

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
To Vlemma tou Odyssea. La mirada de Ulises

Autor/es:
Herederó, Carlos F.

Citar como:
Herederó, CF. (1997). To Vlemma tou Odyssea. La mirada de Ulises. Nosferatu. Revista de cine. (24):97-110.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41039>

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



To Vlemma tou Odyssea

La mirada de Ulises

Los hermanos Miltos y Yannakis Manakis

Nacidos de padres griegos en un pueblecito valaco del Monte Pindo, donde transcurrió su infancia, los hermanos Manakis se instalan en 1905 en Monastir, después de que el mayor (Yannakis) hubiera abrazado la causa de los valacos rumanos. Allí instalaron su laboratorio fotográfico, luego otro de positivado de películas y después una sala de proyección.

Los hermanos Manakis desarrollaron su actividad en casi todos los Balcanes. En su libro *La fotogenia de los Balcanes de los hermanos Manakis*, Christos Christodoulou escribe: "...nos han legado una colección de archivos fotográficos y cinematográficos de un valor etnológico e histórico notable, y de un valor artístico incontestable. Estos documentos cubren un período de sesenta años, referido al conjunto del espacio balcánico, y pertenecen a todos los pueblos".

Los planos rodados en el Monte Pindo y alrededores, en Monastir, en Tesalónica y otros lugares por los hermanos Manakis (sobre todo Miltos), son los que fijan en *La mirada de Ulises* los acontecimientos relevantes: *El viaje del sultán Mohamed V Rechad a Tesalónica y Monastir* (1911), *Macedonios, insurrectos con el poder otomano, en la horca*

(1907) o varias escenas relativas al *Movimiento de los jóvenes turcos* (1908). Al lado de estas tomas, que son verdaderos noticieros filmados, los Manakis han conservado además la memoria de la vida cotidiana. Filman *Las hilanderas* (1905) en un pueblecito del Monte Pindo (probablemente Avdella, su lugar de origen), así como también: *Una feria en Grevena* (1908), *La inauguración de la primera escuela primaria en un pueblo de Pindo* (1906), *Una boda valaca* (1906), etc.

En los Balcanes de esa época, cada país intenta por todos los medios de que dispone -y el cine es uno de ellos- resaltar las peculiaridades que lo distinguen de los otros pueblos balcánicos. Pero, paradójicamente, lo que más nos impresiona de estas cintas son las similitudes que presentan. Porque sus imágenes fijan el parentesco de los elementos culturales y subrayan los comportamientos comunes a los diferentes pueblos de la zona, los archivos Manakis tienen una dimensión balcánica incompatible, por su propia definición, con la propaganda ideológica desarrollada en el interior de las fronteras de cada uno de los estados.

(Extracto de: *El cine griego*. Fotos Lambrinos)

La mirada de Ulises

Carlos F. Heredero

Lugar de encuentro donde confluyen la génesis del cine y los estertores finales del siglo que lo ha dado forma, **La mirada de Ulises** (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) propone un viaje imaginario y multidireccional que, con el pretexto de buscar las imágenes fundadoras, genera una reflexión dialéctica sobre el sentido de la Historia a la vez que interroga al cine contemporáneo sobre su capacidad para sentir, y registrar, la urgencia del presente.

Naturalmente, una operación tan vasta y ambiciosa como la que expresa el enunciado anterior no se sostiene sobre un relato convencional, ni se engendra tampoco, así como así, dentro de una obra aislada. Por el contrario, es fácil descubrir que tiene profundas raíces alimenticias y que se configura como un texto filmico complejo, de diferentes y peculiares dimensiones narrativas, heredero de una trayectoria precedente y creador de su propia formalización, de una autonomía expresiva singular.

Descifrar sus raíces, sus formas de articulación con la filmografía que lo alimenta, la fundamentación lingüística de las reflexiones que genera y la densa estructura narrativa que lo sustenta es el propósito de este texto. Para ello se hace necesario ir paso a paso, mirar primero desde fuera para entender la construcción del conjunto y descender luego, sin perder de vista el bosque, para acercarnos a los árboles que señalizan el camino y a los recodos de éste que iluminan el sentido de las imágenes.



Las hilanderas de Ítaca

"El tiempo es el cuerpo y el lugar de la Historia; la memoria es la forma humana del tiempo"

Barthélemy Amengual (1)

Theo Angelopoulos adopta y ejerce, desde los días ya lejanos de **Anaparas-tassi** ("La reconstrucción", 1970), una concepción del cine fuertemente influida por las teorías de Bertolt Brecht. Su traducción personal de uno de los principios estéticos del dramaturgo le lleva siempre a buscar que *"cada plano tenga un valor autónomo y cada trozo autónomo, a su vez, funcione para el conjunto y en beneficio de toda la película"* (2).

Analista infatigable de las relaciones entre el cine y la Historia, el autor de **O Thiassos** ("El viaje de los comediantes", 1975) construye sus obras de manera que cada personaje, cada imagen y cada idea trabajen, simultáneamente, para sí mismos, para el relato de la historia y para la Historia.

Lo mismo sucede con cada una de sus obras en relación con el conjunto de su filmografía. *"Cada una de mis películas en-*

gendra otra dentro de una continuidad" (3), asegura, y ciertamente no resulta difícil comprobar hasta qué punto es así. De manera que no solamente las raíces de **La mirada de Ulises**, sino también una buena parte de su sentido -más allá de las imágenes que lo fundamentan con autonomía plena-, se amplían y se enriquecen si procedemos a contemplar este título en relación con los anteriores, como producto de éstos y como avance sobre ellos.

Fuentes, ecos y retornos

En su configuración narrativa básica, **La mirada de Ulises** empieza contando el regreso a su tierra natal de un cineasta griego, anteriormente exiliado en Estados Unidos y cuyo nombre se reduce a la letra A, para asistir en la ciudad de Florina a la proyección de una película suya. El verdadero motivo de su retorno consiste, sin embargo, en emprender un viaje, que luego se extenderá a través de toda la península balcánica, para buscar tres bobinas de viejo celuloide, todavía sin revelar y en paradero desconocido, filmadas a principios de siglo por los hermanos Miltos y Yannakis Manakis, herederos griegos de los hermanos Lumière.

La búsqueda de esa mirada fundacional, de esa inocencia perdida y todavía cautiva en la oscuridad de los nitratos custodiados por unas latas desaparecidas, orienta la brújula de un director que *"ha comenzado a dudar de su propia capacidad para ver las cosas"* (4), dice Angelopoulos. Un cineasta que deberá cruzar múltiples fronteras, algunas de ellas levantadas en los últimos cinco años, para tratar de reencontrar en esas imágenes primigenias un sentido a su propia condición; quizás también su capacidad de ver y de "interpretar" el mundo a través de la cámara.

