

Spiros
Papadopoulos

Transfiguraciones

Notas sobre el paisaje del Ática en el cine.

El cine es desde sus inicios un medio de expresión y un campo de investigación para la recreación de paisajes. La cámara siempre recorre en el cine paisajes reales o imaginarios. Común denominador de todas las historias cinematográficas es el errar. No sólo en el sentido de “recorrer” sin rumbo lugares, sino también con el significado de engaño. La errante mirada cinematográfica puede hacernos errar, llevarnos a equivoco, pues una de sus características fundamentales es la unificación de significados asociados a espacios, naturales o artificiales, que no se relacionan necesariamente con el lugar geográfico o con un tiempo histórico concreto. La suerte de «espiritualización» del espacio¹ que así logra el cine conduce irremediamente a la superación de las características de un lugar y a su transformación en un paisaje mental que se convierte en campo de acción para asuntos o situaciones imaginarias. Un proceso cuyo objetivo es la proyección de una realidad diferente de la que nos rodea, y que, sin ser totalmente clara (conocida o inteligible), existe y se asimila en nuestra memoria óptica global, «enriqueciendo el mundo de nuestras sensaciones».²

Esta exploración del paisaje del Ática en el cine tiene por objeto localizar las relaciones que existen entre las distintas imágenes.³ Sean cuales sean las características de estas relaciones, deberán tener en cuenta los principios básicos del lenguaje cinematográfico; del mecanismo integrado por *diferencias* y *combinaciones* que hacen que la relación semántica entre las imágenes y los objetos de la realidad sea polisémica y esté afectada por diversos significados simbólicos, metafóricos y metonímicos⁴. Vemos en primer lugar que el paisaje del Ática se reduce fundamentalmente a las imágenes de la ciudad de Atenas, lo cual no resulta ni ilógico ni imposible, ya que el cine como producto cultural urbano está indisolublemente conectado con las metrópolis y es el origen de multitud de ideas

y mitos sobre su identidad.⁵ En este sentido, el paisaje del Ática, con su plasticidad y su luminosidad, su variedad y su sencillez, según quedó establecido como estereotipo en la paisajística romántica clásica, se apropia de la ciudad: ¿qué sería del paisaje Ático sin Atenas? Pero a la vez el paisaje «ateniense» se apropia del paisaje del Ática, de su luminosidad y su variedad morfológica: ¿qué serían la colina del Licabeto, la del Filopapo, los suburbios de Keratsini o Menidi sin Atenas?

Desde la época del primer cine griego constan casos que ampliaron la concepción del Ática con historias y logros que sólo el cine podía ofrecer. La imaginación y las posibilidades de la cámara armaron al pionero Joseph Hep para comenzar el rodaje de “El ascenso al calvario”, (1917) en el Filopapo⁶ introduciendo el paisaje del Ática en una nueva «geografía creativa» generada por diferentes unidades espacio-temporales.

Los cineastas de aquella época no podían sustraerse a lo pintoresco de la representación. Así que «intentaron aprovechar el paisaje griego, como el fotógrafo aficionado y principiante que no sabe cómo elegir lo que encuadra a su idea».⁷ Pero aun considerando aquellas tomas como intentos que no aportaron nada al «arte del cine»⁸, podemos comprobar que constituyen una especie de material de archivo para una «investigación arqueológica» contemporánea.

El cine fue registrando gradualmente toda la historia de la mutación del paisaje del Ática⁹, la extraña fusión de la naturaleza con la ciudad, de la ferocidad natural con la domesticación artificial. La «polémica relación» entre ciudad y naturaleza en el Ática fue en manos del cine un arma y «una estrategia de la supervisión universal»¹⁰ del paisaje urbano. Pero también como una estrategia de rastreo de las modificaciones del paisaje social.¹¹

Las aventuras de
Villar, 1924, *Joseph
Hep*

Despertar dominical,
1954,
Mihalis kakogiannis



And from here you can see the Hilton Hotel: la dualidad del paisaje del Ática

Un referente sistemático en la representación del paisaje del Ática en el cine griego ha sido la proyección de las ruinas y de las elevaciones naturales, especialmente de la roca sagrada de la Acrópolis, por un lado utilizada como símbolo de la helenidad con criterios arqueológicos y por otro como medida desde lo alto para la observación del tamaño y los límites de la ciudad.

