

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Concepción pictórica en Angelopoulos

Autor/es:
Stathi, Irini

Citar como:
Stathi, I. (1997). Concepción pictórica en Angelopoulos. Nosferatu. Revista de cine. (24):29-35.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41027>

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



0 Megalexandros

Concepción pictórica en Angelopoulos

(de Anaparastassi a Megalexandros)

Irini Stathi

¿C

ómo puede empezar un discurso acerca de la concepción pictórica de Angelopoulos? ¿De qué forma sintetizar la pluralidad de referencias a la historia de una cultura, a la historia de una civilización con la cual Angelopoulos trata desde hace casi 30 años?

Resulta evidente que el tema que vamos a analizar no puede resolverse en el espacio limitado de un artículo. Sin embargo, podemos procurar identificar y poner de manifiesto los puntos principales de la problemática, en el intento de iluminar esta faceta de la obra de Angelopoulos, que a nuestro

entender se ha tratado hasta el momento de forma insuficiente y fragmentaria.

Es sabido que el trabajo cinematográfico, al igual que cualquier otra obra de arte, es polisémico y susceptible de múltiples lecturas y que, además, puede descifrarse

de distintas formas, según los intereses específicos del estudioso y del espectador. También es notorio que la obra cinematográfica es el producto de la colaboración de varias personas, cuyos planteamientos deben ajustarse a cierta coherencia estética y estilística. Al mismo tiempo constituye una "colaboración" de factores interiores ajustados a la coherencia estética de la evolución de una cultura.

Vamos a intentar aquí analizar la parte del trabajo cinematográfico de Angelopoulos denominada "espacio pictórico", un estadio complejo en el camino de la realización de una película, que empieza por la búsqueda de la espacialización de ideas que se convierten en una composición iconológica capaz de emitir, con el desarrollo de la obra, mensajes importantes para el texto del filme. En Angelopoulos, el "espacio arquitectónico" y el "pictórico" constituyen dos etapas importantísimas del trabajo cinematográfico. Mientras que el arquitectónico coincide, en muchos aspectos, con el denominado "profilmico", el pictórico forma parte del efecto compositivo que se concibe en un momento posterior de la lectura fílmica.

Los efectos estéticos que se introducen durante el estadio de la preparación, es decir, el estadio de la organización arquitectónica, contribuyen a crear los efectos estéticos que definen lo que la película persigue, las referencias de la película misma. Si hablamos de cine y nos planteamos el trabajo iconológico sobre la imagen como una reflexión aplicada al mundo visible, el análisis del aspecto pictórico del espacio cinematográfico adquiere significación para la lectura del texto fílmico final.

En los últimos años se ha hablado mucho de la "mágica" relación entre cine y pintura, se ha hablado mucho de "picto-filmes" (1) y se

ha vuelto a proponer la famosa frase de Eisenstein, "*el cine es el estadio contemporáneo de la pintura*", frase que durante más de medio siglo ha centrado la atención de estudiosos y también de autores cinematográficos. Ello demuestra con toda claridad que el problema de la aproximación pictórica en el cine no es un tema actual, sino ya antiguo. Tratar la imagen cinematográfica en términos pictóricos constituye un problema que emerge casi paralelamente a la aparición del cine entre las artes.

Hay, sin embargo, una serie de mecanismos que se activan para facilitar la comprensión de la imagen cinematográfica que, por otra parte, es una representación análoga del mundo, siendo sin duda uno de los factores de este mecanismo el espectador como sujeto ideológico, sociológico, cultural y, por qué no, "político".

El estudio de las soluciones pictóricas puede proponerse desde distintas ópticas y a menudo depende, por una parte, del género de película que tenemos ante nosotros y, por la otra, también de una serie de características que corresponden a la forma estética de un autor, del cual constituyen el sello personal: su mundo ideológico, social, histórico, cultural, que refleja otro mundo a través de referencias a la emoción empática y a una interioridad ideológica, cultural, social.

Podríamos afirmar que Angelopoulos es, tal vez, uno de los pocos directores de cine en el cual este mundo estético interior se filtra a través de una serie de opciones iconológicas y pictóricas que emergen de su necesidad de "dar vida" a sus sensaciones hacia el mundo, convirtiéndolas en concretas certidumbres visuales. Analizando con atención todas sus películas desde los inicios, alguien puede preguntarse si hay uno o más colores cuidadosamen-

te escogidos y utilizados que sugieran opciones expresivas y, si es así, hasta qué punto esta opción cromática interviene en la expresividad de la obra. Hasta qué punto quiere y puede definir una época, un gesto, un comportamiento. La respuesta es, sin duda alguna, sí. Angelopoulos puede, a partir de la simple utilización de un color, hacer que se vuelvan comprensibles valores estéticos, estilísticos y expresivos, introducir constantes visuales y figurativas necesarias para poder justificar la validez de sus opciones.

