

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

To Météoro vima tou pélargou. El paso suspendido de la cigüeña

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1997). To Météoro vima tou pélargou. El paso suspendido de la cigüeña. Nosferatu. Revista de cine. (24):91-96.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41038>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

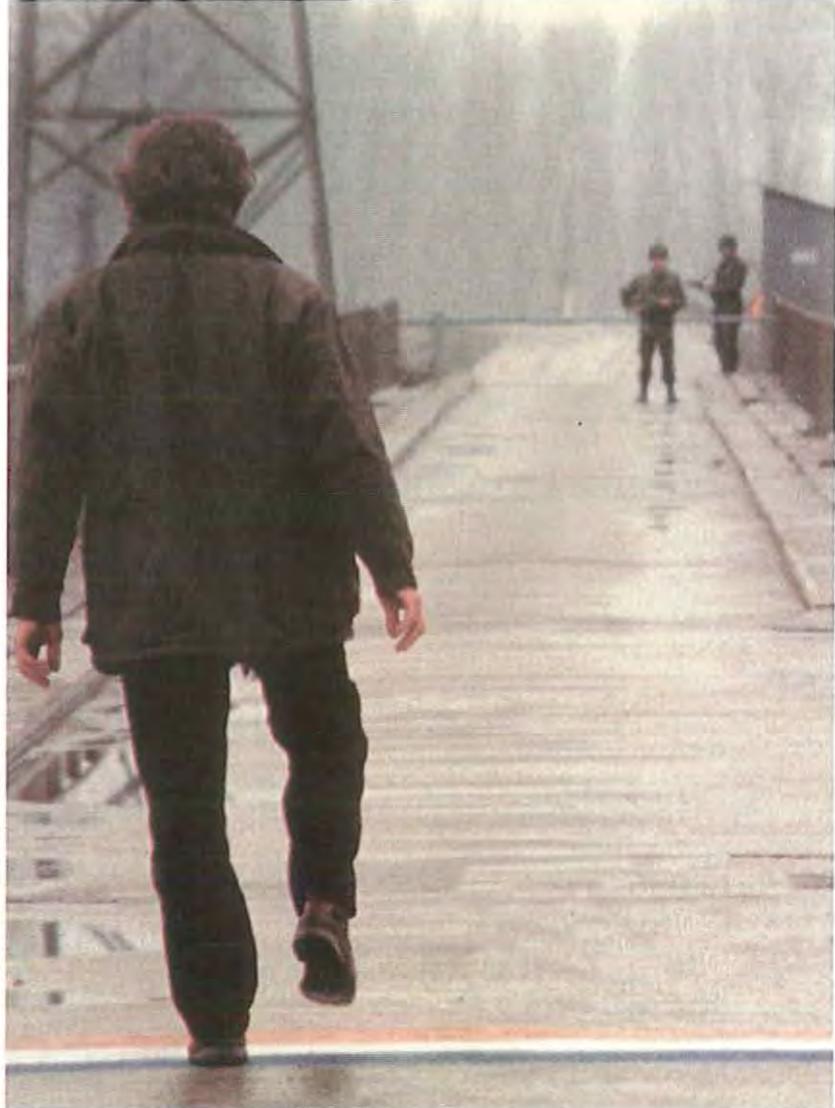


donostiakultura.com

1. El otro

Después de haber contemplado frontalmente el horror y el sufrimiento generado por esa trágica historia sin fin conocida como la Historia de la humanidad, el viajero Harvey Keitel reconoce en *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) que quizás ha llegado el momento de emprender el camino de regreso a casa. No obstante, Ulises es consciente de que ha dejado de ser aquella persona que marchó y que quizás sea absolutamente irreconocible para aquellos que dejó. Después del largo viaje, Ulises volverá a casa con otro rostro y con otro vestido. "Te mostraré los signos y me creerás", anuncia a una incierta Penélope. Las huellas del pasado son las únicas pistas que permiten poder creer en ese otro Ulises, en ese individuo que un día remoto empezó a vagar por las numerosas fronteras que parcelan la existencia humana.

