viaje a Citera* representa una figura que se mantendrá en la toda filmografía del cineasta, el migrante, y que puede aparecer de tres formas recurrentes²⁷: refugiado, apátrida y repatriado; en este caso, un repatriado injustificable.

La siguiente etapa del cineasta, que Manuel Vidal Estévez denomina “el desencanto del mundo y de la muerte”²⁸, reúne tres filmes: *El apicultor* (Μελισσοκόμος, 1986), *El paso suspendido de la cigüeña* (Το Μετέωρο Βήμα Του Πελαργού, 1991) y *La eternidad y un día* (Μια αιωνιότητα και μια μέρα, 1998). La primera de estas películas, *El apicultor*, compone además la trilogía del silencio junto con *Viaje a Citera* y *Paisaje en la niebla*. De manera similar al resto de su filmografía, la puesta en escena de *El apicultor* está construida a partir de largos planos secuencia a los que añade el uso del campo-contracampo para conseguir mayor empatía con el espectador. El nombre del personaje principal, *Spiros*, interpretado por Marcello Mastroianni, hace referencia al padre del cineasta, puesto que la película pretende retratar a la generación de aquellas personas que, tras sufrir la dictadura, la guerra mundial y la guerra civil griega, desarrollaron un profundo e inamovible nihilismo que les llevó a sentir una gran desilusión por el mundo, como ya ocurría en *Viaje a Citera*:

“cada una de mis películas engendra la otra, en una continuidad” explica Angelopoulos, “quizá sea incapaz de contar historias de otros y todo eso en función de mi evolución.”²⁹

Ese mismo nihilismo reaparece en *El paso suspendido de la cigüeña*; en este filme un periodista llamado Alexandre viaja hasta el norte de Grecia, en la frontera con Albania para filmar la situación de refugiados de diferentes países, los cuales están a la espera de un permiso para regresar a su país y abandonar ese lugar; en este contexto, Alexandros se encuentra con un político griego que había desaparecido sin dejar rastro, el cual es encarnado por Mastroianni.

²⁷ GOMEZ MONTERO, Eva Luisa (2016) *Análisis de la representación: los migrantes en el cine de Theo Angelopoulos*, Universidad Rey Juan Carlos, pág. 128

²⁸ VIDAL ESTÉVEZ, M. *op. cit.*, pág.151

²⁹ Angelopoulos citado en Vidal Estévez, M. *op. cit.* pág.293.

Para ilustrar el camino que debe hacer hasta la frontera, el director utiliza largos planos secuencia dominados por un silencio, ya que lo único que el poder acepta son dos actitudes: “la complicidad o la muerte, el elogio o el silencio”.³⁰

El último filme de esta etapa será *La eternidad y un día*, el segundo caso de estudio de este trabajo; una película en la que el director decide crear otro viaje, tanto físico como íntimo, en el que un poema separa al protagonista, Alexandros, un hombre que tuvo que exiliarse de Grecia durante muchos años, de conocerse a sí mismo antes de la muerte. Para conseguirlo, quiere completar un famoso poema de Dionisio Solomós, un escritor griego que también vivió en el exilio durante un largo período de tiempo desconociendo su lengua materna, por lo que decidió crearle un himno al país comprando palabras a sus habitantes.

La siguiente etapa es “la melancolía fin de siglo” donde encontramos tan sólo una película, *La mirada de Ulises* (Το βλέμμα του Οδυσσέα, 1995) que también forma la trilogía sobre la frontera y los límites de la comunicación humana junto con *El paso suspendido de la cigüeña* y *La eternidad y un día*. En esta película, podemos observar uno de los elementos que todos los protagonistas de las distintas películas de Theo Angelopoulos tienen en común: todos están encaminados hacia la derrota. Trata la historia de un cineasta exiliado en los EE.UU. que regresa a su país para asistir a la proyección de su último filme. Al ver el rechazo que esta genera, decide continuar su viaje en busca de tres bobinas perdidas sin revelar de los hermanos Ianachia y Milton Manakis para recuperar su inocencia perdida, queriendo hacer una reconstrucción de una nueva mirada. Al igual que en *La eternidad y un día*, A, el protagonista, pasará por la frontera de Albania en distintas ocasiones y en una de ellas observa la multitud de refugiados que transitan por la frontera, haciéndonos conscientes del drama creciente que existía en la península de los Balcanes durante los años noventa. Posteriormente, continuará su viaje por Macedonia, donde Angelopoulos emplea los flashbacks de forma similar a *La eternidad y un día*, pero con una finalidad muy distinta; quiere

³⁰VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, pág. 161

mostrar la historia del lugar cuando los hermanos Manakis llegaron al país, estallando primero la guerra balcánica y posteriormente la Primera Guerra Mundial.

Cabe destacar que las figuras femeninas tienen una gran relevancia en *La mirada de Ulises*, al igual que en *Fresas salvajes* y *La eternidad y un día*. En total aparecen cuatro mujeres – todas interpretadas por la misma actriz, Maia Morgenstern – que destacan en el viaje del protagonista, en una referencia muy clara a *La Odisea* ya que encontramos a la primera mujer en Florina, que es la que espera al protagonista, representando a Penélope; después, la segunda mujer es una periodista que podría ser Calipso, una mujer de nuestros días, fuerte e intelectual; la tercera resulta ser una campesina búlgara que aparece en un flashback de uno de los hermanos Manakis en la Primera Guerra Mundial y se relaciona con la tierra, la muerte y la guerra, que representaría a Circe. Por último, hallaremos al final del viaje, en Sarajevo a la cuarta mujer, una joven inocente igual que Nausica.

En el filme, vemos un *flashback* a través de uno de los *travellings* más relevantes del cineasta; en el que el tiempo histórico se condensa en la casa de la niñez de A. Ahí conocemos a su familia en paralelo a la historia de Rumanía, desde el año 1945, pasando por el año 1948, cuando el estalinismo se instala en el país y arrestan a uno de sus tíos. Más adelante en el año 1950, llega un comité confiscador a llevarse absolutamente todo lo de la primera planta de la casa, mostrando la decadencia en la que se vio sumido el país.

Tras esta ensoñación, A prosigue su viaje y se va a Belgrado, para lo que sube a un barco para cruzar el Danubio, que transporta una enorme estatua de Lenin. Esta imagen quiere expresar la mutilación que sufre el comunismo, que parece alejarse del tiempo histórico al sucumbir a la burocracia stalinista y a las variantes de la misma que convirtieron una revolución socialista internacional en regímenes represivos: la estatua de Lenin navegando por el Danubio supone una forma de despedirse de toda una época. Durante ese viaje en barco, antes de partir, los encargados del puerto preguntan a los oficiales del barco si llevan algún extranjero, a lo que ellos comentan “a nadie”

(1:21:45), algo que remite directamente a *La Odisea*, ya que en esa gran obra literaria Ulises dice llamarse “Nadie” para burlar a Polifemo, por lo que el nombre en el título resulta ser más esclarecedor de esta manera. A llega a Sarajevo y gracias a Ivo Levy, el conservador de la filмотeca³¹, consigue finalmente revelar las tres bobinas y finalizar así su viaje. A parte, Sarajevo representará el lugar en el que se condensa el pasado, el presente y el futuro, en donde se abre el siglo XX con la Primera Guerra Mundial y se cierra con la desintegración de Yugoslavia.

