

FICHA TÉCNICA

Viaje a Cythera

Título:	Viaje a Cítera
En griego:	Ταξίδι στα Κύθηρα (Taxidi sta Citera)
Director:	Theodoros Angelopoulos
Productor:	Yorgos Samiotis
Guion:	Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Thanassis Valtinos
Música:	Eleni Karaindrou
Fotografía:	Yorgos Arvanitis, Giulio Brogi, Mary Chronopoulou
Edición:	Yorgos Triandafyllou
Duración:	137 minutos
País:	Grecia
Año:	1984
Idioma:	griego
Género:	drama

Protagonistas:

Manos Katrakis (Spyros), María Chronopoulou (Voula), Dionysis Papagiannopoulos (Antonis), Dora Volanaki (Katerina), Giulio Brogi (Alexandros), Giorgos Nezos (Panagiotis), Athinodoros Prousalis (jefe de la policía).

Premios:

Premio FIPRESCI y el premio al mejor guion. Festival de Cine de Cannes 1984.
Premio de la Crítica en el Festival de Río por Viaje a Cytera, 1984.

Sinopsis:

Después de estar exiliado por treinta años en la Unión Soviética, un anciano comunista regresa a Grecia, para reencontrarse con su familia. En "Viaje a Cítera" vamos a encontrarnos, además de la historia de Spiros, con esas constantes, más bien obsesiones de Angelopoulos, tales como: el viaje, la mitología y la historia de su país.

**Federación Internacional de Mujeres Universitarias
Federación Mexicana de Universitarias
Universidad Nacional Autónoma de México
Museo de la Mujer
Bolivia 17 Centro Histórico, Ciudad de México.
Cine-Club de género, 7 de marzo de 2017.**

Viaje a Cythera



Theo Angelopoulos fue capaz de crear algunas de las imágenes más potentes del cine europeo, allí donde esta denominación arraiga su sentido más geográfico y emocional al mismo tiempo, es algo aceptado y apreciado por sus seguidores, lamentablemente no son demasiados más allá del circuito estrictamente cinéfilo. Y es que, considerando la potencia visual y emocional de algunas de las imágenes que construyó a lo largo de su filmografía, pareciera que el director griego comenzara a diseñar sus películas precisamente a partir de estas

imágenes, como si todo lo demás se dispusiera después de tal modo para permitirnos comprender cómo hemos llegado a dichas escenas tan impactantes que suelen quedar en nuestra memoria durante mucho tiempo después de la función cinematográfica. A veces, el efecto es puramente compositivo; otras ocasiones, requiere de grandes despliegues, como la imagen de la barcaza portando la estatua de Lenin en “La mirada de Ulises”; y otras, como en “Viaje a Citera”, moviliza una austera producción pero de efecto humanamente sobrecogedor.

Nos fijamos, precisamente, en su escena final, allí donde todos los temas desplegados a lo largo del metraje se consolidan de forma muda en el devenir ya detenido de sus personajes principales, que no irán, literalmente, a ningún otro sitio más. Es la última escena de la película, en la que Spyros y su mujer, Katerina, se hallan sobre una plataforma flotante situada a unas decenas de metros del puerto, emplazados allí por las autoridades policiales en cumplimiento de una orden que les exhorta a sacar a Spyros inmediatamente del país.

Y así es cómo el espectador choca contra esta terrible y desgarradora imagen en la que los dos ancianos se ven radicalmente rodeados de las más terribles amenazas a la intemperie. Angelopoulos mantiene a Spyros primero en soledad, y luego en compañía de su esposa Katerina, durante una noche completa sobre una plataforma tambaleante, en pleno invierno, a disposición del viento, del frío y de las olas. Imposible no fijarse en la superficie metálica y fría de la plataforma, visiblemente húmeda, casi encharcada, sobre la que los ancianos se sientan con su ropa vieja y que imaginamos también mojada como ellos. Todos los detalles de