Desde las “Las aventuras de Villar”, (1924), la referencia a las ruinas atenienses es determinante. En las décadas de los '40, los '50 y los '60, las imágenes de la Acrópolis y del barrio de Plaka fueron aumentando, llegando a coexistir con las del centro comercial delimitado por las plazas de Omonia, Syntagma y Monastiraki. Así, mientras los planos de los monumentos históricos conservan el esplendor del paisaje del Ática, recordando la continuidad histórica, las imágenes de las avenidas del centro, especialmente las de Panepistimiou y

Despertar dominical,
1954,
Mihalis kakogiannis

La florista de
Atenas, 1945,
*Antonis
Papadantonakis*



Stadiou, concentran el sueño de la creación de una nueva urbe.¹²

«¡Qué inmensa es la ciudad! Uno puede perderse para siempre ahí dentro».¹³ Las vistas panorámicas ocupan un lugar preponderante. Las colinas dan forma al horizonte del objetivo cinematográfico, que “escanea” la cuenca del Ática y la describe en términos de orgullo internacional. Para señalar la capitalidad, la mirada cinematográfica se centra en las grandes obras y las transforma en obras de referencia. «Esta ciudad, naturalmente, la conocen, es Atenas, que hoy no difiere demasiado de Londres o Nueva York».¹³ El sobrecojimiento experimentado ante el crecido tamaño coexiste con el deseo de renacimiento de la ciudad. «Atenas cambia de aspecto. Las antiguas y pintorescas casas atenienses son derribadas y en su lugar se levantan modernos bloques de pisos. Excavadoras, grúas, máquinas, personas, trabajan para su reconstrucción. Atenas cambia de aspecto. Nace una nueva ciudad».¹⁵ La mirada se vuelve hacia la reconstrucción de la ciudad que aspira a la modernización. «And from here you can see the Hilton Hotel».¹⁶ Y si en este «aquí» (here) se proyecta lo familiar, lo conocido y lo antiguo, el esplendor de un espacio con historia autóctona, en el «Hilton»





Cara a cara, 1966,
Roviros Manthoulis

se proyecta la búsqueda del paso a la modernidad importada.

Las imágenes de la Atenas de aquella época reflejan y ponen de relieve la dualidad de la historia griega moderna, que intenta guardar el equilibrio entre tradición y modernidad. La oculta adoración del futuro en combinación con la nostalgia por el pasado constituye un tipo de triste alegría permanente que espera lo nuevo sin querer desprenderse de lo antiguo. Oximoron de una metrópoli que se desarrolla constantemente de modo violento, cuando preferiría mantenerse en una situación de permanente ruina. Pues Atenas, desde mediados del siglo XX se encuentra en un permanente estado de derribo y construcción. Se despoja de las vestiduras de lo antiguo y viste las de lo moderno. Con significativa aversión por toda planificación que se anticipe a las necesidades del desarrollo metropolitano y evite las continuas demoliciones, la ciudad se derriba y se levanta de nuevo con osadía. Pero la nostalgia del pasado sigue flotando en el cine griego, reflejando unas veces el miedo a la modernización y

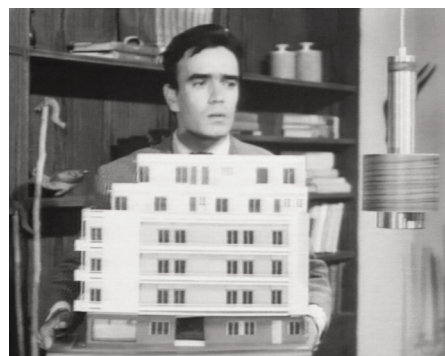
Cara a cara, 1966,
Roviros Manthoulis

otras la desconfianza social frente a su actualización.