Angelopoulos es, por tanto, pintor. ¿Pero qué tipo de pintor es el Angelopoulos director? Es bastante difícil explicar con palabras sencillas esta cualidad de Angelopoulos, puesto que él no coge el pincel, es decir, no emplea la materia cromática como tal con el fin de traspasarnos una sensación material, sino que la utiliza como medio para conducirnos a una sensación espiritual. "*No sé si hay espíritu fuera de la materia*", decía Grasse, un gran biólogo humanista, "*pero sé que no puede existir materia sin espíritu*" (2).

Por otra parte, la dificultad deriva también de la sistemática negativa del director a citar de manera directa un pintor o una obra determinada de un pintor. Evitar la formulación de estas referencias significa para Angelopoulos esquivar la trampa de la estilización y trabajar mucho más en el aspecto compositivo de su encuadre que, tras ser cristalizado en una imagen detenida, puede adquirir características de cuadro aludiendo a composiciones pictóricas realizadas con el mismo fin: aguda penetración, a través de la mirada, en el alma de las cosas. La misma penetración que encontramos en los pintores del siglo XIX, como Theofilos (3), en los pintores de la llamada generación de los años treinta, como Gianni Tsarouchis (4), y también los ilustradores *naïfs* anónimos como, entre

otros, Panagiotis Zografos (5). Sin embargo, Angelopoulos no ignora la importante aportación de los hagiógrafos bizantinos y de los artistas populares: decoradores de muebles e interiores o escultores de tallas, arte muy difuso en Grecia, debido a su importancia en la decoración de las iglesias.

Todo ello nos sugiere una toma de posición crítica respecto a su obra, yo diría una posición que coincide con el momento de contemplación de una pintura. Contemplar a Angelopoulos significa, en muchos aspectos, mezclar cultura y divinidad, la idea con su referente social, la forma con su contenido, la vida con lo imaginario del mito, plantear el detalle como parte integrante del conjunto. Esta contemplación revela estructuras estéticas complejas, nociones englobadas en la forma que llevan a la superficie mensajes múltiples que no pueden funcionar por sí solos sin el trabajo de profundización en todas las direcciones que sugieren.

Angelopoulos llega a este conjunto de informaciones a través de la polisemia de referentes culturales, históricos, religiosos y mitológicos. Todo ello visto en un momento de lucidez emocional, todo enmarcado y contenido en un "efecto de sentido" (6) de cultura, de historia, de religión, etc. En un conjunto de efectos de sentido de emoción. Asimismo utiliza el color, o más exactamente el coloreado dominante de sus películas, utilizando el efecto de sentido de un color y no el color como materia cromática. La utilización, y no el color en sí mismo, como idea cromática, añade algo excepcional a su concepción pictórica del mundo exterior, vista a través de la concepción pictórica de su ser interior.

El color funciona, pues, como punto de inspiración que contribuye a crear una atmósfera colo-



reada y, según la reflexión precedente, un efecto de sentido de atmósfera coloreada a partir de la cual se articula la composición interior de las imágenes de Angelopoulos, que en cada película presentan peculiaridades tanto en el punto de partida de dicha necesidad como en el de llegada.

Resumiendo, podemos esquematizar las peculiaridades que definen las características pictóricas de cada obra según las soluciones que encontramos en cada una de ellas.