la escena remiten al frío y a la soledad: los charcos dan paso al borde metálico de la plataforma, más allá del cual sólo se ve ya el agua del mar; los únicos colores vivos son los del óxido y la suciedad que parece resbalar por sus laterales; junto a esos bordes se aprecian los pasadores metálicos para pasar cuerdas o cadenas y que aquí funcionan metafóricamente como salientes de espinos fijando los límites de su reducido espacio de confinamiento y aumentan una sensación de enorme soledad. Resulta imposible no sentir la mirada de espectador atravesada por el frío literal pero también simbólico que invade a los personajes y nos escandalizamos al intuir la delicadeza de sus cuerpos frente a unas inclemencias que, en este caso, no son solamente climatológicas, sino que remiten al sistema burocrático que les ha llevado hasta allí.

Angelopoulos ensaya con esta elocuente imagen, nos cuesta poner palabras por sentir que reducen el horror de la escena, podría ser un paradigmático final para la figura de un eterno refugiado, y que por cierto, es una categoría en la cual hoy miles de personas corren el riesgo de caer producto de los conflictos internacionales y los flujos migratorios. La imagen puede considerarse la respuesta a una pregunta cuyas palabras no hemos oído en la película, ni las oiremos, pero que late en el fondo de la biografía de Spyros como metáfora de cualquier otro refugiado: ¿Cuál es el único lugar en el que podrá morar en paz? Solo podrá morar en paz a bordo de una fría plataforma en medio del mar donde no es posible la vida, es decir, en unas aguas que la película etiqueta como “internacionales”, “no reclamadas”, como Spyros, y sobre las cuales nadie asume ninguna responsabilidad. Dicho de otra manera, Spyros y su esposa terminan confinados en un sitio que no lo es, que no tiene entidad ni sombra ninguna y sobre la que no se puede construir vida alguna. La imagen sirve como verso, como frase que nos aturde y nos espanta, pero también es el ensayo de Angelopoulos quien pone en marcha sobre ese arquetípico final cuando, en ocasiones, sigue a la vida de aquellos que son rechazados en todas partes a lo largo de sus vidas. Pocos la terminan sobre una plataforma, como Spyros y su esposa, lo suelen hacer de maneras menos “poéticas” pero igual de macabras.

El texto de Angelopoulos funciona aquí como una terrible proclama política que fue articulada en 1984 con el estreno de la película, pero vigente en la actualidad, hoy más que nunca. El final de Spyros, por tanto, es una construcción artística, cuyas palabras exactas no remiten a la realidad, sino que ha sido (re)pensada a través del texto artístico del cine, y convertida en una forma de desgarradora poesía que araña el fondo de los ojos de los espectadores de clase media. Sin embargo, es una elucubración que pretende un halo de universalidad, es decir, la que adquiere al proclamarse como metáfora del final de todos aquellos quienes mueren lejos de su casa sin un lugar que puedan considerar propio. Angelopoulos busca una imagen en donde quepan todas las demás, las reales, las de los periódicos, y que con su eternidad artística les dé a todas una cobertura emocional lo suficientemente potente para remitir a todas a la vez. Es una imagen que nada tiene que ver con la realidad pero nos remite a ella poderosamente.

El salto a la realidad, a las imágenes periodísticas, lo da el espectador, solo un minuto después de que “Viaje a Cítera” termine, y aún con la imagen de Spyros y Katerina en su retina.

Si Angelopoulos hubiera pretendido responder fielmente a la lógica de lo “coherente” y lo “verosímil”, nunca habría terminado situando a sus espectadores en una plataforma metálica sobre el mar, en pleno invierno. Seguramente, no existen caminos para justificar burocráticamente una acción como ésta, y el final de nuestro matrimonio protagonista habría devenido en otros términos. Tomemos por separado las palabras “devenir” y “situar”, éstas nos darán la pista sobre la voluntad de Angelopoulos. Sí, porque si la historia de Spyros y Katerina hubiera sido desarrollada de forma “coherente” y “verosímil”, jamás habrían terminado sobre una plataforma sobre el mar. Su deambular habría “devenido” de forma más natural, orgánica, posible y realista hacia otras formas de final que remiten a nuestra realidad.

