

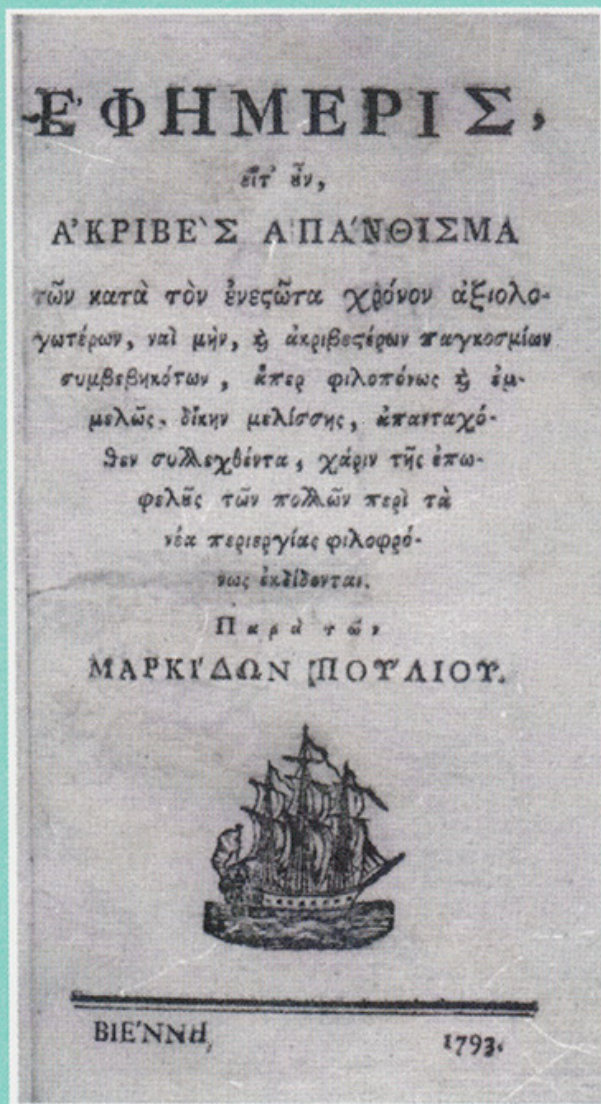
# ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA  
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

Diciembre 2004

Número 7



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS  
País Vasco 2004



**Directores:** Moschos Morfakidis Filactos y Olga Omatos Saenz.

**Subdirector:** Antonio Melero Bellido.

**Consejo de Redacción:** Javier Alonso Aldama, Isabel García Gálvez, Alicia Morales Ortiz, Moschos Morfakidis, Encarnación Motos Guirao, Olga Omatos Sáenz, Penélope Stavrianopulu.

**Consejo Asesor:** M. Castillo Didier, J.A. Costa Ideias, K. Dimadis, H. Eideneier, P. Giannópulos, I. Hassiotis, E. Kapsomenos, A. Melero, K. Nikas, K. Tsirópulos.

**Edición técnica:** José M<sup>a</sup> Egea y O. Guervós.

**Suscripción anual:**

España y América Latina 35€;

Europa 40€,

Norteamérica 40 €

**Información y Contacto:** [guerufi@euskalnet.net](mailto:guerufi@euskalnet.net)

Estudios Neogriegos (ISSN: 1137-7003), título abreviado: Estud. Neogriegos, es el boletín oficial de la *Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*. Se publica anualmente.

Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos.

**Depósito Legal:** GR. 82-97

Esta publicación periódica se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación periódica que tenga parecidos intereses y coberturas.
--

**"EL MUNDO HA RESULTADO SER MÁS CÍNICO Y CRUEL DE LO QUE  
ESPERÁBAMOS"**

**ENTREVISTA CON TEO ANGUELÓPULOS EN LA PRESENTACIÓN DE  
"ΤΟ ΛΙΒΑΔΙ ΠΟΥ ΔΑΚΡΥΖΕΙ".**

.

