

# ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN: LOS MIGRANTES EN EL CINE DE THEO ANGELOPOULOS

ANALYSIS OF THE REPRESENTATION: THE MIGRANTS IN THEO ANGELOPOULOS' CINEMA

EVA LUISA GOMEZ MONTERO  
eva.gomez.montero@hotmail.com

Universidad  
Rey Juan Carlos

**Resumen:** Theo Angelopoulos ha tratado la figura del desamparado, ignorado y olvidado, por parte de las instituciones y la sociedad en general, desde diferentes perspectivas. Una de las claves para acercarnos y entender la problemática de los refugiados, repatriados y apátridas –así como la historia migratoria del siglo XX en la zona de los Balcanes– es a través del análisis de la forma de representación de los migrantes en su cine. El presente artículo se centra en el estudio de determinados personajes, diálogos e imágenes en parte de la obra del cineasta que ayudarán a comprender las circunstancias en las que se encuentran estos marginados debido a decisiones políticas y sociales ajenas a ellos mismos. **Palabras clave:** Theo Angelopoulos; migrantes; refugiados; análisis filmico; cine.

**Abstract:** Theo Angelopoulos has treated the figure of the helpless, ignored and forgotten by institutions and society in general from different perspectives. One of the keys to approach and understand the problems of refugees, returnees and stateless persons as well as the migration history of the twentieth century in the Balkans area is through the analysis of the form of representation of migrants in his films. So, this article focuses on the study of certain characters, dialogues and images of the filmmaker's work. This will help to understand the circumstances in which these people are due to political and social decisions beyond themselves. **Keywords:** Theo Angelopoulos; migrants; refugees; film analysis; cinema.

**Referenciar como:** Gomez Montero, E. (2016). Análisis de la representación: Los migrantes en el cine de Theo Angelopoulos. *index.comunicación*, 6(1), 125-148. Recuperado de <http://journals.sfu.ca/index.comunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/254/225>

## 1. Modelo de análisis, metodología y objetivos

Las repercusiones de las crisis migratorias y la problemática de los Balcanes recaen sobre los refugiados, pero también sobre los repatriados y apátridas. Esto hace fijar nuestro punto de interés en la manera de representar estas figuras en la filmografía de Theo Angelopoulos durante el siglo pasado, ya que su problemática está muy próxima y se asemeja a la del nuevo siglo. Con esto no se pretende un análisis o comparativa entre ambos, sino establecer un punto de partida para este estudio y que la manera de representar al migrante nos permita llegar a determinadas conclusiones en su filmografía.

El propio Theo Angelopoulos, afirmaba lo siguiente<sup>1</sup>:

“Siempre me he planteado la pregunta... cuando situamos una película en un tiempo pasado... ¿Hablamos del pasado? ¿O del presente? Pero, ¿cómo hablar del pasado? No vivimos el pasado. Vivimos el presente. No creo que haya películas en el pasado a no ser que se trate de películas que intenten casi científica o históricamente hablar del pasado. Pero para mí no tiene importancia. No me interesa hablar del pasado. Me interesa el pasado, para hablar del presente. Todo lo que fue nuestra experiencia personal, que pertenece al pasado, desde el momento en el que vive el presente y nos condiciona, porque son las heridas del pasado las que condicionan nuestro carácter y nuestro pensamiento de hoy. Hay vínculos con el pasado en el presente.”

En las propias declaraciones del cineasta se plantea el dilema de hablar de conflictos o hechos pasados como una forma de hablar del propio presente, ya que resulta ser un reflejo de los problemas que se arrastran incluso hoy en día. Por eso, resulta de vital importancia el hecho de analizar la problemática de los migrantes en su cine, ya que entronca directamente con la realidad social y política del momento en el que se enclavan cada una de las películas a comentar, así como con la situación actual de los países fronterizos con Grecia. Son conflictos que han perdurado en el tiempo y de nuevo vuelven a suscitar movimientos migratorios que Angelopoulos representaba como viajes permanentes. Convierte su obra en un instrumento de investigación alrededor de la historia y

---

[01] Entrevista incluida en el material adicional del DVD de Intermedio *La eternidad y un día*, titulada ‘La identidad del cine europeo’, que a su vez pertenece a un fragmento del coloquio organizado en Barcelona por la Asociación de Críticos y Escritores Cinematográficos de Cataluña, del 10 de diciembre de 2004.

de cómo ésta afecta al individuo, trazando así un mapa emocional que reflexiona sobre el estado de las cosas desde la experiencia personal<sup>2</sup>.

Cabe determinar primeramente el hecho de que su cine se caracteriza por la presencia de dos ideas: el viaje y los no-lugares, que aparecen convertidos en paisajes. En ellos, encontramos determinadas figuras errantes que realizan una migración continua y yerran constantemente durante su camino en un ciclo sin fin. Al mismo tiempo, se confunden con el entorno construido a base de conflictos históricos y políticos que desembocan en problemas sociales. Muchos de ellos sobreviven en esa línea fronteriza que separaba Grecia de Albania en *El paso suspendido de la cigüeña* (*To Meteoro Vima tou Pelargou*, 1991), en territorios a los que no pertenecen moral ni ideológicamente, y a los que tampoco se les permite hacerlo políticamente. La gran mayoría son refugiados o repatriados.

“Theo Angelopoulos, como buen heredero de esa generación de los sesenta<sup>3</sup> que convirtió la modernidad en ruptura, parte de esa premisa para la construcción de un cine que va más allá de lo artístico en su compromiso con el conocimiento, indagando allá donde la política y la historia resultan esenciales para la comprensión del presente” (Sánchez, 2013: 11).

El motivo por el que Theo Angelopoulos se ha centrado en las consecuencias de las decisiones políticas y territoriales en los individuos es que él mismo las vivió desde su infancia: la guerra de su país con Italia en 1940, cuando apenas tenía cinco años de edad; dos años más tarde sufrió la llamada “Gran hambruna griega” (Clogg, 1998: 126), cuando los alemanes invadieron Grecia en la Segunda Guerra Mundial; los conflictos de los partisanos contra el ejército inglés; o la Guerra Civil hasta 1949 cuando los estadounidenses impusieron a los candidatos políticos y a los Jefes de Estado.