Sin embargo, Angelopoulos hace trampa y “sitúa” a Spyros y Katerina en un retablo terrible, una composición de imposible devenir, estática, hopperiana, hierática. Se trata de una escena a la cual no se puede llegar si no es por la intervención poética y tramposa de Angelopoulos, quien dobla las leyes y actúa sobre el guión para “situar” a sus personajes en un marco de protesta inconcebible en términos de realidad pero que funciona eficazmente en términos de proclama política. No es casualidad que se trate del final de la película, es decir, allí donde la trampa no tiene consecuencias, pues la historia no precisará después de continuar con apariencia de lógica y realismo. Se trata de una escena imposible, solo vagamente conectada con el resto de la película por la identidad de los personajes principales, funciona como inscripción final de la proclama y renuncia finalmente a su narratividad en aras de una estática iconicidad con una elocuencia emocional absolutamente radical.

Puede que sean esta clase de escenas, precisamente, la característica más permanente y duradera de lo que podríamos llamar “la escritura” de Theo Angelopoulos, su trazo más personal y más reconocible.

El amor de Katerina.

No cabe duda de que parte de la intensidad emocional de la escena se apoya sobre los rostros de los dos personajes protagonistas, reflejan el paisaje arrasado no sólo de los senderos por los cuales han caminado hasta llegar allí (algunos, por cierto, mostrados durante la película), sino también los que imaginamos que sienten dentro de sí mismos. El rostro de Spyros es el de alguien que se ha esforzado durante toda su vida para sostenerse como sujeto a pesar de ser permanentemente rechazado en todas partes y de haber causado daño a seres queridos como Katerina, a quién abandonó durante más de tres décadas. Sin embargo, es el personaje de Katerina el más enternecedor y el que en realidad sobrecogerá al espectador por su vulnerabilidad a la intemperie. No en vano, es Spyros quién rodea con sus brazos al enteco cuerpo de Katerina, quien nunca

jamás debió haber acabado sobre la plataforma junto a él, el hombre que la abandonó para irse a vivir y trabajar a la Unión Soviética en donde formó una nueva familia junto a otra mujer.



Recordemos que Katerina había esperado a Spyros durante esas tres décadas confiando en su regreso. En un momento, su hijo le dice a Spyros: “Vivía solo esperando tu regreso”; y su hija le dice: “Tu esposa se secó esperándote”; todas muestras del sacrificio de lealtad que Katerina mantuvo vivo durante todos esos años esperando el regreso de su esposo. La primera reacción del espectador es

la incomprensión de este personaje, pero con el paso del metraje, Katerina va poniendo en valor su actuación y se postula como un ejemplo de fidelidad en el que, al final, el espectador solo puede reconocer la heroicidad que sigue a su inquebrantable amor. Ahora, prueben a mirar ahora de nuevo la imagen pensando en Katerina.

Para Katerina, no hubo nunca más amor que el que sintió por Spyros y junto a quien pensó estaría toda su vida. No ha conocido ningún otro hombre y ni quiere sentirse de ningún otro hombre. A pesar de sus 33 años de ausencia, Katerina sabe que su único lugar posible es junto a Spyros, y que no tienen ningún otro sitio donde ir. Ha esperado toda la vida a que volviera y, ¿qué sentido tendría ahora dejarle marchar solo? ¿acaso no sería como desperdiciar la espera realizada?. Ella, quien ya es una anciana y a lo largo de su existencia se ha forjado la idea de que Spyros es su esposo y es su vida, ¿qué podría esperar ya tras su muerte?. Todo esto lleva a Katerina a “embarcarse” junto a Spyros en su huida, a comenzar junto a él un nuevo periplo que a su edad es toda una misión heroica, para estar junto al único hombre en quien ella inscribió su propia identidad.