Horizonte vertical

«Quien mire desde una torre el mar de edificios reconoce en él la historia convertida en piedra precisamente en la época en la que termina el desarrollo orgánico de la ciudad y comienza el inorgánico y, en consecuencia, la acumulación ilimitada que sobrepasa todos los horizontes».¹⁷

En el cine el barrio ateniense, elemento de organización del paisaje de la capital, cede gradualmente su puesto a la unidad básica del desarrollo urbano: el bloque de pisos. Los límites del paisaje ateniense se extienden verticalmente. El bloque de pisos, símbolo de la construcción de la gran ciudad –la deseada dote según la presenta en una maqueta la futura novia al posible novio (“Cara a cara” 1966)– constituye la unidad narrativa dominante en el cine griego, la interminable repetición dentro de la cual transcurren las historias de cada época. El apartamento urbano se apropia del papel del universo, mientras que el esfuerzo por liberar la vivienda del suelo –elemento de búsqueda de los tiempos modernos– impone, al menos imaginativamente, la «suspensión del cuerpo en del paisaje»¹⁸ y constituye el nuevo modelo





No budget story, 1997,
Renos Charalambidis

El soltero, 1997,
Nikos Panagiotopoulos

de conquista de la tierra del Ática. El paisaje del Ática como interior de un apartamento se ve atravesado por los nuevos pozos urbanos (ascensores y patios de luz), que amplían la concepción de la vivienda introduciendo la posición del horizonte según el sentido del movimiento en picado, es decir, en vertical.

Este nuevo tipo de vivienda transmite, al menos en su primera época, la de residir conservando características de la vieja Atenas. El nuevo asentamiento constituye el microcosmos a través del cual el cine se acerca a la vida de las familias urbanas. El apartamento constituye la proyección interiorizada del paisaje del Ática.

Gradualmente, sin embargo, el apartamento-paisaje se convierte en un símbolo del aislamiento, de la falta de comunicación, de la absoluta privacidad. Refleja la fragmentariedad del paisaje social de toda la ciudad. La mirada se dirige a la presentación «global» de un tipo de vivienda que se ha instaurado en la «conciencia colectiva» como la inevitable y única (?) manera de habitar la ciudad. El interior de los apartamentos no interesa

Olga Robarts, 1989,
Christos Vakalopoulos



al director desde el punto de vista tipológico y los planos interiores “escanean” el paisaje sin intención de centrarse en el turbio paisaje del Ática.

Cielo líquido

El patio ateniense era el lugar de transición entre el espacio público y el privado. Era en el cine la extensión de la casa del ateniense y al mismo tiempo el más cercano y familiar lugar público de reunión. Entre la ropa tendida se entrelazaban amores, se animaba el cotilleo, se creaban relaciones de amor y odio y se discutían los problemas.¹⁹ Pero los límites del patio son también los límites del barrio ateniense. La ropa tendida en la calle y en los patios de los barrios de Dourgouti (“Ciudad mágica” 1954) y Anafiótika (“El barrio del Sueño” 1961) suben al tejado del bloque de pisos del barrio Zografou (“No budget story”, 1997), allí donde prevalecerá el nuevo símbolo de la comunicación, la antena. La azotea, este peculiar límite de Atenas hacia arriba, abrirá las vistas a la ciudad y devolverá a la mirada la dimensión perdida del horizonte, aunque sea adulterada: en el barrio de Exarheia (“Olga Robarts”, 1989), en el Pireo (“Esta noche queda”, 1999), en la zona de Ambelokipoi (“El soltero”, 1997). Incluso cuando la ciudad se aleja del suelo, la azotea parece satisfacer el ideal de la mirada, la vista hacia delante y la vista hacia arriba. «He aquí por qué el mejor alojamiento es aquél al que le falta el techo. Y de esta manera tiene vistas al cielo y la noche inexplorada...».²⁰

Agosto

Si en la década de los ‘50 el simbolismo cinematográfico de la familiaridad humana se lograba dentro del micro-



Quince de agosto,
2001,
Konstantinos
Giannris

cosmos del islote urbano llamado barrio, a partir de la década de los 70 la faz humana del centro de la capital se encuentra en el islote del tiempo estival. Agosto, para el griego moderno, es el mes de las vacaciones, del reposo, de la vuelta a la inocencia. En agosto reconoce la ausencia, lee el paisaje, descubre los límites de la ciudad. Las películas de agosto²¹ irradian la cegadora luz del sol. La muchedumbre habitual y el hacinamiento del paisaje urbano quedan suspendidos. La intensidad de la ciudad se interrumpe. La ciudad inhumana se traduce en una sosegada vecindad manteniendo los mitos del pasado. La acera (“Un día por la noche”, 2001) constituye un punto de contacto donde el cuerpo vuelve a encontrar su relación perdida con el suelo. El bloque de pisos desierto descubre las historias personales de sus inquilinos a la vista del ocupante ocasional (“Quince de agosto”, 2001). El movimiento pausado en el registro del paisaje urbano dilata el tiempo. Las relaciones humanas son redefinidas y se crea una familiaridad inesperada para los hábitos urbanos (“Dos lunas de agosto”, 1978). La experiencia corporal, las relaciones interpersonales, todo se ve dilatado. El lugar se traduce en período temporal. El barrio de la «Ciudad mágica» (1954) o de «Stella» (1955) regresa en agosto.