En *To Météoro vima tou pélargou* ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991), película realizada cuatro años antes de *La mirada de Ulises*, la mujer -Jeanne Moreau- tiene la oportunidad de poder encontrar al hombre -Marcello Mastroianni-, un individuo que ha abandonado la Historia para situarse en un especie de presente eternizado, en un singular no-espacio donde el tiempo ha sido definitivamente suspendido, puesto entre paréntesis. Al encontrarse frente a su marido desaparecido, la ronca voz de Jeanne Moreau sólo tiene fuerzas para expresar: "No es él. No es él". Theo Angelopoulos no nos ofrece ninguna pista sobre el sentido polisémico de estas palabras. Ignoramos si la expresión esconde una verdad y si la mujer ha sido incapaz de reconocer en ese hipotético refugiado de origen albanés a su otro hombre, a un político que abandonó el



To Météoro vima tou pélargou

*El paso suspendido
de la cigüeña*

Àngel Quintana

parlamento, o si por contra ella ha podido llegar a vislumbrar las imborrables huellas del pasado. Quizás ella ha llegado a sentir miedo y se ha resignado a no aceptar a su viejo amado, a no querer encontrar a ese alguien al que la experiencia ha acabado metamorfoseando en un otro (1).

En **To Météoro vima tou pélargou**, el hombre que la mujer no quiere reconocer no es un viajero, sino un ser sedentario que voluntariamente ha intentado sobrevivir junto a los desheredados de nuestra época, junto a los seres que han sido proscritos por la civilización, junto a esas personas que no encuentran ni un espacio, ni un tiempo que les dé asilo y les permita poder llegar a materializar su sueño. El hombre sedentario es un dimisionario de la vida, un político que ha dejado de creer en el sueño de una acción colectiva y ha intentado buscar su propia identidad enfrentándose directamente con el otro, descubriendo esa otra realidad que tantas veces ha sido negada al hombre público. En contacto con la alteridad de los desheredados, dicho hombre ha podido encontrarse a sí mismo, pero dicho encuentro ha acabado comportando una cierta transformación. Como el protagonista de **Lamerica** (*Lamerica*, 1995), de Gianni Amelio -un filme cuyas resonancias nos remiten constantemente hacia **To Météoro vima tou pélargou**-, el privilegiado hombre occidental toma conciencia de sí mismo cuando es despojado de sus vestimentas y se convierte en parte de esa ingente masa de individuos que buscan desesperadamente su lugar en el mundo. El hombre subsiste plantando patatas y vendiéndolas en el mercado, paseando por bares mugrientos y tomando copas con un grupo de seres que sobreviven dentro de unos vagones de tren inmovilizados. Vivir junto a la masa implica establecer también la convivencia junto a seres de culturas y etnias diferentes que

continúan alimentando odios ancestrales. El político intenta escuchar los ecos de su propio silencio interior refugiándose en su propio anonimato, sintiéndose parte de esos otros que han sido desplazados de la vida pública.

La cámara de Angelopoulos filma los vaivenes del antiguo hombre político como si fueran los movimientos de un ser misterioso que en cada gesto está empeñado en ocultarlo todo de sí mismo. El refugiado es visto como un personaje del cual nunca llegaremos a vislumbrar su verdadera identidad. La visión de sus comportamientos nos da algunas pistas sobre sus actos cotidianos, pero no nos descubre ninguna verdad. ¿Es realmente el personaje que interpreta Marcello Mastroianni ese hombre político que un día desapareció, o en cambio no es más que un refugiado albanés cuya mujer murió al atravesar el río fronterizo? Como en todas sus películas, Theo Angelopoulos construye su propia visión del mundo real a partir de la elaboración de un sistema poético que no quiere renunciar a la ambigüedad constitutiva del mundo visible. Al reconstruir y poetizar la realidad, Angelopoulos no quiere darle un significado explícito. Así, Alexandre, el periodista televisivo que intenta buscar una verdad, en forma de explicación racional, que dé sentido a las cosas, es incapaz de encontrar una respuesta que proporcione un sentido a su búsqueda. El periodista televisivo sólo puede observar desde el exterior, preguntar a los militares que controlan la zona y seguir a distancia los movimientos de los personajes. Su objetivo final es crear un simulacro televisivo que funcionará a partir de unas leyes del discurso audiovisual radicalmente opuestas a las que el propio Angelopoulos ha utilizado para dar forma a su película.