Si Spyros no tiene ya ningún sitio que pueda sentir propio, Katerina solo tiene a Spyros como su “lugar propio”, y tras esperarle toda una vida, no está dispuesta a renunciar a él. Si nos fijamos de nuevo en la imagen, veremos que Katerina apoya todo su cuerpo sobre el de Spyros, es decir, busca que la sujete porque ya está a punto de caerse. Spyros la rodea, le hace “un lugar”, le marca con sus brazos el sitio donde ella puede estar, eso es lo que más necesita. Katerina disfruta por fin, en las peores circunstancias posibles, el cariño de “ese lugar” por el que esperó 33 años. Y por eso su personaje, sobre la plataforma metálica sobre el mar, resulta más desgarrador que el de ningún otro en esta historia.¹

¹ <http://codigocine.com/viajeacitera-angelopoulos/>

Spyros (Manos Katrakis), el protagonista de la película, es la reinención de un Ulises envejecido y demacrado quien regresa a su Itaca para reencontrarse con su familia, con sus amigos...Sin embargo ese anhelo de reconstruir su pasado, de retomar sus afectos se ve frustrado por el rechazo, por el temor y la desconfianza de quienes lo conocieron. Pronto comprende que el mundo que dejó atrás, cuando tuvo que partir, ya no es el mismo, que su lugar ya no le pertenece... Tan solo Argos, el viejo perro que encuentra en el camino le hace una demostración real de afecto. Pues aunque el viejo camarada expresa alegría por su regreso, ésta no durará demasiado.

Otra conexión con la mitología la encontramos en el personaje del hijo de Spyros, un director de cine quien, a la manera de Telémaco, está buscando a un anciano para protagonizar su película. Además de esta cita con la mitología, lo que Angelopoulos está mostrando es la relación del cine dentro del cine. Y se vale de esta figura para observarse a sí mismo, trasladando sus preocupaciones, su mirada sobre la historia de Grecia en los años ochenta, a Alexander, el hijo cineasta.

Spyros encarna la melancolía, la soledad, la angustia existencial. Es, podríamos decir, la figura de la derrota. Derrota de un sistema comunista que significó un mundo lleno de esperanza, pero que ahora ha sucumbido ante “los nuevos mercados”. Derrota que se concreta en las escenas de la montaña, cuando se intenta firmar un “contrato comunitario”.

Angelopoulos reitera, con su mirada aguda, el rechazo del cual Spiros es víctima. Están las palabras hirientes de su propia hija. Está el reclamo de su antiguo amigo comunista quien lo hace responsable de la ruina colectiva y lleno de ira le pide que “no vuelva a arruinarlos”, enfatizándole que él ya está muerto... “eres un fantasma, no existes”. Un fantasma que termina siendo un desplazado, sin identidad, y por consiguiente, sin nacionalidad.

Cuando todos parecen volverse en su contra, aparece Katerine, la esposa; y en un gesto de fidelidad, que la acerca a Penélope, dice: “me quedo con él” y se arriesga a seguirlo en el viaje definitivo. Viaje que conducirá a la pareja de ancianos a la mítica Citera, la isla que los antiguos griegos consagraron a Afrodita, la diosa del amor.

Angelopoulos actualiza esta tragedia griega, y la envuelve en una atmósfera fría y neblinosa, donde predominan los colores matizados, con lo cual se acentúa el tono melancólico de la historia.

La música de Eleni Karaindrou, igualmente nostálgica y melancólica sirve como telón de fondo perfecto para sentir ese vacío existencial de Spiros, para que podamos dimensionar su soledad y su tragedia.

Si bien la película abunda en escenas de una exquisita belleza, es menester destacar la hermosa secuencia del final, donde la magia de Angelopoulos se hace

notoria. Los dos ancianos, ya en la balsa, se abrazan. Al amanecer, podemos verles todavía abrazados. Spiros se pone de pie, y mirando hacia el mar, dice: “Amanece”. Katerine, le mira con ternura y responde: “Estoy lista”. Él la mira, suelta las amarras de la balsa, y ésta empieza a alejarse, perdiéndose en el mar...²

La reflexión poético-cinematográfica de Theodoros Angelopoulos ha estado delineada por la sombra de la guerra desde su primera infancia. En 1940, cuando apenas empezaba a reconocer el entorno, fue sorprendido por la guerra de su país contra los italianos. En 1942 tuvo que padecer la “gran hambruna griega”, después de que los alemanes los invadieran durante la II Guerra Mundial. En seguida, vinieron los conflictos de los partisanos con el ejército inglés, y luego, la guerra civil la cual se prolongaría hasta 1949, cuando los estadounidenses, prácticamente, se apoderaron del país e impusieron los candidatos políticos y Jefes de Estado, pretextando instaurar una verdadera democracia.

