

Lisboa en el cine: *Lo que el extranjero debe ver*

Edmundo GARRIDO ALARCÓN

egarrido75@gmail.com

Resumen: Se plantea una lectura doble del efecto de la ciudad en los protagonistas de las películas *Dans la ville blanche* de Alan Tanner y *Lisbon story* de Wim Wenders. Por una parte, contrastar los intentos de ambos cineastas por evitar una mirada ajena, *turística*, de la ciudad donde se desenvuelven los protagonistas, a favor de una mirada más interna, de *viajero*, que fracasa al crear una imagen idílica de la zona de Alfama, que sin mostrar hitos urbanos es tópica. Usaremos como contraejemplo la visión descarnada del lisboeta Pedro Costa en *Ossos*. Por otra parte, evidenciar el efecto del elemento acuático, el río que se encuentra con el océano, como clave simbólica del comportamiento de los protagonistas en ambas narrativas cinematográficas.

Palabras clave: cine, Lisboa, Wim Wenders, Alain Tanner, Tejo

Title: *Lisbon in cinema: what the foreigner should see*

Abstract: A double reading of the films *Dans la ville blanche* by Alan Tanner and *Lisbon story* by Wim Wenders is proposed. On one hand, to contrast the efforts of both directors to avoid an alien regard, touristic, on the city where the protagonist dwell, in favor of a more internal regard, as of a traveler, that fails by creating an idyllic image of the zone of Alfama, that not showing urban landmarks is topic. As a counterexample the stark vision of "lisboeta" director Pedro Costa will be used. On the other hand, to evidence the effect of the aquatic element, the river encountering the ocean, as a symbolic key to the behaviour of the protagonists of both cinematic narratives.

Keywords: cinema, Lisbon, Wim Wenders, Alain Tanner, Tejo

Índice

1. Introducción
2. Antecedentes bibliográficos
3. El agua, el tiempo y el estuario: la espiral y la periferia
4. Coda y contraejemplo: *Ossos*, la mirada marginal

1. Introducción

Comenzamos por una referencia al conocido texto de Pessoa: *Lisboa, o que o turista deve ver*. Es común, después de su descubrimiento entre los papeles del famoso "baúl" y su posterior publicación, que a los viajeros a la ciudad blanca se les recomiende leer este libro antes de emprender el viaje. Lo que es menos conocido es cual es la decepción de los lectores ante su total falta de poesía, incluso de cualquier tipo de estilización literaria. El texto es un recorrido descriptivo tópico por la ciudad, desde la bajada del puerto hasta perderse por sus espacios emblemáticos y monumentos más eminentes de la época, absolutamente despojado de toda la riqueza verbal por la cual es conocido Pessoa y sus heterónimos. Este texto ha sido calificado como un simple ejercicio de paraliteratura destinado al turista pero también puede ser leído como un gesto irónico del autor del *Livro do desassossego*, gesto ambiguo de afirmación de la patria y, al mismo tiempo, banalización instrumental de sus, ya, pasadas glorias coloniales. Quizás este texto ya es un testigo del "viaje imposible" del que habla Marc Augé: "Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros" (1998: 15), ese viaje perdido contra el que parecen querer rebelarse los directores de las dos películas que tratamos poniendo a sus protagonistas en el camino.

Es por esto que lo usamos como referente para la visión extranjera de Lisboa en el cine. Nos permite argumentar una lectura doble del efecto de la ciudad en los protagonistas de dos películas esenciales en la filmografía "extranjera" de Lisboa:

Dans la ville blanche de Alan Tanner y *Lisbon story* de Wim Wenders. Los intentos frustrados de no mostrar la ciudad turística y la presencia del agua como elemento polarizado que es el verdadero motor simbólico de la situación de ambos protagonistas. Esta idea, que en un primer momento parece un tanto difícil de sostener, se enmarca en una lectura de la antropología de los espacios urbanos y su influencia actante que nos llevará a plantear una hipótesis interpretativa de ambas narrativas cinematográficas.