Al final de *La mirada de Ulises*, la música aparece cuando Ivo Levy y A pasean por las calles de Sarajevo y ven a unos jóvenes serbios dar un concierto de orquesta de Eleni Karaindrou en tono elegíaco al igual que en último viaje que aparece en *La eternidad y un día*. La película termina por incluir una cita de un diálogo platónico³²: “y el alma, si debe conocerse a sí misma, tiene que observar el alma”. Este es el fin que todo ser humano debería tener, el de conocerse a sí mismo, algo que A quería al estudiar a los hermanos Manakis, recorriendo en paralelo su propia memoria individual y, sobre todo, la memoria colectiva y cinematográfica de los Balcanes. Como veremos, los protagonistas de *Fresas salvajes* y *La eternidad y un día*, también buscarán esto mismo, conocer su alma, que es donde reside toda su virtud.

Por último, la filmografía de Theo Angelopoulos se cierra con su última etapa, “regreso al principio y al final”, que debería incluir las películas *Eleni* (Τριλογία – I. Το λιβάδι που δακρύζει, 2004), *El polvo del tiempo* (Τριλογία – II. Η Σκόνη του Χρόνου, 2008) y *El otro mar* (Τριλογία - III. Η άλλη θάλασσα), pero esta última quedó inconclusa tras la muerte del cineasta en un accidente de tráfico. *Eleni* al igual que el principio que el cineasta seguía, vuelve a su inicio en su final al retornar a principios del siglo XX, aunque con grandes diferencias con respecto a los títulos anteriores puesto que aquí la base temporal es lineal salvo algún *flashback* para tratar la Guerra Civil Griega. La trama de la película se desarrolla, en concreto, entre 1919 y hasta 1949, es decir entre el final de la Primera Guerra Mundial y el final de la Guerra Civil griega. Esta vez la

³¹ Un personaje interpretado por el actor sueco Erland Josephson, un intérprete habitual en muchas películas de Ingmar Bergman.

³² PLATÓN, *Primer Alcibiades* (430 a. C), Ediciones: La biblioteca Digital

mirada de Angelopoulos al trauma de la guerra se centra más en los sentimientos, insistiendo en que lo único que queda tras la tragedia es la melancolía y la destrucción de los sueños.

2.3. El descenso a los infiernos: el descubrimiento del alma

Una vez conocida la filmografía de Ingmar Bergman y Theo Angelopoulos, podemos sumergirnos en los dos casos de estudio que constatan el final de este trabajo de investigación: *Fresas salvajes* y *La eternidad y un día* dos películas que comparten muchas ideas, empezando porque sus dos protagonistas, Isak Borg, un importante médico, y Alexandros, un notable poeta, son hombres muy valorados en sus respectivos campos de trabajo y, sin embargo, al encontrarse frente a la muerte, se dan cuenta de que han sido unos extraños tanto para sí mismos como para las personas que los acompañaron a lo largo de su vida. Por este motivo, emprenderán un viaje en el que recorrerán toda su existencia a través de ensoñaciones interiores, intentando encontrar las respuestas a las preguntas que ambos se hacen.

En *Fresas salvajes*, Isak Borg obtendrá esas respuestas en primer lugar de su nuera, que le acompaña en el viaje y que se encarga de hacerle comprender que su hijo tiene los mismos problemas ante la vida que él, por la frialdad con la que lo crió; algo que comprenderá posteriormente con la visita que hace a su madre, que se muestra siempre distante con él. Durante este viaje, también le acompañarán unos adolescentes que le recuerdan su juventud y el amor de su vida, Sara. Además, una pareja compleja le recordará su relación atormentada con su mujer, Karin, tras lo que finalmente se reconocerá a sí mismo y a su realidad.

El viaje de Alexandros, a su vez, será un camino más solitario, dejando atrás a su hija, su asistente y su perro, sin pretensión de tener compañía hasta que salva la vida a un niño albanés que necesita el cariño que Alexandros, después de toda una vida llena de frialdad, decide otorgarle. Esta reacción se debe, al igual que en *Fresas salvajes*, a la distancia impuesta por su madre entre ambos, que le hace comprender por qué falló la relación con su mujer, Anna, puesto que su narcisismo innato no hizo otra cosa que

separarlos, separarle de la felicidad que podría haber tenido. Durante todo su trayecto, intentará concluir el poema “Los sitiados libres” del escritor griego Dionisio Solomós³³, consiguiendo finalmente su respuesta.

CAPÍTULO TRES:

3.1. Análisis textual: El lenguaje cinematográfico

3.1.1. Las imágenes hablan por sí mismas, los personajes callan.

Ingmar Bergman y Theo Angelopoulos son dos directores conocidos por mostrar la condición humana en sus películas. En ese sentido, los protagonistas de *Fresas salvajes* y de *La eternidad y un día* son conscientes de la realidad que les mueve: el camino hacia la muerte. Sin embargo, este momento no se personaliza, como ya había hecho Bergman en *El séptimo sello*, sino que se presenta a la muerte como “el gran vacío de la condición humana, el agujero negro que nos espera impasible”³⁴. Para llegar hasta ella, recorren el viaje del que tanto hemos hablado, en el que descubren la realidad de sí mismos antes de abandonar esta vida.

Ambas películas coinciden en un punto clave: mostrar el paisaje como si fuera un protagonista más, los lugares recorridos durante sus viajes son parte del porqué, puesto que conectan con su mundo interior: en *La eternidad y un día*, la película comienza en el sitio que será de mayor relevancia para Alexandros; su casa de verano, (Imagen 18) en la que ya vivía con su madre y posteriormente vivirá con su mujer, Anna. En *Fresas salvajes*, tardaremos más en conocer el lugar decisivo, sin embargo coincide también en ser una casa de verano (Imagen 19) en la que Isak vivía durante esa época con su familia, destacando en ella su primer amor, Sara.

³³ Este poeta no es elegido por casualidad, sino que se debe a que se vio abatido por la lucha por la independencia de los griegos frente al Imperio Otomano en 1821, lo que le hizo escribir una “Oda a la libertad” (1823), que se convertiría en el himno nacional griego. El proceso de escritura de este poema implicaría la compra de palabras a los griegos, ya que él había olvidado su lengua materna y quería recuperarla de alguna forma.

³⁴ Vidal Estévez, M., *op. cit.*, pág. 172

El silencio de los personajes es necesario para que las imágenes hablen por sí mismas, para que se produzca lo que Gotthold Ephraim Lessing denomina “el momento pregnante”³⁵ que es el encargado de crear en el espectador la necesidad de un juego libre de fantasías, para que desarrolle una mirada interior, empleando para conseguirlo estas pausas en las que cada espectador – al igual que los personajes – se contempla siendo consciente de la duración temporal, lo que nos obliga a detenernos para contemplar la inacción y sentirnos cómodos con la misma. Este efecto procede, tanto en la película de Bergman como en la de Angelopoulos, de un lenguaje cinematográfico muy marcado, como se explicará a continuación.

Bergman emplea el primer o primerísimo plano (Imagen 20) para romper los límites que existen entre el público y la pantalla, llevando así a los espectadores hacia el interior de los personajes, introduciéndolos en su psique. Las preguntas existenciales que los personajes se plantean hacen que el espectador se identifique con los sentimientos que experimentan. Además, tal y como dice Michael Bird, cabe destacar que normalmente los filmes de Bergman tienden a terminar como habían comenzado: “en *Fresas salvajes*, la escena de apertura de Isak Borg recostado sobre su almohada coincide con la escena de cierre de él una vez más recostado sobre una almohada.”³⁶(Imagen 21) Esta dinámica permite observar una cierta resiliencia, una necesidad de mejorar, aunque todo termine en el mismo punto debido a la propia condición humana. Esta conclusión la debe alcanzar el espectador, no puede ser un público pasivo³⁷, sino que debe encontrar sus propias respuestas siendo capaz primero de sentir el filme y posteriormente intentar entenderlo intelectualmente.

