

EL CINE COMO RESPUESTA: UNA LECTURA NIETZSCHEANA DE *LA MIRADA DE ULISES*

Jairo J. López Pérez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Partiendo de los conceptos generales de la filosofía de Nietzsche, se establece una relación que sirve para interpretar la obra reciente del director de cine Theo Angelopoulos, fundamentalmente de su undécima película, *La mirada de Ulises*, comprobando cómo el discurso estético de ambos autores presenta grandes similitudes y una inusitada actualidad.

PALABRAS CLAVE: Angelopoulos, Nietzsche, arte, cine, filosofía, vida.

ABSTRACT

Taking into account general concepts of Nietzsche's philosophy, we can establish a relationship useful to understand cinema director Theo Angelopoulos' most recent work. Analysing his film *Ulysses' gaze*, we can see the connection between both authors' aesthetic discourse, their similitudes and an outstanding resemblance with our present society.

KEY WORKS: Angelopoulos, Nietzsche, art, cinema, philosophy, life.

La mirada de Ulises es una de esas películas sobre las que nunca se dirá lo suficiente. Es un océano abierto en el que podemos adentrarnos para descubrir e inventar nuestras propias interpretaciones. Una visión del mundo. Una lección de cine y filosofía. Por ello, es posible trazar un puente entre esta obra de finales del siglo XX y la filosofía de Nietzsche, que alcanzó su madurez en el ocaso del XIX. Tal vez el pensamiento del filósofo que anunciara la muerte de Dios nos sirva para arrojar una nueva luz sobre *La mirada de Ulises* y, más aún, sobre el arte, el cine y nuestro propio tiempo¹.

1. ANGELOPOULOS

La mirada de Ulises (*To vlemma tou Oydseea*, 1995) es la undécima película de Theo Angelopoulos, principal figura del cine griego en la actualidad y uno de los pilares sobre los que se sustenta el cine europeo contemporáneo. Nació en Atenas en 1935 y, tras culminar su formación, a todos los niveles, en el París de los sesenta, regresó a su país para empezar una selecta y sólida producción cinematográfica a



partir de la década siguiente. Con su tercera película, *El viaje de los comediantes* (*O Thiassos*, 1975), un fresco de cuatro horas sobre la historia reciente de Grecia, alcanzó reconocimiento internacional, aunque, como todo autor, se ha visto relegado a una proyección minoritaria, material de filmotecas y monográficos, pero nunca de grandes recaudaciones ni de aplauso generalizado. Pese a mantener unas constantes temáticas y formales, como el viaje o el plano secuencia respectivamente, su filmografía ha ido evolucionando, transformándose, para llegar a la década de los noventa a un aparente callejón sin salida, en el que, quebrada ya toda esperanza (comunista), constatado el vacío y sin sentido del mundo, el hombre se veía abocado a la nada, al caos, al sufrimiento eterno. Con *La mirada de Ulises* Angelopoulos lanza una respuesta al público y a su propio cine, construye un monumental programa filosófico y estético, además de un poema cinematográfico que conmemora los primeros cien años de historia del cinematógrafo.

Más concretamente, *La mirada de Ulises* narra la «odisea» de un director sin nombre (en la película nunca se nos revela, y en el guión sólo aparece denominado con el signo «A.»), de nacionalidad griega, que al regresar a su país tras años de exilio para apoyar su última y polémica película, tiene noticia de la existencia de tres bobinas sin revelar de los hermanos Manakis, los pioneros del cine en los Balcanes, y que constituiría la primera película en la historia del cine griego. Por ello, decide lanzarse en su búsqueda a lo largo de toda la geografía de los Balcanes, con la esperanza de que al encontrarlas, no sólo recupere la primera mirada del cine griego, sino que él mismo recupere su mirada perdida. El viaje lo llevará desde Florina (ciudad del norte de Grecia), Albania, Macedonia, Bulgaria, Rumania, hasta acabar en un Sarajevo en pleno conflicto bélico. Por el camino, en el que su identificación con los Manakis es constante, se encontrará con cuatro mujeres con las que establecerá diferentes tipos de relaciones amorosas, un viejo amigo de su juventud, y hasta su propia madre, fallecida hace años, que le ayudarán en su viaje, hasta que en Sarajevo logra localizar al director de su destruida filmoteca, poseedor de las tres bobinas, que finalmente logra ver, no sin antes haber experimentado el asesinato de aquél y de su familia, el grado mayor del horror. La mirada ha sido desvelada, recuperada; el círculo se ha cerrado.