2. Antecedentes bibliográficos

Tomar como objeto de estudio estas dos películas tiene el gran inconveniente de enfrentarse con una bibliografía muy desarrollada y que deja poco espacio a dar un verdadero aporte a su estudio. En el caso concreto de Lisboa y del grupo de investigadores aglutinados en torno a Eugenia Popeanga y su prolongado interés en la relaciones entre los espacios urbanos y la literatura y las artes, hay dos estudios que tratan estas mismas películas. Por una parte, el trabajo de Barbara Fraticelli que abarca la práctica totalidad de las obras más relevantes donde se pone en juego la visión de la ciudad por el extranjero: *La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario* (2001). Texto del cual somos deudores en una gran cantidad de apreciaciones así como de su excepcional visión de conjunto. Por otra parte, con un alcance más modesto, fruto de un seminario de 2008, un estudio de Lourdes Monterrubio que se acota a plantear una posible visión de *Lisbon story* pretendiendo que el constante lenguaje meta-cinematográfico de Wenders, presente en toda su filmografía, es algo específico de esta obra y de la influencia de la ciudad.

Dada esta situación es que nos hemos centrado en buscar un acercamiento complementario que pueda aportar una visión novedosa mediante la crítica de la mirada y destacando el peso del elemento acuático en ella. También por esto evitamos dar muchos detalles ni un resumen de la trama. Asumimos que ambas obras son conocidas y están disponibles en el mercado y en bibliotecas.

3. El agua, el tiempo y el estuario: la espiral y la periferia

Sin duda, para trabajar la tematización del agua en la literatura el libro de partida es la obra de Gaston Bachelard *El agua y los sueños* (2002). A pesar de los años pasados y de la crítica a la que han sido sujetos gran parte de sus sustentos teóricos y filosóficos durante la segunda mitad del siglo XX, gran parte de las intuiciones y sintetizaciones de la serie de obras de Bachelard entorno a la ensoñación de la materia mantienen una validez indiscutible. En concreto en la páginas donde trata el *complejo de Ofelia* (137-143), se evidencia una consideración del flujo del río como las aguas de la melancolía, asociadas a una muerte esencial y donde se configura, para algunos, como "materia de desesperación" (143). En este sentido cabe detenernos en la tipología del agua a la que se refiere.

El agua de un río tiene un movimiento unívoco, de descenso, contrario al movimiento repetitivo de las mareas y las olas del mar. Metafóricamente el río ha servido para hablar del paso del tiempo, es un agua del devenir, del tiempo histórico, hegeliano. Diametralmente opuesto en su comportamiento, el mar representa movimientos cíclicos, nos habla y nos sirve para decir *el eterno retorno* nietzscheano. Concepto que también ha sido fundamental en el pensamiento del eminente historiador de las religiones Mircea Eliade quien habla de una "regeneración del tiempo" (2008: 56).

Entonces, en el encuentro de ambos elementos, en el estuario, se produce un choque de movimientos, tiempos y visiones de mundo. Recurriendo a un vocabulario "vectorial", el encuentro de un movimiento *lineal* con un movimiento *circular* genera una *espiral*. Esta espiral, descendente como todo remolino, ubicada ante la ciudad en su encuentro entre el Tejo y el Atlántico nos va a servir como modelo

simbólico del efecto de la ciudad sobre los personajes extranjeros que la visitan. El remolino o Maelstrom que atrapa y arrastra. En ninguna de las dos películas es el Tejo el centro de la acción. Ni siquiera es el lugar de la acción. Como refiere Foucault sobre *Las meninas* de Velázquez, quizás lo que nos muestra la pintura es el reflejo de lo que no está en ella. Es decir, el agua como lugar no habitable sino de tránsito es lo que se opone a la ciudad, lugar de la habitación. El elemento acuático, el polo contrario de la tierra y referente omnipresente en la vida de la ciudad-puerto. Al mismo tiempo la superficie del agua es reflejo de la ciudad.