El cine de Theo Angelopoulos también requiere un espectador activo, puesto que este cineasta suele emplear planos secuencia silenciosos (Imagen 22) en los que apenas se escucha el sonido de las calles de Grecia. El director sigue las ideas de André Bazin en cuanto a su ética del realismo cinematográfico, convirtiendo al plano secuencia en “una

³⁵ Citado en BALLÓ, J. *op. cit.*, pág.14

³⁶Bird citado en CAFFY, A. (2021) *El discurso sonoro en la filmografía de Ingmar Bergman: música, paisaje sonoro y tratamiento de la voz*. Madrid, E-Prints Complutense pág.

³⁷Ibidem

unidad que, aliada con la profundidad de campo, no renuncia al montaje sino que lo integra en su plástica”.³⁸ Cabe destacar, además, que Angelopoulos entiende esta figura de estilo como una superación de los límites de la representación cinematográfica: quiere definir el “ – aquí y ahora –” para que el espectador sea más consciente de la realidad en la que se ve inmerso haciendo así que exista una mayor continuidad en la representación. Los planos secuencia del cineasta griego están profundamente marcados por el tiempo y por la historia, ya que la influencia de la antigüedad se nota en la elección de unas determinadas opciones de lenguaje cinematográfico por encima de otras como él mismo explicó en una conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2008.:

En el último capítulo de *Ulises* de Joyce y el monólogo de Molly hay muchas páginas sin punto, sin comas, sin nada: es un plano secuencia. Recuerden también la descripción de las armas de Aquiles de Homero, hay una descripción de las armas de cuatro o cinco páginas, es un plano secuencia. En los planos secuencia hay algo que para mí es muy importante.³⁹

El director compara también el plano secuencia y la pausa musical, porque en ambos existe un momento de calma y después, a la hora de recuperar el movimiento o el sonido, hace que todo se reanude desde el silencio explícito, que no ha hecho más que convertir ese momento en algo real, en el que el espectador puede sentirse dentro de esa casa o de ese paisaje. No obstante, al igual que Bergman, Angelopoulos considera que los primeros planos “son como gimnasia para el ojo, muchas veces más importantes que cuando hay montaje y mucho más musicales; se siente con la piel y no solamente con la cabeza.”⁴⁰ De este modo, constatamos que el cineasta griego emplea estos dos tipos de planos para comprender mejor la psique de todos sus personajes.

³⁸ Bazin citado en REVERT GOMIS, J. (2015). “Grecia, Europa El plano-secuencia y la identidad en el cine de Theo Angelopoulos”, *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 9, pág. 49

³⁹ Angelopoulos en CHESSA, Alberto. (2008). Documental CBA: El alfabeto Angelopoulos. Consultado el 24 de junio de 2023 en

https://www.youtube.com/watch?v=VWCY7XTCWDY&ab_channel=C%C3%ADrculoDeBellasArtes

⁴⁰ *Ibidem*: 0:20:45

El paisaje, como se explica más arriba, no sólo es el lugar en el que transcurre la acción, sino que también permite dar vida a los recuerdos de los protagonistas. Estamos frente a dos personajes egoístas a los que les cuesta conectar con su entorno, por lo que su vida se presenta de forma lúgubre: en *Fresas salvajes*, al comenzar el viaje en coche, los personajes comentan la posibilidad de lluvia, algo que irá en aumento según avance la película hasta que finalmente llueva; mientras que la realidad en la que vive Alexandros en *La eternidad y un día* se ve plagada de días nublados, lluvia y nieve. Frente a esta meteorología adversa, los recuerdos de ambos protagonistas sobre las respectivas mujeres de su vida y de su juventud, se ven bañados por un sol propio de los días de verano. Como nos revela Theo Angelopoulos: "las condiciones atmosféricas tienen el papel de reflejar no sólo un clima, sino también situaciones internas." ⁴¹ El clima en ambas películas, por lo tanto, comienza siendo nublado, mientras los protagonistas hablan –uno a través de una carta y otro a través de un diálogo interno– sobre la soledad que sienten por haber renunciado a la vida social: en *Fresas salvajes*, Isak comenta cuáles son las personas de su vida a través de las fotografías de la habitación y termina por describirse como un anciano pedante; en *La eternidad y un día*, una ensoñación presenta a un joven Alexandros hablando con un amigo en su casa de verano –mientras se muestra el exterior de la casa–, expresando ya entonces una preocupación sobre qué es el tiempo, a lo que el amigo le responde que “el abuelo dice que es un niño que juega a los ositos en el borde del mar.” (0:01:44)

Ambas películas introducen de esta forma al público en las vidas de sus personajes; haciéndole conocedor de sus inquietudes internas y anunciado dos eventos importantes: Isak Borg celebrará su jubileo doctoral y Alexandros se prepara para un último día de libertad antes de ingresar en un hospital para abandonar el mundo. Esa misma noche, en Isak, a través de su primera ensoñación, conocerá su futuro: la muerte le acecha en unas calles desiertas, donde los relojes carecen de manecillas y el paisaje parece propio de una película de terror (Imagen 23). En ese sueño, Isak observa a otro personaje que se

⁴¹Angelopoulos en LÓPEZ JIMENO, A.(2003), Algunas claves para comprender "La eternidad y un día", de Theo Angelopoulos. Cuadernos cinematográficos; 11, págs. 59-79, pág. 73

desvanece según le toca el hombro, y poco después un carruaje de caballos desbocados deja caer un ataúd del que sale una mano que resulta ser suya. Al despertarse de esa pesadilla, Isak comienza a plantearse la posibilidad de que esa ensoñación sea un mensaje de la muerte, por lo que el viaje que inicia tendrá la misma intención que el de Alexandros: un retorno al hogar que pretende hallar las respuestas a sus últimas preguntas.

3.1.2. El viaje y los acompañantes que guían la vuelta a casa

Alexandros, antes de comenzar su viaje, debe encontrar solución a las últimas cosas que le atan a la vida: su hija, su madre y su perro. Isak, por el contrario, no se enfrentará a esta cuestión hasta más tarde, cuando gracias a sus ensoñaciones decide desviarse del camino para poder visitar a su madre y despedirse de ella.

La primera de las ensoñaciones de Alexandros en *La eternidad y un día*, a las que siempre recurrirá gracias a las cartas que Anna le escribía, se produce mientras el personaje se encuentra en casa de su hija. A través de este tipo de ensoñaciones, conocemos cómo se sentía ella con respecto a él; algo que no veremos en *Fresas salvajes*, igual que no veremos a Isak presente en la escena, será un mero espectador de las conversaciones que Sara o su mujer, Karin, mantienen con otros personajes, exceptuando al final del filme, donde Sara obliga a Isak a conectar con la verdad de sí mismo, utilizando para ello un espejo. En *La eternidad y un día*, Alexandros tiene la oportunidad de intervenir en la mayoría de sus ensoñaciones y hablarle a Anna, conocer por qué las cosas no funcionaron y qué hizo él mal. Por este motivo, puesto que Alexandros es consciente de su final desde el comienzo del filme, su viaje será más limpio y avanzado, mientras que el de Isak será más pantanoso, ya que la consciencia de que su final está cerca será lo que le permita comprender los errores que ha cometido y las molestias que ha ocasionado a las personas que le rodean en su vida.

