

LA CIUDAD DE ATENAS COMO ESCENARIO SIMBÓLICO CINEMATográfico*

Amor López Jimeno 
Universidad de Valladolid (España)

RESUMEN

Este trabajo analiza la representación de Atenas en el cine desde una perspectiva interdisciplinar, considerando la arquitectura y el espacio urbano como dispositivos narrativos. A partir de un pequeño corpus que abarca desde los clásicos del neorrealismo y la edad de oro del cine griego hasta obras contemporáneas, examinamos conceptos como heterotopía, lugar/no-lugar y «performatividad» del espacio, entre otros enfoques. El estudio revela cómo las producciones nacionales dismantelan la imagen turística de la ciudad –centrada en la Acrópolis y Plaka– para mostrar una Atenas más plural, poliédrica y multicultural, con barrios residenciales y marginales, donde conviven diversas etnias, lenguas y culturas, espacios de tránsito y monumentos resignificados. En su conjunto, estas representaciones configuran una contracartografía que convierte la ciudad en protagonista activa, capaz de dramatizar tensiones entre memoria y presente, tradición y cambio, identidad y exclusión.

PALABRAS CLAVE: Atenas, cine, espacio urbano, heterotopía, «performatividad», representación.

THE CITY OF ATHENS AS A SYMBOLIC CINEMATOGRAPHIC SETTING

ABSTRACT

This paper examines the representation of Athens in cinema from an interdisciplinary perspective, considering architecture and urban space as narrative devices. Drawing on a selected *corpus* that spans from the classics of Greek neorealism and the golden age of national cinema to contemporary works, it explores concepts such as heterotopia, place/non-place and the performativity of space, among other analytical approaches. The study demonstrates how Greek productions dismantle the tourist image of the city –centred on the Acropolis and Plaka– to reveal a more plural, multifaceted and multicultural Athens, where residential and marginal neighbourhoods coexist with diverse ethnicities, languages and cultures, alongside transit spaces and re-signified monuments. Taken together, these representations construct a counter-cartography that transforms the city into an active protagonist, capable of dramatizing tensions between memory and present, tradition and change, identity and exclusion.

KEYWORDS: Athens, cinema, urban space, heterotopia, performativity, representation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.05>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 115-140; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



EL ESCENARIO SIMBÓLICO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA

El cine es urbano desde su propio nacimiento. Hay ciudades cuyo mero nombre está cargado de evocaciones, y Atenas es una de ellas. La Acrópolis, símbolo arquitectónico por excelencia, remite de inmediato a la Atenas clásica, transmite historia, perdurabilidad. Su aparición en la pantalla sirve para situar inmediatamente la acción en un contexto espacial y cultural, sin necesidad de palabras.

Desde los años setenta, el estudio de la relación entre el cine y el espacio urbano como concepto y categoría en el análisis, interpretación y descripción de los fenómenos sociales y culturales recibió un gran impulso. El cine tiene una relación multifuncional con el espacio como categoría: como localización para el rodaje, con la repercusión que ejerce la industria cinematográfica y los estudios en las ciudades donde operan, como forma y contenido del espacio escénico y la manera en que las películas afectan la percepción del entorno construido.

Además, resulta indispensable tener en cuenta el contexto: tanto el proceso de producción como la recepción condicionan inevitablemente su génesis y su forma definitiva, concebida para ser vista y comprendida por un público concreto. En consecuencia, es preciso atender a los tres planos temporales que se superponen en el producto final: el momento de su creación, el tiempo narrativo de la acción y el instante de su recepción.

EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: PANORAMA DEL CINE GRIEGO

La cinematografía griega sigue, en líneas generales, las tendencias del resto del cine occidental, con algunas peculiaridades debidas a sus condiciones sociohistóricas, en las que no podemos profundizar por su complejidad.

A finales del s. XIX, cuando se inventa el cinematógrafo, Grecia es un Estado joven en expansión, en guerra con el agonizante Imperio otomano y fronteras fluctuantes, inestabilidad política, escasas infraestructuras y una economía deficitaria, que dificultaba levantar una industria competitiva¹. Pero pronto (1898) se proyectan en Atenas los cortos de los Lumière y en 1906 llega un operador francés para filmar los Juegos Olímpicos. Las primeras producciones siguen, pues, la tendencia general de registrar la realidad, con escenas cotidianas o acontecimientos históricos, como visitas reales o hazañas bélicas. Poco a poco el nuevo arte va cuajando entre las clases populares y se van abriendo salas que exhiben, mayoritariamente, productos extranjeros.

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto financiado por la Junta de Castilla y León en apoyo al Grupo de Investigación Reconocido (GIR) de la Universidad de Valladolid «Lingüística Intercultural».

¹ Un panorama hasta mediados del siglo XX en López Jimeno, 2007. Estudios más completos en Demópoulos, 1995, Μητροπούλου, 2006. Μικελίδης, 1997. Σολδάτος, 2002.



Fig.1. Cámara de principios del s. xx, accionada por manivela.
Museo del cine de Tesalónica. Foto propia.

Con el siglo xx arranca verdaderamente la producción nacional, con los pioneros hermanos Manakis² y Kostas Bajatoris, que rueda, íntegramente en estudio, el primer largometraje de ficción y primera adaptación literaria (*Golfo*³, Γκολφω, 1911). En la fig. 1 podemos ver una de las primeras cámaras utilizadas para filmar en 35 mm, probablemente de fabricación francesa (Pathé Frères o Gaumont), accionada manualmente. Al año siguiente se funda la primera productora, Athina Film, que realiza cortometrajes, tanto documentales como cómicos, y en 1916 Asty Film, pero la I Guerra Mundial paraliza la actividad cinematográfica, que se centrará en los documentales bélicos propagandísticos.

² Yanis y Milciadis Manakis, nacidos en Abdela, valiato otomano de Monastir, hoy Bitola (Macedonia del Norte). Como los Lumière, eran fotógrafos y en seguida experimentaron con el nuevo invento, grabando a su familia (*Las hilanderas*, 1905), bodas, fiestas locales y visitas de autoridades. Tras la disolución del Imperio otomano, Yanis se instaló en Tesalónica y adoptó la nacionalidad griega, mientras que Milciadis permaneció en su ciudad natal, donde murió como ciudadano yugoslavo.

³ De la exitosa comedia pastoril de Spiros Perisiadis. Sin embargo, la película fue un fracaso comercial.



La primera mitad del siglo, marcada por la inestabilidad política y los conflictos bélicos, condiciona una industria cinematográfica siempre al borde de la precariedad. No obstante, el cine acaba funcionando como una vía de escape para una sociedad castigada por la guerra, la crisis social, política y económica. En ese escenario, triunfan las comedias ligeras y el género, exclusivamente griego, «bucólico» o «de fustanela»⁴, que idealiza la vida rural, alejada de las intrigas cortesanas.

En 1926 los hermanos Gasiadis fundan la productora D.A.G. Films, bajo la dirección de Dimitris, que había estudiado cinematografía en Múnich y trabajado con Lubitsch, dando inicio al nacimiento de una verdadera industria local. Con ella llegan los primeros éxitos de taquilla y las primeras estrellas de la pantalla. Gracias al aumento de la producción propia y las mejoras técnicas, en la década siguiente proliferan las salas de exhibición y les salen competidoras para satisfacer la creciente demanda.

A las comedias costumbristas, adaptaciones teatrales y musicales se sumaron las películas épicas que ensalzaban las gestas de la guerra de independencia, género que será, no solo permitido, sino impulsado por las dictaduras de los generales Pángalos⁵ y Metaxás⁶, que, de nuevo, frenan la expansión de la incipiente industria cinematográfica.

La situación empeora con la II Guerra Mundial y la terrible ocupación alemana. La falta de medios materiales es absoluta y la prioridad de la gente es la mera supervivencia. Poco antes, en 1939, Filopimin Finos había fundado una productora que se limita a filmar escenas del frente. Fue arrestado por la Gestapo y embargado, pero volvió a empezar de cero y será decisivo en la posguerra.

La producción posterior, con muchas limitaciones y dificultades, se focalizará en comedias ligeras y musicales, que hagan olvidar al espectador las penalidades pasadas. Incluso las leyes prohibirán recordar el calvario de la ocupación, lo que retardará la introducción del neorrealismo, que aborda la crítica social denunciando la miseria en películas señeras como *Pan amargo* (Πικρό ψωμί, Grigoris Grigoriu, 1951) o *Negra tierra* (Η μαύρη Γη, Stelios Tatassópulos, 1952).