La forma de conjugar estos elementos estructurales con muchos de los factores iconográficos y dramáticos puestos en juego por Angelopoulos desvela muy pronto a **La mirada de Ulises** como prolongación de un discurso personal que, en realidad, arranca en **Taxidi sta Kithira** ("Viaje a Citera", 1984), encuentra luego ciertas conexiones -algo menos sustanciales- en **O Melissokomos** ("El apicultor", 1986) y en **Paisaje en la niebla** (*Topio stin omichli*, 1988), para renacer con fuerza, finalmente, en **To Météoro vima tou pélargou** ("El paso suspendido de la cigüeña", 1991).

Es un itinerario que conforma un puzzle y, a la vez, un espejo recíproco.

Para empezar, la idea del viaje es una noción estructurante en el cine de quien ha filmado **O Thiasos** y **Taxidi sta Kithira**, pero es también el hilo conductor de **O Melissokomos** y de **Paisaje en la niebla**. *"La primera creación de Dios fue el viaje; después vinieron la duda y la nostalgia"*, dice un personaje en esta nueva película, que bien podría haberse titulado igualmente "Viaje a Sarajevo". *"El viaje es para mí la única manera de descubrirme a mí mismo. Todo lo que he aprendido, lo he hecho en mis viajes por el interior de Grecia"*, reconoce Angelopoulos, y de ahí que, para él, *"rodar una película"* sea también *"una manera de viajar al interior de uno mismo"* (5).

A su vez, los ecos de *La Odisea* podían encontrarse ya en **Taxidi sta Kithira** bajo la figura de Spyros: el viejo ex-partisano que regresaba a su Grecia natal después de un largo exilio -*"Spyros es Ulises volviendo de una guerra interminable"* (6), sugería Michel Ciment-. En este título el personaje de Spyros funciona igualmente, dentro de la película que imagina su protagonista, el cineasta Alexandros, como el padre de éste. A la postre, Spyros se llama también el padre de A en **La mirada de Ulises**: otra figura paterna con la que su hijo se reencuentra tras una larga ausencia, producida en este caso por su internamiento en un campo de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Spyros se llamaba, en efecto, el padre de Angelopoulos, y Spyros vuelve a llamarse el viejo protagonista de **O Melissokomos**, que elige continuar con el oficio de su padre y a quien, a su vez, la joven adolescente sin nombre elige como padre imaginario. La búsqueda del padre, por lo tanto, or-

ganiza en cierta manera las historias de **Taxidi sta Kithira**, **O Melissokomos** y **Paisaje en la niebla** (los dos niños que viajan hacia Alemania en busca de un padre invisible y desconocido): una coherente trilogía que, como el propio Angelopoulos ha sugerido (7), habla sucesivamente del silencio de la Historia, del silencio del amor y del silencio de Dios a través de esa figura paterna que permanece ausente ó silenciosa.

La búsqueda de un antiguo ministro, un famoso político desaparecido, es también la obsesión de otro Alexandros (protagonista de **To Météoro vima tou pélargou**), un reportero de televisión -un nuevo hombre de imágenes en busca de una referencia orientadora, paternal- que deambula por el paisaje de una frontera en torno a la que se dan cita numerosos refugiados de distintos países. Lo que se encontraba allí era el silencio de la política -*"ya no creo en la política... Se ha convertido en un asunto de carrera"*, decía entonces Angelopoulos (8)- y la barrera de la frontera como expresión de los límites (del amor, del reencuentro con el otro, de las lenguas, de las razas, de las religiones): *"límites que impiden la verdadera comunicación entre los hombres"* (9).

Cuatro años después, los límites externos (las fronteras entre países) no sólo permanecen, sino que se han multiplicado y, además, ahora se han trasladado también al interior de Grecia. En la ciudad de Florina, la proyección de **To Météoro vima tou pélargou** (*"¿cuántas fronteras tendremos que cruzar para volver a casa...?"*, se oye entre los diálogos de este filme) divide frontalmente a la población en dos bandos irreconciliables: los que desafían la condena religiosa y permanecen anclados en la calle, bajo los paraguas, para escuchar la película bajo la lluvia (el mercado donde se proyecta está lleno) y

los que se manifiestan contra su exhibición, como si el cine hubiera dejado de ser instrumento de comunicación para convertirse en causa de incomunicación.

Es la misma Florina que aparece en las cuatro películas anteriores del director ("*quizás la única ciudad del norte de Grecia que no ha sido destruida, que ha conservado su personalidad*", dice Angelopoulos) y en la que, a la sazón, en diciembre de 1990 su señor obispo, Mr. Avgoustinos Kantiolis, de conocidas posiciones integristas, excomulgó al director y a "*todos los demás*" miembros del equipo durante el rodaje del filme por considerarlo "*indecente*" y "*antinacional*". El eco de este suceso, incluida la manifestación de dos mil fieles en contra del rodaje, alimenta así el arranque de **La mirada de Ulises**.

"*Había soñado que éste sería el final de mi viaje y, sin embargo, mi final es mi principio*", dice A, tras cerrar en Florina el paréntesis de su exilio y disponerse a emprender, precisamente desde el centro de aquel conflicto, su búsqueda obsesiva de los tres rollos desaparecidos. Es un nuevo viaje a través de las fronteras, sólo que ahora en busca de una paternidad diferente: la primera mirada que engendró una imagen en movimiento; es decir, el gesto fundador en el que un cineasta moder-

no -de nuevo, un exiliado que retorna- trata de reencontrar su perdida capacidad para mirar el mundo a través de la cámara.

En el desenlace de **To Météoro vima tou pélargou**, el viejo político se preguntaba en su libro -titulado "Melancolía fin de siglo"-: "*¿con qué palabras-clave se podría dar vida a un nuevo sueño colectivo?*"; y Angelopoulos ofrece, en el último plano, una imagen-respuesta: esa "voluntad de comunicación", esa ruptura de los límites fronterizos que expresan los obreros conversando sobre los postes telegráficos: "*es la superación de las fronteras por un poema polifónico*", comenta el cineasta: "*una especie de música de las voces. La comunicación funciona libremente en el espacio y en todas las lenguas*" (10).

Angelopoulos hablaba allí de "*la próxima utopía*", pero en **La mirada de Ulises** -su siguiente trabajo- el cineasta protagonista ha perdido ya su nombre (reducido a la inicial) y hasta su lengua materna (sólo puede expresarse en inglés), su película anterior es cuestionada (en Florina se proyecta **To Météoro vima tou pélargou**), resulta invisible (tan sólo se escucha) y ha visto adulterado, también, su idioma original, puesto que los diálogos se oyen en inglés. A no puede registrar con su cámara aquello que fotografía (su *pola-*

roid tan sólo le entrega "*huellas vacías del mundo*") y la mirada fundacional permanece desaparecida: el cine ha perdido su capacidad de crear y de transmitir imágenes.