2. EL NACIMIENTO DE UNA TRAGEDIA

Podemos empezar por establecer un primer nivel de aproximación entre Nietzsche y *La mirada de Ulises*, refiriéndonos fundamentalmente a los conceptos más conocidos y generales de la filosofía de Nietzsche.

¹ La idea de enlazar a estos dos grandes pensadores de la contemporaneidad ha sido planteada aunque no estudiada por el historiador catalán Pere Alberó en *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises*, Paidós, Barcelona, 1999; y en su artículo *De las tres transformaciones. Travelling con lente nietzscheana por el cine de Angelopoulos*, en <http://www.lacentral.com/pdf/wrt9.pdf>.

A) LO TRÁGICO

A modo de introducción y ubicación en el marco filosófico nietzscheano, resulta conveniente comenzar a hablar por su primera obra filosófica, *El nacimiento de la tragedia*, publicada en 1871 y en la que, desligándose de su formación filológica, realiza un estudio acerca del origen de la tragedia griega. Lejos de cualquier interpretación clasicista (nacida en el Renacimiento, y teorizada desde Winckelmann a Hegel), lo que construye Nietzsche es «una reinterpretación de la grecidad, una revolución filosófica y estética, una crítica de la cultura contemporánea y un programa de renovación de la misma»². Nietzsche se plantea destruir y acabar de una vez con una imagen que considera falsa de la Grecia Antigua, fundamentada en las nociones de armonía, belleza, equilibrio, medida... que conforman todo lo que entendemos habitualmente por «clásico». Para Nietzsche estas características se reducen únicamente a un período muy breve de la historia de Grecia: sólo referidas a las manifestaciones arquitectónicas y escultóricas de la Atenas de Pericles (siglo V a.C.), y fueron establecidas a posteriori por el cristianismo, que ha sido el culpable de que se haya fijado «la antigüedad en sus rasgos clásicos, que son sin embargo aspectos de decadencia, porque corresponden a un momento ya no plenamente vital»³. Muy al contrario, Nietzsche comienza a realizar su vasto programa de inversión de los valores y piensa que, por medio de la música y de las tradiciones populares, debemos remontarnos al origen de la civilización griega y, de este modo, aparecerán ante nosotros los cultos orgiásticos y los mitos trágicos, el verdadero carácter griego, formado en la inestable y permanente convivencia de dos impulsos antagónicos, el apolíneo y el dionisiaco. Así, partiendo de estos dos dioses griegos, Nietzsche formula toda una teoría de los impulsos artísticos que permitieron al griego antiguo llegar a la creación de la tragedia. Lo dionisiaco tiende a la destrucción de las formas, a lo ilimitado, a la embriaguez, al caos; mientras que lo apolíneo es precisamente lo contrario, la voluntad de forma, de apariencia, de armonía, de lo limitado. Sin embargo, toda la exaltación de la tragedia griega fue transformada a partir de Eurípides, convirtiéndose en un drama perfectamente racional, realista y comprensible. Nietzsche establece, por tanto, que con el nacimiento de la filosofía clásica griega (Sócrates, Platón y Aristóteles), que predicaban una estructura racional del universo, no tenía ya ningún sentido lo trágico. Se trata, según Nietzsche, de una cultura (la clásica) decadente, que ante el caos de la existencia (plenamente presente en la época anterior) crea todo un olimpo de dioses que dé seguridad, orden y sentido al mundo.