⁴ Llamado así por la vestimenta tradicional masculina, un culturema específico de los Balcanes, compuesta de camisa blanca de mangas muy anchas, chaleco con brocados, leotardos, falda blanca plisada abultada y zuecos con borla. De origen antiguo, fue utilizada por los pastores hasta finales del siglo XIX. Sobre el género remitimos a Kymionis, 2000.

⁵ Teodoro Pángalos (1878-1952). Participó en la liberación de Macedonia (1914-18) y en el derrocamiento del rey Constantino I (1922). Fue jefe de Estado Mayor (1918-20), ministro de Orden Público y de la Guerra (1924) y se erigió en dictador tras un golpe de Estado incruento (1925), pero fue derrocado por el general Kondilis (1926) y detenido. Una vez liberado, se implicó en nuevos intentos de insurrección que le llevaron a un arresto domiciliario (1936-41). Bajo la ocupación fue acusado de colaboracionista.

⁶ Ioannis Metaxás (1871-1941). Estudió en la Academia Militar Prusiana en Berlín. Se opuso a la ocupación griega de Asia Menor tras la I Guerra Mundial, que desembocó en una traumática derrota en 1922. En 1936 estableció una dictadura de corte fascista, con el respaldo del rey Jorge II. Plantó cara a la invasión de las tropas de Mussolini en el invierno de 1940, lo que obligó a Hitler a intervenir.



En las décadas siguientes surgirán nuevos talentos, tanto de la interpretación (Katina Paxinú⁷, Irene Papas, Melina Mercouri⁸, Eli Lambeti, Aliki Buyuklaki, Yorgos Fundas, Zanis Vengos, Alekos Alexandrakis) como de la dirección, con nombres como Yorgos Tsavelas, Nikos Kúnduros, Grigoris Grigoriu, Michael Cacoyanis, que poco a poco pondrán al cine griego al nivel del cine europeo. Progresivamente gana presencia en el exterior, participando en festivales y coproducciones internacionales. En 1950 se fundó la Filmoteca Griega en Atenas, con el fin de preservar y promocionar este patrimonio. Los años cincuenta serían la edad de oro del cine griego, sin la competencia de la televisión.

En 1954 Michael Cacoyanis debuta con la comedia *Despertar de Domingo* (Κυριακάτικο ξύπνημα), retrato de la pequeña burguesía ateniense, que participa en el Festival de Edimburgo. En 1955 lleva a Cannes su revolucionaria *Stella*, de la que hablaremos después, que lanza a Melina Mercouri al estrellato. Allí conocerá al director americano Jules Dassin⁹, exiliado por el macartismo, que proseguirá su carrera junto a ella en Grecia.

A la vez, Nikos Kúnduros se estrena con la mítica *Ciudad Mágica* (Μαγική πόλη, 1954), protagonizada por Manos Katrakis, Zanis Vengos y Yorgos Fundas, con banda sonora de su amigo Manos Hatsidakis, que presenta en el Festival de Venecia.

Estos jóvenes talentos proyectarán una imagen renovada de Grecia en el exterior, con títulos emblemáticos como *Nunca en domingo* (Never on Sunday, J. Dassin, 1960)¹⁰, *Fedra* (J. Dassin, 1961) *Topkapi* (J. Dassin, 1964), *Zorba el griego* (*Zorba the greek*, Michael Cacoyanis, 1964), que cosechó 7 nominaciones y 3 óscares, entre otros galardones, y la trilogía *Electra*, *Las Troyanas* e *Ifigenia*¹¹ (*Electra*, *The Trojan women*, *Iphigenia*, Michael Cacoyanis, 1962, 1971 y 1977). El cine heleno sale del aislamiento y recibe influencias externas, compitiendo en festivales que propician su distribución en el extranjero y sirven de plataforma publicitaria de un país que pugna por dejar el pasado atrás.

Incluso despegó una cierta industria local, que fabrica su propio instrumental, como el proyector «ATHENA», cuya marca registrada era la Cruz de Malta con la cabeza de Atenea en el centro, como vemos en la fig. 2. Se construyeron cinco modelos, cada vez más pequeños y ligeros, muy solicitados por su precio competitivo y excelente calidad. Se fabricaron íntegramente en Atenas, salvo las lentes, de importación, desde 1955 hasta 1977.

⁷ En 1944 había ganado el primer óscar para Grecia como actriz secundaria en *¿Por quién doblan las campanas?* (*For whom the bell tolls*, Sam Wood).

⁸ Sobre su obra como actriz y política, López Jimeno, 2012, 115-185.

⁹ Toda su trayectoria cinematográfica y filantrópica estudiada en López Jimeno, 2012.

¹⁰ Óscar a la Mejor canción original a *Los niños de El Pireo* de Manos Hatsidakis, y Premio a la Mejor Actriz en Cannes.

¹¹ *Vid.* Valverde García, 2011.

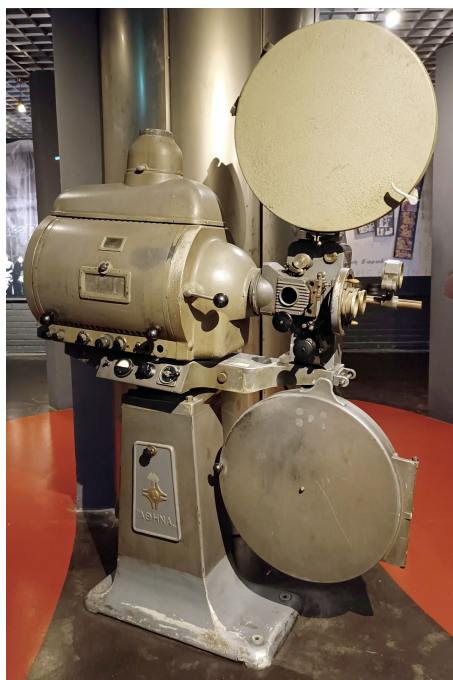


Fig. 2. Proyector ATHENA. Museo del cine de Tesalónica. Foto propia.

Efectivamente, en la década de los setenta el cine afrontará una crisis por la llegada, en 1967, de la televisión y deberá buscar nuevos caminos de expresión para poder competir. Un revulsivo será la creación de la «Semana de cine griego», desde 1966 Festival de Tesalónica, el más importante del país. A la vez, se abren escuelas de cine privadas y se extiende la exhibición fuera de las grandes ciudades, con salas de proyección, cineclubs, pequeños festivales, semanas de cine, filmotecas, salas de arte y ensayo, etc., en busca de nuevos espectadores.

Las películas comerciales, como las protagonizadas por la estrella nacional Alikí Buyuklákí, conviven con el cine de autor, como el de Teo Anguelópulos¹², que deberá sortear una nueva dictadura, la de los coroneles (1967-74). Muchos cineastas fueron encarcelados y los que pueden huyen al extranjero. Costa Gavras, instalado en Francia, firma la mítica *Z* (1969) sobre el asesinato de Lambrakis¹³, Cacoyannis rueda *Las Troyanas* en España y Dassin *El ensayo* (*The Rehearsal*, 1974) en su Nueva York natal.

¹² Un análisis más completo de su filmografía en López Jimeno, 1998.

¹³ Basada en la novela homónima de Vasilis Vasilikós. Grigoris Lambrakis (1912-1963), médico, atleta, político y pacifista, diputado de Izquierda Democrática Unida, fue asesinado por la



Tras la caída de la Junta, nace la corriente del Nuevo cine griego, con un espíritu renovador y de crítica social que contradice el discurso oficial. Los años siguientes están dominados, como es comprensible, por el cine político, con directores como los citados Kúnduros y Anguelópulos o Pandelís Vúlgaris, con títulos como *Happy Day* (1976) y *Años de piedra* (*Πέτρινα Χρόνια*, 1985), ambas sobre la represión de la dictadura, y, más adelante, *Ψυχή βαθιά*¹⁴ (2009), sobre la guerra civil; la superproducción *Novias* (*Νύφες*, 2004), sobre la emigración griega a América; *Pequeña Inglaterra* (*Μικρά Αγγλία*, 2014) sobre la soledad de las mujeres de los marinos; *La última nota* (*Το τελευταίο σημείωμα*, 2017), sobre la ocupación nazi.