En el viaje de Isak, por lo tanto, intervienen más personajes, que adoptan un simbolismo que posteriormente ayudará al protagonista a su conocimiento y avance personal. Los encuentros de Alexandros con numerosos personajes también le harán comprender su vida, aunque en un comienzo él sólo se había propuesto terminar su último día en paz, siendo amable con el mundo que le rodea. Dado que Angelopoulos es un director interesado por la realidad social, el único personaje que acompañará al protagonista de *La eternidad y un día* en su camino será un niño refugiado albanés que trabaja como limpiador de coches y al que salvará al inicio de la película de ser arrestado por la policía. La respuesta del niño ante ese acto de generosidad por parte de Alexandros no es otra que una sonrisa que se desvanece al momento y que lleva al protagonista a observar en el niño una falsa inocencia y una madurez rauda y violenta que se completará en su segundo encuentro.

La mayor diferencia entre ambas películas es que en *La eternidad y un día*, existe una conciencia del mundo que rodea al público y a los personajes: el segundo encuentro entre Alexandros y el niño, al que el protagonista salva esta vez de unos secuestradores que lo habían llevado a un bajo en el que se lleva a cabo el tráfico infantil para familias adineradas, normalmente estadounidenses, está filmado mediante un plano secuencia (Imagen 24) que, como comentamos, nos hace más conscientes de la temporalidad y crudeza de la situación. Este niño mostrará a Alexandros todo lo que le falta para comprender el mundo, que son las mismas preguntas que anteriormente Angelopoulos ya había formulado en las otras dos películas de la trilogía de las fronteras de la comunicación humana: en *El paso suspendido de la cigüeña*, por ejemplo, el protagonista, que también se llama Alexandros, se dispone a cruzar la frontera entre Grecia y Albania (Imagen 25) situándose sobre la línea que marca la separación entre los dos países al principio de un puente; mientras, al fondo del plano, vemos a un guardia que se pone en posición por si fuera necesario intervenir. Alexandros decide llevar al niño albanés a esta misma frontera en *La eternidad y un día*, ya que cree que la abuela del niño le estará esperando al otro lado (Imagen 26). El lugar, en esta película, se representa como un descenso a los infiernos sumido en un paisaje desolador, lleno de niebla, con un grupo de personas inmóviles subidas a la valla que sirve de límite entre

los dos países que, según Jordi Revert Gomis, parecen pájaros que se han quedado atrapados en los alambres (Imagen 27).⁴² El miedo que esta imagen provoca en el niño hace que le confiese a Alexandros que está solo y que realmente no tiene a nadie esperándole, por lo que ambos escapan juntos de la soledad que sentían al encontrarse ahora acompañados mutuamente.

El símil de los pájaros también aparece en *Fresas salvajes* empleado de distinta forma, ya que Bergman está más interesado en responder las preguntas existenciales que se plantea; Angelopoulos, por el contrario, encuentra las respuestas en el mundo que le rodea. Así, en la última ensoñación de Isak Borg, observamos en los momentos posteriores a su última conversación con Sara –sobre cómo criar a un hijo con amor y no con frialdad– que una bandada de pájaros se aleja del lugar en el que se encuentra el protagonista (Imagen 28), tras lo que Isak se verá forzado a observar la realidad en la que vive, sumergido en una gran soledad con poco tiempo para redimirse debido a su inminente muerte. Esta bandada de pájaros podría significar la necesidad de escapar, exactamente igual que las personas que se encuentran en la frontera de *La eternidad y un día*, que intentan huir trepando por los alambres, pero a las que el miedo detiene y deja paralizadas sin escapatoria posible. Todos los personajes, por lo tanto, intentan escapar de lo mismo: del abandono y de la muerte. El miedo al abandono en *La eternidad y un día* está asociado al miedo del abandono de la patria, mientras que en *Fresas salvajes* es el miedo al abandono que Isak sintió por parte de su madre, debido a la frialdad con la que fue criado.

⁴² REVERT GOMIS, J. *op. cit.*, pág.55

3.2 Análisis icónico: La simbología de la narrativa

3.2.4.1. La figura femenina: la madre, la mujer y la asistenta

La figura materna resulta crucial para los protagonistas de estas dos películas: lo que caracteriza a ambas madres no es otra cosa que la frialdad, la que hace que sus hijos sean egoístas y les cueste comprender el amor, siendo esta la única respuesta que es capaz de hacer que la vida de ambos acabe de forma placentera: conseguir el amor que tanto deseaban. Las madres son los personajes necesarios para que tanto Alexandros como Isak comprendan el origen de sus problemas. La frialdad de la madre de Isak en *Fresas salvajes* se manifiesta incluso de forma psicósomática (Imagen 29), como explica el propio Bergman en una entrevista:

“–Ella dice: «Tengo frío, especialmente en mi estómago», ¿por qué? Tuve la impresión de que algunos niños nacieron de útero frío. Creo que es un pensamiento innoble, eso, ¡pequeños fetos que tiemblan de frío! Es esta respuesta la que me ha inspirado a poner a la madre en la historia.⁴³–”

La confrontación materno-filial de *La eternidad y un día*, por su parte, se desarrolla en el momento en que Alexandros va a hablar con su madre enferma, que es incapaz de mantener una conversación, y le hace las preguntas que tanto le incomodan:

"–¿Por qué nada ha salido como esperaba? ¿Por qué? ¿Por qué siempre nos debatimos en silencio entre la realidad y el deseo? ¿Por qué he vivido mi vida en el exilio? ¿Por qué aquéllos fueron los únicos y escasos momentos, cuando regresé, en que se me concedió el placer de hablar mi lengua, mi propia lengua, cuando pude recuperar las palabras perdidas y reencontrar palabras olvidadas en el silencio? ¿Por qué entonces y sólo entonces podía escuchar el sonido de mis pasos retumbando en mi casa? Dímelo madre...¿por qué no sabemos nosotros cómo amar? –". (1:34:20 / 1:36:47)

⁴³Bergman en Caffy, A., op. cit., Bjorkman, Manns, Sima, 1973:174

Esta frialdad se hace notar también en el vestuario de ambas películas. La madre de *Fresas salvajes* aparece vestida por completo de negro, con la única excepción de una chaqueta blanca muy fina que la cubre por ese frío del que se queja durante toda la escena; dos tonos que combinan con la vestimenta similar a la de Isak (Imagen 30). También Alexandros y su madre llevan vestimentas negras (Imagen 31) en *La eternidad y un día*, aunque el protagonista también viste una chaqueta gris. Este código de colores, de acuerdo con Eva Heller, establecería una relación entre el negro y el final por un lado y el blanco, y el principio, por el otro, ya que la ausencia de color y de luz, asociadas al negro permitirían identificar a estos personajes como personas oscuras sumidas en la soledad⁴⁴. Ambas madres, además, comentan que han pasado un luto: la madre de Isak ha perdido ya a la mayoría de sus hijos, mientras que la madre de Alexandros ha perdido a su marido, con el que el protagonista no tenía una buena relación porque estaba ausente la mayor parte del tiempo, preocupándose de su trabajo como poeta.