Con este estudio Nietzsche plantea además una crítica a su sociedad presente (heredera aún de esta visión socrático-platónica-cristiana), abogando por un retorno a una visión trágica de la existencia. Y es a través de este prisma donde cobra

² VATTIMO, Gianni (2001): *Introducción a Nietzsche*, Ediciones Península, Barcelona, p. 26.

³ *Ibidem*, p. 27.

pleno sentido el hecho de que Angelopoulos tome como base fundamental para *La mirada de Ulises* la *Odisea* de Homero. Este relato, pese a no ser una tragedia sino una epopeya, se encuadra precisamente en ese período originario de la cultura griega, la cuna de la civilización occidental. Angelopoulos comparte con Nietzsche esa visión más genérica y amplia de lo griego y, concretamente, su filiación presocrática, al hacer arrancar su historia a partir de esos *tiempos oscuros*, arcaicos como los ha definido la historia posterior, pero que para Nietzsche y para Angelopoulos resultan ser los de pleno apogeo del espíritu trágico griego, ya que no había ni dioses ni razón que se interpusieran ante el caos de la existencia.

B) NIHILISMO

La base de todo este sentimiento trágico es el nihilismo, es decir, la conciencia de la nada. Para Nietzsche, en un primer momento, no había más mundo que éste, que pese a ser contradictorio y sufriente, era al menos asequible a la persona. Posteriormente el mundo verdadero se hace inasequible, «pero ha sido prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso («al pecador que hace penitencia»). (La idea ha progresado, se ha hecho más sutil, más capciosa, más difícil de entender, y se ha afeminado, se ha hecho cristiana...)»⁴. Es decir, el hombre ha salido de un primer nihilismo gracias a la metafísica que naciera con Platón y Aristóteles, y que se asentaría durante dos milenios con el cristianismo. Pero, poco a poco, esa seguridad y consuelo empieza a debilitarse (fundamentalmente a partir de la razón ilustrada), cuestionándose a lo que puede obligar algo que es desconocido hasta que, con Nietzsche, se concluye que «el mundo verdadero es una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, una Idea que se ha vuelto inútil»⁵ y que por consiguiente hay que eliminar. Dios ha muerto. Nietzsche sólo lo anuncia. Sin embargo, ya que durante siglos la moral cristiana ha aparecido como la única interpretación del mundo, su caída ha hundido al hombre occidental en un segundo nihilismo: ningún valor parece ya capaz de superar la desconfianza que precisamente la moral nos había enseñado. Falta una meta y falta también una respuesta al porqué.

Siguiendo este mismo punto de vista sobre el mundo y la historia del hombre occidental, Angelopoulos parece tender con *La mirada de Ulises* un puente entre el primer nihilismo de la tragedia y el segundo y actual estado de nihilismo provocado por la muerte de Dios, obviando todo rastro de metafísica. Angelopoulos creyó superar en un principio este nihilismo con la idea socialista, reflejada en sus películas de los setenta. Sin embargo, con el fin del comunismo, culminado con la caída del muro de Berlín, su cine y sus personajes parecían perderse en un mar sin una Ítaca a la que llegar y que le diera sentido. A., el protagonista de *La mirada de Ulises*, no

⁴ NIETZSCHE, Friedrich (1999): *El ocaso de los ídolos*, Edimat Libros, Madrid, p. 63.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

puede ver el sentido del mundo, está perdido, exiliado, entendiendo que «el exilio es, ante todo, un sentimiento, un estado de desarmonía donde se pone de manifiesto el quebrantamiento entre el mundo interior y el exterior [...], un sentimiento de pérdida»⁶. Esta pérdida se materializa físicamente en el estado de ceguera de A., un director que ha perdido su mirada, que es incapaz de mirar, de entender el mundo que le rodea, pero que es consciente de ello. Esta incapacidad de mirar está perfectamente explicada en una escena de la película: aquella en la que A., subido en el tren que sale de Skopje, le relata a la periodista que acaba de conocer, y que camina a la par que el tren atenta a su historia, cómo, de pronto, buscando las localizaciones para su película, encontró una cabeza escultórica de un antiguo dios griego y que, tras sacar su cámara polaroid, fue incapaz de que la imagen apareciese en la foto. El objeto estaba ahí, pero no podía mirarlo, aprehenderlo. Su sistema de captar la realidad (la cámara fotográfica) ya no le servía, del mismo modo que para Angelopoulos el comunismo, llegado un punto, fue incapaz de explicar y dar sentido al mundo.