Debido a esos agudos conflictos político-sociales, durante los primeros catorce años, Angelopoulos no pudo asistir regularmente a la escuela, teniendo que recurrir a la disciplina auto formativa, lo cual vendría a ser algo positivo, pues fue así como empezó su pasión por el cine tras conocer la lengua francesa y proponerse ir a París para matricularse en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios de Cinematografía). El objetivo de llegar a París lo alcanzó en 1961, primero a La Sorbona, donde realizó cursos de Filosofía y Lengua Francesa, y después en el ansiado IDHEC. Su paso por esta institución fue muy importante para el rumbo que tomaría su vida, con el cine como el centro de la reflexión vital.

Eran los años de gran efervescencia política y cultural en Francia, cuando se realizaron nuevas interpretaciones de la obra de Marx y se creyó que era el momento oportuno para derrotar al capital y transformar el mundo. En lo referente al cine, se vivía la experiencia de la Nouvelle Vague con apasionamiento y convicción, y se pensaba que el cine era un eficaz instrumento para lograr el cambio socio-político. Por ello, era preciso empezar la renovación estructural desde la propia práctica artística. El intento de asumir este postulado al pie de la letra, le trajo a Angelopoulos la expulsión de la escuela, luego de disputar con un profesor por una diferencia en la forma de realizar un plano.

Angelopoulos, entonces, tuvo que regresar a Grecia a finales de 1964, tras haber pasado los años clave de su vida en París, donde también conoció otras cinematografías (de autores como, Ingmar Bergman, Andrzej Wajda, Kenji Mizogouchi y Michelangelo Antonioni) las cuales estarían muy presentes en su futura creación. En una entrevista, Angelopoulos dijo, sobre la importancia de sus años en París, lo siguiente: “De París me llevo el descubrimiento de todo. En París creo que pasé – tal vez porque me sentía libre, tal vez porque no existía ni pasado ni futuro, sólo presente; tal vez porque todas las vías estaban abiertas, porque

² <https://cinevirgilio.wordpress.com/2012/08/16/viaje-a-citera/>

todas las elecciones eran posibles; seguramente porque era joven, porque el cine tenía para mí, como espectador, algo de mítico – los años más importantes de mi vida, los cuales han hecho de mí lo que soy ahora (...) Desde ese momento, es imposible imaginar mi vida sin la presencia del cine, y eso quiere decir entender el cine no como una ocupación o como un trabajo, no, quiere decir entender el cine como una forma de vida”.

Más allá de la “prosa cinematográfica narrativa”.

Desde sus primeros trabajos, Angelopoulos ha mantenido una particular estética y una sorprendente unidad tanto en lo conceptual como en lo formal, razón por la cual, se ha logrado posicionar como uno de los directores europeos más distinguidos desde la década de los setenta. Siguiendo el estudio de Pasolini, podríamos ubicar su obra como cine de poesía, por la intención que muestra de transportar a estados interiores para generar “comunicación con uno mismo” y así trazar nuevas subjetividades. Por supuesto, esta posición está en las antípodas de los numerosos filmes haciendo parte de la “lengua de la prosa cinematográfica narrativa”. (Modo de Representación Institucional), en los cuales, la función primordial es la de comunicar siguiendo una linealidad en la configuración del relato y privando de elementos tan importantes como la expresión, la impresión y la afección. Angelopoulos siempre ha mantenido una clara intención de generarle rupturas a la tradición narrativa cinematográfica, construyendo una poética no por medio del montaje o de la sobrecarga técnica, sino retomando y actualizando los géneros clásicos (lírico, dramático y trágico) en la puesta en escena y en el ritmo interior de los planos (con el uso especial de la profundidad de campo), para conducir hacia nuevas dimensiones espacio-temporales. Su creación ha oscilado entre el estilo brechtiano (manifestado, básicamente, en su primera producción) y la concepción aristotélica, aunque tomando distancia de la representación para hacer más bien, una reconstrucción a través de la mirada (siendo a la vez poética y reflexiva), siempre tratando de indagar por la “esencia” del viaje.