A la voluntad de comunicación le ha sucedido aquí el "silencio del cine", del sueño colectivo por excelencia -hablando de comunicación- que ha dado a luz este siglo. Sólo que ambos viajes trazan el mismo recorrido: en **To Météoro vima tou pélargou** se parte del silencio de la política y esto es, en esencia, lo que se encuentra allí al final del trayecto, pero Angelopoulos ofrece frente a ello una imagen utópica, una respuesta esperanzada. En **La mirada de Ulises** -contemplada como una prolongación del mismo discurso- se parte, ciertamente, de una realidad pesimista y agónica (la amputación visual del cine; su propio silencio como lenguaje), pero se llega -de nuevo- a un desenlace cargado de un utópico y metafórico optimismo potencial: las imágenes primitivas, finalmente reveladas, como una oportunidad para el renacimiento.

El desarrollo de la reflexión no puede ser más coherente. En **Taxidi sta Kithira**, Alexandros no duda de sus facultades creativas, pero sí de las razones que le quedan aún para vivir ("*me doy cuenta con horror y alivio de que ya no creo en nada*", le hace decir a uno de sus personajes); conserva todavía su capacidad de inventar (toda la historia de Spyros -constitutiva de la mayor parte del filme- es, en realidad, fruto de su activa imaginación), pero ya empieza a sentirse inseguro: "*uno, dos... Dios mío, he perdido el ritmo*", se dice a sí mismo.

En **To Météoro vima tou pélargou**, el nuevo Alexandros reconoce que "*lo único que yo sabía hacer era filmar a los otros sin alimentarme de sus sentimientos*", a la vez que, mirándose en el viejo político, va tomando conciencia





de la ambigüedad de lo real hasta renunciar a la emisión televisiva. Ese reportero que iba buscando un *scoop*, una imagen impactante, descubrirá al final que *"para comprender al otro es preciso abandonar la propia identidad, es necesario profundizar, y los medios de la televisión, como algunas veces los del cine, no llegan a descifrar el misterio propio de cada uno"* (11), sugiere Angelopoulos.

Finalmente, al cineasta A de **La mirada de Ulises** no le queda ya ningún "otro" en el que mirarse; entre otras razones, porque ha perdido la capacidad de mirar y de registrar lo que mira. De ahí que sólo pueda reencontrarse a sí mismo ante las imágenes renacidas del cine fundacional (su Ítaca particular), porque *"incluso el alma, si quiere reconocerse, tendrá que mirarse en otra alma"*, como dice la cita de Platón que abre la película. Unas imágenes frente a las que -ausente ya por completo el poder de crear- tan sólo podrá ejercitar la memoria.

En **Taxidi sta Kithira**, Alexandros todavía era capaz de imagi-

nar una película. En **To Météoro vima tou pélargou**, Alexandros renunciaba a su programa tras reconocer la naturaleza inasible, ambigua y compleja de la realidad. En **La mirada de Ulises**, A es un cineasta desposeído de su mirada que reencuentra, frente a las hileras de los hermanos Manakis, una oportunidad no para inventar o crear, sino para mirar en su interior, para el despliegue imaginario del tiempo (*"cuerpo y lugar de la Historia"*) y de la memoria (*"la forma humana del tiempo"*).

El viaje interior

"Lo que falta en una película sobre un personaje es la representación de su pensamiento" (12), decía Theo Angelopoulos a propósito de **To Météoro vima tou pélargou**. Como si con **La mirada de Ulises** hubiera decidido rellenar por sí mismo semejante ausencia, toda esta película sucede en realidad en la cabeza de su protagonista, igual que -por otra parte- sugería ya el director al hablar de **Taxidi sta Kithira** (13). Pues bien, ahora ese citado despliegue del

tiempo y de la memoria toma la forma de un texto filmico para abrirse a lo que Ivette Biro ha llamado *"el tiempo subjetivo de la imaginación o, mejor, la intemporalidad de lo imaginario"* (14).

En el interior de **Taxidi sta Kithira**, efectivamente, la cámara del cineasta abandonaba la representación directa de la Historia y se adentraba en el dominio imaginario del pensamiento, de la creación y de la memoria. Y es que aquél era un título de encrucijada, con el que Angelopoulos abría una nueva etapa de introspección interior tras haber cerrado en 1980, con **O Megalexandros** ("Alejandro el Grande"), su trilogía sobre la historia de Grecia. La película imaginada allí por Alexandros comenzaba y se desarrollaba en su propia cabeza: su vida real y su especulación mental, su existencia verdadera y su proceso de creación (mediante el que intentaba introducir una armonía en el caos de la realidad) se confundían hasta el extremo de que *"hay momentos en los que no está claro en cuál de las dos historias nos encontramos"* (15), reconocía el propio Angelopoulos.



La realidad es que ese interés por explorar la dinámica de la conciencia, por encontrar formas para representar aquello que carece de existencia real (en una palabra, de corporeidad), anidaba ya desde mucho antes en el universo cinematográfico de Angelopoulos. *"Es como si todo pasara en el interior de una sola conciencia"*, decía sobre **I Kynighi** ("Los cazadores", 1977), porque *"todos los personajes son facetas de un personaje único"* (16). Esta última dimensión encuentra un nuevo desarrollo en **La mirada de Ulises** cuando, con el fin de ofrecer distintas facetas de la mujer a la que el protagonista había abandonado cuando se marchó de Grecia, utiliza a una misma actriz (Maïa Morgenstern) para interpretar a las cuatro mujeres (17) con las que A se encuentra durante su viaje.

Desde entonces hasta la actualidad, y más aún desde **Taxidi sta Kithira**, la trayectoria de Angelopoulos no ha hecho más que profundizar en ese proceso de interiorización: el diario íntimo de **O Melissokomos**, las cartas de los niños a su padre dentro de **Paisaje en la niebla**, el monólogo interior de Alexandros en **To Météoro vima tou pélargou** y, ahora, el despliegue de la memoria individual -y el reflejo de la Historia sobre ella- que surge en la cabeza de A cuando las hilanderas de los hermanos Manakis (una imagen

irrecuperable para la propaganda ideológica de las fronteras étnicas y de los nacionalismos excluyentes) se desvelan, a la vez, como la génesis y la consumación del viaje.

La película comienza con cuatro planos sucesivos de **Las hilanderas** (18). El ruido producido por el motor de un proyector nos indica, sin embargo, que no estamos tanto frente a las imágenes filmadas por los hermanos Manakis en 1905, como ante la proyección propiamente dicha de aquel celuloide, todavía no sabemos dónde ni delante de quién. Sobre ellas, una voz en *off* -preñada de emoción y respeto- comenta que se trata del primer filme rodado en la península balcánica y se pregunta acto seguido: *"¿es ésta realmente la primera película, la primera mirada...?"*.