Alexandre se identifica con el antiguo hombre político, ya que

siente una extraña fascinación por su condición de dimisionario de la vida. La historia oficial, ejemplificada en **To Météoro vima tou pélargou** mediante un documental televisivo, desvela que el refugiado fue una de las más brillantes figuras de la renovación política griega, autor de una ficticia obra esencial llamada *Melancolía de fin de siglo*, que parece haber sido concebida como un compendio de algunos de los puntos básicos del ideario político que el propio Angelopoulos ha ido enunciando durante toda su filmografía. Así, en un momento del filme, se especifica que en el libro escrito por el político preexiste una fuerte melancolía por "*haber llegado a un fin de siglo en el que han acabado siendo barridas todas las esperanzas que surgieron con el siglo. Actualmente, nadie tiene nada que proponer. Pero nuestro alma es como un pájaro, cuyo pie está alzado: ¿dar un paso o no?*".

A partir de **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), toda la filmografía de Angelopoulos es un lamento sobre la angustia generada por la muerte de las grandes esperanzas colectivas. Lo que varía en cada película es el estado de ánimo del cineasta frente a la concepción de la utopía. Mientras en algunas obras Angelopoulos manifiesta su frustración frente a un futuro incierto, en otras especifica su confianza en la utopía. **To Météoro vima tou pélargou**, realizada dos años después de la caída del comunismo en los países del Este, esconde un profundo sentimiento de melancolía frente a la frustración política, pero su poética parece remitir hacia un futuro esperanzado en el que se establezcan nuevos lazos de unión entre diferentes comunidades irreconciliables. El alma humana tiene el pie alzado al borde de la frontera, dar el paso y atravesar los límites impuestos puede suponer la muerte -o la renuncia-, pero también puede suponer poder llegar a

emprender un nuevo vuelo hacia ese paraíso inalcanzable de la libertad. **To Météoro vima tou pélargou** finaliza en tiempo futuro, el 31 de diciembre de 1999, año en el que puede llegar a surgir una incierta esperanza.

2. Dimitir

La condición de dimisionario confiere un carácter especial al hombre político que se ha refugiado en la frontera. En las ficciones literarias y novelescas existen dos tipos de dimisionarios. Aquéllos que deciden apartarse de la vida pública ocultándose en el anonimato y aquéllos para los que la dimisión es un acto de transgresión, un atentado contra el orden establecido. En el grupo de los primeros dimisionarios nos encontramos con la figura prototípica del héroe épico cansado. Son los héroes que están fatigados de sus hazañas y prefieren vivir clandestinamente, alejados de sus espacios de acción. Su dimisión es siempre muy relativa y pocas veces es definitiva. En muchas ocasiones, cuando lo exige una causa que consideran justa pueden volver a la acción, intentando recuperar su aureola heroica. No obstante, el retorno es para ellos una forma de desplazamiento, ya que les lleva a adquirir conciencia del cambio que han llegado a experimentar los nuevos tiempos. Dichos personajes, que pueblan numerosos relatos de aventuras y algunos notables *westerns*, más que unos dimisionarios pueden ser considerados como unos auténticos héroes del crepúsculo.