El rostro cambia de arrugas

La búsqueda de la vivienda en los límites de una capital que se extiende continuamente constitu-

Thanasis, toma el arma, 1972,
Dinos Katsouridis



ye un rasgo común del paisaje del Ática filmado. Predomina el deseo de adquirir tierra o vivienda. (“Barrio del sueño”, 1961). Los descampados son lugares en formación y la bendición del hormigón armado, cimiento de la reconstrucción (“Thanasis, toma el arma” 1972), presagia la extensión de la urbe. Allí donde la ciudad se extiende de modo arbitrario el cine nos narra las historias más extremas, heréticas, sometidas a la lógica del límite desbordado.

En la película “Desde el extremo de la ciudad” (1998), el horizonte de la ciudad -desde el suburbio de Menidi- se mueve constantemente. Como una especie de escoba que ansía enturbiar aún más los límites de la ciudad, el objetivo cinematográfico pone de relieve la dureza de la construcción del paisaje artificial. De la recreación de la densidad del paisaje urbano nos trasladamos a un fluido estado de dispersión.

La llegada de los inmigrantes a la capital contribuye a acelerar el proceso de ampliación y transfiguración de sus límites y su densidad. Y no hay nada más griego que la emigración, desde la postguerra²² hasta nuestros días.²³



Desde el extremo de la ciudad, 1998, *Dinos Katsouridis*

Al mismo tiempo, los ejes del tráfico redeterminan las fronteras de la ciudad. Son explorados cinematográficamente y ocupados gradualmente por los nuevos modelos híbridos de «non loci» (gasolineras, puestos de peaje, talleres, almacenes), proyectando la dilatación de la periferia y ampliando *ad infinitum* el paisaje artificial.

Los suburbios, conectados tanto con la riqueza (chaléts en las zonas residenciales de Psihikó o Kifisiá) como con la pobreza (arrabales de Pérama o Haidari), aparecen unas veces como espacios para encuentros amorosos ilícitos, en los pinares de Agia Paraskeví (“La cigarra y la hormiga” 1958) y otras como zonas donde se organizan bandas criminales (“Los harapos siguen cantando” 1979, *Πεβάνς*, “Revancha” 1983, “Dulce banda” 1983). Pero siempre la periferia de la capital parece ocultar secretos. Secretos que conectan el erotismo con la modernidad y denuncian un destino letal: «lo nuevo está hermanado con la muerte».²⁴

Al sur, el barrio de Fáliro, la costa del Sarónico y el paseo marítimo, acogerán los paseos dominicales de los atenienses.²⁵ Las playas desnudas y las laderas rocosas se irán convirtiendo paulatinamente en suburbios costeros. Al norte, las montañas de Penteli y Párnitha serán estimadas como reminiscencias del paisaje natural del Ática. En la película “Evdokia” (1971), Párnitha restaurará la «honra perdida» de una prostituta y al mismo

El gato celoso, 1956, *Yiorgos Tzavelas*

Un Vengos para todos los trabajos, 1970, *Dinos Katsouridis*



tiempo la honra del paisaje del Ática. Allí proyectará, al nacer el sol, el grito de amor en una sacudida (la escena del columpio) en la que el cielo del Ática se reunirá con los abetos.