En primer lugar, hay que analizar la concepción pictórica en *Anaparastassi* ("La reconstrucción", 1970), que nos permitirá definir la lógica de nuestros razonamientos. Ya el hecho de que el filme esté rodado en blanco y negro nos indica que no podemos hablar del empleo material de un color determinado, sino de algo muy distinto. Al no existir, por tanto, un predominio cromático (a menos que queramos considerar como tal la presencia del blanco y del negro con todos sus matices, consideración, sin embargo, banal puesto que la película es en blanco y negro), hay que buscar la concepción pictórica más allá de cualquier materialidad cromática y poner de manifiesto la potencia de la calidad y de la distribución de la

luz en las formas. "*La concepción pictórica en Anaparastassi*" -declara Angelopoulos- "*se basa en la necesidad de descubrir, revelar la desnudez del paisaje, la dureza de la piedra que tiende a atribuir análoga dureza al carácter y al aspecto de las gentes que viven en él. Quería que la acción de mis personajes apareciera como consecuencia natural de su forma de vida y quería que la naturaleza misma sugiriera el aspecto, el gesto y la expresión del héroe*" (7). Con esta declaración de Angelopoulos constatamos que las opciones pictóricas en este filme son el resultado de una reflexión profunda sobre el paisaje y la naturaleza del trozo de tierra llamado Epiro, del cual el director descubre el color de la luz "perfecta", plasmada en los contrastes del claro-oscuro que le impone, de alguna manera, la opción formal de trabajar con el blanco y negro. Esta luz, que esculpe la forma, que no deja que la imagen adquiera tonalidades grises, destacando los perfiles y otorgando claridad a los elementos naturales, es transparente y equilibrada donde normalmente debería parecer opaca.

Angelopoulos descubre en estas montañas "la representación" del paisaje que desde siempre llevaba en sí mismo. Un paisaje de memorias y experiencias interiores

que constituyen el lugar privilegiado, de elección, de la experiencia de una vida.

De la misma forma, más o menos, se expresa también Ghiorgios Arvanitis ante el problema del aspecto pictórico en **Anaparastassi**: "*Cuando vi aquellas casas de piedra aferradas a las rocas, hundidas en la luz, entendí que aquella luz era la misma que la de mi infancia. Bastaba capturarla con mi cámara, así como la había captado mi ojo y encerrarla en la eternidad de la película, exactamente como había estado encerrada en la eternidad de mi vida*" (8). Este paisaje no necesitaba "ajustes". La necesidad de conservar esta memoria, esta naturaleza, es igual a la necesidad de respirar y sentir los elementos de la naturaleza: piedra, tierra, fuego, agua, aire. El aspecto del lugar trasciende la simple coincidencia con aquel lugar exacto en aquel determinado momento. La aspiración iconográfica se mantiene idéntica y siempre surte los mismos efectos puesto que lleva la huella de una vida primitiva en un camino interminable. Lo único que puede cambiar es el espíritu con el cual se observa.

Y si en **Anaparastassi** la concepción pictórica es una sugestión que revela las peculiaridades de

las sensaciones que se extraen de un trozo de tierra, de un paisaje rocoso estático como la forma dórica, en un segundo paso de aproximación a la elaboración del espacio pictórico encontramos **Imeres tou 36** ("Días del 36", 1972), donde la filosofía de la concepción pictórica difiere en puntos importantes de la de **Anaparastassi**. Basándose no sólo en conexiones culturales o sociales, sino también en referencias históricas, políticas y urbanístico-arquitectónicas, las soluciones pictóricas siguen un camino que lleva, sobre todo, a poner de manifiesto las características de una época y a representar el espíritu de un período muy concreto de la historia de Grecia. En primer lugar, puede detectarse la existencia de un eje expresivo que coincide con el color, tanto como calidad material como predominio cromático. El ocre como materia resulta evidente puesto que se utiliza como tal. El ocre colorea el filme, así como colorea la época, la de los años treinta en que se sitúa la película. Es el mismo ocre con el cual Tsarouchis pinta la memoria de los hechos que ocurrieron en aquellos años, y Angelopoulos, utilizando esta misma materia cromática, introduce un color dominante en su fotografía. Sin embargo, este color material concreto va más allá de la simple concepción de la presencia del color. Se convierte en un elemento de identificación de una época, de una cultura artística y también de un predominio de idea cromática filtrada a través de la memoria colectiva. Una explicación de esta afirmación impondría una serie de reflexiones. Pero de momento ubiquemos sólo el tema de la composición pictórica de la película teniendo en cuenta la obra de **Giannis Tsarouchis**. Si observamos con atención los cuadros de este pintor, que desarrollan la temática

de un aspecto urbano de aquellos años, nos encontramos delante de un predominio del color ocre, que en Grecia siempre ha representado la única opción de color de los edificios institucionales, de las casas (véase **Mitilene**). Este color, vinculado al estilo arquitectónico neoclásico dominante de la época en las localidades más importantes del país, se convierte en una conexión con la memoria popular sugiriendo una atmósfera de paisaje desierto, deshabitado, evocando un paralelismo evidente con la situación política. Aquí el desierto es interior y la presencia física amplifica la inexistencia o la decadencia de sentimientos humanos. El paisaje vive en el color de una pintura, encerrado en el silencio de un cuadro, de una representación en cuyo interior se oculta un grito. A través del color se recuperan momentos de una época, momentos de un arte pictórico y de una atmósfera política.