Los seres que conciben la dimisión como un acto subversivo son capaces de transgredir las normas y pueden llegar a resultar considerablemente peligrosos para el orden establecido. Un ejemplo paradigmático de ese segundo grupo de dimisionarios es la figura del coronel Kurtz, protagonista de la admirable novela de Joseph



Conrad *El corazón de las tinieblas*, que ha sido trasladada a la pantalla de forma no ortodoxa por Francis Coppola en **Apocalypse Now** (*Apocalypse Now*, 1979) y Manuel Gutiérrez Aragón en **El corazón del bosque** (1981). El dimisionario renuncia al sistema y establece una nueva colectividad, en los márgenes de la sociedad. Kurtz acaba constituyendo su propio imperio en el interior de la selva africana. El nuevo orden resulta peligroso para el sistema porque puede llegar a cuestionar los valores convencionales y promocionar otros valores de conducta. Para poder salvaguardar el orden, la única solución reside en eliminar al subversivo. En *El corazón de las tinieblas*, para el verdugo encargado de llevar a cabo la misión de eliminar al traidor la esfinge de Kurtz se convierte en una imagen obsesiva con la que acaba identificándose. En ninguna de las dos categorías expuestas debe llegar a confundirse la figura del dimisionario con la del perdedor. Los perdedores suelen ser víctimas del destino; en cambio, los dimisionarios asumen, por voluntad propia, su propia marginalidad.

El refugiado de **To Météoro vima tou pélargou** no se ajusta a ninguna de las dos categorías preestablecidas anteriormente, pero no es extraño a ninguna de ellas. En

el transcurso de una sesión parlamentaria, desde el estrado del congreso de los diputados el político realiza una confesión pública de su propia impotencia: "*Algunas veces es mejor callarse... para poder escuchar mejor el sonido de la música tras el ruido de la lluvia*". Como todas las reflexiones presentes en **To Météoro vima tou pélargou**, el discurso político está enunciado de forma poética, la intencionalidad aparece camuflada tras una forma metafórica. El deseo de buscar la tranquilidad es un reflejo del cansancio, pero en la esfera política la constatación de dicho cansancio puede llegar a adquirir el carácter de provocación.

El acto de dimisión nace de la creencia interior de que los sistemas políticos occidentales han fracasado como instrumentos para la construcción de un mundo ideal. La política no puede dar respuesta a las frustraciones del mundo contemporáneo, ya que es un sistema prisionero de una cierta retórica, en el que la poesía no puede llegar a ocupar ninguna posición relevante. Para Angelopoulos, el fracaso de la política es el fracaso de la utopía:

"En mi país existe una impotencia frente a todo lo que ha pasado. Nunca había conocido un nivel parecido de escepticismo. No

existe ninguna relación entre el poder y la sociedad" (2), ha declarado Angelopoulos.

El rechazo del propio sistema político no es más que la constatación del fracaso de un determinado modelo institucional. El acto de dimitir no puede tener para Angelopoulos ninguna dimensión heroica, ya que en su cine los actos de heroísmo nunca han tenido ningún significado. El sentido de la épica está determinado por el devenir de la Historia, y ésta nunca ha estado movida por las individualidades, sino por las colectividades. El protagonista de **To Méteoro vima tou pélargou** ha renunciado a la sociedad del bienestar para acabar confundándose con la masa de los desheredados, con los seres que sobreviven en los límites de la frontera. En dicho no-espacio limítrofe, el dimisionario no puede -como el coronel Kurtz- instaurar ningún nuevo orden opuesto al establecido. El político busca el anonimato, mientras ve reflejada su auténtica identidad en la masa. Es a partir del momento en que el espectador descubre dicho universo fronterizo, cuando el discurso político de Angelopoulos adquiere un auténtico sentido. El sujeto acaba diluido frente a la al-

teridad, porque desea reconocerse a sí mismo en el otro. En este melancólico e incierto fin de siglo, el reconocimiento del otro se ha convertido en una acción claramente política y ha servido para poner en duda la prepotencia del yo. No obstante, para llegar a materializar la utopía de la alteridad es preciso romper con las fronteras interiores y exteriores. La ruptura de dichas fronteras y la crisis de los nacionalismos constituye el trasfondo político que sustenta **To Méteoro vima tou pélargou**.