Amor López Jimeno  
Universidad de Valladolid  
[amor@fyl.uva.es](mailto:amor@fyl.uva.es)

En la 49ª edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, conocida entre los aficionados como SEMINCI, ([www.seminci.com](http://www.seminci.com)) el realizador griego presentó en la Sección oficial (fuera de concurso) su última producción, *Το λιβάδι που δακρύζει* ("El valle que llora", 2004), primera parte de su nueva Trilogía, que ha sido titulada *Eleni* para su distribución en nuestro país.



**PREGUNTA.** Antes de iniciar una nueva película, ha confesado que se pregunta si continúa "viendo claro", algo que, sin duda, planteó más en profundidad en *La mirada de Ulises*.

RESPUESTA. Sí. Pero no soy yo quien debe responder a eso, sino mis películas. No es fácil responder. A veces tengo la impresión como si no llevara gafas: no veo claro, mientras que en otras ocasiones tengo la sensación de que veo ahora mejor que antes. Pero siempre estoy hablando de impresiones.

**P.** En esta película no ha trabajado Yorgos Arvanitis, (su director de fotografía habitual) con quien mantenía una colaboración desde hace muchos años. Me gustaría conocer la razón.

R. Hay amores, y hay divorcios (sonríe melancólicamente). ¿Conoce Ud. la película de (Ettore) Scola "Nos habíamos amado tanto"? Pero bueno, las cosas cambian. Para esta película he recurrido a una persona a quien conozco también desde hace años y que había trabajado como Ayudante de Arvanitis. Yorgos trabaja mucho en Francia actualmente y yo buscaba en el fondo una inocencia... Creo que con el tiempo todo cineasta se plantea si aún sigue viendo o no, en efecto, ese era el tema también de *La mirada de Ulises*, es decir, si con todas las imágenes que uno ha visto, con todas esas imágenes que pasan por delante del objetivo de la cámara, puede uno recuperar la inocencia con que se puso la primera vez detrás de la cámara para rodar el primer plano. Esa era la cuestión: recuperar, revivir esa inocencia. Eso era lo que pretendía con un nuevo Director (de fotografía). No sé si lo he conseguido, no soy yo quien debe juzgarlo.

**PR.** *Eleni* empieza con una voz en off.

R. Sí, es mi propia voz, y lo hago para remarcar que lo que viene a continuación es una película. No por razones de distanciamiento ni nada de eso, sólo como una introducción. En la tragedia antigua siempre había una persona que introducía la tragedia.

**PR.** A eso quería referirme. Porque aunque en *Eleni*, aunque repasa la historia griega de la primera mitad del siglo XX, es muy clara la herencia de la tragedia clásica.

R. Sí. Cuando yo hice *Θίασος* (*El viaje de los comediantes*) era la época de Brecht y el distanciamiento. El espectador debía participar y juzgar a la vez el espectáculo. Godard decía entonces que el cineasta no debía hacer películas políticas, sino hacer política. Al cabo de unos años yo retorné a la definición de Aristóteles de la tragedia clásica, qué es la forma de la tragedia clásica, donde la fuerza de la tragedia es hablar de la aventura humana, de la condición humana. Mis películas están construidas sobre eso, sobre la condición humana, igual que otras que hice después de *Θίασος*, sobre la historia y la política. Yo me considero una persona sensible, y con el paso del tiempo, a medida que envejezco, me siento más cercano al sufrimiento humano y me preocupo más por las personas, sobre todo por los más débiles, porque no están en condiciones de cambiar la historia.

**PR. Retornando a *Eleni*, algunos la han comparado con *Novecento*, de Bertolucci, en cuanto a que Usted hace un repaso de la historia griega, que es parte de la historia del siglo pasado.**

R. Mi *Trilogía* es muy diferente a la obra de Bernardo. El hablaba sólo de Italia. Mi *Trilogía* comienza en Grecia, en efecto, ésta es la primera parte, pero después se desarrolla en el exilio, en la antigua Unión Soviética, desde Uzbekistán hasta Siberia, desde Moscú hasta la frontera austro-húngara e Italia, y la tercera parte termina en Nueva York y la frontera entre los Estados Unidos y Canadá. La tercera película será muy diferente a ésta. Mi *Trilogía* se centra en una persona que se ve obligada a vagar durante todo el siglo, a causa de la historia.