Esta interrogación es el resorte que dispara, en ese preciso momento, el relato articulado que integra la práctica totalidad de **La mirada de Ulises**. El último plano de esa película primitiva funde a continuación con otro del mar: *"el mar es lo desconocido. Todo viene de él y todo va hacia él. Es el pasado y el futuro..."* (19), dice Angelopoulos.

Principio y final, el mar es -básicamente- el agua cuyo ciclo recorrer y articula toda la película: el

océano hacia el que parte el velero azul que Miltos Manakis trataba de filmar en 1954 (ese plano inicial que nace en el fundido anterior), la lluvia que soportan en Florina los espectadores de **To Météoro vima tou pélargou** (segunda secuencia), la nieve en la que están clavados los emigrantes albaneses (tercera secuencia), y así sucesivamente: el viaje por el Danubio hacia Belgrado, la travesía en barca por el Drina, los bidones de agua que transportan los habitantes de Sarajevo, las gotas que se filtran por las paredes, la niebla que envuelve la ciudad (generadora de vida, pero también de muerte) y en la que A termina por sumergirse cuando regresa a la cinemateca. Finalmente, los líquidos liberadores que rescatan las imágenes fundadoras.

Cuando la proyección de aquéllas finaliza, la pantalla vacía nos devuelve al presente real (al tiempo en el que los planos iniciales discurrían ante nosotros) y el contraplano desvela al espectador de aquellas imágenes. Reconocemos entonces la voz en *off* que se escuchaba al principio: es la de A, sobre cuyo rostro se reflejan las luces y sombras que todavía proyectan las colas de las bobinas. Entre medias, entre el comienzo y el final de esa proyección (es decir, durante su transcurso), la memoria de este cineasta -su historia personal y la Historia que la enmarca- se despliega frente al espectador de **La mirada de Ulises** dando cuerpo a la película. Como en casi todo el cine de Angelopoulos, lo real engendra lo imaginario: las imágenes reales de **Las hilanderas** (imágenes-madre) engendran y dan a luz la historia metafórica de todo un siglo.

De esta manera, la idea del círculo fundamenta el recorrido trazado por la película, ya que *"nuestro siglo comienza y termina en Sarajevo"* (20), recuerda Angelopoulos. De igual forma que el mar

es el principio y el final de todo (de allí viene A cuando regresa del exilio y a él regresa cuando la última imagen de **Las hilanderas** lo devuelve, mediante el fundido citado, al puerto de Salónica en el que el ayudante de Miltos Manakis le cuenta la existencia de las tres bobinas perdidas), el espacio cerrado del relato -que transcurre en la mente de su protagonista- se descubre como *"el universo interior de un individuo vuelto hacia sí mismo"* en busca de la "isla de los sueños"; es decir, del origen fundador del cine o, si se quiere, de su Citera o de su Ítaca personal.

Así encuentra pleno sentido la circunstancia de que sea precisamente en Sarajevo donde la mirada fundacional del cine permanezca cautiva. *"Se llega al final del siglo y todas las esperanzas que nacieron con su comienzo han sido barridas. Nadie tiene hoy nada que proponer..."* (21), decía Angelopoulos tras filmar **To Mé-téoro vima tou pélargou**. De ahí que a su nuevo protagonista la búsqueda de la inocencia perdida le empuje sin cesar hacia las entrañas de un conflicto con el que se abre y a la vez se cierra el siglo XX: un itinerario que convoca, en la memoria de A, la muerte cotidiana y el (re)nacimiento del cine, las heridas vivas de la tragedia contemporánea y las huellas dejadas por el pretérito.

Estamos pues ante una trayectoria interior que sin duda lo es tanto para el cineasta protagonista como para el propio Angelopoulos. No es la primera vez, por otra parte, que el director griego se transfigura en sus personajes de ficción: ya en **Taxidi sta Kithira** le prestaba al realizador Alexandros, además de unas inquietudes básicas bien reconocibles, la edad, el nombre del padre, el oficio, su propia filmografía (en su oficina hay un afiche de **O Thiassos**), hábitos de vestuario y hasta un modelo similar de gafas.

Con mayor razón todavía sucede en **La mirada de Ulises**, cuyo relato interno -en definitiva- no es otra cosa que la ficcionalización de un itinerario recorrido previamente por el director griego, una manera de "rehacer" su propia vida.

En efecto: el verdadero origen de esta película es un viaje efectuado por Angelopoulos, a través de diferentes países balcánicos, en busca de esas imágenes perdidas de los hermanos Manakis. Las encontró por su cuenta en la cinemateca de Belgrado: tres bobinas que permanecían sin revelar porque -de forma similar a lo que ocurría con la copia en color de **Día de fiesta** (*Jour de fête*; Jacques Tati, 1949)- no se conocían los compuestos químicos precisos para hacer emerger las imágenes de los nitratos que las guardaban.

Al construir su película, en cambio, Angelopoulos traslada de Belgrado a Sarajevo el final del viaje, con lo que establece así un significativo vínculo metafórico de ida y vuelta entre la ya citada simbología histórica de la ciudad bosnia y el lugar donde, por un lado, permanecen cautivas las imágenes y, por otro, estas mismas renacen a la visión. Y si esto último era lo que buscaba también el cineasta de la ficción, que había perdido incluso su lengua materna, nada más coherente -"cuestión de alfa-

beta", dice el director- que comenzar por el principio (la letra A) para emprender el proceso de *"renacer a una lengua perdida"* (22).

De sueños y de fracasos

La imagen capturada por la primera mirada se funde con la imagen del mar ante los ojos de A. Desde el presente narrativo que enuncia el relato, momento en el que renace un testimonio documental de principios de siglo, se retrocede al invierno de 1954 (Miltos Manakis filmando el velero) y desde éste, dentro todavía del mismo plano, se avanza hasta una fecha cualquiera de 1994: momento en el que arranca el viaje de A. En ese fundido, que expresa lo que Barthélemy Amen-gual ha llamado *"la irreversible continuidad del tiempo"*, nace el proceso mental que -a lo largo de la película- va a generar *"la inserción del tiempo del hombre en el tiempo del mundo, cuyo encuentro conforma la Historia"* (23).

Al buscarse a sí mismo en la mirada de otro, A comienza a revivir mentalmente su propia historia. Frente a esas hilanderas de Avdella, que *"no eran ni griegas ni búlgaras, sino todo lo más originarias de los Balcanes"* (24), frente a esa mirada todavía inocente de sus antecesores, el cineasta moderno reconstruye el iti-



nerario que le ha conducido hasta allí a través de una península dividida rígidamente en múltiples fronteras; en realidad, las mismas (quizá incluso alguna más) de aquéllas por las que guerreaban, en los albores del siglo y también ante las cámaras de los hermanos Manakis, los macedonios que combatían al poder otomano.