3. La frontera

Al inicio de **To Méteoro vima tou pélargou**, Alexandre, el periodista televisivo, visita junto a un militar griego el territorio limítrofe de la frontera. Un puente de hormigón, cercado por una serie de alambradas, separa los dos países. El militar avanza hasta la línea de separación, alza un pie y anuncia que si avanza un paso corre el riesgo de morir acribillado por las balas de los soldados vigilantes. En la escena más patética y conmovedora de la película, una chica albanesa que desde unos años reside en esa tierra de nadie de los refugiados debe casarse con el chico de su raza al que fue pro-

metida en su juventud. El chico vive al otro lado de la frontera y no puede comunicarse con ella. A pesar de la ausencia de contacto físico, el cura ortodoxo decide celebrar la ceremonia. Separados por las aguas de un río fronterizo, el novio y la novia unen sus almas mediante un ritual sacramental, pero no pueden llegar a unir su cuerpo separado por la frontera. La ceremonia está impregnada por una extraña tristeza, el absurdo ritual no puede llegar a alcanzar ninguna forma de plenitud. El padre de la novia -el político metamorfoseado en refugiado- no puede esconder un sentimiento de profunda amargura en su rostro. El ritual religioso no es más que una forma de simulacro ancestral que sirve para revelar la absurdidad de las fronteras políticas y la inconsistencia de las fronteras ancestrales. Paradójicamente, la noche anterior a su boda, la chica albanesa ha decidido refugiarse en los brazos del periodista Alexandre, queriendo certificar la importancia de los amores furtivos y pasajeros frente a ese amor eterno decretado a partir de los vínculos de raza.

A pesar de que la línea limítrofe posee las características de una frontera real situada entre Grecia y Turquía, su valor es claramente simbólico y pretende alejarse de todo referente geográfico o histórico. Mientras que las películas sobre el desplazamiento de Theo Angelopoulos, como **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975), **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986) o **La mirada de Ulises**, parten de la rigurosa delimitación de una serie de coordenadas geográficas muy concretas, en las películas sedentarias, como **I Kynighi** ("Los cazadores" 1977) u **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980), la geografía adquiere un carácter marcadamente simbólico, y se erige en el reflejo de un mundo cerrado, casi inalcanzable. En **To Méteoro vima tou pélargou** no es sólo la



geografía la que se convierte en espacio metafórico, sino también la Historia. En este sentido, la película guarda un cierto paralelismo con *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, 1988), donde el desplazamiento de los dos niños hacia una quimérica Alemania a la búsqueda de un padre imaginario, acababa convirtiéndose en una especie de desplazamiento por un tiempo histórico mental, absolutamente irreal. Bajo dicho aspecto, es curioso que en los momentos finales de dicha película los niños atraviesen una frontera bajo la niebla, cuyo aspecto espectral remite directamente hacia la frontera simbólica que va a presidir todo el desarrollo representativo de **To Météoro vima tou pélargou**.

La frontera es vista por Angelopoulos como un lugar de paso, pero también como un lugar de llegada, un no-espacio que refleja y sintetiza esa melancolía finisecular testimoniadora del fracaso. Silvie Rollet considera que en **To Météoro vima tou pélargou**, Angelopoulos ha acabado creando un tiempo suspendido, parecido a un tiempo reencontrado que actúa de forma inversa a toda cronología y acaba adquiriendo la categoría de tiempo inmóvil: "*El presente continuo que domina la película, sin pasado, ni futuro, es la imagen más fuerte que pueda llegar a darse de la amnesia*" (3). Ese extraño presente sin raíces es también el lugar de la no memoria, de los olvidos forzados del siglo.