Angelopoulos no cita a **Tsarouchis**, lo evoca de la misma forma en que **Tsarouchis**, a su vez, evocó aquella época de la corriente de la generación más desesperada de Grecia, conservando las características constantes del hoy y del entonces. Lo evoca manteniendo abierta la línea con la cultura y el pensamiento y con un trasvase ininterrumpido de experiencias, así como **Tsarouchis** evoca a los ilustradores *naïf*, a los creadores de figuras de **Karaghiossis** (9) (él también las pintó en un período de su vida), la hagiografía de **Kontoglou** (10), **Theofilos**, que a menudo aparece en los cuadros de **Tsarouchis**. En definitiva, todo lo que su pintura representa para la Grecia contemporánea. **Tsarouchis** ha asimilado las tendencias pictóricas de los artistas con cuyas obras él mismo creció como pintor, y **Angelopoulos** los recupera a todos a través de la mirada de **Tsarouchis**.

Esta recuperación de la experiencia asimilada con el paso del tiem-



"Mitilene" de Tsarouchis

po es una recuperación interdisciplinaria compleja que se remonta a la más antigua memoria figurativa en el neogriego. Desde la hagiografía bizantina hasta la decoración popular *naïf*, desde las grandes narraciones ilustradas como *Fillada tou Megalexandros* (11) hasta los creadores de las figuras de Karaghiosis, que son objetos pictóricos, desde Pannagiotis Zografos, "el ilustrador de la historia", hasta Theofilos y Tsarouchis.

De esta forma, las piezas de los mosaicos bizantinos se van recogiendo gradualmente, configurando esta historia extraordinaria de la Grecia contemporánea, de la misma forma que en Angelopoulos se recogen los fragmentos de su Grecia, componiendo con los mismos el mosaico de "su" historia. Y de esta forma el cineasta abre una ventana hacia el establecimiento de una relación dialéctica ininterrumpida con esta cultura que le persigue como una obsesión en toda película que está a punto de realizar. La narración de lo no-dicho necesita en Angelopoulos un lenguaje visual expresado en términos figurativos, un lenguaje que se compone a partir del silencio de la memoria figurativa griega y de su recuperación.

Esta recuperación, en mi opinión, se convierte en una necesidad todavía más acuciante en *O Thiasos*. En esta película hay muchas sugerencias pictóricas, siempre bajo la forma de evocación y no de cita y, a menudo, la fotografía lleva el sello de la iconografía de Tsarouchis, con analogías tanto a nivel de composición como a nivel cromático, o respecto a las características urbanas de la época en la cual se sitúa la película. Hay muchas evocaciones de los



Café-Neón de Tsarouchis. Sin embargo, una que recuerda de manera casi explícita una versión nocturna del *Café-Neón*, resulta particularmente interesante por la forma en que Angelopoulos utiliza los cafés populares. Es el momento en el cual los actores de la compañía ambulante se asoman cantando al escaparate para llamar a los habitantes del pueblo. Si las sugerencias de esta escena parecen fácilmente descifrables, más complejas son las de la escena en la cual Electra obliga al falangista a desnudarse en la oscuridad de la habitación del hotel. Aquí, la atmósfera creada remite a la atmósfera de toda la serie de pinturas de marineros desnudos, y estamos

muy cerca de reconocer el espíritu más profundo del "Guardia olvidado" del pintor. La sugestión pictórica de la fotografía es muy fuerte, aunque el enfoque de ambos artistas sea completamente distinto. Y si pensamos en el documental *Atenas, retorno a la Acrópolis* logramos entender mejor lo que ha significado esta pintura para Angelopoulos. En *Atenas*, junto con la simple evocación del cuadro de Tsarouchis "El ángel", asistimos a una animación de la figura que, en carne y hueso, camina por las calles de la ciudad observando, con un poco de nostalgia, el aspecto urbano decadente. Una decadencia que Tsarouchis había pintado con "colores brillantes", una decadencia que Angelopoulos ha recorrido desesperadamente intentando superarla.