Los ochenta traen un cambio radical al país: abole la monarquía, se incorpora a la entonces Comunidad Europea, el Partido Socialista (PASOK) sube al poder y la pantalla se adapta a los nuevos aires y amplía sus miras con temas de actualidad como el rol y problemas de la mujer, la inmigración, la guerra de los Balcanes, la identidad sexual, el turismo, las nuevas tecnologías, etc. Melina Mercouri, como ministra de Cultura, aprobó una ley de protección al cine decisiva en el desarrollo posterior, así como el Centro Griego de Cinematografía (EKK), creado para apoyar la producción nacional.

En 1983 Costas Ferris firma el biopic musical *Rebético* (*Ρεμπέτικο*), Oso de Plata en el Festival de Berlín, inspirado en la cantante de ese género¹⁵ Marika Ninu, cuya vida le sirve de hilo conductor para recorrer la accidentada historia griega y, a la vez, reivindicar esta música antes perseguida. Otro biopic del estilo es la reciente *Eutichía* (*Ευτυχία*, Ángeles Frantzís, 2019), que recrea la biografía de la primera y más importante letrista de la canción ligera (*λαϊκό τραγούδι*), Eutichía Papayannopulu. Siguiendo esta estela, en 2024 se estrenó, con aplastante éxito, *Existo* (*Υπάρχω*, Yorgos Tsemberópulos), dedicado al cantante de canción ligera Stelios Kasantsidis, y *Mary, Marianna, Maria: los desconocidos años de la Callas en Grecia* (*Μαίρη, Μαριάννα, Μαρία: Τα Αγνωστα Ελληνικά Χρόνια της Κάλλας*, Michalis Asthenidis y Vassilis Louras), un documental que, como indica el título, reconstruye los primeros años de María Callas en Grecia.

Al cambio de siglo la industria griega es equiparable a cualquier otra europea, con variedad de temas y géneros: comedias urbanas situadas en Atenas, biopics, documentales, *noir* y cine social que visibiliza los problemas actuales, como la droga, el paro, la delincuencia, la marginalidad (*En los límites de la ciudad*, *Από την άκρη της πόλης*, Konstantinos Yánnaris, 1998), el abuso sexual (*Donusa*, Angeliki Antoniou, 1992¹⁶, *Λουκουμάδες με μέλι*, «*Buñuelos con miel*», Olga Malea, 2005), el terrorismo

organización parapolicial del Estado. El escándalo obligó a Karamanlís a dimitir y precipitó el golpe de los coroneles.

¹⁴ Una de las consignas de los rebeldes.

¹⁵ Música marginal que los refugiados de Asia Menor trajeron consigo. Se tocaba en locales a menudo clandestinos («rebetádika») y en muchos periodos estuvo prohibida, porque en sus letras hablaba de hachís, delincuencia y marginalidad, pero acabó adquiriendo carta de naturaleza hasta convertirse en seña de identidad griega. Desde 2017 es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

¹⁶ Presentada en la 37 Semana Internacional de Cine de Valladolid.



(Ομηρος, «*Rehén*», Konstantinos Yánnaris, 2005) o la crisis económica de 2009. La proliferación de canales de televisión privados representa una nueva amenaza para el cine, que busca atraer un público joven y urbano a base de comedias y ciencia ficción (*Η Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά*, *El ataque del musaká gigante*, Panos H. Koutras, 1999), dejando de lado el tono reivindicativo y militante de la generación anterior, sin ignorar, sin embargo, los nuevos retos sociales. El propio Anguelópulos adopta un tono más intimista, sin renunciar a su ideología. En *La mirada de Ulises* (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995) reflexiona sobre la vecina guerra de los Balcanes y en *La eternidad y un día* (*Μία αιωνιότητα και μία μέρα*, 1998) sobre la inmigración, tema recurrente a partir de entonces: *Academia de Platón*¹⁷ (*Ακαδημία Πλάτωνος*, Filippou Tsítos, 2009), *Ξενία* (Panos Kutrás, 2014), *Otro mundo* (*Ενας άλλος κόσμος*, Cristóforos Papakaliatis, 2015), *Amerika Square*¹⁸ (*Πλατεία Αμερικής*, Giannis Sakaridis, 2016) o *7 θυμοί* («*Siete tipos de ira*» Cristos Búpuras, 2014), por citar solo algunas.

Uno de los mayores éxitos internacionales fue la coproducción greco-turca *Un toque de canela* (*ΠΟΛΙΤΙΚΗ κουζίνα*, Tasos Bulmetis, 2003)¹⁹, una historia autobiográfica a caballo entre Estambul y Atenas, que evidencia cómo el secular enfrentamiento greco-turco sigue destrozando vidas y separando familias.

La progresión de la industria, con mayor profesionalidad, medios técnicos y proyección en el exterior, se vio interrumpida por la crisis económica y política de 2009. La producción y, por consiguiente, la recaudación se redujeron drásticamente y la televisión estatal, ERT, llegó a cerrar por un tiempo.

En medio de este desolador panorama surgió un talentoso y originalísimo director, Yorgos Lánthimos, que llama la atención desde su ópera prima, *Canino* (*Κυνόδοντας*, 2009)²⁰, una cáustica y surrealista distopía que exploraba la alienación y el control social a través de una disfuncional familia, que lo sitúa a la cabeza de la *Greek Weird Wave*, caracterizada por un estilo surrealista, absurdo y provocador. Lánthimos, con su personalísimo universo, ha consolidado una filmografía que desafía normas, combina crítica social con experimentación formal y lo ha posicionado como el director griego más reconocido a nivel mundial, con 73 premios, 198 nominaciones, incluidas 5 a los Óscar, con títulos señeros como *El sacrificio de un ciervo sagrado* (*The killing of a sacred deer*, 2017), *La favorita* (*The Favourite*, 2018), *Pobres criaturas* (*Poor Things*, 2023) y *Bugonia* (2025).

Tras unos años difíciles, la recuperación económica ha alcanzado también a la industria audiovisual, diversificada merced a la aparición de los nuevos soportes (canales por cable, internet, plataformas, dispositivos personalizados), lenguajes (efectos especiales, IA) y costumbres del espectador, aceleradas por el confinamiento de 2020. En agosto de 2018, el Parlamento aprobó una ley que ofrecía a los productores

¹⁷ No se distribuyó en España, pero se proyectó en el Festival de Derechos Humanos de San Sebastián y en el Festival de Cine Europeo de Segovia.

¹⁸ Incluida en la sección informativa de la Mostra de València en 2017 con el título en inglés.

¹⁹ En mayúsculas en el original, para mantener la polisemia del adjetivo. Presentada en la 49 Semana Internacional de Cine de Valladolid. *Vid.* López Jimeno; Mendizábal de la Cruz, 2016.

²⁰ Premio Una cierta mirada en Cannes.

un reembolso en efectivo del 40%²¹ sin condiciones, exenciones fiscales y trámites más sencillos; además, se creó la *Hellenic Film Commission Office* (HFC) y oficinas regionales, entre ellas la *Athens Film Office* (AFO), para ayudar con localizaciones y permisos. Esto se tradujo en un incremento de producciones y una mayor presencia de Atenas como escenario de rodaje.

Pero también esta legislación propiciatoria ha atraído numerosas producciones extranjeras, que, ya desde antes, proyectan una imagen del país como un destino turístico de ensueño, principalmente sus numerosas islas: *Mediterráneo* (Gabriele Salvatores, 1991)²², *La mandolina del capitán Corelli* (*Captain Corelli's Mandolin*, John Madden, 2001)²³, *Los Anderson en Grecia* (*Sune i Grekland*, Hannes Holm, 2012), *Bienvenidos a Grecia* (*Highway to Hellas*, Aron Lehmann, 2015)²⁴, *Mi vida en ruinas* (*My life in ruins*, Donald Petrie, 2009), *Mamma mia, la película* (Phyllida Lloyd, 2008), *Mi gran boda griega 3* (*My big fat Greek Wedding 3*, Nia Vardalos, 2023)²⁵, *Before Midnight* (Richard Linklater, 2013), *El regreso de Ulises* (*The return*, Uberto Pasolini, 2024), *La Odisea* (*The Odyssey*, Christopher Nolan, 2026). El éxito internacional de teleseries locales como *Sinfonía en azul* (*Maestro*, Cristóforos Papakaliatis, Netflix), rodada entre Atenas y Paxi, o la británica *The Durrells*, en Corfú, han contribuido a devolver a Grecia la imagen positiva que su legendaria hospitalidad, belleza natural, rico patrimonio cultural y larga historia merecen.