Ya queda lejos la época en que pensábamos que los hombres hacen la historia. Yo pertenezco a una generación que creyó eso. Ahora tengo muchas dudas. Sigo estando en la izquierda, pero de una manera casi sentimental, porque ya no sé qué es la izquierda. He pasado toda mi juventud esperando, luchando, haciendo películas, y ahora no sé. El mundo ha resultado mucho más cínico y cruel de lo que habíamos imaginado.

Cuando hice *La mirada de Ulises* dije que el siglo (XX) había empezado en Sarajevo y terminaba en Sarajevo. Eso es lo trágico. Esa es la lección de la historia que no nos gusta y que de alguna manera nos condena a repetir siempre los mismos errores. Entonces era Sarajevo y hoy es Irak. Lo lamento mucho, pero es así.

**PR. Los protagonistas de *Eleni* son unos refugiados griegos, expulsados por la Revolución Rusa.**

R. Sí, pero hay que tener en cuenta que son burgueses, los que se van son la "gente bien" de la ciudad, porque los pobres se quedaron en Odessa. Pero por las vueltas que da la historia, esas personas, que salieron como burgueses, se convirtieron en campesinos, y por tanto después se pasaron a la idea de la revolución. Y la película termina con la Guerra Civil en Grecia, con el final de la Guerra Civil. Nosotros tuvimos una guerra que dividió el país, las familias... Mi familia, por ejemplo, partida por la mitad: mi padre fue detenido por mi primo y lo llevaron para ser ejecutado. Al final no lo ejecutaron, pero aún recuerdo como mi madre me cogió de la mano, yo tenía 9 años, y me llevó a buscarlo a un terreno, a las afueras de Atenas, lleno de cadáveres. Unos meses después apareció, y ésa, la vuelta del padre, es la primera escena de mi primera película, *Reconstrucción*.

**PR. Ese día, por lo visto llovía. ¿Quizás ésa sea la razón por la que la lluvia está presente en todas sus películas? ¿Para Ud. está asociada con esa alegría, a diferencia del resto de la gente para quien la lluvia transmite melancolía y tristeza?.**

R. ¿Sabe? Una vez estaba en mi despacho y vino a verme Yorgos Arvanitis, mi operador, y me dijo "Teo, está lloviendo ¡vamos a rodar!" (Risas), mostrándome el brazo: tenía el vello erizado. No sé, es algo casi somático, algo interior, no sé de dónde viene. No puedo explicarlo, porque normalmente son los psicoanalistas quienes analizan estas cuestiones, pero tiene que tener una explicación. Es cierto que a mí la lluvia no me inspira tristeza.

Aparte de mi padre hay otra razón: cuando comencé a buscar exteriores para el rodaje de mi primera película, recorrí toda Grecia. Una vez llegué a un pueblo de montaña, con la plaza empedrada, y estaba cayendo una fina lluvia. Unas mujeres, vestidas de negro, desaparecían entre las ruinas. En ese pueblo no había hombres: sus maridos estaban trabajando de obreros en Alemania. Me quedé contemplando el paisaje, con las piedras mojadas, y un silencio total, roto sólo por los cencerros de las ovejas a lo lejos, y entonces se oyó una voz desde el café, cantando una antiquísima canción de amor "*Η μικρή μου λεμονιά*"<sup>1</sup>. Es la parábola de la mujer joven. Ésa es una idea "originaria", no original, sino del origen. Quizás ése sea el origen de todo mi trabajo.

PR. La música es otro de los elementos claves de su concepción fílmica. También en esta película (*Eleni*) incorpora canciones del folklore griego.

R. Una película es una mezcla de muchos elementos, como una combinación química. Para que funcione se van incorporando poco a poco. Es una labor de narración. Las canciones forman parte de esa narración, no sólo acompañan. Son un elemento más, cuentan algo.