Las soluciones pictóricas en *O Thiasos* no acaban aquí. Podríamos escribir mucho más sobre ellas. Sin embargo, podríamos mencionar otro parámetro más de tratamiento pictórico, derivado esta vez de la mencionada pintura *naïf*. Una "errante" representación del paisaje pastoral del fondo escénico virtual de la historia de Grecia, vista a través de la escena en la cual se representa el drama de *Golfo, la pastora*. La memoria figurativa *naïf* no puede faltar aquí: Angelopoulos, en esta escena, hace viajar los sueños de una nación crecida entre la música del clarinete y el sonido de los cencerros para el ganado.

Una tercera aproximación a la fotografía de Angelopoulos en la óptica pictórica consistiría en reducir el cuadro a un *frame-stop*. Siguiendo este camino alcanza-

mos dos posibles resultados: uno que consiste en detener expresamente la imagen para seguidamente analizarla en términos de composición ideológica, y otro que otorga al cuadro la condición de "plano-cuadro". Un magnífico cuadro de esta clase, casi único en su complejidad, en Angelopoulos, es el del momento en que Alejandro es retratado delante del lienzo que quisiera representar o, mejor, aludir a la serie de imágenes de San Jorge que mata al dragón. Alejandro sustituye la figura del santo en el lienzo, identificando así la viva (pero estática, inmóvil) figura del bandido Alejandro con la figura del santo, mientras que el dragón es el simple producto de una actuación pictórica. Nos encontramos así ante un "efecto pintura" con referencias a la iconografía de los iconos bizantinos, iconos que siempre han provocado un gran respeto, sobre todo entre las clases populares, en Grecia. Este efecto se debe esencialmente a las tomas frontales, a la falta de perspectiva, con una definición espacial del fondo de la imagen casi inexistente, haciendo del plano un algo a medio camino entre pintura no figurativa y *tableau-vivant*. Además, las referencias pictóricas evocadas por el conjunto de la composición llegan desde distintos puntos de la cultura popular y religiosa griega. La fusión del mito con la divinidad de la hagiografía bizantina, en la cual a menudo (como en el caso de San Jorge) adquiere dotes de santo, es un ejemplo significativo de la necesidad expresiva del artista o del simple hombre artesano que plasma su inspiración tanto en el mito como en la divinidad. Una operación que ha dado mucha importancia a la formación de la cultura neo-griega y que se debe especialmente a las artes figurativas. Sin duda, Angelopoulos pensaba en

esto cuando llevaba a cabo la realización de una película como **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande", 1980), filme que como sugestión pictórica concentra las tendencias de expresión más diversas entre ellas, pero que se sitúan todas en el mismo eje de simplicidad de la mirada de la inocencia de la visión del mundo.



"Theofilos vestido de Alejandro".
Cuadro de Tsarouchis

En el cuadro que acabamos de mencionar hay dos elementos más muy importantes: la iconografía conocida y divulgada por el territorio griego a través de las representaciones del teatro de sombras griego, el denominado *Karaghiosis*, que durante siglos alimenta la fantasía de los artistas populares y de los pintores *naïf*, y una alusión indirecta a la composición "trece", que hace referencia a la vida de Cristo. Los doce bandidos escogidos seguidores de

Alejandro aguantan el lienzo formando una extraordinaria composición que tiende a salir de los lados de la imagen, ir más allá del cuadro mismo y extenderse en la esfera del mundo cristiano fundido con el paganismo. Todas estas referencias, incluida la forma en que toman cuerpo, constituyen una "escandalosa" concentración de elementos heterogéneos con una tendencia evidente hacia la degradación del carácter sagrado de las figuras mismas, con la subida de Alejandro en lugar del santo, lo que podría, junto con otros elementos del filme, como los momentos que recuerdan la iconografía bíblica, estudiarse aparte.