C) VOLUNTAD DE PODER

Por tanto, hay que definir de nuevo al mundo que, para Nietzsche, es ante todo voluntad de poder. En un texto escrito en el verano de 1885, Nietzsche expresará su definición más apasionada y exacta del mundo como «un monstruo de fuerza, sin principio, sin fin, una sólida y férrea grandeza de fuerza que ni aumenta ni disminuye, que no se consume sino que sólo se transforma, [...] rodeado de la «nada» como por sus fronteras, [...] un mar de fuerzas que se precipita y se inunda a sí mismo, eternamente cambiante, eternamente resacoso, [...] un devenir que no conoce saciedad ni hastío ni cansancio: éste mi mundo *dionisíaco* de la eterna autocreación, de la eterna autodestrucción, [...] mi mundo del más allá del bien y del mal, sin meta [...] *Este mundo es la voluntad de poder —¡y nada más!*— Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder —¡y nada más!—»⁷. Como vemos, la voluntad de poder vendría a ser una fuerza a la vez creativa y destructiva, un impulso de dominación que lleva a todo ser a enriquecerse mediante nuevas creaciones que, al mismo tiempo, destruyen a otros seres y a otros valores. En última instancia, la voluntad de poder no es sino la exacerbación de la voluntad de vivir.

Entonces, resulta claro que lo que mueve a A. es su voluntad de poder, ya que el deseo insaciable que tiene de recuperar las tres bobinas perdidas de los Manakís para recuperar su mirada, no es sino esa misma fuerza creadora y destructora de la que habla Nietzsche; creadora porque finalmente logra recuperar su mirada y des-

⁶ ALBERÓ, Pere (1997): «Camino desde el exilio. El espíritu de la tragedia en Theo Angelopoulos», en *Nosferatu*, núm. 24, p. 19.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich (2001): *Estética y teoría de las artes*, prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo, Tecnos, Madrid, pp. 70-71.



tractora porque para ello se ha vaciado a riesgo de su integridad y su salud, y ha abandonado a las personas que le amaban, esas cuatro mujeres que se identifican con las cuatro personajes femeninos con los que se topa Ulises en su viaje⁸.

D) EL SUPERHOMBRE

Para Nietzsche sólo unos pocos hombres, sólo una minoría será capaz de llevar hasta el extremo esta fuerza, esta voluntad de poder. El principal rasgo del malinterpretado superhombre nietzscheano es su libertad, ya que no depende ni quiere depender de nada ni de nadie. Es, por tanto, un individualista convencido y amoral, que no sigue convenciones, ni pautas o conductas prefijadas. Y además, como no necesita en absoluto la creencia en alguna instancia superior (divinidad) o externa (ciencia, religión...) que le dé seguridad, podría definirse también como recalcitrantemente escéptico. Es capaz de sostenerse en un mundo sin sentido, sin nada más que él mismo, que su propia fuerza, y los propios valores que él mismo crea.

A. cumple todos estos requisitos, y se yergue como un auténtico héroe contemporáneo. No es solitario, sino individualista en el sentido nietzscheano, por eso no necesita a los demás seres (inferiores) para su vida. No tiene que dar cuentas a nadie, es totalmente libre ya que nunca posee el deseo de explicación o búsqueda de sentido en ninguna instancia superior más que él mismo. En su deseo de continuar su viaje no tiene reparos en ir hasta donde haga falta, incluso hasta el epicentro de una guerra, desafiando cualquier resistencia que se le oponga. Por ello está claro que, como sujeto, pese a ser casi un moribundo, A. manifiesta en el fondo de todas sus acciones una clara voluntad de vivir.