Podría decirse también que, a partir de aquel fundido, frente a las imágenes de las hilanderas, es como si A se durmiera para despertarse en otro mundo: en un lugar donde el tiempo parece detenido, como si muchos de sus habitantes hubieran caído también en un profundo sueño. Por un lado, los espectadores inmóviles, casi petrificados, que escuchan bajo la lluvia los diálogos de **To Météoro vima tou pélargou** frente a una reacción integrista que diríase propia de tiempos pretéritos. Por otra parte, esos albaneses clavados en la nieve, mirando impasibles hacia la frontera griega en espera de una oportunidad para cruzarla.

A medida que el coche en el que viaja el cineasta se adentra en territorio albanés, poco a poco todos esos emigrantes se van poniendo en marcha. Asistimos entonces a la costosa reconquista del movimiento (la imagen filmica recupera así, en la cabeza de A, su naturaleza constitutiva), al inicio de un largo viaje por las ruinas de la Historia. Es un camino que el protagonista emprende junto a una anciana a la que interpreta -no por casualidad- Dora Volanaki: la misma actriz que daba vida a la mujer de Spyros en **Taxidi sta Kithira** y que, al final de ésta, partía junto a su esposo mar adentro hacia un incierto destierro. El eco de aquel exilio reverbera aquí sobre el retorno de esta mujer a su tierra natal: una ciudad albanesa que aparece ahora desolada y casi fantasmagórica, expresión demoledora de otro trágico fracaso histórico.

Desde entonces en adelante, la trayectoria imaginaria de A -situado frente a la inocencia de la mirada primitiva- le conduce por un paisaje de destrucción, pobreza, derrota y pérdida generalizada de referencias, situadas todas ellas -indistintamente- en el presente de la evocación o en los momentos que funcionan como el pasado de ésta. Los emigrantes en la frontera, la miseria urbana, la detención policial de Yannakis Manakis, la perversión del ideal revolucionario, el despiece de iconos antaño subversivos frente a los que ahora se arrodillan y rezan los campesinos (la estatua de Lenin, troceada para coleccionistas alemanes), las ciudades destruidas y, entre medias, la nostalgia patética de "*los sueños que no consiguieron cambiar el mundo*".

De esos sueños, que eran también los suyos, es de lo que le habla al cineasta su viejo amigo: el periodista que espera en Belgrado el final de la guerra, sesentayochista melancólico y desengañado que no cree ya ni siquiera en su profesión. "*Nos dormimos dulcemente en un mundo y nos despertamos bruscamente en otro*", le dice en una frase que alude tanto a la inoperancia de sus viejos ideales como al tránsito vivido por A desde que, situado frente a las hilanderas, inició su recorrido mental por la Historia: un viaje en el que, durante sus primeros momentos, todavía conviven alternativamente lo real y lo imaginario: los breves *flashes* de la película primitiva insertados en la evocación del paso por Florina y Albania.

Si **Taxidi sta Kithira** hablaba aún del silencio de la Historia y expresaba la perplejidad de las nuevas generaciones, la mano mutilada que una grúa gigante extraía de las aguas dentro de **Paisaje en la niebla** tenía el dedo índice cortado -"*sinécdoque de una cultura despedazada*" (25)- y no podía señalar ningún camino, "*porque hoy ya no hay ninguna ruta que*

mostrar" (26), decía entonces Angelopoulos. Ahora, en cambio, la cabeza de Lenin levantada por la grúa ya sólo puede posarse sobre un cuerpo troceado, desarticulado como símbolo revolucionario y convertido en metáfora de la desintegración de la utopía. Al silencio y a la falta de caminos le ha sucedido el derrumbe de todo un universo.

Testimonio sincrónico de un mundo en descomposición (la vieja idea de una Europa que creía en el hombre nuevo, los Balcanes de hoy en día, pero también los nitratos primitivos encerrados en sus latas; es decir, la concepción pionera del cine), el viaje trazado por **La mirada de Ulises** lleva consigo el recordatorio de una pérdida continuada: la de un tiempo, unos ideales y una inocencia que han dejado tan sólo, al menos sobre la península balcánica, un reguero de ruinas, de fracasos y de silencios. Al visitarlos en su memoria, A renace también a la lengua de la Historia.

La memoria como palimpsesto

La memoria, sin embargo, no viaja nunca en línea recta. La suya es siempre una construcción descentrada y pluritemporal; en definitiva, como lo son también las estructuras narrativas de Angelopoulos. La criba selectiva de la memoria sobre la historia vivida conserva tan sólo retazos aislados y referencias dispersas que se organizan de manera aleatoria para visitar los ecos del tiempo a despecho de la cronología o las huellas del espacio a través de una topografía imaginaria. "*Escriba del tiempo*" (dice Amengual), la memoria se comporta como si fuera un manuscrito que conservara las huellas intermitentes de una escritura anterior; es decir, como un palimpsesto de la Historia.

Ahora bien, ¿de qué manera se

puede representar la Historia si ésta se despliega, según ocurre en **La mirada de Ulises**, como un producto de la memoria?; "¿cómo representar lo que por definición ya no está allí?", se pregunta Joel Magny (27). La discontinuidad narrativa y la ruptura del tiempo real se imponen, en consecuencia, sobre la vieja concepción lineal propia de la historiografía idealista. Angelopoulos se enfrenta así a la creación de un tiempo dialéctico que le obliga a no dejarse atrapar en los márgenes normativos del sistema diacrónico y a trabajar, de forma analítica, las formas y la modulación del tiempo real.

"Restablecida en términos de representación y de espacio, la cronología pierde su soberanía", se responde Joel Magny, porque "desde un punto de vista único no se sabría ver la totalidad del espacio" (28). De aquí nace la elaborada síntesis espacio-temporal que conjuga en su interior los planos-secuencia característicos de la escritura de Angelopoulos. Dentro de su unidad de "duración" (creadora de un nuevo *tempo*: el tiempo del filme), la cámara recorre distintos momentos temporales y circula por espacios diferentes sin ruptura ninguna: el desplazamiento del encuadre reúne -dentro del mismo espacio visual- el pasado (Miltos Manakis filmando el velero), el presente (la historia de las tres bobinas perdidas, relatada por el antiguo ayudante del pionero al cineasta A) y la unión imaginaria de ambos: A frente al velero azul que se pierde en el mar.

La representación del pretérito no permanece encerrada en la rígida estructura convencional del *flash-back*, que abre un paréntesis para echar hacia atrás la diégesis del relato y luego lo cierra para regresar al presente de la historia. En los planos-secuencia de Angelopoulos, dice Amengual, "no es el relato quien cambia de tiempo; son el espacio y la acción los que



cambian de época" (29), por lo que sólo permanecen la certeza del presente (que en **La mirada de Ulises** es el descubrimiento de los fotogramas primitivos) y la ambigüedad de la evocación.