No me gusta la música en las películas americanas. En el cine americano, por ejemplo, la música deja de existir. Sí que me gusta la música en vivo, por ejemplo, en *El viaje de los comediantes* está la orquesta, y la gente va entrando en la acción. Eso sí. En *Alejandro Magno*, toda la película está construida como una especie de misa bizantina, con todos sus elementos: el solo, el coro, el bajo continuo... Me parecía que eso constituía una temática musical sobre la que trabajar.

**PR. Aquí sí ha mantenido su colaboración con Eleni Karaindru.**

R. La primera película en la que trabajé con Eleni fue *Viaje a Citera*. Le pedí que percibiera mi intención en la película, la llamé y le expliqué lo que yo pretendía con la película, se lo iba contando y al cabo de dos días me llamó y me dijo que se había inspirado en mi voz contándole la película, que había trabajado a partir de mi voz para componer la música. Yo acababa de llegar de Japón y me había comprado un kimono. Me levantaba, escuchaba el concierto para dos mandolinas de Vivaldi y cuando hablé con Eleni le dije que mi idea era como un concierto grosso o un adagio que pudiera relacionarse con la música progresiva, y que, incluso siendo algo clásico o parecido a Vivaldi, pudiera constituir un tema de música popular o un motivo de jazz.

A partir de entonces se convirtió (Eleni) en una persona imprescindible para mi obra. Tengo la sensación de que hablamos la misma lengua, de que nos entendemos. Probablemente tenemos la misma sensibilidad, pero no sólo musical, sino también visual.

**PR. Ha hecho usted referencia a su obra anterior, en especial a *El viaje de los comediantes*. En mi opinión, esta última es la que más recuerda a aquella, estética y cinematográficamente, y también parece un regreso a sus orígenes, a su primera trilogía, la denominada por Ud. mismo "histórica", más que a sus últimas películas. ¿Por qué ha sentido la necesidad de retomar un tema -la historia de su país- al que ha dedicado la mayor parte de su filmografía? Y ¿cómo la ve ahora, cómo es esa mirada, más inocente o más desilusionada?**

---

[<sup>1</sup>] "Mi pequeño limonero", pero Lemoniá es nombre también de mujer.

R. La mirada es, en efecto, más melancólica. Lo que me falta ahora es la perspectiva histórica que existía en la época en que rodé *Θίασος*. Entonces, a pesar de la Dictadura y a pesar de todo, creíamos en la perspectiva histórica. Esa es la diferencia.

**PR. El hecho de hablar de una manera tan metafórica de acontecimientos de la historia griega, tan desconocidos para un espectador español, por ejemplo, ¿puede ser un obstáculo para su comprensión?.**

R. Cuando se proyectó *Θίασος* en Francia, se colocaban a la entrada de la sala unos paneles con las fechas clave y los sucesos de la historia griega, para que se pudiera entender. Yo esperaba fuera, como era costumbre por entonces, para ver la reacción del público, y comprobé que nadie los leía, echaban un vistazo nada más. Nadie tuvo problemas para comprender la película, porque la historia es igual en todas partes, las guerras son iguales, las mujer que llora a sus muertos es la misma, las dictaduras son iguales en todas partes. Le voy a contar dos anécdotas:

Hace poco he estado en Corea y contaba a los coreanos mi primer contacto con un compatriota suyo, que tuvo lugar en Japón, en el Museo de Hiroshima, en 1980. Me estaba enseñando el Museo su Director y en un momento dado vimos a alguien que gritaba desde lejos y venía corriendo hacia nosotros. Nos detuvimos. Era un empleado del Museo, un refugiado coreano, que había visto *Θίασος*, y me dijo llorando "esa película es mi historia, la historia de mi familia, de mi país". Todavía hoy hay dos Coreas. El me contó que la mitad de su familia vive en una y la otra mitad en la otra.