Junto a las dos fronteras físicas -las barreras del puente y el río que separa a los cónyuges-, Angelopoulos concibe un amplio no-espacio fronterizo que aparece como el refugio de los desheredados, como el lugar sedentario de las ingentes masas de individuos que atraviesan diversos puntos de Europa a la espera de poder conseguir los papeles que les permitan finalizar con el exilio y encontrar un nuevo hogar que pueda



ser transformado en un espacio de felicidad. Este no-espacio fronterizo está ejemplificado por una serie de vagones de trenes que nunca más podrán volver a circular. Como los refugiados que habitan en su interior, dichos vagones nunca más podrán avanzar, ni siquiera retroceder. La sedentaria tierra fronteriza por donde transcurre la película quiere ser el espacio-símbolo de los diferentes fracasos del siglo. Los albaneses, kurdos, turcos, afganos que esperan disponer de una oportunidad que les permita cruzar la frontera en dirección hacia la tierra prometida son las víctimas de unos regímenes políticos fracasados, incapaces de humanizar el entorno social.

To Météoro vima tou pélargou fue realizada en 1991, dos años después de la caída del muro de Berlín, de la ruptura de las rígidas fronteras que separaban oriente de occidente y el nacimiento de crecientes corrientes migratorias hacia el refugio neocapitalista de occidente. Mil novecientos noventa y uno fue también el año en que empezó a gestarse el conflicto étnico en la ex-Yugoslavia que conduciría al genocidio de Sarajevo. Los refugiados de **To Météoro vima tou pélargou** no son sólo víctimas de las numerosas fronteras exteriores creadas por un mundo pretendidamente civilizado, sino también lo son de las fronteras interiores que les impiden unirse a los pueblos y los conducen a la confrontación continua entre razas. En el campo de

refugiados existe un movimiento constante, forjado de diferentes formas de odio étnico que conducen al vandalismo, al asesinato o al suicidio. Los refugiados crean unas fronteras que impiden llegar a un cierto nivel de convivencia. En **To Météoro vima tou pélargou**, Angelopoulos pone en evidencia que para poder cruzar las fronteras exteriores quizás sea necesario anular previamente los numerosas fronteras interiores que impiden la comunicación.

Sólo en la escena final de la película la no-comunicación generada por las fronteras puede romperse gracias a un sentimiento de esperanza utópica. Un grupo de electricistas, cubiertos con unas escafandras amarillentas, aparecen suspendidos de unos postes de electricidad. Los cables se unen entre sí, atraviesan las fronteras, rompen con las separaciones artificiales y establecen una comunicación. La potente imagen-símbolo que impregna de poesía los últimos momentos de **To Météoro vima tou pélargou** aparece como una imagen abierta que va más allá de los confines de ese no-espacio fronterizo y procura inscribir un cierto optimismo a un ambiente gélido, que hasta entonces había estado impregnado de una profunda angustia.

4. La televisión

En **To Météoro vima tou pélargou**, Theo Angelopoulos permanece fiel a su estilística. La puesta

en escena se distribuye en torno a una serie de escenas rituales -el epicentro de las cuales es el momento de la boda fronteriza- que son coreografiadas de forma milimétrica mediante calculadísimos planos-secuencia. La realidad del mundo exterior actúa como simple superficie que puede llegar a ser transcendida mediante la búsqueda de imágenes-símbolo de alto valor poético. Como en las últimas obras de su filmografía, el cineasta griego potencia la psicología interior de sus personajes principales, la cual acaba adquiriendo más importancia que los movimientos de la colectividad. Los personajes tienen un rostro concreto, y a pesar de que Angelopoulos da una cierta primacía a la composición en planos generales, hay un acercamiento hacia dicho rostro.

To Météoro vima tou pélargou no es una obra ajena a una cierta modernidad que utiliza el propio medio cinematográfico para establecer un discurso reflexivo -de carácter metalingüístico- sobre las características representativas del medio. Si en **Taxidi sta Kithira** Angelopoulos recurría a la figura de un cineasta que estaba poniendo en escena el filme que el espectador estaba contemplando, creándose una extraña ilusión entre la ficción y el mundo real, en **To Météoro vima tou pélargou** se establece un diálogo entre la representación filmica y la representación televisiva. El periodista Alexandre debe realizar un reportaje documental para la televisión centrado en la situación del no-espacio fronterizo. El movimiento narrativo fundamental del filme está condicionado por dicho intento de reportaje periodístico, por la encuesta que realiza el personaje de Alexandre, quien acaba constituyéndose en una especie de espectador implícito en el discurso. Si en **Taxidi sta Kithira** Theo Angelopoulos jugaba con la ilusión representativa, la presencia de la televisión en **To Météoro**

vima tou pélargou no permite jugar con un cierto ilusionismo, ya que la función de la televisión consiste en transformar la ilusión en simulación.