Las mujeres, por el contrario, son las que brindan la luz a los protagonistas: tanto Anna (Imagen 32) como Sara (Imagen 33) visten de blanco mostrando pureza, ya que el blanco es la suma de todos los colores, de toda la luz posible. En *La eternidad y un día*, a través de la presencia de la familia de Anna –que visten también de blanco– en un viaje en yate, vemos más marcado el contraste que existe entre las dos familias, ya que ellos cantan y bailan alegremente mientras Alexandros busca a su madre, que aún está sumida en la pena por la muerte de su marido. En ese momento, Anna se acerca a ellos preocupada, vistiendo un vestido blanco con lunares negros, por lo que podríamos hacer la lectura de que Alexandros, con su vestimenta negra y su egoísmo incipiente, hace que la amargura aparezca en ella, haciendo que hasta los días con mayor luz se apaguen y llegue la lluvia. Ese día, de hecho, Alexandros había prometido pasar todo el tiempo con Anna, regalarle ese día para estar juntos con sus familias, pero en seguida falta a su promesa en cuanto decide escalar una montaña que vio según atracan el yate. Aquí Anna le llama “traidor”, a lo que Alexandros responde "No te enfades ¿por qué te enfadas tanto?" (1:13:46), a la vez que se aleja de ella, sin realmente importarle la relevancia del asunto (Imagen 34).

⁴⁴ HELLER, Eva (2004). *Psicología del color*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, págs. 129-130.

Esta misma indiferencia aparece en la última ensoñación de Isak, en *Fresas salvajes*, cuando comienza a ser consciente de la realidad que siempre le había rodeado. La presencia de una pareja durante el viaje le hace recordar el infierno que supuso para él su matrimonio; pero será el hombre de esa relación, Henrik Åkerman, el que haga de ‘profesor’ para hacerle comprender cómo se sentía su mujer respecto a él, por lo que es “culpable de la culpabilidad” (1:03:30) que siente. Sara, el verdadero amor de su vida, le había hablado de esto mismo momentos antes, en la ensoñación en la que le hace mirarse a sí mismo a través de un espejo para observar su incapacidad para comprender los sentimientos de las personas que le rodean (Imagen 35).

Como última figura femenina fundamental para los protagonistas encontramos a sus asistentes del hogar, Agda y Urania, las mujeres que realmente les acompañan en sus vidas, las que les aportan cariño y seguridad hasta el punto de que ambos personajes se sienten a gusto con su presencia. Estos dos personajes son, de nuevo, piezas clave para que los protagonistas sean conscientes de su egoísmo, como se ve en *La eternidad y un día* cuando Alexandros irrumpe la boda del hijo de Urania (Imagen 36) para dejar a su perro con ella y en *Fresas salvajes* cuando Isak le da las pides perdón a Agda y le da las gracias antes de terminar el día (Imagen 37) y le pide que se tuteen, ya que se da cuenta de lo que ella ha significado para su vida.

3.2.2 El perro

Este compañero incondicional aparece en ambas películas; en *Fresas salvajes*, lo vemos presente única y exclusivamente al comienzo del filme, aunque es una pieza clave que puede darnos una lectura más profunda del protagonista, al igual que sucede en *La eternidad y un día*, donde el perro, viaja con el protagonista durante la mitad del camino. Estos perros son la única compañía cotidiana de los protagonistas junto a Agda y Urania y sin embargo ninguno de los dos tienen nombre: en *Fresas salvajes*, Isak le silba para hacerle abandonar la habitación (Imagen 38), sin ni siquiera pronunciar su nombre, haciendo que se convierta en un gesto impersonal; en *La eternidad y un día* Alexandros trata a su perro de forma similar, refiriéndose a él simplemente como

“perro” hasta cuando se despide de él, dejándose a Urania (Imagen 39), un momento en el que ni se gira para mirar como este compañero se queda atrás sin separar la mirada de su amo. De nuevo, vemos que en el trato de ambos personajes con sus mascotas termina primando su egocentrismo y no el cariño que tienen por los animales que los han acompañado en parte de sus vidas. Podemos destacar también que en *Fresas salvajes* el perro aparece acostado, inmóvil, a los pies de su dueño (Imagen 40), como un mero decorado. El perro de *La eternidad y un día*, en cambio tiene otro significado, porque cuando aparece se encuentra mirando hacia el mar desde el balcón (Imagen 41), sugiriendo que las respuestas a los problemas de Alexandros pueden estar en el mar, en su eternidad. Recordando el simbolismo egipcio del perro, que aparece en las representaciones del dios Anubis, en ambas películas el perro puede ser interpretado como una señal más de la muerte, como guía o como guardián de los muertos.

3.3.2.3 La lluvia

Las precipitaciones llegan en ambos relatos cuando el final está cerca. En *La eternidad y un día*, en concreto, el pavimento aparece mojado por la lluvia por primera vez después de la muerte de Selim (Imagen 42), amigo y compañero del niño albanés, dando un pesimismo notable a esa secuencia. Cabe destacar que en ese momento no llueve, sino que ha llovido, pero aún así la meteorología sirve para transmitir “–un momento pregnante–” antes del clímax de la película, en el que tanto el niño como Alexandros montan en un autobús para realizar, en el caso del protagonista, un último viaje. Durante ese trayecto varios personajes aparecen como símbolos de su vida: unos músicos (Imagen 43) comienzan a tocar una melodía y terminan por interpretar el tema de toda la película⁴⁵; un hombre porta una bandera roja (Imagen 44), apoyando el comunismo; una pareja (Imagen 45) representa su relación truncada a través de una

⁴⁵El tema es de Eleni Karaindrou y se titula “By the Sea” brindándonos de nuevo una pista de cuál es la respuesta de la película. Esta artista acompaña a Angelopoulos en todas sus películas: “ella traduce musicalmente lo que yo cuento. Yo le cuento la historia, no lee el guión, lo graba con un magnetófono, reproduce mi voz en un altavoz y escuchando mi voz hace pruebas con el piano.”

discusión que le resulta familiar a Alexandros como también ocurre en *Fresas salvajes*. Por último, el propio Dionisio Solomós (Imagen 46) subirá al autobús y será quien anuncie a Alexandros su muerte inminente recitándole su poema “Lambros”. Mientras, el niño se maravilla con el paisaje (Imagen 47) desde el bus y Alexandros lo mira como un padre orgulloso. En el exterior, unos ciclistas visten unos chubasqueros amarillos para protegerse de la abundante lluvia (Imagen 48), en una autorreferencia dentro del cine de Theo Angelopoulos, ya que estos personajes aparecen por primera vez en *El paso suspendido de la cigüeña* (Imagen 49). Esta lluvia puede interpretarse como un diálogo entre la naturaleza y la humanidad pero también como otra referencia a la proximidad de la muerte, como ocurre en otras películas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996). En esta escena de *La eternidad y un día* observamos una melancolía creciente, ya que Alexandros es consciente de que el día acabará y tiene miedo de la muerte, aunque se siente en paz y con alegría de compartir los últimos momentos de su vida con el niño albanés, al que le suplica que no le abandone.

Existe una ambigüedad similar en *Fresas salvajes* con respecto a la lluvia, puesto que Marianne le habría contado a Evald, el hijo de Isak que estaba embarazada durante un día de lluvia (Imagen 50), a lo que Evald respondió de malas maneras, ya que no quería traer un hijo al mundo: “tu necesidad de es la de vivir y dar vida, la mía es la de estar muerto.” (1:12:06). Más adelante, al final de *Fresas salvajes*, la lluvia reaparece cuando Isak, a punto de terminar el día y, por tanto, su vida, recibe la alegría de que Sara le dice que él es el único hombre al que ha amado y amará siempre (Imagen 51). Posteriormente, Isak hará las paces con su hijo y con Marianne y será guiado por Sara, su primer amor, hasta divisar a sus padres, donde se quedará, en ese recuerdo feliz.