Su obra, además, se caracteriza por las constantes referencias históricas y personales, y por la aguda mirada frente a los fenómenos político-sociales, tratando de generar una conciencia individual y colectiva que ayude a romper con lo inauténtico. Reconoce que no está inventando nada, y por eso utiliza material ya conocido para intentar establecer nuevos vínculos entre los diferentes elementos, pues considera que lo verdaderamente importante es la articulación que puede hacerse con dichos elementos para propiciar un discurso contundente pero no efectista. La fractura a la dimensión temporal, para enfatizar en el espacio y en la puesta en escena, está expresada por medio de los recurrentes planos-secuencia que pueblan sus filmes. Esta insistencia en los largos planos, corresponde al ritmo propio de Angelopoulos, el cual está presente desde el mismo momento del rodaje. La puesta en escena es creada a partir de la relación que mantiene el director con el tiempo, de ahí que no mantenga una sujeción clara al montaje, puesto que no pretende que su trabajo audiovisual se convierta en algo explicativo. De igual forma, es importante el cuidado especial que sostiene en la relación con el paisaje, al cual considera como “una proyección interior” (una

manifestación simbólica mas no descriptiva). En su caso, siempre prefiere los paisajes invernales donde se mueven con facilidad el silencio, la soledad y la nostalgia, sus grandes preocupaciones estéticas. Otra característica importante en su filmografía es el uso permanente del fuera de campo, con la intención de que el espectador tenga la posibilidad de explorar otras sensaciones y no se quede sólo con lo visto. Además, sus finales son abiertos, como todos los viajes que siempre continúan en la siguiente película y son como puertas que abren otras puertas.

La película de Angelopoulos.

Al regresar a su país natal, Angelopoulos encontró nuevamente un ambiente cargado de tensiones políticas, sobre las que empezaría a reflexionar y a tratar de decir algo por medio de sus filmes. Su vínculo con el cine comenzó a través de la crítica cinematográfica, labor que ejerció hasta 1967 cuando terminó su existencia el periódico de izquierda Cambio Democrático, para el cual escribía. En esos años, era creciente la afición por el cine en Grecia (tanto para los espectadores como para los productores), pero a finales de la década tuvo un bajón notable, lo cual hizo difícil la ejecución de los proyectos que tenían en mente los nuevos directores como Theo Angelopoulos, Nikos Panayotopoulos y Costas Sfikas.

En 1970, Angelopoulos logró realizar su primer largometraje, *La reconstrucción*, una crónica de sucesos basándose en un hecho real, para mostrar la condición de abandono en que vivían los habitantes de una aldea griega. Las tres siguientes películas, pueden agruparse como una “trilogía de la historia”. En la primera de ellas, *Días del 36* (1972), reconstruye el ambiente que precedió a la dictadura del General Metaxas, y lo asimila a los hechos actuales de una forma sutil e inteligente. El segundo filme de esta trilogía de los años setenta es *El viaje de los comediantes* (1975). En ella continúa el recorrido histórico, que había llegado hasta 1936 en la anterior película, y lo extiende hasta 1952 cuando se instaura un nuevo gobierno militar. La lectura de la historia realizada por Angelopoulos es muy distante de la oficial, razón por la cual obtiene una gran aceptación nacional y se convierte en un gran éxito de taquilla. Esto, sumado al Premio de la Crítica en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, lo catapulta a los primeros lugares de aceptación en el circuito cinematográfico. Aún hoy, *El viaje de los comediantes*, sigue siendo la película de Angelopoulos que más genera conmoción dentro de la sociedad griega.