E) ETERNO RETORNO

Gran parte del pensamiento de Nietzsche, hecho a base intuiciones y puñetazos filosóficos, entra constantemente en conflicto y contradicción. Por eso, frente a la decisión férrea del superhombre, Nietzsche teoriza el concepto del eterno retorno. En principio Nietzsche se plantea esta idea como una hipótesis, en la que existiría la posibilidad de que cada instante de nuestra vida se hiciera eterno y se repitiera hasta el infinito. Para formalizarla, plantea una nueva concepción cíclica del tiempo, abandonando la tradicional visión lineal, finalista o teleológica, propia tan-

⁸ Según ALBERÓ, en *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises, op. cit.*, pp. 51-52, podría establecerse la siguiente relación: la primera mujer de Florina es Penélope, la espera permanente; la periodista de Skopje se inspira en Calipso, por la que ambos Ulises lloran ante la imposibilidad de amarla; la campesina búlgara se asimila al carácter telúrico de Circe; y la hija del director de la filmoteca de Sarajevo, por su inocencia y juventud, se emparenta con la Nausica de Homero.



to del cristianismo o del marxismo, como del ideal hacia la utopía de la Modernidad, y en la que, para Nietzsche, es imposible la felicidad porque cada momento que se vive sólo tiene sentido en función de los que ya se han vivido y de los que se vivirán. Con el eterno retorno se valoriza el momento presente, un presente permanente e infinito, sólo uno, en el que no habría nada más y en el que sencillamente pudiera el hombre realizarse plenamente por el hecho de saber que «está», ya que, además, si es feliz un momento de ese eterno retorno, sabe que será feliz siempre, repitiéndose su felicidad infinitamente.

Esta idea también está presente en *La mirada de Ulises*, sobre todo en cuanto a su estructura. Internamente está la historia de su protagonista, que arranca de un punto indeterminado e impreciso de su vida, pues entendemos que, antes de llegar a Grecia para presentar su película, *A.* ya era un exiliado, estaba perdido, había tomado conciencia de ello y sabe que ha de llevar su fuerza hasta el extremo para recuperar su mirada. Su viaje se nos presenta en un punto ya comenzado y, después de haber visto las bobinas de los Manakis, simplemente ha cerrado un ciclo. Su situación aparente es la misma que al comienzo; únicamente ha adquirido un nuevo estado de conocimiento de sí mismo. Y en cuanto al nivel de la narración cinematográfica, también es posible ver el eco de la teoría del eterno retorno ya que, según algunas interpretaciones⁹, la película no constaría sino de tres partes perfectamente cerradas: el primer plano en el que vemos la película *Las Hilanderas* de los hermanos Manakis (que ya es la primera mirada desvelada), y luego, antes del contraplano de esa proyección, que no es sino el último plano del film (aquel en el que *A.* contempla la proyección de la película de los Manakis), Angelopoulos nos muestra toda la ensoñación que crea *A.* en su interior, todo el viaje mental que ha tenido que realizar. Vemos, por tanto, una idea cíclica, un círculo que se cierra sin salida; dos planos que por sí solos construyen una epopeya. Además, existen otros elementos a lo largo de *La mirada de Ulises* que acentúan esta idea de la rueda que gira sobre sí misma, como Sarajevo, lugar donde a principio del siglo XX se inició con el asesinato de su archiduque la I Guerra Mundial, donde después de la Segunda se desarrolló el comunismo y donde al finalizar la centuria se repite una nueva guerra; o el agua que, en sus diferentes variantes (mar, río, lluvia, nieve o niebla), es un símbolo de esa constante regeneración de los elementos.