Proximidad móvil

El movimiento recuerda al espectador que el encuadre es un encubrimiento que revela una parte del movimiento de la ciudad e inmediatamente lo oculta... A medida que los cuerpos actúan dentro y fuera del plano, se crea un erotismo en los límites del encuadre: dentro/fuera, cerca/lejos, fijo/móvil. La ciudad móvil juega al escondite con la cámara...²⁶

El paisaje del Ática se despliega en la pantalla a través de la experiencia del desplazamiento posible por la variedad de medios de transporte utilizados a lo largo del tiempo. La tradicional carroza, la motocicleta, el triciclo, el automóvil o el autobús, fueron los mecanismos para atravesar el paisaje del Ática y dieron ocasión a una lectura heterodoxa de éste, participando en multitud de descripciones e interpretaciones. Atascos, excursiones, paseos por la playa, el comportamiento de los conductores y el vértigo de la velocidad, ponen de manifiesto la visión móvil por medio de la «diéctica entre alejamiento y aproximación».²⁷ A través de las paradas en el





Robo en
Atenas, 1969,
Vagelis Serdaris

movimiento y del movimiento vertiginoso, las discontinuidades de la ciudad se asoman como puntos de transición de un recorrido, recreando las experiencias cotidianas.

Relatos en quioscos, en paradas, en semáforos, cafés al aire libre, cabinas telefónicas, bancos y escaleras automáticas traspasan todos los pliegues del mobiliario urbano y penetrarán hasta la vida subterránea de las paradas del metro. El «corredor nacional»²⁸ atraviesa el paisaje del Ática de punta a punta para describir exageradamente al conquistador neogriego como un moderno explorador «sagaz» del laberinto del Ática

Fronteras

Los espacios de transición «son reinterpretados» como origen o alejamiento de un lugar. Espacios donde se alivia el flujo del tránsito; fronteras de la ciudad «entre el mar y el desierto».²⁹

Las estaciones ferroviarias (de Lárissa y del Peloponeso) constituyen las puertas de la ciudad y al mismo tiempo señalan los límites entre dos mundos, el de la provincia, la pobreza y el desempleo, y el de la gran ciudad, asociado al paraíso, la riqueza, los bloques de pisos, las calles iluminadas, la vida fácil.³⁰ El puerto del Pireo, las estaciones de autobuses interurbanos y el aeropuerto ocultan sueños de búsqueda de lo exótico, la vuelta a la patria o el deseo de evasión.³¹ Es allí donde se encuentran «el camelleiro y el marino», donde

Desde el extremo de
la ciudad, 1998,
Dinos Katsouridis



reconocen, cada uno por su cuenta, la ciudad de sus deseos.

Intermediarios

En la época de la modernización urbana, la Atenas tectónica se convirtió en ciudad de las superficies. La sustitución de las vistas urbanas por superficies, por carteles gigantes y letreros luminosos, nos introduce en la arquitectura plana. La imagen en el espacio urbano constituye la nueva herramienta para el registro del paisaje. Se instaura la búsqueda de intermediarios. En los «Los de enfrente» (1981), el intermediario es el telescopio a través del cual el héroe vive su entorno, como también las pantallas de los juegos electrónicos, que permiten rastrear su introvertido mundo mágico de cristal. La lujuria de la imagen incita la mirada del voyeur. Las ventanas se convierten en pantallas de diferente tamaño. Los reclamos luminosos y los enormes carteles publicitarios en el «El soltero» (1997) registran la ciudad de la comunicación contemporánea.

En los nuevos paisajes de consumo aparece también la contemporánea mitología de las drogas. Fragmentos de la ciudad se desenvuelven a través de la mirada alucinante producida por las sustancias prohibidas. En las oscuras zonas de las instalaciones abandonadas o en los vacíos urbanos.³² Un virus que se extiende.

La luz dionisiaca

Hay también un elemento catalizador para la descripción del paisaje Ático relacionado con la luz. Por una parte, con la característica «luz» de la tierra del Ática. Por otra, con la luz cinematográfica. La luz que se lee a través de la luz que la recorre.

Los de enfrente,
1981, Yiorgos
Panousopoulos

En el "El ogro" (1956), los claroscuros subrayan los límites de la ciudad desconocida que persigue al protagonista. En "La otra letra" (1976), señalan la acción interior en una Atenas que sale de la oscuridad en la época de la transición a la democracia. Es en "Evdokía" (1971), sin embargo, donde la luz³³ se revela como el verdadero proceso de producción de la recreación, en su materialidad: un celuloide viejo no es un defecto en una película, sino que puede utilizarse como elemento de la lengua cinematográfica.³⁴ La imagen en bruto adquiere existencia material y gravedad, aproximándose de modo duro y violento al paisaje del Ática, de manera que los materiales y las texturas adquieren autenticidad. La luz del Ática, elemento determinante de la «vida», encuentra su imagen cinematográfica y es confiada como una joya al cuerpo erótico del paisaje. Su tratamiento por parte de la lengua cinematográfica implica una declaración de cultura.