En resumidas cuentas, el cine, desde su nacimiento, ha afrontado y superado múltiples obstáculos y amenazas, reinventándose y renaciendo una y otra vez. En el caso de Grecia, a las dificultades generales se añadieron la inestabilidad política, social y económica, la precariedad material en algunos periodos, guerras y dictaduras que cortaron las alas cada vez que la industria parecía despegar, sin llegar a ahogar el talento de los creadores y la afición del espectador.

ATENAS COMO ESCENARIO CINEMATOGRAFICO SIMBOLICO

Frente a la imagen idealizada y edulcorada de Atenas que domina el imaginario colectivo y que, a menudo, registran las producciones extranjeras, el nativo griego tiene presente una realidad mucho más compleja y poliédrica. Con todas las vicisitudes históricas que apenas hemos bosquejado *supra*, la ciudad de Atenas como escenario cinematográfico refleja la realidad social del momento de producción.

²¹ Sustancialmente más ventajoso que el 25% que ofrecen otros países europeos como Malta, Italia y Hungría.

²² No confundir con la española *Mediterráneo* (Marcel Barrena, 2021), que trata de la emigración de Oriente Medio a través de Lesbos. La italiana se filmó en la isla de Kastelóriso, en el Dodecaneso.

²³ Localizaciones en Cefalonia (Islas Jónicas).

²⁴ Sueca, rodada en Rodas, en el Dodecaneso, y alemana, en Tinos (Cícladas), respectivamente.

²⁵ Estas tres últimas producidas por la greco-americana Rita Wilson y/o su esposo, Tom Hanks (nacionalizado griego).





Fig. 3: Atenas a principios del s. XXI, arquitectura característica; edificios de 5 plantas, con terrazas, numerosas antenas de TV y, al fondo, el monte Licabito. Foto propia.

Atenas constituye un escenario natural excepcional, por su fácil identificación, gracias a edificios emblemáticos como la Acrópolis o el Parlamento en la plaza de Sintagma, su larga historia y su potencial semiótico. Su presencia en obras fílmicas permite una lectura interdisciplinar de la arquitectura y la ciudad, implementando la dirección artística y la escenografía como herramientas narrativas. La elección de la capital griega permite al autor reflejar la tensión entre la monumentalidad clásica, con su carga simbólica universal, y las dificultades habitacionales de la actual superpoblación y, a la vez, diacrónicamente, observar los cambios físicos y sociales que ha sufrido la urbe, como metonimia de todo el país, en el último siglo y medio.

Las películas sitúan espacial y cronológicamente sus relatos mediante indicadores que orientan al espectador, por ejemplo, incluyendo en un plano algún edificio simbólico bien reconocible, una panorámica, una vista aérea, un letrero —el propio alfabeto es un elemento distintivo—, o bien algún elemento característico de la vida ateniense: calles típicas, una terraza, una taberna o café, el *skyline*, con los bloques de apartamentos inundados de antenas de TV, como vemos en la fig. 3. Imágenes que, sin intervenir directamente en el desarrollo de la acción, consolidan la relación entre los personajes y la ciudad.

Desde esta perspectiva, veremos cómo la Atenas filmada²⁶ se constituye, *per se*, en lenguaje cinematográfico, por una parte icónico (paletas cromáticas, espacios elegidos,

²⁶ Un panorama general en Poupou; Nikolaidou; Sifaki, 2014, Σταυρίδης, 2002a y Σέρρας, 2022.



Fig. 4. Vista desde el monte Licabito de la ciudad cubierta por el «nefos» en los años noventa.
Foto propia.

escenografía, tipos de planos, encuadres, angulaciones, movimientos de cámara, iluminación) y por el otro sonoro (verbal, sonidos, ruidos, música) y cómo se convierte en receptáculo de hechos históricos, cambios e interacciones sociales de todo tipo y acciones cotidianas que, en su conjunto, conforman las vidas de sus habitantes, en relación con diferentes géneros y modos de representación.

Para ello tenemos que poner en diálogo la teoría del espacio fílmico —con especial atención a la puesta en escena y al papel del diseño de producción como «arquitectura narrada»— con la historia urbana y arquitectónica de Atenas. La metrópoli real de hoy, que acoge a la mitad de la población de todo el país, es un palimpsesto donde se superponen diversos estratos: monumentos y ruinas de la Antigüedad, bizantinos, restos otomanos, edificios neoclásicos del siglo XIX, concentrados en un perímetro relativamente reducido y circundados por una enorme extensión de bloques de viviendas más funcionales que estéticas. El crecimiento desmedido por sucesivas oleadas migratorias, especialmente en los años sesenta, pronto dejó obsoletas las infraestructuras, especialmente de transporte, que hacían de la vida cotidiana una auténtica pesadilla. La nube de contaminación que cubría permanentemente el cielo, el tristemente famoso «nefos», que borraba los contornos, como se puede comprobar en la fig. 4, obligó a restringir el tráfico rodado por días alternos. Los Juegos Olímpicos de 2004 fueron la excusa para acometer reformas imperiosas (construcción de un nuevo aeropuerto, dos nuevas líneas de metro, estadio y la ciudad olímpica) que han cambiado considerablemente el perfil de la metrópoli.

Desde los estudios culturales y la semiótica del espacio, nos interesa la lectura de la ruina, la monumentalidad y el turismo, así como la representación





de la ciudadanía en espacios públicos. La relación figura/fondo en el encuadre cinematográfico resulta productiva para comprender cómo la ciudad deviene personaje, metáfora o escenario en distintas narrativas.

La teoría crítica del espacio nos ayudará a analizar cómo el cine construye la ciudad más allá de su materialidad física. Nos interesan especialmente los lugares reales cargados de significados simbólicos y códigos propios que funcionan como contraespacios respecto al orden dominante (heterotopías²⁷), donde se suspenden o invierten las normas imperantes. Un ejemplo claro es la plaza de Sintagma, con el Parlamento –antiguo Palacio real– al fondo, escenario habitual de protestas populares, manifestaciones y enfrentamientos con la policía que alteran la función habitual del espacio público (circulación de personas y vehículos, turismo) y lo resignifican como escenario político. La dirección artística (elección de dicha localización, selección de colores, vestuario, utilería, con artefactos igualmente simbólicos como banderas y pancartas) y la puesta en escena (disposición de los actores y extras, movimiento en el espacio, iluminación, encuadre, profundidad de campo y relación de todos en el plano) pueden reforzar la heterotopía de acuerdo con la narrativa deseada.

Pero, sobre todo, nos interesa la «performatividad» del espacio, en cuanto capacidad no ya de representar la realidad, sino de constituirla, de provocar un efecto real y automático, por ejemplo, condicionando comportamientos o generando emociones. La ciudad no es un mero contenedor pasivo, un decorado, sino que «actúa», provoca, interviene en la acción. Un motivo claro es la Acrópolis: de inmediato despertar emoción, solemnidad, trascendencia y (a)temporalidad histórica. Por el contrario, la localización en el barrio anarquista de Exarchia o en las barriadas habitadas por refugiados y/o inmigrantes augura tensión, clandestinidad y conflicto social. Hay que tener en cuenta, en cada caso, el tiempo de producción y/o el de la acción, que pueden coincidir o no, pues el perfil de la ciudad ha variado enormemente en este intervalo, por todas las circunstancias históricas que le ha tocado padecer, como hemos visto someramente *supra*. Radicalmente distinta era la Atenas de principios del s. xx o la arrasada por la II Guerra Mundial de la metrópoli actual, víctima del desarrollo urbanístico desaforado de los años sesenta, de las megalómanas obras olímpicas para los Juegos de 2004, de la crisis del 2008 y de la inmigración.

La Atenas de comienzos del siglo xx sufre, como el resto del país, las consecuencias de las continuas guerras. La pequeña ciudad, una vez convertida en capital de la Grecia independiente, creció desorbitadamente, primero con la llegada de refugiados minorasiáticos y, después, paradójicamente, con la II Guerra Mundial, ya que Hitler, admirador de la cultura griega clásica, prometió no bombardear la Acrópolis, por lo que población de todo el país buscó allí cobijo. La Atenas postbélica muestra las cicatrices de la terrible ocupación alemana, que diezmo sus habitantes, entre deportaciones y hambrunas.

²⁷ Literalmente «otro lugar», concepto acuñado por Foucault, 1984, describe un mundo descentrado respecto a los espacios normales o cotidianos, que posee múltiples significados, fragmentados o incluso incompatibles.



El neorrealismo mostrará sin filtros esta cruda realidad, en oposición al cine comercial de los cincuenta y los sesenta²⁸, que recrea una ciudad idealizada, la de la clase media que quería progresar y dejar atrás el pasado, con una escenografía centrada en interiores más o menos elegantes, para evitar salir a la calle y evidenciar las heridas que la guerra ha dejado en el paisaje urbano.