3.2.4. La ventana: primer y último mirador del alma

La ventana está presente en ambas películas. Isak, al despertarse de su primera ensoñación, se levanta de su cama y abre la ventana (Imagen 52) para observar que es de día y constatar así que está vivo. Alexandros hace exactamente lo mismo tras soñar con su casa de verano: al despertar, se despide de su asistenta y mira por la ventana

(Imagen 53) para continuar un juego con el desconocido de enfrente, que consiste en reproducir el tema musical – el mismo que se utilizará durante todo el metraje– para que el vecino lo continúe. La ventana, aquí, no se entiende como una abertura al paisaje, sino al mundo interior de los personajes, puesto que la ventana, como comenta Jordi Balló, “es un observatorio privilegiado desde el cual quien mira se siente protegido de la mirada del otro, el punto de vista de la ventana crea una cierta conservación del orden antes de ser turbado por la contemplación.”⁴⁶

La ventana, además tiene mucho que ver con la presencia de la amada: la primera vez que vemos a Anna (Imagen 54) es cuando comenzamos a escuchar una de sus cartas durante la visita de Alexandros a su hija: la encontramos observando el infinito igual que en el cuadro de Caspar David Friedrich *Mujer en la ventana* (1822) del que nos habla Balló para hacer la comparativa con la planificación filmica⁴⁷. Este encuentro plantea el enigma que supone Anna, no sólo para los espectadores, sino para su propio marido: no sabemos cuánto tiempo lleva mirando hacia el horizonte, sólo conocemos algunos de sus pensamientos, ya que se da por sentado que son los que manifiesta en la carta, por lo que el espectador juega con ventaja. La película nos muestra así el interior de Anna mientras observamos su exterior.

La misma estrategia se repite cuando Alexandros visita a su madre, que abre la ventana del hospital en el que se encuentra para llamar a su hijo (Imagen 55), como cuando era pequeño y le llamaba para que fuera a comer. Este gesto nos introduce en la mente de Alexandros, en el momento posterior a su regreso de subir la montaña, un recuerdo al que decide cambiar el final: vuelve a buscar a Anna, que le está esperando, para consumir su amor bajo la lluvia.

La ventana aparece de nuevo en el momento en que Alexandros le explica al niño albanés la historia de Solomós, cuando los personajes entran en el mismo plano de las ruinas en las que el poeta está escribiendo el que acabaría siendo el himno nacional, en

⁴⁶ BALLÓ, J., .*op.cit.* Pág.35

⁴⁷ *Ibidem*, pág.34

el siglo XIX (Imagen 56). Antes de esta fusión de temporalidades, el poeta se encontraba mirando por la ventana de aquellas ruinas, reflexionando sobre el amor que perdió; en este caso, su lengua materna, la que intenta recuperar a toda costa a través de comprar las palabras con las que configurará su gran poema a cada persona que quiera brindarle un poco de sabiduría.⁴⁸ Podemos extrapolar esta interpretación de la ventana a *Fresas salvajes* cuando observamos a Isak mirando desde fuera, desde el exterior de la casa, como Sara, la mujer de su vida, está felizmente casada con su marido, ignorando así los sentimientos del protagonista (Imagen 57). Isak mira aquí al interior de la casa y no al exterior, ya que él está fuera, tanto de la casa como del amor que nunca ha recibido y que ha tenido tanto miedo de dar.

La ventana aparecerá una última vez al final de ambas películas: en *Fresas salvajes*, Sara, la joven que acompaña al anciano durante su viaje, visita su ventana para confesarle su amor eterno (Imagen 58), ofreciendo así la respuesta que Isak tanto necesitaba; mientras que en *La eternidad y un día*, somos nosotros, como espectadores, quienes nos situamos al lado de la madre y de la hija de Alexandros –las dos personas que deja en vida– para aproximarnos hasta la playa (Imagen 59), donde Anna le espera para bailar y contarle cómo finaliza su poema. Esta revelación recupera una respuesta que Anna ya le había dado pero que Alexandros no escuchó: “ –¿Cuánto dura el mañana? *La eternidad y un día.*–” (02:02:45 / 02:03:14). De este modo, el personaje comprende que la infinitud del mar es la misma que la del ciclo vital, idea que el propio director ensalza en un poema:

“–Os deseo salud y felicidad pero no puedo hacer vuestro viaje
Soy un visitante
Cada cosa que rozo me duele de verdad
y además no me pertenece
Aparece alguien para decir «es mía»
Nada mío tengo había dicho en otro tiempo con fatuidad
Ahora entiendo que la nada es nada

⁴⁸ Esto mismo terminará haciendo Alexandros, tras contarle la historia al niño.

Que ni siquiera nombre tengo
Y que he de buscar uno de cuando en cuando
Dadme un sitio que mirar
Olvidadme en el mar—⁴⁹

Cabe destacar, volviendo así al inicio de este capítulo y llegando al final del trabajo y de las películas, que ambos directores optaron por emplear el primerísimo y primer plano para terminarlas. No es una casualidad que, para terminar *La eternidad y un día*, Angelopoulos decida acercar la cámara al personaje hasta conseguir un primer plano de espaldas mientras escuchamos a su madre llamándole, como al inicio de la película (Imagen 60). De este modo, nos hace partícipes del momento en el que Alexandros es consciente de su final y está preparado para aceptarlo. Esa misma toma de conciencia aparece representada de forma similar en *Fresas salvajes*, en la última ensoñación de Isak, cuando Sara le guía para poder encontrar a sus padres: en el momento en que al fin los ve a lo lejos, saludándole, Isak comprende que su final ha llegado y lo asume, feliz por haber podido despedirse y por reencontrarse con sus padres,⁵⁰ pero también triste, la tristeza en la cara de un hombre ya anciano que ve la vida desvanecerse (Imagen 61). En estos planos finales, Isak mira hacia cámara mientras que Alexandros le da la espalda, ya que cada uno mira hacia la respuesta que necesitaba escuchar antes de irse.

⁴⁹Angelopoulos en CHESSA, A., *op cit*, 1:14:32.

⁵⁰Bergman comenta que este momento está basado en sus vivencias personales con sus propios padres: “no sé ahora, y no sabía entonces, cómo suplicaba a mis padres a través de *Fresas salvajes*: <<Miradme, entendedme y -si es posible- perdonadme>>”. BERGMAN, Ingmar (2007), *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, pág.179

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos profundizado en la importancia del viaje para construir narrativas cinematográficas introspectivas. Todas las películas que hemos examinado siguen una serie de determinadas estrategias de representación ya comentadas, por las que podemos constatar que para llegar a crear esa introspección en cada uno de los protagonistas todos han tenido que llevar a cabo el viaje motivado por la idea de la muerte. En *La carreta fantasma*, David Holm lleva a cabo su viaje tras ser golpeado en la cabeza y, como consecuencia, haber muerto. En el limbo, el conductor de la carreta decide concederle una última oportunidad después de mostrar al protagonista cuáles habían sido sus errores. En *8 ½*, la muerte aparece como recuerdo de personajes que para Guido Anselmi han sido relevantes, como su padre, pero también se presenta como una alegoría de lo exhausto que el protagonista se siente ante la vida; el viaje que ha hecho es el que le lleva a querer tomar la decisión de la muerte, sin embargo prefiere tomar el camino más óptimo, en el que pone en valor a su círculo y anhela estar a la altura del amor que todos ellos le han brindado. En *La prima Angélica* la muerte acecha al protagonista por distintas razones, como puede ser la muerte de su madre años atrás que ahora debe ser llevada a Madrid, donde estaría el panteón familiar; de nuevo, observamos que la muerte es el conductor inicial por la que el personaje comienza su viaje, y en él veremos como esta está presente debido al contexto catastrófico al que Luisito se vio inmerso de pequeño, la guerra civil española. El final de este filme es uno de los más catastróficos, nos da una perspectiva mucho más negativa que el resto de filmes: la muerte en vida es una de las características del momento en el que España se encontraba inmersa en aquellos años. Por otro lado, en *Big Fish* vemos que la muerte toca la puerta del protagonista y será a través de la curiosidad de su hijo que el público sabrá cuál ha sido su viaje vital, mostrándonos la visión más positiva de la muerte, algo que vemos en todos estos filmes desde un punto de vista más fantasioso.