---

[02] De acuerdo con la idea de Faustino Sánchez en el artículo ‘Investigación, búsqueda y derrota: Angelopoulos en la frontera’, en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2013): *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.

[03] Theo Angelopoulos pertenece a un grupo formado por otros cineastas griegos tales como Alexis Damianos, Tonia Marketaki, Nikos Nikolaidis, Pantelis Voulgaris o Nikos Pnyatopoulos que en los años sesenta surgieron como un conjunto de jóvenes directores que conformaron el llamado *New Greek Cinema*. Durante el periodo de 1965 y 1981 esta oleada de nuevos cineastas consiguieron que en el panorama heleno entrasen nuevos modelos de producción que les caracterizaron por producir sus obras de forma independiente, asegurándose de este modo el dinamismo en la creación de películas y la posibilidad de tener libertad en cuanto a una actitud crítica. Esto fue algo más que un simple movimiento de un grupo de cineastas noveles, ya que se convirtieron en la expresión de una generación a través de una estética característica y un uso radical de la ideología durante un periodo agitado política y socialmente.

Este texto pretende analizar la problemática de los migrantes y realizar una aproximación para llegar a entenderla desde un punto más cercano. Por tanto, busca aclarar la manera en la que el director heleno representa en su obra a estos individuos errantes, que se mueven en un paisaje de continuos cambios políticos y sociales que condicionan el devenir de los mismos.

Debido a la experiencia personal vivida durante la estancia doctoral en Grecia en 2015, así como a la presencia y a la conocida problemática de esta figura en la actualidad, surgió la idea de identificarla en el cine de Theo Angelopoulos como un primer paso, puesto que se abre la posibilidad de realizar una futura comparativa entre la realidad actual y la representada por el cineasta en su momento. De manera que, la metodología a seguir propone un repaso por las distintas representaciones del migrante en aquellas películas en las que el autor retrata desde niños a ancianos, incluyendo a apátridas y olvidados. Se propone un análisis fílmico con imágenes simbólicas y connotativas junto con algunos de los diálogos más significativos que ayuden a concretar la idea global y permitan llegar a conclusiones generales.

Puesto que el presente artículo así lo requería, una vez establecido el tema a tratar, pese a ser conocida, se ha procedido al visionado de la filmografía del cineasta para identificar los fragmentos de aquellas obras que han servido para el análisis iconológico a modo de ejemplo. Al mismo tiempo, se ha seleccionado material bibliográfico específico que ha sido de ayuda para completar y reelaborar algunas ideas sobre la forma en la que Angelopoulos representa a esta figura. La aproximación desde estas dos vertientes: una directa, la del propio director a través de sus películas y declaraciones en varias entrevistas, así como los encuentros con su mujer Phoebe Angelopoulos<sup>4</sup>; y otra indirecta, a través de libros y artículos de autores que conocen su cine y/o se han dedicado a su análisis durante años, ha hecho posible llegar a determinadas conclusiones en cuanto al tratamiento de estos individuos tal como los veía el cineasta en la realidad social que le tocó vivir, así como la manera en la que ellos se veían a sí mismos dentro o no de esa sociedad.

A la hora de elaborar el análisis de la representación del migrante, se han establecido tres figuras que aparecen recurrentes en la obra del director, tales como: refugiado, apátrida y repatriado. En su filmografía, todos ellos tienen, por norma general, el mismo trato social y político. Aun así, se han seleccionado personajes que ejemplifican cada una de estas posiciones para saber cuál es

---

[04] Durante el mes de abril de 2015 en la antigua oficina de Exarchia, en Atenas, desde la que trabajaba Theo Angelopoulos (junto con la que fue su asistente de dirección, Margarita Manda), y en su casa familiar en Rafina.

su forma de expresar y simbolizar la situación en la que viven o a la que se enfrentan. El resultado de dicha selección, ha coincidido con las obras en las que Angelopoulos se centró en la guerra de los Balcanes, que comenzó en 1991, con *El paso suspendido de la cigüeña*, *La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea)*, 1995) y *La eternidad y un día (Mia aioniotita kai mia mera)*, 1998). A ellas, se une *Viaje a Citera (Taxidi stin Kythera)*, 1984) con el personaje de Spiros debido a su posición de repatriado irreconciliable. Por su parte, las imágenes y diálogos recuperados de los no-lugares habitados por los refugiados se han centrado principalmente en *El paso suspendido de la cigüeña*; y, por último, se trata el tema de la incertidumbre que habita en los apátridas, pero que es común a todos ellos, a modo de final.

## 2. Refugiados, repatriados y apátridas

Para aproximarnos a la representación tanto de los refugiados como de los repatriados y apátridas en el cine de Theo Angelopoulos, se hace necesario remitir a dos conceptos que van intrínsecos al cineasta como son el viaje y la frontera. La presencia de estas ideas se hace constante a la vez que imprescindible para entender esta figura. Muchos son los artículos e investigaciones que giran en torno a este sentido en su obra<sup>5</sup>. Teniendo en cuenta esto, en relación al refugiado estarán presentes tanto el viaje interior –referido a un cambio emocional y un estado de ánimo– como el viaje físico como tal, ya sea desplazado, repatriado o apátrida, lo cual implica un cambio de lugar, el hecho de vivir en un sitio de forma no-legal o excluido social y/o políticamente. Sus ‘personajes-símbolo’<sup>6</sup>, son sin embargo universales, pese a resultar de una situación concreta que les enclava a su tierra. Representan una derrota y un desencanto que todavía persisten en el presente.

Aléxandros, el periodista que va en busca del ex-político desaparecido de *El paso suspendido de la cigüeña*, recordaba lo siguiente al llegar a la frontera entre Grecia y Albania:

“De camino a la frontera para hacer el reportaje pensaba en el incidente del Pireo. Los cadáveres de los polizontes asiáticos tras la negativa de las autoridades de darles asilo político. Su decisión de morir tirándose al agua

[05] ALBERÓ, Pere (2012); RIAMBAU, Esteve (1997); SÁNCHEZ, Faustino (2013); VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2009).