Al igual que este texto -tributario del filme- regresa una y otra vez a las imágenes de **Las hilanderas**, cada retorno al pasado se descubre, en la película, como un falso *flash-back* que, de alguna forma, reconduce el relato hasta nuevos orígenes. Al principio, esta operación no requiere el desdoblamiento del espacio ni del tiempo y la imagen generadora de la evocación se mantiene en la dimensión de lo real-presente. Tan sólo una música (el "tema del exilio" que se escucha desde los altavoces, compuesto por Eleni Karãndrou para **To Météoro vima tou pélar-gou**) y una iluminación (la luz que envuelve la casa hacia la que A se dirige) tiran del protagonista, mientras pasea por Florina, hacia el recuerdo de sus últimos días en aquella ciudad, poco antes de marchar hacia el exilio.

Esa misma música, por otra parte, será la que engendre en forma de múltiples y amplísimas variaciones toda la partitura de la película. Ese primer deslizamiento hacia el pasado (la música-madre, la iluminación evocativa, el recuerdo inicial) es también el arranque del

viaje interior, el anuncio de los próximos desplazamientos de la memoria hacia otros momentos y otros espacios de la Historia. El siguiente es el encuentro de A, dentro del mismo plano, con una mujer a la que empieza a hablar y a seguir por la calle cuando cree reconocer en ella a la que abandonó al marcharse: el procedimiento supone ya una ruptura sutil con los límites del realismo, pero aquí el espacio y el tiempo conservan todavía su unidad.

Más adelante, los recuerdos de Miltos Manakis, las imágenes que él y su hermano recogieron de la Guerra de los Balcanes y de la Primera Guerra Mundial (esas columnas interminables de refugiados en su éxodo masivo) se agolpan en el recuerdo de A cuando visita en Monastir el viejo estudio de aquellos pioneros. Allí se encontrará también frente a los restos sobre la nieve del cine construido por los Manakis, convertido ahora en un hermoso y simbólico "Partenón" en ruinas. Su imagen (la huella difusa de una presencia) y la voz en *off* de Miltos (rememorando el incendio del edificio en 1939, al empezar la Segunda Guerra Mundial la noche que proyectaban una película de Chaplin) ponen en relación la muerte de la inocencia primitiva con el estallido bélico cuyo desenlace, en 1945, habría de cerrar

definitivamente la era clásica que la engendró.

A esas alturas, el viaje mental de A por los derroteros que le han llevado hasta las imágenes de **Las hilanderas** ha comenzado a identificarse ya con la propia biografía de Yannakis Manakis. Al cruzar un nuevo paso fronterizo (entre Grecia y Bulgaria) es él mismo quien, sin solución de continuidad en el tiempo ni el espacio, es detenido por el ejército búlgaro de la Primera Guerra Mundial, interrogado y luego condenado a muerte. El cineasta moderno identifica su itinerario con el de sus predecesores y revive, en su propia persona, la experiencia de Yannakis.

Dentro de un único y largo plano-secuencia, A/Yannakis es conducido ante el pelotón de fusilamiento, frente al cual escucha la lectura de su indulto y la condena de su destierro a Plovdiv, la antigua Philippopolis. Sin corte alguno en el encuadre, la subjetividad de la vivencia deviene objetividad de la situación y del pretérito se pasa al presente tan sólo mediante el cambio de iluminación. Acto seguido, el hecho de quitarse la ven-

da de los ojos (un gesto realista en el espacio de la representación imaginaria, pues Yannakis se encuentra frente a los soldados y le acaban de indultar; pero a su vez metafórico en el dominio de lo real, puesto que A sale de la ensoñación y regresa del pasado) lo devuelve al presente de su viaje. La cámara gira tras él y lo acompaña hacia la barrera de la frontera. El tiempo se abre y se recompone dentro del mismo plano.

Más allá de la cronología, sacrificada con total impunidad, el paso de un período histórico a otro se funde con la unidad que integran, dentro de un único plano, la experiencia individual y la dimensión histórica. Este mecanismo narrativo de la puesta en escena, tan habitual en casi todo el cine de Angelopoulos, alcanza en **La mirada de Ulises** una de sus más complejas y refinadas aplicaciones dentro de la asombrosa secuencia del retorno a la casa familiar de Constanza, donde A se reencuentra con la vivencia y con la memoria histórica de su infancia.

En el plano más largo y elaborado de toda la película (diez minutos,

doce segundos), el movimiento comienza con la entrada de A (adulto) en la casa donde su familia celebra las navidades de 1945. La cámara le sigue mientras atraviesa el comedor y sus parientes, tratándole como si fuera un niño, le dan la bienvenida. De nuevo en el recibidor, la cámara gira hasta establecer un encuadre frontal, que permanecerá fijo hasta el final de la escena (durante casi nueve minutos y medio), y en el que Angelopoulos condensará una evolución de cinco años mediante la representación sucesiva y escalonada -dentro del mismo espacio- de tres momentos rituales: la fiesta de año nuevo en 1945, 1948 y 1950.

La memoria de la infancia y la reflexión sobre el tiempo histórico (desde el triunfo comunista tras la derrota del nazismo al final de la Segunda Guerra Mundial hasta la ruptura del equilibrio étnico que había permitido vivir en armonía dentro de Constanza, hasta 1950, a las familias griegas, armenias y judías) se funden dentro de un solo plano. En su transcurso, A entra y sale de cuadro, mediante sucesivos juegos con el espacio *off*, hasta quedarse definitivamente



te fuera poco antes de que, tras el embargo ejecutado por la "milicia popular", Spyros (su padre) convoque a todos para componer, explícitamente frente a la cámara, una foto de familia.

En ese momento, el encuadre de la fotografía coincide de pleno con el encuadre de la cámara de Angelopoulos, desvelada así como tal en tanto que instrumento formal de la representación. Por lo demás, que no estábamos frente a una vivencia real, sino ante una representación teatralizante y evocadora de aquélla, lo había dejado ya claro el director al mover a unos personajes concretos (los comisarios políticos que interrumpen la fiesta) con la cadencia coreográfica del baile.

Acto seguido, la madre llama a su hijo: "ven, te estamos esperando". En ese instante, la composición integra -simultáneamente- la mirada de Angelopoulos, la del supuesto fotógrafo que fija el momento y la de A: las tres descubiertas como otros tantos y explícitos puntos de vista exteriores a la escena. La voz "adulta" del cineasta responde ("¡Voy, madre!") y A (convertido ahora en el niño que era en 1950) abandona el espacio *off* del contracampo para integrarse en la foto. La cámara recupera a partir de entonces su movilidad y, muy lentamente, se va aproximando al grupo hasta encuadrar, en plano corto, el rostro del niño.