El ogro, 1956, Nikos
Koundouros



Intérprete

Si «el mecanismo de nuestro conocimiento es en su esencia cinematográfico»,³⁵ entonces las recreaciones del paisaje del Ática contribuyen a ampliar nuestro conocimiento sobre él. Producidas a partir de fragmentos, constituyen un crisol de imágenes y mitos, personas y materias, que gradualmente van sustituyendo al paisaje real o lo convierten en la realidad.



La magia de las recreaciones cinematográficas reside precisamente en que pueden registrar en tiempo presente todas las huellas dispersas de un proceso continuo de metamorfosis. De modo que la indagación sobre estas recreaciones pone de relieve que ciertas características esenciales, las relativas al movimiento, la dispersión, la escala y la luz, inevitablemente se filtran, con mayor o menor intensidad, en las películas griegas.

«Las imágenes vivenciales del espacio y del lugar se incluyen de modo práctico en todas las películas». ³⁶ El cine podría ser considerado, de hecho, un intérprete del paisaje, pues revela aquellos aspectos del paisaje que no son visibles o que prefieren ocultarse en el horizonte del Ática. Si la concepción que tenemos del medio ambiente es fundamentalmente una condición cultural, entonces el cine confirma su calidad. Puede ampliarla o limitarla, pero jamás puede permanecer indiferente. La planificación urbana y la arquitectura deben rastrear, por una parte, el palimpsesto del paisaje del Ática dejado por las huellas de las recreaciones cinematográficas y, por otra, las técnicas cinematográficas de su recreación, con el objetivo de aprovecharlos ulteriormente en un entorno original de convivencia, donde lo real prestará y tomará prestado de los paisajes cinematográficos nuevas perspectivas de visión, planificación y dirección.