[06] A los que se refiere Adrián Tomás Samit en el artículo ‘Adentrarse en las nieblas de Citera. Derivas en torno al desencanto del cine griego en el siglo XXI’, en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2013): *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.

desde el barco griego donde habían sido descubiertos. ¿Cómo se va uno? ¿Por qué? ¿A dónde? ¿Era eso lo que decía el viejo verso olvidado? No olvides que ha llegado la hora de viajar. El viento se lleva tus ojos lejos.”

En este pensamiento de Aléxandros se condensa el drama social y personal de los refugiados, unido a cuestiones existencialistas. “No olvides que ha llegado la hora de viajar”. Por otro lado, se incita al cambio y a la búsqueda, a la toma de decisiones, dejando entrever cierta desesperación, al mismo tiempo que todo ello remite tanto a la vida como a la muerte.

En cuanto al concepto de fronteras cabe referirse tanto a las físicas –que vemos en muchas de sus imágenes y lo que estas implican– así como a fronteras que pertenecen al imaginario, en ocasiones condicionadas por las anteriores y en otras creadas por situaciones personales o sociales determinadas.

Tal como se mencionaba anteriormente, tres líneas son las que separan la frontera física, así como psicológica, entre Grecia y Albania en *El paso suspendido de la cigüeña* (imagen 1): una azul, que pertenece al territorio heleno; la roja, señalando el albanés; y la línea blanca, en medio de ambas, las divide marcando el limbo fronterizo. El coronel que ha acompañado a Aléxandros a la frontera nos pregunta tal como lo haría Theo Angelopoulos: “¿Sabe qué es la frontera?”.



Imagen 1. Escena de *El paso suspendido de la cigüeña*.

Esta pregunta, así como la idea de frontera, resuena y estigmatiza tanto a los habitantes de ambos lados del territorio (recuérdese la boda a dos orillas en *El paso suspendido de la cigüeña*), como a los refugiados, apátridas y a aquellos

que de forma ilegal las cruzan en búsqueda ya sea de tres bobinas sin revelar de los hermanos Manakis (*La mirada de Ulises*) o para encontrarse con un árbol-padre (*Paisaje en la niebla, Τοπίο στην ομίχλη*, 1988).

### 3. La no-reconciliación de los repatriados

La frontera emocional la deja clara el mismo coronel cuando continúa explicándole lo siguiente a Aléxandros en el mismo punto en el que permanecen: “Grecia acaba en la línea azul. Si doy un paso, estoy en otra parte o muero”. Las limitaciones y las consecuencias son conocidas, ya no sólo por el coronel, sino por aquellos refugiados y apátridas que intentan cruzarla en el cine de Theo Angelopoulos. De modo que este rechazo por parte de las autoridades y por el paisaje social se acaba convirtiendo en un vacío para estas figuras errantes. Este hecho es visible en gran parte de su filmografía: si no lo es visualmente como ocurre en películas tales como *Paisaje en la niebla* o en *La mirada de Ulises*, lo es a través de esta idea que el cineasta construye alrededor de la figura del repatriado, tal como ocurre con Spiros en *Viaje a Citera*.

En el caso de Spiros, se trata de un comunista griego que vuelve a casa tras treinta y dos años de exilio en la Unión Soviética<sup>7</sup> (gracias a la amnistía que se alcanzó a finales de los años sesenta que hizo posible que los comunistas griegos tuviesen la posibilidad de volver a sus casas), diciendo *Ego eimai* (Soy yo), pero sólo es reconocido por su perro Argos, con el mismo nombre que el perro de Odiseo. Es el único que le recibe a su llegada a Ítaca, en este caso a su pueblo en el norte de Grecia.

Con estas dos palabras Angelopoulos hace referencia al concepto de reconocimiento de sí mismo, así como el de los demás. Tal como afirma Andrew Horton:

“Es una marca clásica de individualidad: nosotros hemos tomado nuestro término ‘ego’ directamente de ‘εγω’, que significa ‘yo’. El verbo ser combinado con lo anterior le da a la expresión un doble sentido de identidad: literalmente ‘Yo soy yo mismo’. Esa repetición aparece en el tipo de efecto acumulativo que tienen las escenas de Angelopoulos dada su simplicidad” (Horton, 2001: 114).

Se trata de esa necesidad de auto-reconocimiento, de esa doble necesidad de afirmación como individuo, incluso para sí mismo. Sin embargo, “the gap is

---

[07] Suponemos que Spiros fue forzado a emigrar durante la Dictadura de los Coroneles, como muchos otros, debido a que pasó su juventud en la resistencia, como partisanos.



too large to be easily bridged. Tie with family, old neighbours, and relations with authorities threaten to rupture. Too much political history has passed by in his absence. He finds himself a stranger” (Biró, 2012: 246).

A pesar de que al llegar de Rusia, para Spiros, su mayor preocupación consista en ser reconocido, así como gratamente recibido por los suyos, la imagen que se nos muestra al pisar suelo griego es su distorsión reflejada en un charco de agua (imagen 2). Por tanto, el frío recibimiento de sus hijos tiene más que ver con la distancia emocional y social que les separa que por cualquier otro motivo. Representa el pasado, a la Guerra Civil, hecho que resulta totalmente incómodo. Observamos, de este modo, una imagen irreconocible que se desdibuja en el suelo, considerado más territorio que lugar. Esta imagen deja claro que a Spiros no le es posible reconciliarse con el presente. Ha estado ausente durante muchos años y las diferencias le alejarán de cualquier tipo de reencuentro, como apunta Biró.



**Imagen 2. Un fotograma de *Viaje de Citera*.**

Además de tener problemas familiares, este Odiseo, se enfrenta con los que podrían interpretarse como los pretendientes de una Penélope/Caterina (su mujer), los habitantes del pueblo que ahora viven en el valle, “porque allí se vive mejor”, como muy bien le comenta su amigo Paniotis.



Spiros, a pesar de ser presionado, no está de acuerdo con vender las tierras que le pertenecen, por lo que es acusado de no respetar el orden y de no adaptarse a la nueva situación. Estos habitantes toman su venganza ya que habían estado a la espera de que Spiros volviese y quisiese unirse a ellos, puesto que su esposa se había negado a tomar ninguna decisión sin su marido. Tras la negativa, no sólo es rechazado socialmente, sino que incluso su hija, Voula, le acusa de haber permanecido ausente, mientras que su hijo aparece como un fantasma que únicamente observa lo que ocurre desde la distancia. La única que le apoya incondicionalmente es Caterina.