Mientras la poética cinematográfica de Angelopoulos respeta la importancia simbólica de ese no-espacio donde tiene lugar la representación filmica, poniendo en evidencia que nos hallamos ante un universo poetizado cuyo valor referencial es relativo, la televisión insiste en la voluntad de ordenar y explicar racionalmente dicho mundo. El objetivo de la televisión aparece como un absurdo, ya que el pretendido mundo objetivo que ha de servir de base a la elaboración de un reportaje es un mundo no histórico y no geográfico, un mundo mental que sólo existe en función de la propia poética cinematográfica. En determinados momentos, Angelopoulos combina la estética televisiva con la estética filmica. Sobre este punto es altamente ejemplificador el momento del encuentro entre el dimitido hombre político y su ex-mujer. La cámara observa la situación a distancia, desde la camioneta donde está instalado el equipo televisivo, y acaba asumiendo el punto de vista de las cámaras de televisión. La verdad del mundo real aparece transfigurada por una estética televisiva que intenta atrapar dicha verdad, sin conseguirlo. La frialdad de la textura videográfica de la imagen televisiva acaba siendo utilizada como un recurso para poder acentuar el distanciamiento.

El reportaje que Alexandre ha de realizar de la situación en ese no-espacio debe dar cuenta de una situación política e histórica y debe perseguir la objetividad a partir de la consulta con las diferentes partes implicadas. Desde las primeras escenas, dicha imposible objetividad aparece manipulada por el punto de vista militar. La mayoría de explicaciones discursivas sobre las reglas que ri-

gen el espacio de la frontera son explicitadas por los militares. En cambio, todas las conversaciones que el periodista mantiene con el hombre político perdido en la masa tienen un carácter poético, todas sus frases remiten siempre hacia la metáfora. La verdad no puede surgir de la encuesta periodística, ni del simulacro televisivo. La televisión sólo puede dar cuenta de semi-verdades -como el reportaje que da cuenta de la dimisión del político-, pero nunca podrá llegar a trascender la propia realidad, ya que para Angelopoulos -y su guionista- la única forma de capturar la verdad no es el reportaje -la encuesta televisiva- sino la poesía. El cine no puede dar cuenta inmediata y objetiva del presente histórico, su función reside en ayudar a pensar el mundo y su Historia. En el cine de Angelopoulos, para que esto sea posible es fundamental contar con la emoción poética.

NOTAS

1. El encuentro entre el hombre y la mujer es también el reencuentro entre Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau, que no habían trabajado juntos desde **La noche** (*La notte*, 1961), de Michelangelo Antonioni. La escena de **To Météoro vima tou pélargou** puede ser interpretada como la imposibilidad de Jeanne Moreau por reencontrar al joven Mastroianni en el viejo Mastroianni. Curiosamente, el guión de la película de Antonioni y el de la de Angelopoulos están firmados por Tonino Guerra. Jeanne Moreau y Marcello Mastroianni volverían a aparecer juntos en uno de los interludios de **Más allá de las nubes** (*Par delà les nuages*, 1995), de Antonioni/Wenders.
2. Ciment, Michel: "Alexandre ou la mélancolie. Entretien avec Theo Angelopoulos". *Positif*, número 363. Mayo, 1991. Págs. 19.
3. Rollet, Silvie: "Theo Angelopoulos ou le cinéma comme théâtre du temps". *Positif*, número 370. Diciembre, 1991. Página 8.