La trilogía se cierra con *Los cazadores* (1977), la cual inicia su narración en el tiempo presente, y luego se remonta a la década de los sesenta por medio de flashbacks para continuar mostrando el caótico devenir político-social de su país. Los años ochenta le traen al director griego un cierto desencanto, luego de ver frustradas las prácticas de las ideologías de liberación y los procesos revolucionarios. Esta situación le marcó un cambio en la orientación de su obra, el cual empieza a notarse en su siguiente trabajo, *Alejandro el Grande* (1980).

Después de una larga pausa, vuelve a rodar en 1984, *Viaje a Citerea*, con esta inicia otra trilogía, que el mismo director llamó “trilogía del silencio”. Los otros dos

filmes que la conforman son *El apicultor* (1986) y *Paisaje en la niebla* (1989). Estos son los filmes más desesperanzadores de Angelopoulos, en ellos, los personajes deambulan extraviados en territorios fracturados que aparecen como furiosos enemigos; y el tono argumental es más individualista, más cerrado, más sombrío.

La llegada del nuevo decenio vuelve a traerle una mirada optimista a sus películas, manifestada por la presencia de los niños, quienes apenas están abriendo los ojos a una realidad esperando les sea propicia. Y no es que hayan desaparecido los problemas sociales, ni que el silencio y la niebla se hayan hecho a un lado. Lo que sucede es que, en medio de la catástrofe, vuelve a surgir una llama cargada de inocencia. La reflexión de sus nuevas obras se extiende a todo el territorio de los Balcanes. Los personajes, ahora, son refugiados, agobiados por las nuevas fronteras, quienes sólo encuentran el abrigo de la guerra y la miseria. A pesar de tener un pasado común, los conflictos étnicos y culturales han puesto a éstos pueblos unos contra otros y han hecho que la geografía se diluya en múltiples fortalezas. La desestructuración de la región balcánica (de la que aún no conocemos sus reales consecuencias) es lo que podemos apreciar en los siguientes filmes de Angelopoulos: *El paso suspendido de la cigüeña* (1991), *La mirada de Ulises* (1995) y *La eternidad y un día* (1998).

Con *Eleni* (2004), Angelopoulos inició una nueva trilogía que pretende mostrar la triste historia del siglo XX. En ésta, aún mantiene la reflexión sobre la historia de Grecia pero en los dos filmes siguientes, proyecta salir de los Balcanes, como ya comenzó a realizarlo en *El polvo del tiempo* (2009), para ir a otros países de Europa, Asia y América, con el fin de seguir mostrando la desolación y la soledad tan arraigadas en la posguerra.³

Director del filme

Theo Angelopoulos



Thodoros Angelopoulos (en griego Θόδωρος Αγγελόπουλος). Nació en Atenas el 27 de abril de 1935, murió el 24 de enero de 2012, más conocido en el extranjero como Theo Angelopoulos, fue un director de cine y guionista griego. Uno de los cuatro hijos del matrimonio de Katerina y Spyros Angelopoulos, estudió Derecho en Atenas (1953-1957) y luego hizo el servicio militar hasta 1960, después de lo cual se fue a París. Allí ingresó a La Sorbona y asistió a cursos del Claude Lévi-Strauss, pero pronto abandonó esa universidad para estudiar en el IDHEC. En la capital francesa hizo toda clase de trabajos para ganarse la vida, incluido el de guardia de seguridad. Sus estudios cinematográficos terminan abruptamente al final del primer curso, cuando es "expulsado por inconformista" y regresa a Grecia en 1963.

³ <http://cinesentido.blogspot.mx/2010/05/theodoros-angelopoulos-la-poetica-del.html>

Vivía en Atenas con su esposa y socia, Phoebe y sus tres hijas: Anna, Katerina y Eleni.