Finalmente, las autoridades policiales arrestan a Spiros en un fracasado intento de subirle a un barco que se dirige a la Unión Soviética para devolverle al lugar del que vino. Le abandonan en una plataforma en el mar. Caterina suplica ir con él mientras en el muelle celebran un festival. Los dos ancianos se alejan en la plataforma y son abandonados en aguas internacionales (imagen 3).



Imagen 3. Escena de *Viaje de Citera*.

Este es el momento en el que toman la decisión de seguir su camino hacia otro destino, ya sea buscando la felicidad en la simbólica Citera o de cualquier otra manera. Ambos se giran dando la espalda a la cámara, al igual que la sociedad ha hecho con ellos, mirando hacia un horizonte que está desdibujado por el

mar y en el que no se distingue la línea que los separa, símbolo de la incertidumbre del nuevo viaje que les espera, ya sea en forma de final o de principio. El reflejo de sus siluetas subraya de manera plástica y visual ese desdoblamiento de vida que tienen los repatriados. Una, aparentemente real, que corresponde a su vida en Grecia; y otra que arrastran tras de sí debido a unas convicciones políticas que les han obligado a rehacer su vida lejos de su país, ése que ahora no les acepta. También cabe decir que, por su parte, al igual que le ocurre a Spiros, muchos de los propios retornados se encontraron en su momento con una Grecia que no reconocían, y que “pensaban que su calidad de vida en la antigua Unión Soviética era mejor que en los aislados pueblos de los que procedían o que en la contaminada y confusa Atenas contemporánea” (Horton, 2001: 121).

Tampoco hay que dejar atrás el concepto de Citera como lugar inexistente al que los personajes realizan un viaje imaginario, ya que no es real. Es una isla que se encuentra en el extremo sur del Peloponeso, pero pertenece administrativamente a la región del Ática. Sin embargo, pese a pertenecer a las islas Jónicas, tanto la topografía de su terreno, como la arquitectura y la cultura la comparte con las islas Cícladas. Por tanto, Citera pertenece a cualquier lugar excepto a sí misma. Es un lugar utópico, que ha sido colonia fenicia, minoica, micénica, espartana y ateniense. Más tarde, colonia veneciana, turca, francesa e inglesa. En 1863, se convirtió en colonia neo-helénica. De manera que Citera es el lugar soñado por ser un lugar no conquistado, un lugar de nadie.

“Angelopoulos Voyage to Citera invites one to descent into the Hades of Greek history, where all the Greek ideals lie buried. [...] Therefore, is a journey to the dark side of Greek history, the side that is usually invisible to historians who collect historical events in the same spirit in which others stamps” (Rafailidis, 2012: 253 y 254).

#### **4. Los no-lugares habitados por refugiados**

El espacio habitado por los refugiados y apátridas se hace físico y visible como tal en la película *El paso suspendido de la cigüeña*. Se trata de un territorio al que los lugareños han dado en llamar “la sala de espera”, donde viven kurdos, turcos, iraníes, rumanos y albaneses que cruzaron la frontera para pedir asilo político y están a la espera de los papeles oficiales para poder irse a otro sitio de manera legal. El Gobierno les ha confinado a este lugar cercano a la frontera, convertido ya en ciudad, donde “el término ‘otro sitio’ adquiere un significado mítico” y, como dice el coronel, “los del barrio llevan el nombre que quieren y no tienen papeles. A saber quién es quién”. Por tanto, no tienen tan siquiera una identidad ni se les reconoce legalmente de ninguna manera. En esta película somos toda-

vía más conscientes de las consecuencias del fracaso político de una utopía que se creía posible. Los individuos que habitan *El paso suspendido de la cigüeña* están sumergidos en una realidad que no entienden, pero de la que al mismo tiempo no pueden escapar. El propio ex-político griego huye de ella, y aun así un periodista va en su búsqueda.

No es casualidad que el diplomático desaparecido escribiese su último libro titulándolo ‘Desesperación en el fin de siglo’. La desesperación por pertenecer a un lugar, el hecho de tener una identidad, un lugar en el que hacer vida o la esperanza de encontrar todo ello, serán algunos de los temas con los que se topará este nuevo Aléxandros en su viaje.

No llega a saberse con certeza el motivo por el que este ex-político se auto-destierra en este lugar. Decide desaparecer y alejarse de su cómoda vida, de la que se olvida por completo. Por un lado, puede que se sienta ligado a esta gente de manera personal porque anteriormente tuviese una doble vida o que, simplemente, a raíz de la publicación de su libro, se sintiese identificado y decidiese compartir la desesperación de esta gente. Lo cierto es que vive allí con un niño y una chica a los que se refiere como su familia.

El *travelling* que realiza la cámara en las vías de tren nos muestra los vagones en los que viven estas familias, al igual que la del propio político ahora convertido en refugiado. Tal como los describe Horton (2001: 141), aparecen “vestidos con sus trajes típicos y la mirada silenciosa de la gente desplazada que espera, espera, espera. Un solo acordeón le pone música a la escena, reflejando la nostálgica pero confortadora melodía que hemos escuchado desde el principio” (imagen 4).



Imagen 4. Fotograma de *El paso suspendido de la cigüeña*.

Todos ellos viven en vagones abandonados y comparten la misma situación, pese a ser de distintas nacionalidades, hecho que podemos distinguir por su vestimenta. La situación de espera a la que se refiere Horton se acrecienta con el hecho de que todos ellos se apostan en la puerta mirando directamente a cámara, se presentan tal cual, dando a entender que están aguardando a que algo o alguien les ayude a salir de esta situación, al tiempo que desprenden cierta desesperanza.

Tras este momento, escuchamos testimonios de personas que han escapado de sus países y han comenzado este viaje incierto como única alternativa. Al mismo tiempo, un grupo de niños recoge del suelo la ropa que trae un camión:

“Tuvimos que abandonar el país por las armas químicas. Cuando llegamos a la frontera turco-griega, en el río, no pudimos seguir.