Cuando rodé *El paso suspendido de la cigüeña*, que trata de las fronteras, y la fui a presentar a Japón, me decían que el público japonés no la iba a comprender, porque ellos no tienen fronteras. Pero yo no hablo sólo de fronteras geográficas, sino de fronteras interiores y hace poco, en Cannes me entrevistó un equipo japonés y la entrevistadora me dijo "Ahora entendemos lo que quería decir".

Yo creo que no son las particularidades lo que importa. Por ejemplo, cuando veo una película española, hay algunas cosas que conozco, tengo puntos de referencia, y comprendo el conjunto. Un país que nunca ha sufrido las peripecias de otros países es Gran Bretaña, por ejemplo, y sin embargo, uno de los mayores éxitos de mi carrera lo obtuve allí con *El viaje de los comediantes*, pese a que no salían muy bien parados, porque ellos ocuparon Grecia durante un tiempo.

No creo que haya que leer o saber cosas sobre el país para comprender la película, ni la historia de mi país. Habrá matices y detalles que se escapan, claro, pero el espectador no necesita todo eso para entender, sino que recibe una historia que puede ser, en el mejor de los casos, su propia historia.

**PR: El tema de las fronteras articula su última trilogía, y aquí los protagonistas son de nuevo refugiados, exiliados, como el viejo comunista de *Viaje a Citera*.**

R. Todas mis películas están basadas en el tema del exilio, interior y exterior. Esta también. Empieza y termina con un exilio, es un exilio continuo. Y la tercera parte de la trilogía se situará en Nueva York porque para mí representa el exilio. La última película se titulará *El regreso* y es el regreso de América a Grecia. La protagonista será la pequeña Eleni, no ésta, que será ya anciana, sino su nieta.

Esta idea (la del exilio) se encuentra un poco en los existencialistas de la posguerra: Camus, Sartre... ellos se consideran exiliados en busca del Reino. Yo, por ejemplo, tanto en *El paso suspendido* como en *La mirada de Ulises*, lo que busco es la casa. La casa para mí es nuestro momento de equilibrio con nosotros mismos, hacia el mundo y hacia nosotros mismos.

**PR. Una curiosidad: en todas sus películas aparece una escena de boda. En esta película, además, como en *El viaje de los comediantes*, ese matrimonio también se frustra y desencadena la tragedia, con ese esposo/padre que persigue a la pareja de amantes como ejecutor de un destino ineludible.**

R. Al principio, sabe usted, se emplea algo no por casualidad, sino porque la escena pide exactamente eso. La primera vez que utilicé la escena de la boda fue en *Θίασος*: una joven se casa con un americano, en un momento clave, porque era el de la liberación de Grecia. Entonces adquirió una dimensión muy importante. Además, quien rompe ese matrimonio es el hijo de ella, lo cual le confiere mayor simbolismo. Después se convierte en un elemento que pertenece a mi universo. Necesitamos utilizar elementos que se han convertido en tópicos en nuestro propio trabajo.

Quizás, como yo no estoy casado, aunque llevo 25 años con la misma mujer y tenemos tres hijas, puede tratarse de una especie de nostalgia del matrimonio (risas). Pero no creo.

**PR. Para finalizar, Ud. ha venido a presentar su última producción en nuestro Festival, pero tendrá constancia de que muchas salas comerciales ni se plantean exhibir sus obras, por su larga duración, lo cual restringe el público potencial a un sector muy limitado. En algunos países se ha editado su filmografía completa en DVD. ¿Existe la posibilidad de que sean distribuidas también en España?**

R. Bueno, saldrá próximamente en Inglaterra y creo que hay peticiones también de España, pero eso depende del Centro de Cinematografía Griego. Creo que eso es muy importante para los cineastas, como yo, que no tenemos un público de masas. Es importante que la gente que está interesada y no pudo acceder a las películas anteriores tenga la posibilidad de ver una retrospectiva.

En cuanto a la duración de mis películas, ¿sabe? he rodado 12 largometrajes, pero tengo material como para 40 películas. Yo, como bien sabe, hago películas muy largas, y eso plantea problemas de distribución. En los DVD se incluirán escenas que han sido cortadas, así que quien tenga la paciencia necesaria, podrá ver material hasta ahora desconocido.