Esta sorprendente resolución final, que devuelve a la representación imaginaria una transitoria y efímera naturaleza realista (tal es el sentido que tiene la súbita aparición de A convertido en niño), viene a reforzar, paradójicamente, el carácter dialéctico del juego narrativo propuesto por Angelopoulos. La memoria individual y la historia política, lo real y lo imaginario, la subjetividad y la objetividad, se fusionan dentro de una unidad visual y temporal -ese lar-



go plano-secuencia- que es una construcción específica a la que sorprendentemente sucede, por corte, un plano de A despertándose sobresaltado en la cama.

La nueva vuelta de tuerca acaba por otorgar toda su coherencia a la forma de la representación. Al descubrirse ésta como un sueño vivido en el interior de la memoria, así se explica entonces que sea protagonizada primero por el cineasta adulto (el que recuerda frente a **Las hilanderas** y protagoniza el viaje) y luego por el niño que fue (niño soñado en el interior del viaje; es decir, engendrado por éste). Sueño fotográfico de una infancia feliz, roto el primero por el despertar de la memoria dormida y la segunda por la irrupción de la Historia, la secuencia resume y condensa no sólo el sentido general de los procedimientos lingüísticos puestos en juego por la película, sino casi todo el cine de su director.

El recorrido descentrado y pluridimensional de la memoria encuentra así una estrecha correspondencia en la estructura narrativa y en las formas visuales de Angelopoulos. Las imágenes se desvelan como la puesta en escena de una ficción (una evocación que discurre en el campo de lo imaginario), como una representación analítica a la que carga de sentido el trabajo signifiante de la construcción: el plano-secuencia,

el encuadre fijo y frontal, el espacio y el sonido en *off*, la composición fotográfica y el juego con el tiempo. Lección de cine y lección de Historia que, lejos de quedar constreñida en los cauces del realismo, reelabora y condensa el sentido de éste a la vez que habla, didácticamente, del punto de vista, de la naturaleza de la representación y de los límites del cine.

Las huellas de la mirada

En la cinemateca de Sarajevo, **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*, 1915), **Persona** (*Persona*, 1966), **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926) y muchas otras imágenes iluminadoras del cine permanecen encerradas en sus latas. El proyector está envuelto en plásticos, las butacas destrazadas, la pantalla desaparecida, los espectadores ausentes: no hay luz para iluminar aquellos filmes ni miradas para contemplarlos. Los fotogramas primitivos de los hermanos Manakis siguen cautivos y sin revelar. La memoria del cine sobrevive a duras penas bajo la guerra y el conservador de la institución, Ivo Levi (30) -interpretado por Erland Josephson (31)-, se pregunta: "Al fin y al cabo, ¿quién soy yo, sino un coleccionista de miradas desaparecidas...?".

Así es el escenario, el paisaje que se encuentra A cuando alcanza el

final de su viaje. Movido por la fe o por la desesperación, ha llegado hasta allí impulsado, en cualquier caso, por la necesidad de reencontrar en las primeras imágenes del cine balcánico la inocencia perdida, la capacidad de mirar al presente y de atender su llamada. Las imágenes de **Las hilanderas**, sin embargo, permanecen atrapadas en los nitratos sobre los que en su día se impresionaron, igual que la Historia de Europa amenaza con quedar sepultada bajo las ruinas de una ciudad-símbolo.

Después, igual que los líquidos del laboratorio acaban por forzar al celuloide a revelar su secreto, la niebla que cae sobre la ciudad permite que la vida regrese a la superficie de Sarajevo. Igual que las imágenes salen de la oscuridad mientras van revelándose, los dos hombres (A y el conservador) salen a la calle, desde la negrura subterránea donde la cinemateca parece enterrada, a través de una oquedad en la pared por la que penetra la luz. Emocionado por el acontecimiento, Levi celebra el hecho simbólico de que *"una mirada cautiva desde los primeros días del siglo haya sido liberada finalmente cuando éste acaba"*.

En las calles, una orquesta de jóvenes croatas, serbios y musulmanes toca entre las brumas, una

escenificación de *Romeo y Julieta* emerge entre las tinieblas, los fieles de las diferentes religiones protagonizan la liturgia de enterrar a sus muertos... son otras tantas representaciones, diferentes formas de "imitación a la vida" que, aprisionada ésta bajo la barbarie de la guerra, no puede manifestarse allí más que en forma de espejismo. Es la ficción de una existencia normalizada que tampoco bajo la niebla, al amparo de los francotiradores, puede sentirse segura porque aquélla ofrece también a éstos la impunidad que necesitan para seguir matando. La niebla, la carencia de visión, como gigantesca y aterradora metáfora de la precariedad de la existencia en los Balcanes del presente.

Hacia la mitad de otro largo plano-secuencia (más de siete minutos y medio), el encuadre vacío y fijo -rellenado tan sólo por una espesa niebla que deja en *off* el campo de visión- oculta durante más de dos minutos el ritual trágico de la muerte que tiene lugar en éste y que sólo el sonido, también en *off*, nos permite intuir. La vida liberada por la niebla encuentra también en ella su trágica desaparición. Principio y final de todo (ya se dijo antes), el agua -ahora en forma de vapor- es tan sólo un espejismo para la posibilidad de vivir en medio de la locura.

Que una construcción como ésta (ajena a toda especulación de corte melodramático, pudorosa hasta el extremo en la expresión de la tragedia y cargada de dolor) haya sido considerada como *"una manera de eludir hipócritamente el drama de Bosnia, de estetizarlo"* (32), sólo puede obedecer a la ceguera dogmática de quien se haya quedado, con sus prejuicios ideológicos por delante, en la superficie externa de ese plano cuya verdadera profundidad de campo es revelada por Angelopoulos, acto seguido, cuando la cámara avanza tras A y descubre los cadáveres.

De regreso a la cinemateca, A vuelve a perderse bajo las brumas y allí es en realidad -entre la multitud anónima y silenciosa, mientras su figura se desvanece- donde su memoria llega al final de un viaje que arrancó en el agua del mar y finaliza bajo el agua evaporada de la niebla. Cuando despierta se halla frente a una pantalla sobre la que reverberan, todavía, las luces y sombras que proyectan las colas de las bobinas, ya reveladas, tras haber ofrecido, ante sus ojos, el renacimiento de **Las hilanderas**: esas imágenes que inauguraban el relato de Angelopoulos.