La verdadera tortura empezó tras cruzar la frontera. Había dejado atrás la muerte. Caminaba hacia la libertad.

Corrí como en la vida. Tropecé con piedras y me caí. Nunca imaginé que algún día querría que la luna muriera. Pero recuerdo que en aquel momento deseé que lo hiciera. No quería que saliera para que su luz no me delatara y me atraparan. Quizá fuera el miedo a morir. Quizá porque el camino que había dejado atrás era sinónimo de la muerte que me aguardaba si no lograba cruzar.”<sup>8</sup>

Sin embargo, cabe decir que pese al sentimiento y situación que les une a todos ellos, incluso dentro de este nuevo territorio creado comienzan a existir problemas entre la gente que lo habita cuando vemos a un hombre colgado de una grúa en la estación de tren debido a un supuesto ajuste de cuentas por las enemistades que se han creado, incluso dentro de este territorio. “Esto es un caos. No entiendo nada”, le comenta el coronel a Aléxandros, “Cruzaron la frontera para ser libres y crean una frontera aquí empequeñeciendo el mundo. Y no hablan. Nadie sabe si es entre cristianos y musulmanes, kurdos y turcos o revolucionarios y oportunistas” (imagen 5).

---

[08] *Voz en off* del relato de varios supervivientes anónimos contando, en diferentes idiomas, sus experiencias cruzando las fronteras.



Imagen 5. Ajuste de cuentas en *El paso suspendido de la cigüeña*.

El coronel lo explica claramente con sus palabras. Tan siquiera él se explica cómo es posible que aun a pesar de los problemas que ya de por sí arrastran en sus países de origen, hayan creado allí grupos que reflejan los mismos conflictos políticos y territoriales que hay en los Balcanes. No existe una comunidad entre ellos, sino que Theo Angelopoulos nos muestra de nuevo que se enfrentan individualmente tanto a su destino como a sus conflictos porque estos les siguen allá donde van.

Por su parte, la mujer del ex-político, que está ayudando al periodista, le afirma muy convincentemente que su marido está muerto:

“No sé dónde ni cuándo, pero está muerto. Meses después de la primera desaparición me llamaban desconocidos desde varios lugares de Grecia y decían que lo habían visto... en una estación, vendiendo flores delante de un cementerio, alguien lo vio trabajando en la construcción. Otra persona, dijo que trabajaba en una fábrica, una mujer lo vio fumando en una plaza. Otros, lo vieron en una procesión rezando para que lloviera. Unas veces aquí, otras veces allá... siempre dirigiéndose al norte”.

Para ella, es una persona ya no sólo desaparecida o desconocida, sino muerta, que vaga por el territorio en búsqueda de sí mismo, al igual que el resto de refugiados, apátridas o repatriados.

Al final de la película, informan a Aléxandros de que ha sido visto un hombre que se dirigía hacia la frontera con una maleta. Todo hace pensar que ha sido

el ex-político. Sin embargo, el coronel le dice: “No sé si era el que buscabas, pero ya no tiene importancia”. Una vez más, la identidad y la necesidad de ser reconocido socialmente (o por su familia) permanece en duda con esta frase, que comenzó con el momento en el que el periodista organiza un encuentro tan casual como buscado entre el ex-político y su mujer, y ésta tras permanecer unos segundos observándole, se gira mirando a cámara y dice: “No es él”.

## 5. La incertidumbre

No sólo son adultos o familias las que cruzan las fronteras en el cine de Theo Angelopoulos, sino que en muchas ocasiones son niños. Cabe preguntarse entonces ¿cuál es el destino de esos niños que cruzan solos la frontera huyendo de su país?

A finales de los años noventa, Angelopoulos dio respuesta a esta pregunta en *La eternidad y un día*, donde representa a niños albaneses que han cruzado la frontera ilegalmente hasta Grecia. Estos niños, intentan sobrevivir limpiando los cristales de los coches en la calle a cambio de unas monedas mientras la policía les persigue continuamente para repatriarlos.

Bruno Ganz, que interpreta a este otro Aléxandros, se apiada, casualmente, de uno de ellos al ver a un niño que está siendo perseguido, del que en ningún momento sabemos el nombre (de nuevo una alusión a la no-identidad). Una vez eludido el peligro, le deja continuar con su marcha, pero en determinado momento es testigo de su secuestro por una mafia que le lleva a un edificio en ruinas, al igual que a otros tantos niños. La preocupación que ha desarrollado al ver la situación le lleva a hacerse pasar por una de las personas adineradas que acuden al lugar para llevarse a uno de ellos a cambio de dinero. Aprovecha un momento de despiste y consigue llevarse al niño del sitio.

En esta ocasión, somos testigos de un intento de retorno al país de origen. Pero en realidad no es lo que el niño quiere, sino lo que Aléxandros cree que es mejor para él. De manera que intenta facilitarle su vuelta a Albania. “Mi pájaro exiliado y triste. En el extranjero disfrutaban de ti, mientras yo sufro por ti. ¿Qué puedo decirte cumbrecita mía?” canta el niño de camino al autobús al que finalmente no sube.

De camino a la frontera y a medida que se aproximan a ella, se aprecian personas encaramadas a las vallas, totalmente estáticas. Parando el coche y, en este lugar, el niño le cuenta su verdad, la situación de su país y la manera en la que ha llegado a Grecia con su amigo Selim tirando una piedra durante su camino para evitar las bombas escondidas. En determinado momento, este niño sin nombre (al igual que muchos otros), le dice: “No tengo a nadie, te mentí”. Le cuenta como los grupos armados dispararon durante toda la noche y entraron



en las casas. Así, este otro Aléxandros decide no entregarlo a las autoridades y ambos se marchan de ese lugar que parece congelado en el tiempo<sup>9</sup>.

Esta imagen de la frontera recuerda directamente a la de *La mirada de Ulises*, en el momento en el que el taxista lleva a A., el cineasta con orígenes griegos, hasta Albania (el mismo país que en *La eternidad y un día*, que está irrecognocible). Al tiempo que cruza la frontera, A. comparte un pensamiento: “Cruzamos a Albania entre nieve y silencio. Tu imagen, aún húmeda inalterada desde que la dejé, resurge de la noche. ¿Me voy?” Angelopoulos nos conecta con estas imágenes ambas películas. En una, estamos al otro lado de la frontera y estas figuras que estaban encaramadas en la valla de *La eternidad y un día* (imagen 6), aparecen de la misma forma en el paisaje que A. se encuentra a su paso en la propia Albania (imagen 7) de camino a la misma.