La composición no es una cita, tampoco es una referencia indirecta a una obra pictórica. Es algo más interesante: compone y organiza en la representación elementos no evidentes sacados de lo que persigue y no de lo que es. El dragón no es el dragón de los hagiógrafos bizantinos, tampoco es la "serpiente maldita" de *Fillada tou Megalexandros*, que da su nombre a una pieza del teatro de sombras. Es algo intermedio, una síntesis de distintos elementos culturales y su traducción en imagen cotidiana y, si quere-

mos, es exactamente el sentido empático que se transmite a través de los siglos. Una composición que sintetiza y no analiza. Es, dicho de otra forma, una marca de formulación de un camino mental y espiritual, una huella cuya dimensión formal no impide la posibilidad de desarrollo de una reacción dialéctica con el resto del texto. Asimismo, una marca de formulación constituye el "efecto de sentido" producido por la escena que recuerda la "Última Cena", en la cual Alejandro, con sus bandidos, se sienta al centro de la mesa rodeado por sus hombres mientras se oye la música de

una canción que anima a todos a comer en compañía. Aquí la imagen estática, lejos de igualarse con el *tableau-vivant*, mantiene su dimensión realista sin estilizarse. Una composición a medio camino entre el *tableau-vivant* y la dimensión realista de la escena puede evocar una imagen arquetípica. Angelopoulos, en su búsqueda del principio de los elementos del arte, llega a la interpretación de la raíz, toca el arquetipo filogenético, la imagen primordial. Éste es su mundo, construido de memoria emotiva, de materia espiritual, definido por la experiencia emotiva, empática en su concepción del camino evolutivo de la experiencia humana en el arte. Por tanto, la búsqueda de la revelación del espíritu a través de la imagen constituye una constante para el autor. Una serie de elementos etnográficos, interculturales, se convierten en revelación de la ética y de la costumbre de una conciencia que funciona en bloques de memoria colectiva.

En conclusión, me gustaría destacar que una obra de arte nos puede "sacudir" cada vez que plantea a nuestra sensibilidad una serie de referencias cargadas también de interrogantes. Interrogantes a los que puede dar respuesta "acusando" de forma explícita o implícita la cultura en la que vive el artista como verdadero "testigo" de su época.

NOTAS

1. Para el concepto de "picto-film" véase Jost, F.: "Pitto-film", en *Cinema & Cinema*. 1987.

2. Grasse, P.P.: *Toi ce petit Dieu. Essai sur l'Histoire Naturelle de l'Homme*.

Edition Albin Michel. París, 1971. Página 85.

3. Theofilos Chatzimichail, su verdadero nombre, nació en Mitilene-Lesbos y es uno de los más destacados pintores *naïfs* del siglo XIX. Su obra ejerció una gran influencia en G. Tsarouchis, que adoptó la sencillez y la luz de las formas. Theofilos trabajó durante mucho tiempo en Lesbos y más tarde viajó a Pilon, donde se ganó la vida pintando casas y cafés de pequeños pueblos, vestido a menudo con el traje tradicional y a



O Megalexandros

veces incluso disfrazado de Alejandro Magno, costumbre que inspira a Tsarouchis para retratarlo vestido de Alejandro.

4. Giannis Tsarouchis, nacido en 1910, es uno de los pintores más importantes de la Grecia contemporánea. Murió dejando una obra significativa pictórica, escenográfica y también literaria, traduciendo muchas tragedias del griego antiguo.

5. Panagiotis Zografos fue el ilustrador de las memorias del general Makrigianis. El general le convocó en 1836 y bajo su dirección pintó los momentos más destacados de la revolución. Las

ilustraciones *naïf* de este pintor "artesano" no respetan las reglas de la perspectiva, poniendo en primer plano las figuras y los hechos más importantes según la descripción del general. Véase a este respecto Petris, Giorgos: *Panagiotis Zografos*. Editorial Gnessi. Atenas, 1987.

6. Para el concepto de "efecto de sentido" véase Greimas, A. J.: *Dizionario razionato della filosofia del linguaggio*. La Casa Usher. Bolonia, 1986.

7. La presente declaración de Angelopoulos forma parte de una entrevista que el director me concedió en 1989.

8. Ghiorgios Arvanitis hizo esta declaración en una entrevista que me concedió el 15 de febrero de 1997.

9. Karaghiosis es el personaje principal del Teatro de Sombras, que da su nombre a este género teatral.

10. Fotis Kontoglou fue maestro de Tsarouchis y nos ha legado una obra muy rica, especialmente sobre hagiografía bizantina.

11. La gran narración oral que durante siglos se ha divulgado en el territorio griego, la *Fillada tou Megalexandros*, ofrece el argumento para la composición de una pieza de teatro de sombras "Karaghiosis" titulada *Alejandro el Grande y la serpiente maldita*, en la cual se funden los elementos míticos paganos y los cristianos, y en la cual Alejandro, como héroe popular, se convierte en santo protector y vengador de los pobres en lugar de San Jorge.