La citada *Ciudad Mágica*, como el título anuncia, concede el protagonismo a la propia Atenas, pero no a la reconocible universalmente, sino todo lo contrario: Kúnduros saca las cámaras a los barrios de Durguti²⁹ y Kesarianí, donde se hacinan los refugiados de Asia Menor, en brutal contraste con la ciudad mágica e inaccesible para ellos del centro, remarcada por la fotografía en blanco y negro. Sería, pues, una película suburbana. La historia gira en torno a Kosmás, que necesita dinero para pagar su camión, lo que le lleva a relacionarse con gente del hampa. La escenografía muestra las calles encharcadas, las chabolas de hojalata, apuntaladas con vigas y escaleras de madera, interiores paupérrimos y opresivos y objetos simbólicos, como el organillo, que aporta algo de alegría en medio de la miseria. Los barrios marginales se configuran como heterotopías frente al centro urbano, a menudo retratado en contrapicado, con el epicentro de la plaza de Omonia; esos espacios periféricos, marcados por la precariedad material y la densidad humana, son territorios donde se invierte el orden social dominante y se articulan códigos propios, solidaridades y resistencias que contrastan con la lógica burguesa dominante. La cámara, con el estilo pseudodocumental del neorrealismo, acentúa los contrastes y la «performatividad» del espacio: las callejuelas de tierra, sin espacios verdes, la arquitectura precaria son agentes que condicionan la acción y dramatizan la tensión entre exclusión y deseo de integración. Frente a los ambientes elegantes y las luces de neón de la «ciudad mágica», la miseria que rezuman estas barriadas despierta sensaciones encontradas en el espectador.

Lo mismo puede aplicarse a su siguiente película, *El ogro* (*O δράκος*, 1956), una sátira con influencias del neorrealismo, el expresionismo alemán y el cinema *noir*, con guion de Iákovos Kampanelis. El actor cómico Dinos Iliópulos, aquí en un registro diferente, encarna a un anodino empleado de banco cuya vida se complica por su parecido con un capo mafioso, «el ogro». Kúnduros nos conduce por el submundo de esa Atenas de posguerra, donde impera la delincuencia y el tráfico de antigüedades —artefactos simbólicos por antonomasia representativos de la cultura clásica—. Los cafés, callejones y antros nocturnos, filmados con una estética expresionista, configuran una heterotopía donde la norma se subvierte, y esos espacios cotidianos se presentan como territorios amenazantes y de dudosa moral, con sus propios códigos. Los fuertes claroscuros y las geometrías fragmentadas, típicos del cine negro, acrecientan la sensación de aislamiento, confusión y fatalidad que persigue al protagonista. La cinta

²⁸ Sobre la imagen de Atenas en la filmografía de estos años *vid.* Μυλωνάκη, 2004 y Νιασοῦ δῆ, 2019.

²⁹ Ahora conocido como Neos Kosmos.



Fig. 5. Fotograma de *Nunca en domingo*. Fotografía tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Mai_di_domenica#/media/File:Mai_di_domenica.png.

fue mal recibida en su momento³⁰ y prohibida hasta 1974. Sin embargo, hoy está incluida entre las 100 películas más importantes del cine europeo.

No podemos pasar por alto la ya clásica *Stella*, adaptación de la novela de Iákovos Kampanelis. Melina Mercouri transmitió su personalidad arrolladora al personaje, una cantante de rebético, que se niega a sacrificar su independencia por un matrimonio que podría sacarla de la pobreza y la marginalidad. La escenografía recalca la oposición entre los respectivos ambientes donde se desenvuelven los protagonistas: por un lado, una empobrecida Plaka, muy distinta al barrio turístico de hoy, la taberna junto al Ágora donde canta Stella, un lugar de esparcimiento cerrado donde música y alcohol crean una atmósfera sensual; por el otro, la casa burguesa de su pretendiente y el estadio de fútbol donde juega su prometido. La ciudad, con sus contrastes, es un campo de fuerzas opuestas donde la arquitectura y los interiores actúan como agentes narrativos, dramatizando la imposibilidad de conciliar la libertad individual con el orden social dominante que culmina en el trágico final.

Una imagen que romperían películas amables como *Nunca en domingo*, una comedia cuyo mensaje político nunca fue comprendido, opacado por la frescura,

³⁰ Paradójicamente, más por la crítica de izquierdas, considerando que Kúnduros había pasado por la isla-cárcel de Makrónisos, donde conoció a Vengos y a Katrakos, y en esta película pretendía denunciar las detenciones arbitrarias a través del personaje del inocente empleado de banca. La crítica conservadora, por el contrario, celebró su modernidad.



optimismo, *joie de vivre* que transmite la protagonista. El propio Dassin ya había realizado magníficas películas suburbanas de estilo neorrealista en su etapa americana³¹. La geografía narrativa³² se articula en torno a dos núcleos simbólicos: el puerto de El Pireo, donde Ilya (Melina Mercouri) ejerce de prostituta, y la Acrópolis (fig. 5), con los Propileos y el Odeón de Herodes Ático, adonde asiste religiosamente al festival de teatro. Esta transición espacial no es meramente funcional, sino que construye una dialéctica entre lo cotidiano y lo ideal: El Pireo, con sus tabernas y calles abiertas al mar, conforma un universo vitalista, que permite la autonomía femenina, pese a la presencia de las mafias y la prostitución, y heterotópico, por cuanto subvierte las normas de la moral burguesa, en contraposición al complejo monumental, sagrado, histórico y simbólico de la Acrópolis, y el Odeón de Herodes Ático, donde la protagonista experimenta una auténtica catarsis viendo las tragedias clásicas.

Una catarsis que el propio pueblo griego necesitaba para cauterizar las heridas de su trágica historia. Sin embargo, como hemos apuntado *supra*, este esfuerzo de recuperación se quiebra de nuevo.

Años de piedra está basada en la historia real de una pareja de comunistas que, con la dictadura, acaba en prisión. La acción transcurre en gran parte en la cárcel, allí nace su hijo y allí se casan, pero viven separados, comunicándose a través de los barrotes con un espejo. La prisión funciona como clara heterotopía: un espacio real, cerrado, regido por sus propias normas, segregado del mundo exterior, mostrado en la cinta pasajera como el entorno de paz y cotidianeidad que propició su idilio. El patio vacío, único espacio a cielo abierto, aunque rodeado de rejas, actúa como agente que dramatiza la separación, la resistencia, la solidaridad y la voluntad de mantener los lazos familiares en un entorno hostil. Frente a este espacio claustrofóbico, las escenas fuera de allí transmiten una apacible cotidianeidad, en las calles, la casa, el campo, donde se respira amor y libertad.

Los años ochenta, como hemos dicho, trajeron nuevos aires al país y un periodo de estabilidad política y bienestar económico gracias a la inyección de fondos europeos. Hubo un auge de producciones audiovisuales que reflejaban la vida urbana y los cambios sociales, con un tono más ligero y menos dogmático, con mayor influencia del cine europeo y apertura hacia coproducciones. En Atenas se consolidó la densificación de barrios periféricos con una construcción masiva de bloques de apartamentos sin una planificación urbanística adecuada, con el resultado de una ciudad muy congestionada, con escasos espacios verdes y denso tráfico, como se puede comprobar a vista de pájaro en la fig. 6. Por otra parte, se introdujeron grandes centros comerciales que la equipararon con cualquier otra metrópoli moderna.

Un ejemplo de esta nueva ciudad³³ podemos ver en *Días tranquilos de agosto* (*Ησυχές Μέρης του Αυγούστου*, Pantelis Vúlgaris, 1991), que traza un insólito retrato de

³¹ *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948), sobre su Nueva York natal, y *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, 1950), sobre los bajos fondos de Londres.

³² Sobre la Atenas en el cine de la década de los sesenta véase Κοντοπίδη, 1999 y Νιασούδη, 2019.

³³ Para un retrato de la nueva Atenas remitimos a Νικολαΐδου, 2012.