Una vez que A., de *La mirada de Ulises*, está en el paso fronterizo con el taxista, a los que se ha unido una mujer a la que han accedido a llevar hasta Albania, llega un autobús de donde sale un grupo de gente cargado con sacos. Es entonces cuando el taxista, al ver extrañado al cineasta, le comenta: “Lo de siempre, clandestinos albaneses. Los llaman *refugiati*”. “¿Qué llevan en los sacos?” le pregunta A., a lo que el taxista le responde de



Imagen 6. Fotograma de *La eternidad y un día*.



Imagen 7. Fotograma de *La mirada de Ulises*.

[09] Se establece entre los dos una relación simbiótica que esboza HIGUERAS FLORES en su artículo ‘Memoria, relato y focalización. En torno a *La eternidad y un día*’, en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2013): *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.



nuevo: “Todo lo que puedas imaginar. Comprado y robado. Hornillos, conservas, vaqueros, televisores, cartones de tabaco, harina” (imagen 8).



**Imagen 8.** Una escena de *La mirada de Ulises*.

Aquí aparece la palabra refugiado en boca del taxista, que parece estar acostumbrado a ver esta imagen en la frontera en la que grupos de gente son repatriados a Albania, pero aprovechan para traficar con productos, muchos de ellos de primera necesidad. La mirada que ha perdido A. hace tiempo comienza a abrirse paso con esta imagen, mientras se aproxima cada vez más a la problemática de los Balcanes hasta la derruida Sarajevo<sup>10</sup>.

En el caso de Selim, el amigo del niño al que acompaña Aléxandros en *La eternidad y un día*, no corre con mucha suerte, seguramente al igual que otros tantos de los que nada sabemos. Muere atropellado y el grupo de chicos albaneses con los que convivía le hacen un entierro de despedida en la intimidad quemando sus únicas pertenencias, su ropa, en el edificio a medio construir donde duermen todos ellos (imágenes 9 y 10). Pese a ser muchos los que habitan este lugar, todos conocen a Selim. Sienten su pérdida y la respetan guardando silencio, ya que forman una comunidad que se ha convertido en familia.

Algunos de estos niños hablan con él y como resultado nos queda una poética del momento, donde la muerte está asociada al viaje, así como el presente lo

[10] Ambas películas conectan ya no sólo por simbologías, sino por temática, tal como se apunta en el artículo “El tiempo suspendido”: “El conflicto de los Balcanes es indisoluble de una herida histórica: el derrumbe del llamado ‘socialismo real’ tras la caída, en 1989, del Muro de Berlín” (Company y Ferrando, 2013: 128).



Imágenes 9 y 10. Fotogramas de la despedida a Selim en *La eternidad y un día*.

está al pasado. Este grupo de niños apátridas, que sufren las consecuencias políticas e históricas de su país, nos enseñan la otra cara de estas figuras sin hogar, incapaces de huir de su pasado.

Por tanto, este periplo está unido igualmente a la muerte, a la muerte real, así como a la muerte de ideales. La incertidumbre de dónde van, no ya el de dónde vienen, establece ese doble paralelismo entre pasado-muerte y presente-viaje.

“¡Selim! ¡Qué pena que no vengas con nosotros!

¡Selim! Tengo miedo. El mar es muy grande.

¿Qué te espera dónde vas? ¿Qué nos espera dónde vamos?

Hubo montes, barrancos, policía... pero no volvimos atrás. Ahora veo el mar sin fin. Por la noche vi a mi madre en la puerta, triste. Era Navidad. Nevaba en la montaña y sonaban las campanas. Si estuvieras aquí para hablarnos de los puertos de Marsella o Nápoles. De ese gran mundo Selim. Hablamos de ese mundo tan grande. Selim ¡Háblanos!”<sup>11</sup>.

Esta escena recuerda al momento en el que los niños de *Paisaje en la niebla* hablan, a través de unas cartas mentales, con su supuesto padre que está en Alemania, que en este caso representa para ellos un hogar, una patria, que es inexistente. Al igual que este grupo de niños albaneses que busca un lugar, hablan tanto con sus desaparecidos como consigo mismos.

En el caso de Voula y Alexandros, ellos viajan para reencontrarse con un pasado que es una fábula que les contó su madre con el objetivo de que no perdiesen la esperanza en el presente. Se plantean preguntas acerca de su origen, porque sienten la misma incertidumbre y la necesidad de pertenencia.

Se podría decir por tanto que, en varias ocasiones, Angelopoulos utiliza la figura de los niños o la infancia para reflejar este hecho debido a su supuesta inocencia y para dar voz (o mejor dicho imagen) a las repercusiones morales y de identidad que surgen en el individuo a lo largo de su vida ocasionadas por los problemas sociales y políticos.

Cabe destacar, a modo de ejemplo, una de las escenas de la ya comentada *La eternidad y un día*, en la que Aléxandros entra en una cafetería con el niño albanés. El encuadre nos muestra al niño reflejado en un espejo, que queda paralizado ante la presencia de unos militares que entran en la cafetería a la que han ido a por algo de comer. Uno de ellos se queda mirándole fijamente, mientras él agacha la cabeza (imagen 11) y el militar finalmente continúa hacia el interior. Ante esto, el niño retrocede, desapareciendo de ese reflejo, y por consiguiente del plano (imagen 12). Se da por hecho que sale de la cafetería con miedo, ese miedo que le ha transmitido el militar con una sola mirada, sin tan siquiera decirle nada, porque sabe lo que significa para él ser descubierto.

---

[11] Palabras que cada uno de los niños del grupo le dedica a Selim, al tiempo que queman sus ropas a modo de entierro simbólico.



Imagen 11. Juego de fotogramas en *La eternidad y un día*. Encuadre con el niño...



Imagen 12. ...que desaparece del plano.