3. EL ARTE

Una vez establecida una aproximación general entre los principales conceptos del programa filosófico de Nietzsche y *La mirada de Ulises* de Angelopoulos, podemos intentar profundizar un poco más, sumergirnos en los últimos escritos del

⁹ HEREDERO, Carlos F. (1997): «To vlemma tou Odyssea. La mirada de Ulises. Las hilanderas de Ítaca», en *Nosferatu*, núm. 24, p. 102.

filósofo alemán, los que desarrollan más ampliamente sus propuestas estéticas, para seguir interpretando la odisea de Ulises en el siglo xx. Para ello es fundamental comprender hasta qué punto es importante para Nietzsche el arte como la única opción que le queda al hombre no ya de sobrevivir, sino de llegar a ser plenamente feliz. Así, entre el invierno de 1869 y la primavera de 1870 escribe: «Única posibilidad de la vida: en el arte. De lo contrario, alejamiento de la vida»¹⁰, o a finales de ese año vuelve a afirmar que «Las creaciones del arte son el fin supremo de placer de la voluntad»¹¹, o, ya en el verano de 1888, cuando exclama que «¡El arte y nada más que el arte! Es lo que más posibilita la vida, lo que más seduce a vivir, el gran estimulante de la vida. El arte como única fuerza superior contraria a toda voluntad de negación de la vida, como el anticristianismo, el antibudismo, al antinihilismo *par excellence*»¹². Con esta aplastante contundencia aparece ante nosotros una nueva visión de Nietzsche, habitualmente menos conocida que sus diatribas contra los cristianos o sus arengas a favor de la guerra. Y, sin embargo, éste es el centro mismo de su filosofía: el arte.

Antes de nada, hay que aclarar a qué se refiere Nietzsche cuando habla de arte. No se trata, desde luego, del punto de vista del crítico de arte o del espectador que contemplan objetos artísticos, sino todo lo contrario; Nietzsche está hablando como creador, entendiendo como arte todo aquello que consista en crear; en crear conscientemente de que se está creando, transformando, entendiendo la vida sólo como un fenómeno estético. Es la reacción a la que ha de llevar en última instancia la voluntad de poder del superhombre contra el nihilismo. Como vimos más arriba, el conocimiento del nihilismo es un conocimiento trágico. *A.* es consciente de que vive en un mundo en descomposición, fragmentado por la Historia, salpicado por guerras que nunca acaban y que se repiten, dividido en fronteras que para muchos son insalvables, sin amor, sin posibilidad de amar, sin posibilidad de parar. Pero este terrible conocimiento no le conduce a la inacción. Al contrario, viaja, busca, encuentra, se transforma. Es un director de cine, un artista, un creador, y ha de seguir creando; como Angelopoulos, ha de seguir contando historias, porque sólo así tiene sentido la vida. Es decir, el hombre sabe que el mundo es sufriente y doloroso... pero al crear, es consciente de que crea sus propias ficciones, contándose a sí mismo una mentira que le sirve para seguir viviendo. Todo arte, toda creación es mentira, y el cine también. Ya lo dijo Godard: el cine es una maravillosa mentira a veinticuatro fotogramas por segundo. Así que del conocimiento trágico del nihilismo «sólo nos puede salvar el arte, sólo la experiencia estética nos puede devolver la posibilidad de permanecer en la vida, la alegría, la afirmación de la vida; de otro modo, la experiencia de lo horrible nos conduce a la parálisis, a la inacción, a la negación de la vida, a la desesperación. La voluntad de poder acaba revelándose como capacidad

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*, p. 53.

¹¹ *Ibidem*, p. 55.

¹² *Ibidem*, p. 76.

de ilusión; es, en definitiva, el poder artístico para engendrar la ficción, el poder de la metamorfosis»¹³. Es decir, el dolor actúa precisamente como todo lo contrario de lo que parece ser en un principio, como un estimulante para crear. Este desplacer es entendido por Nietzsche como la insatisfacción necesaria que hay que superar para vivir. Si Schopenhauer consideraba el dolor como imposibilidad de placer y felicidad, Nietzsche invierte totalmente el procedimiento de su maestro: el dolor es productivo y no es lo opuesto al placer, sino un primer estado que, superado por la creación artística, deviene en la obtención de mayor placer, que para Nietzsche significa más poder, lo que genera finalmente en el hombre una mayor felicidad.