Pero, ¿qué queda en la mente de A después de una experiencia tan intensa...?, ¿qué nos deja a los espectadores **La mirada de Ulises** cuando las imágenes de **Las hilanderas** quedan tan lejanas en el recuerdo y el viaje de la memoria ha llegado a su fin...? El contraplano ofrece una respuesta: el rostro de un cineasta convulsionado por el dolor que genera la vivencia de la Historia y sobrepasado por la contemplación de la primera mirada. Esa mirada primigenia, esa inocencia perdida (su Ítaca soñada) en la que, al contemplarse él mismo, toma conciencia de que la suya nunca podrá volver a ser ya de ninguna manera inocente.



Sobre el rostro de Harvey Keitel, llorando, se concentra en ese momento el destilado de una dolorosa experiencia. Y de esto habla, precisamente, **La mirada de Ulises**: de lo imperativo que es recuperar para el cine contemporáneo la urgencia del presente, la función de la memoria, el sentido de la necesidad y el valor de una imagen. Ahora que ya no es posible para el cineasta moderno hablar una lengua capaz de expresar la ambigüedad del mundo (sin duda porque la vida y la Historia no pasan en vano), Angelopoulos pone en escena con gran lucidez la conciencia del cine actual sobre su propio agotamiento como medio para capturar lo real, sobre su propia crisis como lenguaje.

Lo que se nos propone, en definitiva, es un depurado ejercicio de naturaleza metalingüística que somete a debate la relación del cine con la Historia, una reflexión sobre la ceguera del cine contemporáneo frente a una realidad histórica tan viva y tan hiriente (ayer Sarajevo, hoy Albania; siempre los Balcanes) como la que ese cineasta -trasunto evidente de Angelopoulos- debe atravesar en su "Odisea" particular.

Al final del viaje, las huellas de la primera mirada se mueven sobre el rostro del cineasta -esas luces y sombras que le devuelve la pantalla- mientras la cámara de Angelopoulos, pudorosamente, se aleja hasta dejarle en un plano distante y ligeramente picado que reduce su tamaño, lo muestra inerte y desvela toda la desolación del momento. En la mirada de este Ulises moderno se nos invita a rastrear ahora -como quería el escultor Giacomo Manzù (33)- toda la aventura humana.

Entre tanto, mirando a la pantalla y dirigiéndose a una mujer imaginaria, A convoca de nuevo el rito fundador de la palabra y del relato oral: "cuando regrese, lo haré con las ropas de otro hombre, con



otro nombre (...), te hablaré del viaje durante toda la noche y también la noche siguiente. Entre abrazos y susurros de amantes, te contaré toda la aventura humana, la historia que nunca se acaba" (34). Angelopoulos corta a negro y nosotros sabemos, ahora, que, si bien nunca será posible recuperar ya la integridad perdida, sí que será preciso aprender a mirar de otra manera para embarcarnos en nuevos viajes y poder volver a mirar el mundo desde el fondo de nuestra memoria y con los ojos de hoy. Lección de cine y lección de Historia.

NOTAS

1. "Una poética de la Historia". *Études Cinématographiques*, número 142-145. París, 1991. Página 37.
2. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 174. Octubre, 1975.
3. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 315. Mayo, 1987.
4. Declaraciones citadas en el *press-book* de la película.
5. Angelopoulos a Claude-Marie Trémois. *Télérama*, 16 de noviembre de 1988.
6. Ciment, Michel / Tierchant, Hélène. *Theo Angelopoulos*. Edilig. París, 1989. Página 107.

7. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 333. Noviembre, 1988.

8. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 363. Mayo, 1991.

9. *Ibidem*.

10. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 363. Op. cit.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

13. "Es una película mucho más imaginaria que las precedentes: está bañada en una especie de sueño y podría decirse que todo pasa en la cabeza de este hombre, que no hay nada real". Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 288. Febrero, 1985.

14. "El imperio de los viajes". *Études Cinématographiques*, número 142-145. Op. cit. Página 144.

15. Angelopoulos a Juan M. Company y Francisco Llinás. *Contracampo*, número 40/41. Otoño de 1985-invierno de 1986.

16. Angelopoulos en: "I Cacciatori: una conversazione". *Cinema e Cinema*, número 13, IV. Octubre-diciembre, 1977.

17. Estas cuatro mujeres rescatan los ecos de otras tantas figuras femeninas con las que se relaciona Ulises en *La Odisea*: Penélope, Circe, Calypso y Nausíca.

18. Contrariamente a lo que traduce la



versión doblada al español y a lo que dice el propio Harvey Keitel (intérprete de A) en la versión original del filme (habla de "weavers"; es decir, "tejedoras"), las mujeres filmadas por los hermanos Manakis son, en realidad, "hilanderas", y como tales dan título a esta película primitiva según aparece citada en las filmografías griegas de ambos cineastas.

19. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 288. Op. cit.

20. Declaraciones recogidas en el *press-book* de la película.

21. Angelopoulos a Michel Ciment. *Positif*, número 363. Op. cit.

22. Rollet, Sylvie. "La mirada de Ulises. El cine, ¿dejará de ser sordo?". *Études Cinématographiques*, número 142-145. Op. cit. Página 168.

23. "Una poética de la Historia". Op. cit. Página 38.

24. Rollet, Sylvie. Op. cit. Página 169.

25. Molina Foix, Vicente. *Fotogramas*, número 1.760. Enero, 1990.

26. Angelopoulos a Gérard Merat. *Cinema 88*. 15 de noviembre, 1988.

27. "Política de la representación". *Études Cinématographiques*. Op. cit. Página 78.

28. *Ibidem*. Página 79.

29. "Una poética de la Historia". Op. cit. Página 36.

30. El personaje ficcional de Ivo Levi, de origen judío, es una construcción de Angelopoulos que recoge ecos y componentes de distintas personas reales; entre ellas, de Ivo Andrich, un novelista bosnio, y de Henri Langlois, fundador de la cinemateca de París, de origen judío y nacido en Esmyma.

31. Josephson sustituyó a Gian Maria Volonté (a quien está dedicada la película) tras la muerte de éste durante el rodaje, lo que obligó a filmar de nuevo todas las secuencias en las que había intervenido hasta entonces el actor italiano.

32. Ostria, Vincent. "El viajero sin equipajes". *Cahiers du Cinéma*, número 494. Septiembre, 1995.

33. Mientras el director y su guionista, Tonino Guerra, empezaban a trabajar en las primeras ideas para **La mirada de Ulises**, "llamó a la puerta una mujer joven, enviada por la hija del escul-

tor Giacomo Manzu, con un regalo y una carta para Tonino en la cual contaba cómo su padre, durante los últimos años de su vida, había tenido una idea fija: esculpir la mirada de Ulises. En esa mirada se hubiera visto, concentrada, toda la aventura humana". Angelopoulos en el *press-book* de la película.

34. Este texto es una recreación de Angelopoulos y Tonino Guerra a partir de varios diálogos del capítulo de *La Odisea* en el que Penélope reconoce a Ulises.