La forma de representar este hecho a través de una imagen tan simbólica, en la que vemos un plano vacío (vacío de personas, que no de contenido), demuestra las consecuencias sociales que acabarán siendo cargas personales e incluso una forma de vida para muchos de ellos que se extenderá a lo largo del tiempo. Una vez más, se utiliza el reflejo, en este caso de un espejo, para recalcar la doble identidad o vida que llevan este tipo de migrantes.

Hacia el final de la misma cinta, el propio Aléxandros, que bien podría ser un reflejo del niño albanés pero hecho adulto tras el paso de los años, le dice lo siguiente a su madre, mientras yace enferma en una cama:

“¿Por qué madre? ¿Por qué nada salió como esperábamos? ¿Por qué? ¿Por qué tenemos que pudrirnos indefensos, entre el dolor y el deseo? ¿Por qué he vivido en el exilio? ¿Por qué sólo regresaba cuando se me concedía la gracia de hablar mi lengua? Mi lengua... cuando reencontraba palabras perdidas o extraía del silencio palabras olvidadas ¿Por qué sólo entonces oía el eco de mis pasos? ¿Por qué?”

El sentimiento de refugiado, de apátrida, de repatriado se resume en una soledad, en un vacío que obliga a Aléxandros a sentir que ni siquiera sea capaz de expresarse en su lengua, al igual que les ocurre a los niños albaneses. Tan sólo tienen preguntas para las que nunca hallarán respuesta.

Por su parte, el ex-político desaparecido le cuenta a un niño que vive con él en “la sala de espera” de *El paso suspendido de la cigüeña* la siguiente historia ante la presencia de Aléxandros:

“Cuando la Tierra arda porque está cerca del sol, las personas del planeta tendrán que irse. Tendrá lugar lo que la Historia llama la gran migración. Se irán con el medio que cada uno encuentre y se reunirán en el desierto del Sáhara. Allí un niño echará a volar una cometa muy alto. Pequeños y mayores cogidos del cordel se irán con la cometa por el espacio en busca de otro planeta. Bastantes llevarán una pequeña planta, un rosal, un puñado de trigo o un animal recién nacido. Y algunos todos los poemas escritos por los hombres. Será un viaje largo, muy largo.”

“¿Y cómo acaba? Le pregunta el niño.”

Una vez más, estamos ante preguntas sin respuesta, hecho que se repetirá cíclicamente durante la filmografía del director heleno, contada desde la perspectiva de un cuento, al igual que ocurría en *Paisaje en la niebla*. Por tanto, ya sea a través de los hechos directos o a través de una fábula, una y otra vez, la historia política ocasiona una carga para todas estas figuras a lo largo de los diferentes viajes que llevan a cabo, o tal vez durante el único viaje que realizan, al que Angelopoulos se refiere como la propia vida, que resulta incierta para todos ellos.



## 6. Conclusiones

Cuando nos enfrentamos a la figura del refugiado, repatriado y apátrida en el cine de Theo Angelopoulos, encontramos un lugar en el que somos testigos del caos del cambio que está teniendo lugar tras una suerte de apocalipsis política, histórica y, por tanto, social.

La distinción entre estas tres figuras que institucionalmente se hace, es innecesaria en el caso de la representación que el cineasta hace de ellos, puesto que los tres están unidos por una misma problemática: el desamparo. Por tanto, pese a que en su definición tengan matices/beneficios diferentes, en la práctica todos ellos comparten las mismas consecuencias.

Si hubiese que establecer una película de la filmografía de Theo Angelopoulos en la que más hincapié y con más profundidad se trata el tema de los apátridas, refugiados y repatriados, sería *El paso suspendido de la cigüeña*. Sin embargo, a lo largo de toda su obra es posible encontrar estigmas relacionados con estas figuras, así como su representación, ya sea simbólica o de manera directa, con diálogos, poemas o con el silencio de los lugares que hablan por sí solos. En algunas ocasiones, como ocurre en *Paisaje en la niebla* o *La mirada de Ulises*, estas figuras tienen la necesidad de buscar unos orígenes. En otras, tal como ocurre en *El paso suspendido de la cigüeña*, *Viaje a Citera* o *La eternidad y un día*, están también sumergidos en una búsqueda, pero a raíz de un conflicto que no es interno, sino externo, impuesto. A pesar de ello, cabe afirmar que todos ellos tienen un marcado sentimiento de desamparo y de incompreensión.

Por otro lado, todos estos apátridas, refugiados y repatriados llevan también la carga de su pasado, lo cual incluye sus ideales y las guerras del territorio. Esto provoca una unión inevitable con el presente, pero que al mismo tiempo les impide avanzar o reconciliarse con el nuevo panorama que ha surgido. Por tanto, esta brecha que contiene también el porvenir, apunta hacia al propio presente, ya que pese a no perder la esperanza de encontrar un lugar, el futuro no existe como tal para el cineasta, ni tampoco para las figuras que habitan estos paisajes que aparecen continuamente fríos, embarrados y neblinosos, que no son sino una metáfora del Todo.

Esto no hace sino demostrar que, pese a que Theo Angelopoulos se sitúa históricamente en las guerras balcánicas, las guerras civiles y las migraciones tanto de Grecia como de los territorios limítrofes del siglo pasado, su cine es atemporal y, al igual que la propia Historia actual nos demuestra, es cíclico. Podría afirmarse que cambian los hechos, pero no las circunstancias.

Los individuos, que se han abierto paso en esta parte de la filmografía del cineasta, se enfrentan a la historia real. Están en un limbo irreconciliable, sin territorio, a lo que se le suma la carga del fracaso. Sólo queda sobrevivir en el

nuevo panorama que está resurgiendo, pero que a su vez es totalmente irreconocible. Esto no está lejos de la situación actual de muchos refugiados de territorios limítrofes con Grecia, lo cual no hace sino ratificar que la manera en la que el director heleno ha retratado a los migrantes es generalizable. Los conflictos con territorios limítrofes siguen vigentes. ‘Zona ocupada’ es como llaman hoy en día a la parte turca los chipriotas que se vieron forzados a abandonar las que fueron sus casas, a tan sólo dos o tres calles de donde viven, pero a las que sin un pasaporte y varios controles policiales no podrían llegar. Miles de migrantes ocupan toda Grecia en la actualidad debido a la guerra siria, de los cuales, los que tengan suerte serán refugiados en países europeos; los que no, serán devueltos a la problemática con todos aquellos que siguen vagando entre los escombros, como los que Angelopoulos nos mostraba de Sarajevo en los años noventa en *La mirada de Ulises*.