En ambas películas esta agua cumple un papel catalizador de la no acción de sus protagonistas. En *Dans la ville blanche* es el constante objeto de la mirada del protagonista, tematizada a través del lente de la cámara casera que usa y cuya visión se intercala con la película profesional de dos maneras específicas. Pessoa hace comenzar su recorrido de la ciudad llegando por el mar. También los primeros fotogramas de la película están dedicados al mar a través del cual llega el protagonista y como también lo hace Ricardo Reis en la novela de Saramago. Es la visión de la llegada a la ciudad, del agua alrededor del barco y el recorrido por la ciudad, pero también son las imágenes, la mirada desplazada, que le envía a su mujer en el hogar de Alemania. El "marinero en tierra" filma constantemente el mar, espacio abandonado pero anhelado. Ya no es el barco, el marinero, paradigma del héroe romántico, como lo trabajó Auden en las figuras marítimas de Melville en *Moby Dick* y *Billy Budd* (1996), el que puede llevar hacia lo nuevo. El barco es definido por el protagonista como "une usine qui flotte", es un barco mercante moderno, él es un mecánico no un *dandi* y el trabajo en la entraña del barco es embrutecedor. Espacio, el mar, a fin de cuentas, de contradicción, como el agua del Axolotl, el relato de Cortázar que da origen a la película, agua de "suspensión"¹. El marino varado en tierra filma el movimiento del mar.

En *Lisbon story* la mirada cinematográfica integrada en el relato funciona de otra manera. No es ahí donde aparece el agua sino en un medio extraño o al menos poco usado por los directores de cine más convencional para incluir cargas fuertes de significación audiovisual: la banda sonora, que además se integra a la acción de la película. Bien es verdad que esta novedosa disposición rompe con cierto naturalismo extendido en el cine y deja la película en el límite entre el documental y la fantasía. La presencia de la banda de música contemporánea que ha trabajado en la evolución del fado, *Madredeus*, en el apartamento del protagonista no es menos que extraña. En especial si vemos que las largas secuencias dedicadas a sus canciones rompen completamente con la estructura narrativa para entrar en la retórica del documental musical. En este sentido se puede trazar nexos con la posterior *Buena vista social club* donde el subterfugio narrativo se pierde totalmente en la construcción documental. Sea como sea, las canciones están integradas en la narración y por su belleza, tanto cinematográfica como musical, en ningún caso resultan gratuitas dentro de la pieza, desplazando incluso la importancia de la trama. En este sentido, a pesar de que todas las canciones son fados o derivan de *fados*, dando el carácter netamente portuario y local, además de ser Lisboa el centro de su temática y el río a su lado, la canción "O Tejo" es especialmente significativa:

Madrugada,
Descubre-me o rio
que atravesso tanto
para nada,
E este encanto,
prende por um fio,

¹ Marzabal, en su estudio monográfico sobre Wenders habla de esta película en estos términos: "Espera, contemplación, *tiempo suspendido*" (1998, 335). El subrayado es nuestro.

é a testemunha do que
eu sei dizer.
E a cidade,
chamam-lhe Lisboa,
mas é só o rio
que é verdade,
só o rio,
é a casa de água,
casa da cidade em que vim nascer.
Tejo, meu doce Tejo,
corres assim,
corres há milénios sem
te arrepender,
és a casa da água onde
há poucos anos eu
escolhi nascer.²

Al terminar la canción uno de los músicos le dice al protagonista "El Tejo es el único testigo de nuestras vidas, no la ciudad" (Fratlicelli 2001: 309). No es sólo el movimiento del río, lineal, como en tantas ciudades lo que genera la saudade. Es el río que se enfrenta a la infinitud del océano. Esto es también lo que afecta a los extranjeros que llegan a la ciudad.

De esta multiplicidad de significados nos interesa destacar uno que se asocia a la figura de la vorágine espiral pero que evita la idea de centro que se suele desear asociar a las grandes capitales respecto al mundo cultural y social del país. Esta es la idea de límite que expresa de manera sintética pero definitiva el verso de Ruy Belo: "O meu país é o que o mar não quer" (2004). El límite físico parece trasladarse a un límite simbólico, casi político, en ambos extranjeros que llegan a los límites de Europa. En el caso de Paul, protagonista de la película de Tanner, el marino llega desde fuera de Europa y se queda en su límite, casi como un moderno Orestes, es 1983. En el caso de Friedrich el límite de Europa parece ser la nueva frontera cuando el muro de Berlín había caído en el extremo occidental. Este límite, en el mar, está asociado a la muerte desde los mitos solares más antiguos.