Notas

1. Marchel Marten, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Calvos, Atenas 1984, p. 257 [Trad. esp.: Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1996] refiriéndose a los experimentos de Lev Koulechov.
2. Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητας του» en *Δοκίμια για την τέχνη*, Calvos, Atenas 1978, p. 31 [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), trad. esp.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires 1989].
3. Sobre la recreación del paisaje griego en el cine, cf.: Chrysanthi Sotiripoulou, *Κινούμενα Τοπία. Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*, [«Paisajes móviles. Plasmaciones cinematográficas del espacio griego»], Metaichmio, Atenas, Αθήνα 2001.
4. Cf. Iouri Lotman, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Theoria, Atenas 1989, p. 54-60 [Semiótica kino i problemny kinostetiki, trad. esp.: Yuri Lotman, *Estética y Semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].
5. Cf. Stephen Barber, *Projected Cities, cinema and urban space*, Reaktion Books, Londres 2002 [Ciudades Projectadas, cine y espacio urbano].
6. «...comenzaron a rodar en película la Subida al Calvario (1917), con la ambición de recrear la Pasión de Cristo. Terminó, como era natural, en un fiasco, divirtiéndose a cuantos habitaban alrededor del Filopapo (Calvario), que disfrutaron de frenéticos judíos, romanos, caballos, Cristos y Vírgenes corriendo por las calles y creando una atmósfera de carnaval.» En Giannis Soldatos, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος*, (1900-1967), Aigokeros, Atenas 1999, pp.18-19 [Historia del Cine Griego, Tomo I].
7. K. Dafnis, «Κινηματογραφικός Αστέρας» [“Estrella del cine”, 1931 en Giannis Soldatos, op.cit.
8. «Los productores griegos, cuando presentan una película, se ocupan sólo de cómo tomar paisajes exteriores que causen impresión, montañas, pueblos, etc. Y de ese modo salen regularmente de excursión con sus equipos a los correspondientes lugares pintorescos, el Olimpo, Tesalia, Penteli, los alrededores del Ática, etc. Yo no censuro este sistema. Porque unos exteriores bien presentados contribuyen enormemente al éxito de una película. Por consiguiente, como puede ver el lector, estas películas no son sino NoDo, una exhibición sucesiva de bellezas naturales, con nula maestría en la dirección, torpe, dirigidas a servir, no lo niego, y desde luego de manera importante, al turismo, pero no – y esto es lo que nos interesa principalmente – al arte». Loros Fantazis, «Κινηματογραφικός Αστέρας» [“Estrella del cine”, 1931, en Giannis Soldatos, op.cit. p.26.
9. Documental característico: *Αθήνα, αναζητώντας τη χαμένη πόλη* [“Atenas, en busca de la ciudad perdida”, 1993, de S. Drakópoulos, M. Gastine.
10. Paul Virilio, *Κινηματογράφος και Πόλεμος*, Metaichmio, Atenas, 2001, p. 12 [“Guerra y cine”; *War and cinema: The Logistics of Perception*, Londres, Verso, 1989].
11. En este sentido todas las películas del cine griego constituyen un corpus unitario para la investigación. Para un catálogo de películas (1914-1998), cf. Stathis Valoukos, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου* [“Filmografía del cine griego”, Aigokeros, Atenas 1998.
12. A título de ejemplo: *Η ανθοπόλις των Αθηνών* (1945) [I anthopolis ton Athinon, La florista de Atenas], *Το κορίτσι της γειτονιάς* (1954) [To koritsi tis geitonias, La chica del barrio], *Κυριακάτικο ξύπνημα* (1954) [Kyriakatico Xyrnima, Despertar dominical], *Το αμαξάκι* (1957) [To amaxaki, El cochecito], *Μια ζωή την έχουμε* (1958) [Mia zoi tin ehoume, Una vida tenemos], *Ο τζιτζικας και ο μέρμηγκας* (1958) [O tzitzikas kai o mermynigas, La cigarra y la hormiga], *Μόνο για μια Νύχτα* (1958) [Mono mia nyhta, Sólo una noche], *Ο Σταμάτης και ο Γρηγόρης* (1962) [O Stamatias kai o Grigoris, Stamatias y Grigoris], *Ο καταφερτζής* (1964) [O katafertzis, El habilidoso].
13. De la película *Το κορίτσι της γειτονιάς* (1954) [To koritsi tis geitonias, La chica del barrio].
14. De la película *Τρεις Νιεντέκβες* (1957) [Tris detectivs, Tres detectives].
15. De la película *Τα νεοβιοσώπαιδα* (1960) [Ta dervisopeda, Los pequeños derviches].
16. De la película *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) [Prósopo me prósopo, Cara a cara].
17. Oswald Spengler, *Η Παρακμή της Δύσης, 2ος τόμος* [Der Untergang des Abendslandes; trad. esp.: *La decadencia de occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998]. Tybothito – Giorgos Dardanós, Atenas 2003, p. 126.
18. Zisis Kotionis, «Paisajes del cuerpo en la arquitectura Griega», *Metalocus* n.06-07, p. 134. refiriéndose a la obra de Takis Zenetos.
19. A título ilustrativo: *Αμάρτησα για το παιδί μου* (1950) [Amártisa gia to pedí mou, Pequé por mi hijo], *Η γυνή να φοβείται τον άνδρα* (1965) [I gyní na fovitai ton andra, Que la esposa respete al esposo], *Καημοί στην φωχογειτονιά* (1965) [Kaimí stin ftohegeitonia, Penas en el barrio pobre].
20. Kostis Papagiorgis, *Σιαμαία και εεροθαλή* [“Siameses y hermanastros”, Kastaniotis, Atenas, 1990, p.31.
21. A título ilustrativo: *Δυο φεγγάρια τον Αύγουστο* (1978) [Dyo fengaría ton avgousto, Dos lunas en agosto], *Οι απέναντι* (1981) [I apénanti, Los de enfrente], *Οι ήσυχες μέρες του Αυγούστου* (1991) [I isyhes meres tou avgoustou, Los días tranquilos de agosto], *Μια μέρα τη νύχτα* (2001) [Mia mera ti nyhta, Un día de noche], *Δεκαπενταύγουστος* (2001) [Dekapentávougoustos, Quince de agosto].
22. A título ilustrativo: *Πιάσαμε την καλή* (1955) [Piásame tin kalí, Pillamos la buena], *Ποια είναι η Μαργαρίτα* (1961) [Piá einai i Margarita, Quién es Margarita], *Φως νερό τηλέφωνο* (1966) [Fos neró tiléfono, Agua, luz, teléfono].
23. A título de ejemplo: *Απ’ το χιόνι* (1993) [Ap to hioni, Desde la nieve], *Από την άκρη της πόλης* (1998) [Apó tin akri tis polis, Desde el extremo de la ciudad], *Delivery* (2004) [Entrega a domicilio].
24. Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία* [Ästhetische Theorie; trad. esp.: *Teoría Estética. Obra completa 7*, Madrid, Akal, 2000], Alexandria, Atenas 2000, p. 47.
25. A título de ejemplo: *Ο ζηλιάρोगατος* (1956) [O ziliarógatos, El gato celoso], *Η θεία από το Σικάγο* (1957) [I thía apó to Sikago, La tía de Chicago], *Μια ζωή την έχουμε* (1958) [Mia zoi tin ehoume, Una vida tenemos], *Ψιτ Κορίτσια* (1959) [Psit Koritsia, Pssst, chicas].
26. Jean Louis Comelli, «Η κινηματογρα-