Por otra parte, el sentimiento de apatridia, ya lejos de la dicha o desdicha de nacer en un determinado territorio, resulta una situación forzada, ya que los hombres de Theo Angelopoulos están desprovistos de espacio y de tiempo. En una ocasión en *La mirada de Ulises*, mientras A. brinda con su amigo Nikos por sus antiguos compañeros, éste le dice: “Nos dormimos dulcemente en un mundo y nos hemos despertado brutalmente en otro”. De manera que la realidad les ha venido de frente y ahora tienen que lidiar con el nuevo panorama político que está emergiendo de las guerras.

Por otra parte, la melancolía surgida de la esperanza por encontrar un lugar o una situación mejor, con frecuencia, hace asomar cierta desesperación en los daños provocados por culpa de un pasado-presente que no les permite avanzar, apareciendo anclados a él, aún en contra de su propia voluntad. En muchas ocasiones, están perdidos, sin saber dónde mirar, no encuentran el camino a casa. Se trata de la incertidumbre del presente. Todo es frágil y permanecen sujetos a los cambios que se encuentran, aunque en ocasiones se imponen en la búsqueda. Sin embargo, la vivencia tanto del preciso instante en el que están, como de lo ya acontecido, les impulsa para continuar en ese ciclo sin fin, pero que a la vez funciona de forma progresiva.

## 7. Referencias bibliográficas

- ▶ ALBERÓ, Pere (2012): ‘La aventura que nunca termina’, en Suplemento Culturas de *La Vanguardia*, 15 de febrero, p. 25.
- ▶ ALBERÓ, Pere (2000): *La mirada de Ulises*. Barcelona: Paidós.
- ▶ ALONSO GARCÍA, Luis. (2013): ‘Así en el cine como en el mundo: Paisaje en la niebla’, en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.



- ▶ BERG, Matías (2012): 'How long is tomorrow', en EIPIDES, Dimitri: *Theo Angelopoulos*, pp. 301-304. STATHI, Irini. Thessaloniki, Greece: 53rd Thessaloniki International Film Festival.
- ▶ BIRÓ, Yvette. (2012): 'Cythera is not an island', en EIPIDES, Dimitri: *Theo Angelopoulos*, pp. 246-252. STATHI, Irini. Thessaloniki, Grecia: 53rd Thessaloniki International Film Festival.
- ▶ BORDWELL, David (2005): *Figures traced in light: on cinematic staging*. University of California Press.
- ▶ BUCK-MORSS, Susan (2002): *Dreamworld and Catastrophe: The passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: Mint Press.
- ▶ CHESSA, Alberto (2015): *Alfabeto Angelopoulos*. Editorial Círculos de Bellas Artes.
- ▶ CLOGG, Richard (1998): *Historia de Grecia*. Cambridge: Akal.
- ▶ COMPANY RAMÓN, Juan Miguel y FERRANDO GARCÍA, Pablo (2013): 'El tiempo suspendido', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 116-129. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos (2012): 'Memory as a Palimpsest', en EIPIDES, Dimitri: *Theo Angelopoulos*, pp. 294-295. STATHI, Irini. Thessaloniki, Grecia: 53rd Thessaloniki International Film Festival.
- ▶ GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2013): 'Angelopoulos y la apoteosis de la mirada', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 174-199. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ HIGUERAS FLORES, Rubén. (2013): 'Memoria, relato y focalización. En torno a La eternidad y un día', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 162-173. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ HORTON, A. (2001): *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación* (traducción de Vicente Carmona González). Madrid: Akal.
- ▶ KOLOVOS, Nikos (2012): 'Ulysses in the Land of the Death', en EIPIDES, Dimitri: *Theo Angelopoulos*, pp. 270-272. STATHI, Irini. Thessaloniki, Grecia: 53rd Thessaloniki International Film Festival.
- ▶ MANAKIS, Syros (2013): 'Cartas a Theo: El que todo lo destruye. Tiempo y experiencia en el cine de Theo Angelopoulos', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 34-39. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ MOLINES GALARZA, Nuria (2013): 'Destrucción y reconstrucción narrativa en el cine de Theo Angelopoulos', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 50-59. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.

- ▶ NOGUÉ, J. (2007): *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ▶ QUINTANA, Ángel (1997): 'La imagen símbolo: la poética del cine de Angelopoulos', en *Nosferatu*, nº 24, pp. 4-11.
- ▶ RAFAILIDIS, Vassilis (2012): 'A tour of the Graveyard of Greek ideals', en EIPIDES, Dimitri: *Theo Angelopoulos*, pp. 249-258. STATHI, Irini. Thessaloniki, Grecia: 53rd Thessaloniki International Film Festival.
- ▶ RIAMBAU, Esteve (1997): 'Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos. Viajes a través de la Historia', en *Nosferatu*, nº24, San Sebastián.
- ▶ SÁNCHEZ, Faustino (2013): 'Investigación, búsqueda y derrota: Angelopoulos en la frontera', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 10-25. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ STATHI, Irini (2012): 'Una nueva utopía', en *Caimán cuadernos de cine*, nº 2 (53), p. 69.
- ▶ TOMÁS SAMIT, Adrián (2013): 'Adentrarse en las nieblas de Citera. Derivas en torno al desencanto del cine griego en el siglo XXI'. en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 220-237. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ TORRELL, Josep (2013): 'Los sitiadores del cielo', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 76-91. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.
- ▶ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2009): *Poemas de la desolación. El cine de Theo Angelopoulos*. Edita: Festival de Cine de Huesca.
- ▶ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2015). *Theo Angelopoulos*. Ediciones Cátedra.
- ▶ ZUMALDE, Imanol (2013): 'Liturgia materialista. La ideología estética del plano-secuencia de Angelopoulos', en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, pp. 200-213. Cantabria: Shangrila Derivas y Ficciones Aparte.