Es en ese lugar donde se puede releer la leyenda de Ulises a partir de la versión de Dante (Infierno XXVI, 90-142). Ulises no regresa a Itaca. Cruza las columnas de Hércules, se encuentra con el monte Purgatorio (que según las indicaciones que da en el texto sería el "monte América", con todo lo de sugerente que tiene³) y es hundido por un "turbo", un tornado, es decir una forma espiral. Esta condicionante del imaginario, que podemos sintetizar en el *non plus ultra* también se puede expresar en relaciones de centro y periferia. No se debe olvidar que tanto Wenders, alemán, como Tanner, Suizo, pertenecen a la *Mitteleuropa*. El centro mismo del eurocentrismo⁴. Así, el viaje a Lisboa se podría asimilar a un secular viaje al fin del

² Letra de Pedro Ayres Magalhães, Música de José Peixoto (Madredeus 1995).

³ Según la geografía dantesca en la cima del Purgatorio se encuentra el Paraíso. De esta forma, América estaría marcada míticamente como un espacio de dolor, de purgación, pero se puede redimir en cuanto también sería el espacio privilegiado de asentamiento del *Paraíso en la tierra*, uno de los mitos de la colonización y fuente de un inmenso imaginario utópico.

⁴ Esta actitud, que también se podría caracterizar de un cine de individualismos, puede parecer más impactante en Tanner, suizo pero con vínculos fuertes con Francia. En especial con el París de mayo del 68. Esta película, ya de 1983 parece contradecir las palabras de Alison Smith, autora de *French cinema in the 1970's*,

mundo. Si el peregrino medieval viajaba a un centro espiritual, como era Santiago y de ahí a Finis Terra, el moderno viajero que no peregrina sino que se pierde, pero su espacio sigue siendo la ciudad. Y su anhelo frustrado, el mar. Varado en Lisboa, Paul, el protagonista de *Dans la ville blanche*, dice: "la única patria que amo en realidad es el mar".

Ambos protagonistas están descentrados, física y síquicamente. Habitan tierras de frontera, donde lo que está en juego es el paso al más allá. Estado liminal y propicio a ritos de paso. Espacio fantasmal. Es de notar que ambos llegan de manera fortuita, no peregrinan. Uno llegue buscando a un amigo, el otro se queda en una escala más de su barco. Como dice Auden también:

La sociedad urbana es, al igual que un desierto, un lugar sin límites [...] no hay dirección alguna hacia la que a Ismael se le prohíba o se le impida forzosamente encaminarse. Sin embargo, al mismo tiempo, no logra hallar una necesidad dentro de sí mismo que pueda ocupar su lugar. [...] Por lo tanto, debe tomar medidas definitivas y enfilar en dirección a las aguas. (1996: 51-52).

Al parecer estos personajes modernos, ya no héroes románticos, llegan de regreso del mar y es en la ciudad sin fronteras donde se pierden. La ciudad los afecta. Es la ciudad la que los pierde hasta que, nuevamente el azar, los saca de la espiral. En el caso de *Lisbon story* el protagonista se impone la tarea de registrar los sonidos de Lisboa para completar las imágenes que ha dejado su amigo desaparecido. Se pierde en la ciudad y sus sonidos y abandona la búsqueda. En el caso de *Dans la ville blanche* existe la figura de una mujer, una amante, que nos podría dar un motivo externo. Sin embargo, además de su deambular por la ciudad, el mismo protagonista, a mitad de la película, en una carta a su mujer, le dice explícitamente: "No creo que sea ella lo que me retiene". También, en el primer caso la crisis cinematográfica del amigo perdido se diluye en el momento del encuentro sin mayor solución de continuidad narrativa. Esto nos lleva a pensar en una presencia fantasmagórica de estos seres en la ciudad. Es lo que dice Manoel de Oliveira en un inolvidable cameo de *Lisbon story*:

A única coisa verdadeira é a memória. No cinema a câmara pode fixar um momento. Mas este momento já passou, no fundo o que ele traz são fantasmas desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu fora da película, ou a película é uma garantia da existência desse momento.