Fig. 6. Vista desde la Acrópolis.
Foto propia.

la urbe: desierta en agosto. La ciudad se convierte en un espacio íntimo y fragmentado, donde los personajes transitan entre pisos cerrados y calles deshabitadas por la canícula. La metrópoli, vacía, silenciosa y abrasada por el calor, emerge como heterotopía estival, un espacio donde la rutina cotidiana queda en suspenso. La narración de tres historias independientes recorre varios espacios urbanos típicos: un apartamento donde una anciana construye un vínculo generacional con su nueva vecina, una estación de metro en la que un jubilado auxilia a una mujer y la oficina bancaria donde un empleado habla por teléfono con una desconocida. Lo doméstico y lo público se resignifican dando cabida a encuentros inesperados. Desde la perspectiva del espacio, estos lugares actúan como catalizadores existenciales: los interiores, con su luz tenue y objetos cotidianos, intensifican la soledad y el deseo de conexión; los espacios públicos dramatizan la fragilidad de las relaciones humanas. Atenas es, de nuevo, protagonista silenciosa, una metrópoli, normalmente caótica y ruidosa, que ofrece una insólita cara, silenciosa, tranquila y vacía, una atmósfera engañosa que oculta los conflictos familiares y personales. Atenas en verano puede leerse desde la percepción del calor agobiante, el silencio y la luz cegadora, que generan una temporalidad suspendida.

Un argumento similar desarrolla *El 15 de agosto* (Δεκαπενταύγουστος, Konstantinos Yánnaris, 2001)³⁴. Ambas tienen en común que evitan la monumentalidad

³⁴ Presentada en la Semana Internacional de Cine de Valladolid.

fácilmente identificable y se centran en la ciudad real, en la que se desenvuelven normalmente los atenienses. Son, más bien, «películas de barrio». Esta entremezcla tres historias, de sendas familias de vecinos, que abandonan la ciudad, como casi todos los atenienses, en agosto: un matrimonio y sus dos hijos, que acuden a la Virgen³⁵ para que cure el cáncer de su hija, una pareja en crisis y otra que quiere tener un hijo. La secuencia inicial intercala planos de los lugares de trabajo y los pisos de las familias y de los puertos, aeropuertos, metro y carreteras, explicitando el éxodo masivo de los atenienses. Un joven ladrón aprovecha para colarse en las casas y, sin pretenderlo, descubre los secretos y deseos ocultos de los inquilinos. Los objetos cotidianos y los espacios cerrados actúan como catalizadores de las emociones contenidas y la intimidad, la escenografía doméstica se reconfigura en escenario de crisis, esperanza y catarsis mientras que la ciudad y las calles desiertas fortalecen la sensación de paréntesis temporal. El bloque de pisos es un microcosmos donde convergen familias de clase media. Este espacio, vacío y fragmentado, subvirtiendo la lógica habitual de la ciudad, esconde problemas familiares y deseos íntimos, todos relacionados con la maternidad. Esta no es la Atenas con la que sueñan millones de turistas, sino una ciudad de la que sus propios habitantes necesitan escapar.

Sin embargo, su anterior largometraje muestra un rostro muy diferente de Atenas: *En los límites de la ciudad*. Narra las andanzas de un grupo de jóvenes inmigrantes rusos que se traslada desde las afueras al centro en distintos episodios. Yánnaris combina recursos narrativos del neorrealismo (temática, rodaje en exteriores con actores aficionados, cámara en mano), incluso del documental (entrevista al protagonista, Sasha) y otros innovadores (discontinuidad espacial y temporal, ruptura de la cuarta pared, escenas oníricas, planos subjetivos, como las panorámicas de la ciudad desde el tejado, saltos bruscos de montaje, encuadres descentrados e inclinados), en un lenguaje más contemporáneo: ritmo frenético, el *time-lapse*³⁶, como la escena del amanecer, uso de gran angular, primerísimos planos... El relato divide a los habitantes de Atenas, de una forma casi maniquea, en dos categorías, caracterizadas espacialmente en la dicotomía interior/exterior: los burgueses aparecen en sus apartamentos y en el club, mientras que los inmigrantes, que viven en la periferia, están continuamente desplazándose por espacios públicos abiertos, se mueven en la marginalidad, la delincuencia (menudeo, robos, prostitución), violencia, búsqueda de dinero fácil, motivos temáticos que la acercan al cine de quinqués. En síntesis, Yánnaris con esta amalgama de recursos narrativos y estilísticos alinea el cine griego con las corrientes europeas y estadounidenses actuales, de modo que la trama bien podría desarrollarse en cualquier ciudad del mundo. Atenas, al igual que sus personajes, aparece como una ciudad en perpetuo devenir: moderna, caótica, ruidosa, estresante y siempre despierta.

³⁵ El 15 de agosto, que da título a la película, es la festividad de la Virgen, tanto para católicos como para ortodoxos.

³⁶ Técnica que acelera visualmente procesos lentos, tomando fotografías a intervalos regulares y reproduciéndolas después a velocidad mayor que la real. El ritmo clásico era de 24 fotogramas por segundo.





Hay que recordar que, en los últimos años del s. xx, Atenas estuvo sometida a interminables obras faraónicas, no solo para prepararla para los Juegos Olímpicos de 2004, sino para, de paso, afrontar el nuevo siglo. No solo el centro estuvo largos años tachonado de vallas, desvíos, restricciones de tráfico, andamios, grúas y tuneladoras, sino también municipios colindantes donde se estaban renovando o construyendo la villa olímpica, el nuevo aeropuerto, estaciones de metro, que hicieron el día a día de los vecinos un infierno. Así pues, no solo por estética, sino también por cuestiones prácticas, un rodaje en estas zonas no era factible. Con la finalización de las obras y el éxito de las Olimpiadas, la imagen de la ciudad y la calidad de vida de los atenienses mejoraron considerablemente: cesó el ruido permanente de las máquinas, la red de transporte público se amplió –lo que redujo el tráfico rodado y la contaminación– y surgieron nuevas zonas verdes y calles peatonales. En definitiva, Atenas se volvió más habitable y acogedora, un cambio que se reflejó en la pantalla.

No obstante, aquella euforia resultó efímera, pues el coste fue excesivo para una economía que se desplomó en poco más de cuatro años. La recesión y el incremento del desempleo se vieron intensificados por el flujo masivo de inmigrantes y las cargas sociales asociadas, difíciles de asumir. Precisamente esa inmigración descontrolada y sus repercusiones en Atenas constituyen el eje argumental de múltiples películas y series de televisión de géneros muy diversos, que retratan el auténtico rostro de la ciudad, ajeno a la mirada de los turistas. Atenas se erige, así, como escenario y campo de confrontación de las tensiones sociales que este fenómeno despliega.

Un ejemplo en tono de comedia es *Academia de Platón* (Ακαδημία Πλάτωνος, Filippos Tsitos, 2009), que no se refiere a la prestigiosa institución clásica, sino al barrio donde estaba situada³⁷, ahora amenazado por la inmigración. Stavros recorre con su moto las calles de su ciudad, de nuevo en mutación. Su negocio está casi vacío y su casa denota la precariedad en la que vive. Sus amigos se reúnen en la terraza de su tienda con sus interminables cafés y asisten estupefactos al aterrizaje de una comunidad china, que se va haciendo con sus locales (fig. 7). La aparición de un albanés trastoca toda su existencia y sus principios. La plaza donde se reúnen es escenario de crisis de identidad (la madre con alzhéimer, los griegos temerosos de perder la suya, Stavros que descubre que es medio albanés) y tensiones interculturales, subvirtiendo la idea de la polis clásica, democrática y abierta a los extranjeros. La instalación de una fuente los impulsa a actuar para preservar «su» espacio, donde juegan al fútbol y ven los partidos en la TV. La plaza funciona como observatorio y marco de confrontación simbólica entre los griegos y los inmigrantes, lo familiar y la alteridad, la tradición y el cambio, en un tejido urbano vivo y cambiante que dramatiza la fragilidad identitaria, la incertidumbre, los secretos guardados y las tensiones latentes entre los distintos grupos sociales y culturales.

En un registro diferente a la anterior, aunque con el mismo cariz sociopolítico, se desarrolla *Plaza de América*. La plaza, verdadera protagonista, como indica el título, funciona como epicentro de la trama, donde se entrecruzan las historias de

³⁷ En el antiguo demo de Colono, extramuros de la Atenas clásica.



Fig. 7. Calle en pleno centro de Atenas, junto al Ayuntamiento.
Foto propia (2025).