Este es un tema muy doloroso. No es fácil cortar. En Roma tuve ocasión de comentarlo con Antonioni y él tenía el mismo problema. En *El viaje de los comediantes* hay hora y cuarto de escenas montadas que hubo que suprimir porque si no hubiera durado cinco horas y media y no se hubiera podido ni estrenar. En *La Mirada* hay un viaje por el Danubio que también hubo que eliminar, aunque para nosotros fue un placer rodarlas. Son escenas que uno ha amado, que se lo ha pasado bien rodando, pero hubo que cortar. Ha tocado un tema muy triste.



Pero yo tengo la esperanza de que las generaciones futuras tengan la oportunidad de ver mis películas. Es el tiempo el que decide lo que es importante y lo que no. En nuestros días hay películas que todo el mundo ve porque los medios de comunicación crean la necesidad de verlas. Pero hay millones de películas que se han perdido. Y hay muchísimos autores que sólo se han proyectado en pequeñas salas o cineclubs. Dreyer, por ejemplo, fue valorado sólo al cabo de muchos años. Y en Atenas, ahora se están proyectando películas como *Sed de Mal*, y toda la filmografía de Orson Welles, y la gente, gente joven que los descubre por primera vez, llena las salas.

Más adelante, si mis películas merecen la pena, se salvarán. Si no se convertirán en polvo, como todo.

## **ALGUNOS DATOS SOBRE LA PELÍCULA<sup>2</sup>.**

### **BIOGRAFIA DEL DIRECTOR**

Teo Angelopulos, nacido en Atenas en 1935, estudió derecho en la Universidad de Atenas y se trasladó a París para estudiar cine en la prestigiosa escuela de cine francesa IDHEC, de la que fue expulsado por haberse enfrentado a un profesor de dirección. Trabajó entonces en el Museo del Hombre bajo la tutela del etnógrafo y pionero del *cinéma vérité* Jean Rouch. En 1964 regresó a Atenas y, hasta 1967, trabajó como crítico de cine para el diario *Δημοκρατική Αλλαγή* hasta que esta publicación fue prohibida por el régimen de los Coroneles.

En 1965 se pasó a la dirección cinematográfica con un largometraje, que quedó inacabado, sobre un grupo musical pop, y desde entonces sus películas han participado en numerosos festivales internacionales y ha obtenido una serie de premios que han contribuido a consolidar su reputación como uno de los directores más influyentes del cine contemporáneo.

### **SINOPSIS.**

*ELENI* es la primera parte de una trilogía. Comienza en 1919, cuando algunos refugiados griegos de Odessa llegan a Salónica. Entre ellos se encuentran dos niños, Alexis y Eleni, huérfana esta última y recogida por la familia de Alexis. Los refugiados levantan un pequeño pueblo junto a un río...

### **FICHA TÉCNICA**

Dirección: Teo Angelopulos  
 Guión: Petros Márkaris y Giorgio Silvagni  
 Productora: Phoebe Economopulos  
 Dirección de fotografía: Andreas Sinanos  
 Música: Eleni Karaindru  
 Montaje: Giorgos Triantáfillu

---

<sup>2</sup> Facilitados en el Press Book.

Sonido: Bernard Leroux, Costas Varibobiotis y Marinos Atanasopulos  
 Decorados: Giorgos Patsas y Kostas Dimitriadis  
 Vestuario: Iulia Stavridu

### **FICHA ARTÍSTICA**

Eleni: Alexandra Aidini  
 Alexis: Nikos Pursanidis  
 Nicos: Giorgos Armenis  
 Spiros : Vasilis Kolovos  
 La mujer del bar: Tula Stazopulu  
 Danái: Thaleia Aryiriu  
 Profesor: Grigoris Evangelatos  
 Casandra: Eva Kutamanidu

### **DATOS TÉCNICOS**

Color - 35 mm  
 Duración: 2 h 50 min  
 Año de producción: 2004  
 Nacionalidad: Grecia-Italia-Francia  
 Versión: original en griego con subtítulos en castellano