Murió el 24 de enero de 2012, cuando la motocicleta de un policía lo atropelló mientras filmaba su nueva película, *El otro mar*, en el barrio de Drapetsona en Atenas. El director de 76 años, fue ingresado con graves heridas en un centro médico donde falleció a consecuencia de heridas internas y derrame cerebral poco después de ser trasladado al nosocomio.

Filmografía:

- Broadcast (I Ekpombi, 1968)
- Reconstrucción (Anaparastasis, 1970)
- Días de 36 (Meres tou '36, 1972)
- El viaje de los comediantes (O Thiassos, 1975)
- Los cazadores (I Kinighi, 1977)
- Alejandro Magno (O Megalexandros, 1980)
- Atenas (Athina, epistrofi stin Akropoli, 1983)
- Viaje a Cytera (Taxidi stin Kythera, 1984)
- El apicultor (O Melissokomos, 1986).5
- Paisaje en la niebla (Topio stin Omichli, 1988)
- El paso suspendido de la cigüeña (To Meteoro Vima tou Pelargou, 1991)
- La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, 1995)
- La eternidad y un día (L'éternité et un jour, 1998)
- Eleni (Trilogía I: To Livadi pou dakryzei, (2004)
- El polvo del tiempo (Trilogía II: I skoni tou hronou, 2008)

Premios y distinciones:

- ✚ Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Salónica 1968 por Broadcast
- ✚ Premio al Mejor Director y Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Salónica 1970 por Reconstrucción
- ✚ Premio Georges Sadoul 1971 a la mejor película del año mostrada en Francia por Reconstrucción
- ✚ Premio a la mejor película extranjera en el Festival de Cine de Hyères 1971 por Reconstrucción
- ✚ Premio al Mejor Director y Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Salónica 1972 por Días de 36
- ✚ Premio FIPRESCI en el Festival de Berlín por Días de 36
- ✚ Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes 1975 por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio a la Mejor Película, al Mejor Director, al Mejor Guion y Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Tesalónica 1975 por El viaje de los comediantes

- ✚ Premio Interfilm Forum en el Festival de Berlín 1975 por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio a la Mejor Película del Año 1976, British Film Institute por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio de la Crítica Italiana a la Mejor Película del Mundo 1970-1980 por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio FIPRESCI Principales Películas en la Historia del Cine por El viaje de los comediantes
- ✚ Gran Premio de las Artes, Japón por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio a la Mejor Película del Año 1976 en Japón por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio Edad de Oro, Bruselas por El viaje de los comediantes
- ✚ Premio Hugo de Oro a la mejor película en el Festival de Cine de Chicago 1978 por Los cazadores
- ✚ León de Oro y Premio FIPRESCI en el Festival de Venecia 1980 por Alejandro Magno
- ✚ Premio al Mejor Guion y Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes 1984 por Viaje a Cythera
- ✚ Premio de la Crítica en el Festival de Río por Viaje a Cythera
- ✚ León de Plata al Mejor Director en el Festival de Venecia 1988 por Paisaje en la niebla
- ✚ Premio Felix 1989 a la mejor película europea del año por Paisaje en la niebla
- ✚ Premio Hugo de Oro al Mejor Director por Paisaje en la niebla
- ✚ Placa de Plata a la mejor cinematografía en el Festival de Cine de Chicago por Paisaje en la niebla
- ✚ Gran Premio y Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes 1995 por La mirada de Ulises
- ✚ Premio Felix de la Crítica a la Película del Año 1995 por La mirada de Ulises
- ✚ Palma de Oro y Premio del Jurado Ecuménico en el Festival de Cannes 1998 por La eternidad y un día
- ✚ Premio Terenci Moix a la Trayectoria Cinematográfica 2011⁴

FUENTES DOCUMENTALES:

https://en.wikipedia.org/wiki/Voyage_to_Cythera

<http://codigocine.com/viajeacitera-angelopoulos/>

<https://cinevirgilio.wordpress.com/2012/08/16/viaje-a-citera/>

<http://cinesentido.blogspot.mx/2010/05/theodoros-angelopoulos-la-poetica-del.html>

https://es.wikipedia.org/wiki/Theo_Angelopoulos

⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Theo_Angelopoulos