Fig. 8. Arquitectura típica de un barrio residencial medio.
Foto propia (2025).

un parado, que aún vive con sus padres, alarmado por el aumento de inmigrantes en su bloque (un bloque como podría ser el de la fig. 8); de su amigo, un tatuador enamorado de una africana; y de un refugiado sirio con su hija. Sakaridis fotografía la Atenas menos amable, moderna, ruidosa, con sus problemas y temores, colores fríos, luz oscura, cielos nublados. La plaza se convierte, una vez más, en una heterotopía urbana donde convergen las tensiones interculturales, un espacio público degradado, muy distinto del suburbio noble que una vez fue, donde el orden preexistente se ha subvertido y funciona como metonimia de todo el país, ahora crisol de etnias, lenguas y culturas. Los exteriores despliegan características de tránsito y anonimato (planos





cenitales, trayectos en moto, los inmigrantes en la plaza...), en contraposición a los interiores de los apartamentos, personalizados mediante el atrezo según el estatus y la procedencia de sus habitantes, que transmiten sensación de hogar y arraigo. La plaza no es un espacio neutro, sino un campo de batalla metafórico que unos han «okupado» y otros quisieran recuperar, encarnando la crisis, la nostalgia, el miedo, la alteridad, la xenofobia, la delincuencia, la degradación y la solidaridad de la Grecia de ese momento crítico.

En *Otro mundo*, de Papakaliatis³⁸, Atenas emerge como un espacio de diálogo cruzado entre generaciones y orígenes, donde los escenarios urbanos –cafés, calles céntricas, edificios residenciales– funcionan como heterotopías que conectan historias y generaciones. La película narra tres historias de amor entre griegos y extranjeros, cada una en ambientes distintos con un denominador común: la ciudad. En estos espacios cotidianos, Atenas deja de ser un fondo neutro y se convierte en un tejido social en el que los personajes encuentran conexiones, enfrentan prejuicios y descubren empatía. La arquitectura urbana actúa como catalizadora de encuentros íntimos y tensos y, al cerrar el relato en un montaje cruzado, la ciudad se constituye en un espacio común capaz de sostener múltiples relatos y reconciliación social.

Al aunar lo local con lo universal, todas estas películas encarnan el cine contemporáneo y bien podrían ambientarse en cualquier ciudad europea.

El largo documental *La nueva patria* (*Η Νέα Πατρίδα*, Konstantinos Georgópulos, 2023) cuenta cómo, por el contrario, los refugiados, en este caso armenios expulsados a principio del s. xx de Turquía, acabaron integrándose en Grecia. Muestra imágenes antiguas, en B/N, de las mismas barriadas chabolistas que veíamos en *Ciudad Mágica*, donde se instalaron los bisabuelos, los barracones que se habilitaron como escuela y como iglesia –edificios simbólicos además de funcionales, que transmiten la sensación de desarraigo y provisionalidad, y su estado actual, convertidos en barrios residenciales (Kokkinia, Neos Kosmos) que, sin embargo, luchan por que no se diluya la identidad armenia entre el anonimato de la gran ciudad–.

Una perspectiva original nos ofrece Nikos Panayotópulos en la comedia *Los árboles frutales de Atenas* (*Τα Οπωροφόρα της Αθήνας*, 2010) dirigiendo la mirada del espectador a esos árboles que conforman el paisaje urbano y, sin embargo, suelen pasar desapercibidos. La ciudad se observa desde un punto de vista novedoso, en torno a esos elementos vegetales que interrumpen, silenciosamente, la continuidad del asfalto y la geometría urbana como un espacio natural y vivo incrustado en la trama metropolitana. Los árboles no son un elemento más del decorado urbano, sino seres vivos que ofrecen sus frutos al viandante que se detiene a observarlos. Además, esta muda invasión vegetal en una ciudad tan densamente poblada y de arquitectura abigarrada crea pequeños oasis que comunican paz, retorno a la naturaleza primigenia, aire puro, entre otros múltiples beneficios. Su presencia transforma la experiencia urbana, modulando la luz y la percepción del espacio público de modo que Atenas se presenta como un organismo híbrido, donde la vegetación actúa como

³⁸ Director y protagonista de la exitosa serie de Netflix *Sinfonía en azul*.

agente narrativo, cuestionando la homogeneidad del paisaje y proponiendo una lectura poética de la vida urbana, una propuesta, en definitiva, muy diferente.

Hay otras películas centradas, total o parcialmente, en la ciudad de Atenas, en las que no podemos detenernos³⁹. Muy pocas se han distribuido en España: algunas de ellas son, por orden cronológico, *Οι Απέναντι* («Los de enfrente», Giorgos Panouso-poulos, 1981), *No Budget Story* («Historia sin presupuesto», R. Haralambidis, 1996), *Ας περιμένουν οι γυναίκες* («Que esperen las mujeres», Stavros Tsiolis, 1998), la citada *El ataque del musaká gigante*, *Polaroid* (A. Frantsís, 2000), *Κλειστοί Δρόμοι* («Camino cerrados», St. Ioannou, 2000), *Φτηνά Τσιγάρα* («Cigarros baratos», R. Haralambidis, 2000), *Μια μέρα τη νύχτα* («Un día por la noche», Y. Panusópulos 2001), *Σώσε με* («Sálvame», Str. Tsitsis, 2001), *Πες στη Μορφίνη ακόμα την ψάχνω* («Dile a la Morfina que aún la busco», Y. Fagras, 2001), *Κι αύριο μέρα είναι* («Mañana será otro día», D. Masklavanu, 2001), *Κλαις;* («¿Estás llorando?»), Al. Vúlgaris, 2003), *Delivery* (N. Panayotópulos, 2004), *Μαχαιροβγάλτης* («Navajero», Yannis Economides, 2010), *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari, 2010), *Wasted Youth* (Argyris Papadimitropoulos - Jan Vogel, 2011), *Μια νύχτα στην Αθήνα* («Una noche en Atenas», Dimitris Arvanitis, 2013), *Chevalier* (Athina Rachel Tsangari, 2015), *Pari* (Konstantinos Kontovrakis, 2018), *Comportarse como adultos* (*Adults in the Room*, Costa Gavras, 2019), *Viaje a Grecia* (*The Trip to Greece*, Michael Winterbottom, 2020), *I love Grece* (Nafsika Guerry Karamaounas, 2022).

Pero no podemos concluir sin detenernos en algunas películas que retratan la Atenas más emblemática, tanto desde la óptica de un cineasta griego como de uno extranjero.

La primera es *¿Qué pasaría si...?* (*Av...*, Cristóforos Papakaliatis, 2012), una comedia romántica que explora las consecuencias del azar, con dos versiones de una misma historia de amor que se muestran en paralelo. Ambientada en el entorno privilegiado de Plaka, donde habita un bello edificio neoclásico, similar al de la fig. 9, a los propios protagonistas les alcanza la crisis y el desempleo, que han convertido la capital en un campo de protestas continuas y enfrentamientos con la policía. Se nos muestran los exteriores del barrio, con la calle comercial de Adriano, la de Mnesikles, llena de tabernas, la Torre de los vientos, el Ágora, la colina de las Ninfas y el interior de su casa, con una decoración muy moderna, y finaliza la película con una panorámica de la Acrópolis. Atenas se configura aquí como metáfora de lo efímero, lo inesperado, donde la vida puede en cualquier momento dar un vuelco, dando cuerpo al efecto disyuntivo del azar sobre el amor y las consecuencias de una decisión aparentemente banal.

La otra es la coproducción *Mi vida en ruinas*, que sigue a un heterogéneo grupo de turistas y su guía, Georgia (Nia Vardalos), quien intenta, infructuosamente, que se interesen por la rica historia del país. Aunque es una comedia romántica sin pretensiones, con final previsible y cargada de estereotipos, es ilustrativa de lo alejada

³⁹ Por la misma razón hemos dejado fuera el género negro, muy prolífico y con una estrecha relación con la heterotopía urbana.