Por tanto, la creación artística es lo que nos da la felicidad, que es lo que en última instancia busca, como todo hombre, el protagonista de *La mirada de Ulises*. Y este acto creativo nacido del dolor es fruto de la embriaguez, el impulso creativo relacionado con lo dionisiaco. Para Nietzsche hay además diferentes tipos de embriaguez: la excitación sexual, el deseo, la pasión intensa, la fiesta, la competición, la victoria; pero también la embriaguez de todo movimiento extremo, de la crueldad, la destrucción o la producida por los narcóticos¹⁴. En general, se trata de un estado de plenitud, de enriquecimiento de nuestras facultades, de un deseo incontrollable de manifestar nuestra fuerza, que es lanzada hacia el exterior, expulsada de nosotros, y convertida en nuestra obra, con la que nosotros realizamos nuestra aportación a la voluntad única del mundo. Por eso para Nietzsche nada es, todo es representación, todo es transformación, metamorfosis. Y lo contrario de esta mentira es el conocimiento, si como lo plantea Nietzsche, éste no reconoce al objeto como algo creado sino con una existencia autónoma e independiente; por eso condena la afirmación de lo que pretende eruirse como algo real, presentándose como verdad, cuando todo lo que puede hacerse es crear, mentir. «Decir que algo es, es negar el devenir continuo del surgimiento de las apariencias, el acto por el que se forma el sentido»¹⁵. Y esta idea del devenir enlaza directamente con el concepto angelopouliano del viaje. Recordemos que en diez de las doce películas de Angelopoulos está presente el tema del viaje y que las siete últimas se articulan exclusivamente en torno a un viaje. No se trata de la concepción del viaje mítico, como una superación de pruebas que se le presentan al viajero con un fin determinado, ni tampoco la idea de viaje físico que se ha establecido con el género cinematográfico de las *road-movies*, sino más bien de una mirada reflexiva que parece afirmar que «sólo existe la vida en tanto que existe el viaje»¹⁶, explicitado verbalmente en un diálogo del propio A. en la película cuando, al encontrarse con Nikos, un amigo de su juventud, le saluda diciendo «Lo primero que creó Dios fue el viaje». Luego, todo es viaje, un viaje sin fin, un devenir permanente.

¹³ IZQUIERDO, Agustín en NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*, p. 16.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich: *El ocaso de los ídolos*, p. 107.

¹⁵ IZQUIERDO, Agustín: *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ ALBERÓ, Pere: *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises, op. cit.*, p. 69.

Y si el viaje nunca termina, *La mirada de Ulises* y el cine de Angelopoulos tampoco. A. ha recuperado su mirada, que le ha sido devuelta por el arte, porque en medio del nihilismo absoluto, cuyo grado más alto se alcanza con el asesinato de la familia del director de la filmoteca de Sarajevo, ha llegado a sentarse en una sala de proyección en ruinas para ver una película de cine, de un cine primitivo, puro, un cine perdido pero eterno; un cine que ha devuelto la mirada al suyo propio; que le permite seguir mirando, seguir creando, seguir mintiendo. Con su siguiente viaje, *La eternidad y un día* (*Mia eoniotita ke mia mera*, 1998), Angelopoulos puede volver a hablarnos de lo mismo: un hombre consciente de lo que ha vivido, del mundo en el que vive, y que sabe además que va a morir mañana. Y lo que hace ante esa realidad trágica es crear, seguir mintiendo, intentar acabar un poema infinito que ha estado escribiendo durante toda su vida; seguir viajando, seguir comprando palabras, seguir descubriendo la vida. Viviendo. Porque, gracias al arte, para Nietzsche y para Angelopoulos en esta vida es posible ser feliz.