Fresas salvajes y *La eternidad y un día*, como ya comentamos, son los filmes que más se parecen entre sí: muestran unos personajes que son conscientes de su final y que deciden iniciar un viaje movidos por unas ganas desmesuradas de conocerse a sí mismos, a su alma.

Dicho esto, podemos concretar que en todos todos estos casos de estudio plantean la necesidad de bajar a los infiernos para conocer así cuáles fueron los errores y los aciertos de cada personaje antes de recibir su muerte. Para ello, estas películas presentarán varias similitudes textuales, empezando por el empleo de las ensoñaciones para llevar a cabo el viaje, la frialdad de las figuras materna y paterna o el egoísmo del protagonista; así como también varias similitudes iconográficas, como la importancia de la figura femenina –algo que sí comparten todos los ejemplos–, la figura del perro, la ventana y la lluvia, abarcando todas ellas un simbolismo implícito.

Podemos concluir, en definitiva, que la vida está dictaminada por un alfa y un omega, es decir, por el nacimiento y la muerte. A esta última es a la que los protagonistas temen, pero este miedo es precisamente por lo que deciden llevar a cabo su último viaje para no irse del mundo sin comprender quiénes han sido ellos para sí mismos y para su entorno, por lo que la muerte, en la mayoría de estas películas. Como dice Solomós a Alexandros antes de partir, “la vida es dulce” (1:47:17).

Bibliografía y webgrafía

- ALBERÓ, Pere (1997). Entrevista a Theo Angelopoulos. *Nosferatu. Revista de cine.* (24,): Pág. 36-55.

- AZNAR GONZÁLEZ, Oriol (2022) *Aproximación al cine de Ingmar Bergman: El silencio de Dios como tema dominante en su filmografía.* Trabajo de Fin de Grado, Barcelona.
https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2022/266107/TFG_Aznar_Gonzalez_Oriol.pdf

- BALLÓ, Jordi (2000). *Imágenes del silencio, los motivos visuales en el cine.* Barcelona: Editorial Anagrama.

- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997) *La semilla inmortal, los argumentos universales del cine.* Barcelona: Editorial. Anagrama

- BERGMAN, Ingmar (2007), *Imágenes.* Barcelona: Ediciones Tusquets.

- CAFFY, Anthony (2021) *El discurso sonoro en la filmografía de Ingmar Bergman: música, paisaje sonoro y tratamiento de la voz.* Madrid: E-Prints Complutense.

- DEL RÍO KUROIWA, SUSANA (2004), *Fresas salvajes y Persona: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas en el cine de Ingmar Bergman.* Lima - Perú, Tesis doctoral.
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5899/DEL_RIO_KUROIWA_FRESAS_SALVAJES.pdf?sequence=4&isAllowed=y

- FOUCAULT, Michel (1966), *Las palabras y las cosas,* Editorial: Siglo Veintiuno.

- GÓMEZ MONTERO, Eva Luisa (2014) *Theo Angelopoulos, paisaje, hombre. entre la tragedia griega de la historia y la desgracia de los hombres.* Publicado en *Fotocinema,* revista científica de cine y fotografía. 9, 282-297.

- GOMEZ MONTERO, Eva Luisa (2016) *Análisis de la representación: los migrantes en el cine de Theo Angelopoulos*

- GÓMEZ TARÍN, Francisco (2011), *Angelopoulos y la apoteosis de la mirada, recuperación de la memoria*. Universitat Jaume I. Castellón

- HELLER, Eva. (2004) *Psicología del color*. Barcelona: Editorial. Gustavo Gili.

- HORTON, Andrew (1997) *The last modernist: Theo Angelopoulos*. Edited by Andrew Horton

- HORTON, Andrew. (2001), *El cine de Théo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid: Ediciones Akal

- KUNDERA, Milan (1995): *La lentitud*. Madrid: Ed. Fábula

- LÓPEZ CAMPOS, Isabel María (2013) *La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The passing), Alan Berliner (Nobody's business) y Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)*. Tesis Doctoral, Madrid, UCM.

- LÓPEZ JIMENO, AMOR (2003) Algunas claves para comprender "La eternidad y un día", de Theo Angelopoulos. Cuadernos cinematográficos, 11, págs. 59-79

- MARVIN, D'Lugo (1991). *Las películas de Carlos Saura*, Princeton University Press

- MOELLER, Charles (1995) *Literatura del siglo XX y cristianismo, El silencio de Dios*, Madrid: Editorial Gredos.

- PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi (2007) *Ingmar Bergman, el último existencialista*, Madrid: Ediciones JC

- PÁJARO, Paloma (2015) *Acotación por etapas de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman*, Noches de circo
<https://nochedecirco.wordpress.com/2015/01/27/principales-lineas-de-pensamiento-en-ingmar-bergman/>

- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2009) *Los hijos del azar: la problemática del sujeto frente a la historia en la obra de Theo Angelopoulos*, El genio maligno, Revista de humanidades y ciencias sociales, 4

- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2011). *Dar palabra a los fantasmas: la figura del emigrante en la obra de Theo Angelopoulos*. Universidad Europea de Madrid
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/dar-palabra-a-los-fantasmas-la-figura-del-emigrante-en-la-obra-de-theo-angelopoulos/>

- SAMBO (2012) *Crítica Big Fish (2003) -Última parte-*. Cinemelodic
<https://cinemelodic.es/critica-big-fish-2003-ultima-parte/>

- SÁNCHEZ DE LA NIETA, Ana (2019) *Fellini 8 ½*. FilaSiete
<https://filasiete.com/noticias/clasicos/fellini-8-y-%C2%BD/>

- SÁNCHEZ ZAMORANO, Francisco de Paula (2017), *El perro junto al hombre: en su cotidianidad, en la cinegética y en las artes*. Académico Numerario
<http://repositorio.racordoba.es/jspui/bitstream/10853/189/23/20-el-perro-junto-al-hombre-en-su-cotidianidad-en-la-cinegetica-y-en-las-artes.pdf>

- SOLLA, Fernando (2021) *100 años de... «La carreta fantasma»*. Publicado en Culturamas, la revista de información cultural en internet
<https://www.culturamas.es/2021/03/07/100-anos-de-la-carreta-fantasma/>

- TORRAS POUS, Jordi (2015) *Fellini, Ocho y medio*, Cinema esencial
<https://cinemaesencial.com/peliculas/fellini-ocho-y-medio>

- VIDAL, ESTÉVEZ MANUEL (2015) *Theo Angelopoulos*. Madrid:Ediciones Cátedra

FILMOGRAFÍA:

- Entrevista Ingmar Bergman en The Dick Cavett Show (2 de agosto de 1971)
- CHESSA, Alberto (2008): *Documental CBA: El alfabeto Angelopoulos*
- ANGELOPOULOS, T. (1998) *La eternidad y un día (Mia aioniotita kai mia mera)*
- BERGMAN, I. (1967) *Fresas salvajes (Smultronstället)*
- BURTON, T. (2003) *Big Fish*
- FELLINI, F. (1963) *8 ½*
- SAURA, C. (1974) *La prima Angélica*
- SJÖSTRÖM, VICTOR (1921) *La carreta fantasma (Körkarlen)*