Fig. 9. Una calle de Plaka, con edificios neoclásicos de dos plantas.
Foto propia (2025).

que está la Atenas de los turistas de la que habitan —y evitan— los locales. La puesta en escena transmite de forma implícita la mirada supremacista que, por desgracia, muchos extranjeros tienen apriorísticamente: ya con los títulos introductorios se presenta a la protagonista, camino de su trabajo en Plaka, a punto de ser arrollada por una motocicleta, el autocar y algunos hoteles cochambrosos, el aire acondicionado estropeado, los turistas todo el rato quejándose del insoportable calor, hacen comentarios ofensivos, creen que los vendedores los intentan timar —aunque es una de ellas la que roba en todas partes—... Pese a todo, como suele suceder, acabarán atrapados en la magia y la belleza de Grecia. El típico *tour* por Delfos, Olimpia, cena con baile, etc., salpicado de contratiempos y malentendidos mutuos, concluye en Atenas y, por fin, vemos en la pantalla la ciudad antigua que fascina y atrae a millones de personas: el Ágora, el templo de Hefesto, la majestuosa Acrópolis, el imponente Partenón, las Cariátides del Erecteón... La roca sagrada ejerce una balsámica influencia sobre el grupo, diluyendo las incomprensiones y tensiones acumuladas durante el viaje. Las ruinas clásicas no son simples vestigios de un pasado esplendoroso, sino escenario de reconciliación. La puesta en escena explota la geometría perfecta de la arquitectura, con encuadres amplios y luz diáfana sobre los mármoles para subrayar la idea de armonía y solemnidad, mientras que Plaka y el Ágora funcionan como umbral

entre lo profano y lo sagrado, lo cotidiano y lo monumental, reforzando la transición simbólica hacia la concordia y la amistad, tras un viaje accidentado y transformador. La Atenas clásica se manifiesta, no solo como decorado de postal, sino como un espacio que opera sobre los personajes propiciando la reconciliación y la integración cultural que la narrativa propone como desenlace.

CONCLUSIONES

La representación de Atenas en el cine griego difiere sustancialmente de la postal iconográfica que representa la cinematografía extranjera, acorde con la imagen impresa en las retinas de todo el mundo: lejos de la imagen turística que privilegia la Acrópolis, el Partenón, las callejuelas de Plaka, el Parlamento o las playas, se revela como un dispositivo narrativo complejo que articula tensiones históricas, sociales y afectivas, en un retrato de la megalópolis real en la que sus habitantes luchan por vivir y, a menudo, por sobrevivir. Las películas seleccionadas configuran una contracartografía: en lugar de la Atenas monumental, proponen una ciudad poliédrica, vivida, fragmentada, atravesada por desigualdades, migraciones, crisis, aspiraciones, sueños y deseos íntimos. Desde los arrabales marginales, el submundo, con su degradación, delincuencia y códigos propios (*Ciudad Mágica*, *El ogro*, *En los límites de la ciudad*) y los barrios de inmigrantes (*Plaza de América*) hasta los distritos residenciales, los característicos bloques de pisos propios del desarrollismo de los sesenta y los setenta habitados por la clase media, la ciudad que queda desierta en pleno verano (*Días tranquilos de agosto*, *El 15 de agosto*), esta Atenas de mil caras actúa como heterotopía, como no-lugar⁴⁰ y como espacio funcional que condiciona las vidas, emociones y relaciones de sus habitantes.

En función del momento de producción y el género, muestran una evolución significativa: el neorrealismo postbélico prioriza la crudeza de la pobreza, los claroscuros, las barriadas populares. Las épocas de bonanza económica prefieren mostrar el progreso, la modernidad, el *savoir vivre*, los locales de ocio, los barrios costeros o el centro, y los interiores exploran la intimidad, mientras que el cine contemporáneo despliega la gran ciudad como mosaico multicultural y escenario de conflicto identitario (*Academia de Platón*, *Plaza de América*, *Otro mundo*, *La nueva patria*), anonimato, soledad y frustraciones. Cada género activa una lógica espacial y una puesta en escena. Incluso propuestas singulares como *Los árboles frutales de Atenas* reencuadran la urbe desde la ecología, revelando intersticios naturales que cuestionan la homogeneidad del cemento.

La entrada en vigor de la legislación de estímulo cinematográfico de 2018 ha consolidado a Grecia, y muy especialmente a Atenas, como localización estratégica y escenario narrativo de referencia en el panorama del cine internacional.

⁴⁰ Según la terminología de Augé, 1992.



En definitiva, la Atenas cinematográfica no confirma la mirada turística: allí donde el turista busca belleza y continuidad histórica, el cine contrapone la ciudad vivida por sus habitantes en su presente, con todos sus problemas cotidianos, preocupaciones, anhelos... La pantalla expone su complejidad, discontinuidades, abismos sociales y estéticos. La ciudad filmada no es un mero decorado denotativo donde situar la acción, sino verdadera protagonista silenciosa, que actúa sobre los cuerpos y dramatiza la tensión entre memoria y presente, tradición y cambio.

RECIBIDO: 12/01/2026; ACEPTADO: 24/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Χρήστος. 2002. «Η Αθήνα στον κινηματογράφο - έτος μηδέν» en *Κινηματογραφημένες πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, coordinado por Κώστας Τερζής; Σώτη Τριανταφύλλου, 80-83. Αθήνα: ΠΕΚΚ & Πατάκης.
- DEHAENE, Michiel; DE CAUTER, Lieven. 2008. *Heterotopia and the City. Public space in a postcivil society*, 53-73. London: Routledge,
- DEΜΟΡΟΥΛΟΣ, Michel. 1995. *Le cinema grec*, Paris: Centre G. Pompidou.
- ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ, Θεοφάνης. 2020. *Ο αστικός χώρος στον νεότερο ελληνικό κινηματογράφο: Το παράδειγμα της Αθήνας στις ταινίες των τελευταίων χρόνων (Νέο Ρεύμα ή Greek Weird Wave)*. Patras: Open University. Memoria de Doctorado. <https://apothesis.eap.gr/archive/download/3e3c507f-8e50-4f14-b9fe-f43dfd76de80.pdf> [consultado el 23/04/2026].
- FOUCAULT, Michel. 1984. «Of Other Spaces, Heterotopias», *Architecture /Mouvement/ Continuité* (5): 46-49.
- ΚΟΝΤΟΠΙΔΗ, Κατερίνα. 1999. *Δώδεκα ταινίες, μια πόλη: η εικόνα της Αθήνας μέσα από τον κινηματογράφο της δεκαετίας του '60*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο. Memoria de Licenciatura. <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/39846/963.pdf?sequence=1> [consultado el 10/01/2026].
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor. 1998. «El universo poético de Teo Angelópulos y su visión dialéctica de la historia de Grecia», *Erytheia* (19): 251-277. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/52768> [consultado el 10/01/2026].
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor. 2007. «Breve historia del cine griego. I Parte: Desde los orígenes hasta la Post-guerra» *Estudios Neogriegos. Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos* (9-10): 125-144. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/81091> [consultado el 12/01/2026].
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor. 2012. *Las tres vidas de Jules Dassin (1911-2008), Del cine negro al Nuevo Museo de la Acrópolis*. Saarbrücken: Akademikerverlag GmbH & Co. KG.
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor; MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, Nieves. 2016. «Análisis semiótico de un texto fílmico: Culturemas y símbolos en «Un toque de canela» de T. Bulmetis», *Tónos digital* (30): 1-45. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/46059> [consultado el 12/01/2026].
- LUQUE NADAL, Lucía. 2009. «Los culturemas: unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* (11): 93-120.
- ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, Αγλαΐα. 2006. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζησης.
- ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ, Νίνος. 1997. *Ιστορία του κινηματογράφου Γ'.* Αθήνα: Maniateas.
- ΜΥΛΩΝΑΚΗ, Αγγελική. 2004. *Αναπαραστάσεις του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο (1950-1970)* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Tesis Doctoral. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14717> [consultado el 10/01/2026].
- ΝΙΑΣΟΥΔΗ, Δήμητρα. 2019. *Φιλμική απεικόνιση των πόλεων: η περίπτωση της Αθήνας τις δεκαετίες 1950 και 1960*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, TFG, ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/50981/19744.pdf?sequence=1 [consultado el 10/01/2026].
- ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Αφροδίτη. 2012. *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Tesis Doctoral. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29799> [consultado el 12/01/2026].



- ΠΟΥΡΟΥ, Anna; ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ, Afroditi; ΣΙΦΑΚΙ, Eirini. eds. 2014. *World Film Locations: Athens*. Bristol: Intellect Ltd.
- ΣΕΡΡΑΣ, Διονύσιος. 2022. *Αναπαραστάσεις της Αθήνας στον ελληνικό κινηματογράφο*. Patras: Open University. Tesis Doctoral. <https://apothesis.eap.gr/archive/item/171822> [consultado el 23/04/2026].
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γιάννης. 2002. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδ. Αιγόκερως.
- ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Σταύρος. 2002. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro. 2011. «La gran herencia de Michael Cacoyannis: La trilogía cinematográfica de Eurípides», *Metakinema, Revista de Cine e Historia* (9). https://www.metakinema.es/metakineman9s5a1_Alejandro_Valverde_Garcia_Cacoyannis_Euripides.html [consultado el 10/01/2026].