También habla de esto el novelista José Cardoso Pires en su impactante recuento de su regreso de una isquimia cerebral que lo dejó afásico. Al relatar la coincidencia entre su primera frase de regreso de la enfermedad y la del protagonista de Wenders dirá:

Viajero exótico en el exotismo de una ciudad de la que desconocía absolutamente la lengua, el pasado y el presente (como me había ocurrido a mí en el ambiente al que la enfermedad me había arrojado), el personaje de Wenders pretendía descubrir una ciudad humana mediante sonidos y sólo sonidos, desvinculados de cualesquiera referencias culturales (sonidos ausentes de la memoria, diría yo). (2006: 27)

Es así un afásico, una figura fantasmal que sólo dispone de su etnocentrismo más rudimentario y decimonónico, incluso en su empatía con los "locales", para relacionarse con su entorno.

Roto el encanto de la ciudad, más por necesidades narrativas, por *la necesidad de un final* que diría Frank Kermode, ambos protagonistas regresan, reencuentran,

the echoes of May: "If any one film-maker could represent the cinematic inheritance of May, it seems it would be Tanner" (262).

su centro, en el centro de Europa y en sus oficios. Finalmente la narrativa contemporánea, literaria o cinematográfica, se sustenta en un esquema lineal, propio del pensamiento apocalíptico según Kermode (2000: 16), con lo cual es lógico que no pueda dar cuenta cabalmente de un proceso espiral.

El esquema de ambas situaciones dramáticas no ha dejado de ser una aventura; con la diferencia del esquema tradicional de que, como diría Paul al final de la película de Tanner: "No sé más que antes". Es decir, no es homologable a la *aventura de descubrimiento*. Quizás por esto ambas narraciones fracasan en sus protagonistas así como en su intento de retratar una ciudad que no sea tópica. La ausencia de monumentos y el retrato de barrios marginales no es suficiente. Se pasa de la Lisboa monumental a la Lisboa romántica con la vida de puerto y los mafiosos cerca del viaducto. Todo fotografiado con la luminosidad de una postal.

Para terminar es de notar que ambos directores no sólo narren una experiencia vital similar, la de dos personajes fantasmales perdidos en la frontera simbólica entre la vida y la muerte, en un estado liminar, si no que además traten estas historias de manera similar. Ambos llegan a la ciudad sin guión y siguen a sus personajes por la ciudad⁵. Es decir, y quizás se evidencia en el resultado cinematográfico, ambos directores están tan perdidos, conceptual y formalmente, como sus personajes. Quizás por esto mismo en ambos casos los finales son abruptos y las imágenes, por poco elaboradas, tópicas, siendo el único parámetro bastante evidente en ambos el evitar los mencionados hitos monumentales.

Retenemos de ambas películas la manera en la que muestran como el tiempo se detiene para sus personajes y se espacializa en una forma espiral del estuario de encuentro entre el Tejo y el Atlántico, la otra cara de Lisboa.

4. Coda y contraejemplo: Ossos, la mirada marginal

Los personajes de Pedro Costa no suben y bajan coquetas escaleras en Alfama ni viven en casas decoradas, casualmente, con preciosos azulejos típicos de Lisboa ni recorren coloridos barrios pobres pero finalmente inofensivos, una ciudad donde los niños juegan un rol lúdico, usan cámaras de vídeo para retratar la ciudad y finalmente dos alemanes rinden homenaje al cine mudo y a Manoel de Oliveira en los típicos tranvías de Lisboa. Por sobre todas estas diferencias: en *Ossos* el Tejo no es testigo de nada.

En la película de Pedro Costa los colores son oscuros, las casas sucias, casi todo sucede de noche, la infancia es marginal, delincuente y drogadicta. No nos interesa discutir el valor documental de estos esfuerzos. Existe una cierta ingenuidad, propia de un eurocentrismo culposo (por contraste del eurocentrismo triunfal que va a la frontera para reafirmar su identidad cuando Europa se ha reunificado), que confunde el valor moral con el estético y carga de un aura de "realidad" trabajos que, por el hecho de asumir un punto de vista y pasar por un proceso de montaje, están tan manipulados como cualquier otro producto cultural. El hecho de que el director trabaje con actores no profesionales, en sus casas y de alguna manera retrate una situación bastante cercana al documental en sus procedimientos no garantiza nada. De hecho lo acerca a los procedimientos de Tanner y Wenders, como vimos. En ningún caso es el interés de esta coda a los apuntes anotados en el punto anterior presentar un caso de coherencia social, compromiso político o superioridad estética.