Una coproducción de Theo Angelopulos - Greek Film Centre - Ert -Attica Art Productions - Bac Films - Intermedias - Arte France, Con La Participación De Rai Cinema - Network Movie Reinhold Elschot - Peter Nadermann - ZDF/Arte Meinholf Zuerhorst Antena 3 TV y el apoyo de Eurimages Y Media Plus

### **NOTA DEL DIRECTOR SOBRE LA PELÍCULA**

*Eleni* es la primera parte de una trilogía, planteada como una suma poética del siglo XX que, a través de un amor que desafía al tiempo, ofrece una mirada visionaria y establece un vínculo con el siglo que estamos empezando. Es una trilogía integrada, sin embargo, por tres títulos autónomos.

Es una historia que empieza en Odessa en 1919, con la entrada del Ejército Rojo en la ciudad, y que acaba en nuestros días, en Nueva York, con exilios, separaciones, desplazamientos, la caída de las ideologías y las continuas pruebas a las que la Historia somete.

*Eleni*, el primero de los tres títulos, es la raíz del mito. En esta película pueden reconocerse las huellas de *Edipo Rey* y de *Los siete contra Tebas* en el desarrollo de un amor y el destino de una mujer. Es la primera vez, desde que rodé *Reconstrucción* en 1970, que tomo a una mujer como figura central de una película mía: una niña que descubre el exilio y la muerte, la adolescente enamorada, la madre, la mujer solitaria; de la inocencia a la pasión trágica. Más que nunca, una elegía del destino humano. Es la Elena del mito, la Elena invocada por todos los mitos y que reivindica el amor absoluto.

La última carta que su marido le escribe antes de morir en 1945, en la batalla de Okinawa, en el océano Pacífico, termina con estas palabras: "... Pasaste la mano sobre la hierba y cuando la levantaste algunas gotas rodaron hacia abajo, sobre la tierra, como lágrimas".

Theo Angelopoulos

### **CRÍTICAS Y RECORTES DE PRENSA**

<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/11/30/cultura/1101817950.html> La película 'Trilogie - To livadi pou dakrizi', del cineasta griego Theo Angelopoulos, ganadora del Premio FIPRESCI de la Crítica 2004.

*El Mundo* 13/02/2004 Angelopoulos en la Berlinale.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/02/13/cultura/1076661082.html>

<http://www.labutaca.net/54berlinale/trilogia.htm>

[http://www.miradas.net/2005/n37/criticas/04\\_eleni.html](http://www.miradas.net/2005/n37/criticas/04_eleni.html)

<http://iglesia.libertaddigital.com/articulo.php/1276229871>

[http://www.elmulticine.com/peliculas\\_listado2.php?orden=441](http://www.elmulticine.com/peliculas_listado2.php?orden=441)

<http://www.ucm.es/info/nomadas/mientrastanto/21.htm>

[http://www.elpais.com/articulo/cine/Theo/Angelopoulos/considera/historia/repite/pesadilla/elpcinpor/20050401elpepicin\\_7/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cine/Theo/Angelopoulos/considera/historia/repite/pesadilla/elpcinpor/20050401elpepicin_7/Tes) El País,

<http://www.cameo.es/scripts/esp/catalogoDetalle.asp?id=205>



## ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA  
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

### SUMARIO

Editorial .....	7
I. Actividades de la S.H.E.N .....	9
II. Actualización bibliográfica y científica.....	23
III. Estudios relacionados con la Grecia contemporánea. El cine griego.....	109
IV. Actividades científicas y culturales .....	149
V. Cursos de Griego Moderno.....	169
VI. Tesis Trabajos de Investigación. Traducciones.....	177
VII. Novedades Bibliográficas .....	189
VIII. Informaciones y Noticias .....	235
IX. El Adiós .....	247

Título abreviado: *Estud. Neogriegos*

2004, N° 7

ISSN: 1137-7003

Depósito Legal: GR. 82-1997