Anexos:



Imagen 1: La carreta fantasma, David muere



Imagen 2: Guido en las alturas



Imagen 3: Guido en el castigo del capirote

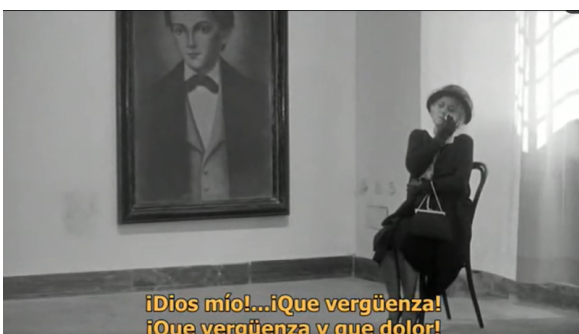


Imagen 4: La madre de Guido

**¡Dios mío!...¡Que vergüenza!
¡Que vergüenza y que dolor!**



Imagen 6: Guido toma la decisión de suicidarse



Imagen 7: La madre le llama



Imagen 8: final de *8 ½* todos los personajes



Imagen 9: *La prima Angélica*, explosión

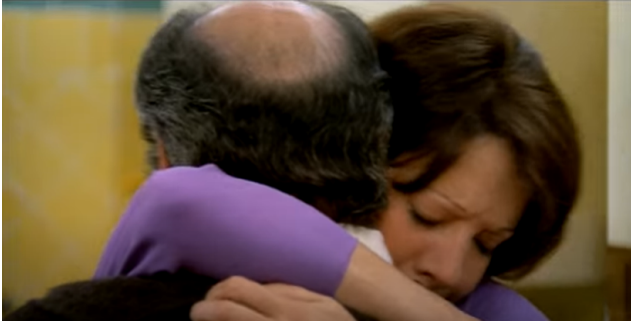


Imagen 10: Angélica abatida



Imagen 11: El gusano saliendo del pecho de la tía monja



Imagen 12: La tía monja en la ensoñación de Luisito



Imagen 13: Final de *La prima Angélica*, donde Luisito recibe latigazos con un cinturón



Imagen 14: Comienzo de *Big Fish*, la bruja le enseña cómo morirá



Imagen 15: Espectro



Imagen 16: Edward vuelve de su servicio militar



Imagen 17: Will visita Espectro



Imagen 18: Final de *Big Fish*, similar a 8 ½



Imagen 19 y 20: Casa de verano de ambos filmes

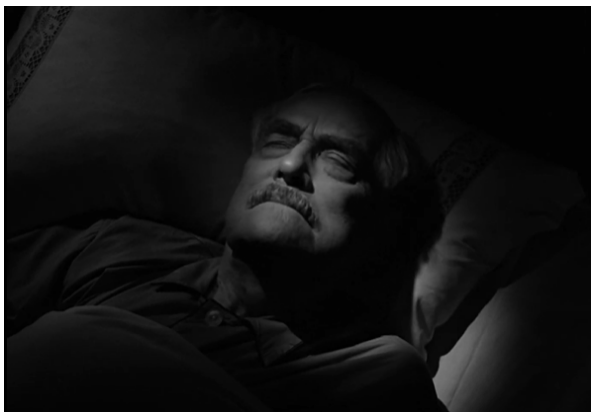


Imagen 21: *Fresas salvajes* comienza como termina: Isak en la cama



Imagen 22: Plano secuencia en *La eternidad y un día*



Imagen 23: Primera ensoñación de Isak



Imagen 24: Lugar de tráfico infantil



Imagen 25: Frontera en *El paso suspendido de la cigüeña*



Imagen 26: Frontera en *La eternidad y un día*



Imagen 27: ‘Pájaros’ en los alambres



Imagen 28: Bandada de pájaros



Imagen 29: Manifestación psicósomática de la frialdad de la madre de Isak





Imagen 30: Vestimenta de la madre y de Isak similar



Imagen 31: Vestimenta de Alexandros y su madre



Imagen 32: Anna vistiendo de blanco, igual que su familia



Imagen 33: Sara viste de blanco



Imagen 34: Anna disgustada con Alexandros por querer subir la montaña



Imagen 35: Sara y el espejo



Imagen 36: Agda e Isak



Imagen 37: Urania y Alexandros



Imagen 38:
Isak y el perro



Imagen 39: Perro viendo cómo se aleja Alexandros



Imagen 40: Perro a los pies de Isak



Imagen 41: Perro mirando al mar



Imagen 42: Muerte de Selim



Imagen 43: Músicos en el trayecto del bus



Imagen 44: comunista que vuelve de una huelga



Imagen 45: Pareja del bus que recuerda a la relación de Anna y Alexandros



Imagen 46: Dionisio le da la última lección a Alexandros



Imagen 47: El niño albanés maravillado con el paisaje en el bus



Imagen 48: Ciclistas con chubasquero amarillo en *La eternidad y un día*



Imagen 49: Chubasqueros amarillos en *El paso suspendido de la cigüeña*



Imagen 50: Marianne comentándole a Evald que está embarazada



Imagen 51: comienza a llover



Imagen 52: Isak despierta y mira por la ventana

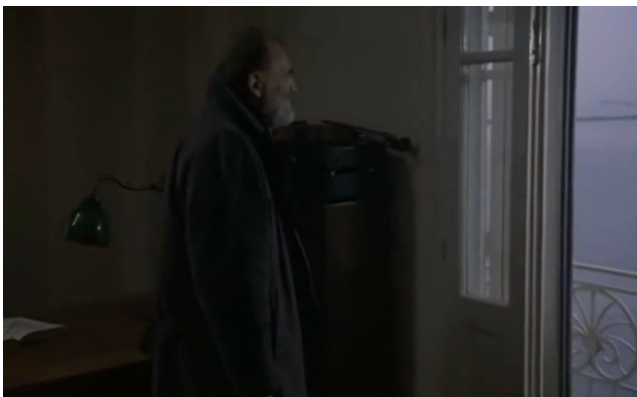


Imagen 53: Alexandros despierta y mira por la ventana



Imagen 54: Anna mirando al horizonte; primera vez que aparece



Imagen 55: La madre de Alexandros llamándole desde el hospital



Imagen 56: Solomós mirando por la ventana antes de que Alexandros y el niño entren en escena



Imagen 57: Isak observa la felicidad de Sara con su marido



Imagen 58: Sara visita la ventana de Isak para confesarle su amor eterno



Imagen 59: Desde la ventana nos acercamos a través de un travelling al final de Alexandros



Imagen 60: Alexandre obtiene su respuesta mirando al mar

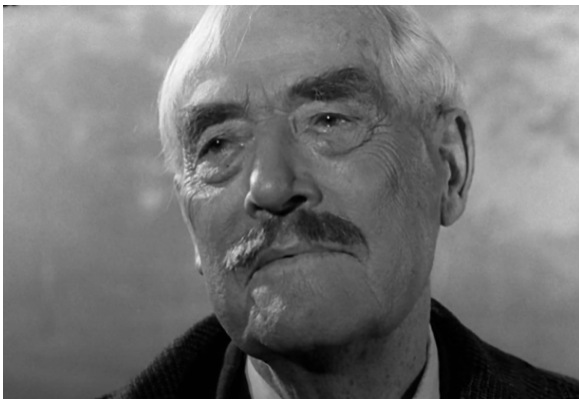


Imagen 61: Isak obtiene su respuesta mirando a sus padres