- ημένη πόλη: το τέλος μιας ερωτικής ιστορίας» [“La ciudad filmada: el fin de una historia de amor”] en el monográfico «*Mega Cities: Από την πραγματική στη φανταστική πόλη*» [“*Mega cities: de la ciudad real a la imaginaria*”], Coordinadores: A. Kioukas, M. Dimópoulos, S. Ladá, L. Papadóπουλος, Festival de Cine de Salónica, 2000, p. 9.
27. Stavros Stavridis, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή* [“De la ciudad pantalla a la ciudad escenario”], Ellinika Grammata, Atenas 2002, p. 337.
28. Cf. Giannis Soldatos, *Ένας άνθρωπος παντός καιρού, (για τον Θανάση Βέγγο)* [“Un hombre de toda época (sobre Thanasis Vengos)”], Aigokeros, Atenas 2000.
29. Ítalo Calvino, *Οι αόρατες πόλεις* [Le città invisibili (1972); trad. esp.: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998], Kastaniotis, Atenas 2004, p. 36.
30. A título ilustrativo: *Πιάσαμε την καλή* (1955) [Piásame tin kalí, Pillamos la buena], *Μόνο για μια Νύχτα* (1958) [Mono gia mía nyhta, “Sólo por una noche”], *Κάθε εμπόδιο για καλό* (1958) [Kathe embodio gia kaló, “No hay mal que por bien no venga”], *Ποια είναι η Μαργαρίτα* (1961) [Pia einai i Margarita, “Quién es Margarita”], Φως, νερό, τηλέφωνο (1966) [Fos nero tiléfono, “Luz, agua, teléfono”].
31. A título de ejemplo: *Δολάρια & όνειρα* (1956) [Dolaria kai oneira, “Dólares y sueños”], *Άγγελος με χειροπέδες* (1952) [Ángelos me heiropedes, “Ángel con esposas”], *Συννεφιασμένη Κυριακή* (1959) [Synnefiasmeni Kyriaki, “Domingo nublado”], *Μέχρι το πλοίο* (1966) [Mehri to ploio, “Hasta el barco”], *Αυτή η νύχτα μένει* (1999) [Afti i nyhta menei, “esta noche queda”].
32. A título ilustrativo: *Από την άκρη της πόλης* [Apó tin akri tis polis, “Desde el extremo de la ciudad”] (1998), *Πες στην μορφίνη ακόμα την ψάχνω* [Pes stin morfíni akoma tin psahno, “Di a la morfina que sigo buscándola”] (2001) *Ο Χαμένος τα παίρνει όλα* [O hamenos tin perni ola, “El perdedor se lleva todo”] (2002), *Hardcore* (2004).
33. Sobre la luz en las películas de Alexis Damianós, cf. Christos Vakalóπουλος, *Δεύτερη προβολή, κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-89* [“Segunda proyección, textos sobre el cine 1976-89”], Alexandria, Atenas 1990.
34. Cf. Iouri Lotman, op. cit. pp. 54-60
35. Henri Bergson, *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, Madrid 1973, p. 267.
36. Juhani Pallasmaa, *The architecture of image, existential space in cinema* [“La arquitectura de la imagen espacio existencial en el cine”], Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001, p. 7 45. Temas que fueron ampliamente discutidos de manera más explícita por los Smithson en el seno del *Team 10*.