Tomando como eje la ciudad, *Ossos* se plantea como un contraejemplo perfecto de las otras dos miradas extranjeras en su captación de la ciudad. De hecho de las tres, la única que muestra un hito urbano sin ambages es *Ossos*. El joven protagonista lleva al bebé recién nacido al centro de la ciudad para aprovecharlo como reclamo

⁵ Como dice Dimitriu "Este viaje al extremo de Europa (al finis terrae) le permitió a Tanner hacer nuevas experiencias formales" (1993, 140).

de su mendicidad. Vemos la boca del metro con la columna de la plaza de Rossio en el fondo y luego a él sentado en el suelo contra la vitrina de un comercio. Evidentemente está sentado sobre el inconfundible empedrado de Lisboa. Sin embargo, este espacio no es en ningún caso un lugar de encuentro, identificación o centro de nada. Es el teatro de la humillación del marginal que no tiene derecho a ser en el contexto de la ciudad burguesa. Ciudad que fuera del lenguaje y este monumento podría ser cualquier ciudad. En cambio la Lisboa de Tanner y Wenders es reconocible. Quizás ese es el objetivo que contradice el afán de evitar el tópico. El mismo Wenders ha dicho: "Una ciudad de verdad debe ser inconfundible" (2005: 136).

Esta juventud sin destino, en una suburbia que se podría confundir con cualquier otra, para los años en que se filma, 1997, se destaca como algo raro en la filmografía europea. Habita en un suburbio que se llamaba *Fontainhas* pero que no se encuentra en las guías ni tiene leyenda. De hecho, unos años después fue erradicado. Glòria Salvadó Corretger, en una biografía de Pedro Costa que acompaña el cofre con la edición en DVD de la película y que se puede descargar de la página de la productora, habla de "vidas zombiáticas [...]". El relato, los personajes, los planos se encuentran en un punto de constante retorno, en una suerte de limbo. Así, el tiempo parece en suspensión [...] (s/f, 7). Aunque no intuye la espiral podemos ver que su descripción del modelo es similar a la que hemos dado en los dos casos anteriores. Es el efecto de la ciudad. Con la diferencia de que en este caso no hay nadie que "salve" a estos jóvenes fantasmas perdidos en ella. El director no los puede hacer regresar a sus hogares. No tienen a donde ir, este *limbo* es su hogar.

Filmografía

Costa, Pedro (1997): *Ossos*. Portugal-Francia-Dinamarca.
Tanner, Alain (1983): *Dans la ville blanche*. Portugal-Suiza.
Wenders, Wim (1994): *Lisbon story*. Alemania.

Discografía

Madredeus (1995): *Ainda*. EMI.

Bibliografía

Auden, W. H. (1996): *Iconografía romántica del mar*. México: UNAM.
Augé, Marc (1998): *El viaje imposible*. Barcelona: Gedisa.
Bachelard, Gaston (2002): *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de cultura económica.
Belo, Ruy (2004): *Todos os poemas*. Lisboa: Assirio & Alvim.
Cardoso Pires, José (2006): *De profundis*. Barcelona: Libros del asteroide.
Dimitriu, Christian (1993): *Alain Tanner*. Madrid: Cátedra.
Eliade, Mircea (2008): *El eterno retorno*. Madrid: Alianza.
Fraticegli, Barbara (2001): *La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario*. Tesis doctoral. Madrid: UCM.
Kermode, Frank (2000): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
Marzabal, Iñigo (1998): *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra.
Pessoa, Fernando (2006): *Lisboa. Lo que el turista debe ver*. México: Verdehalago.
Salvadó Corretger, Glòria (s/f): *Travesía con Pedro Costa*. Intermedio. Barcelona.
En: http://www.intermedio.net/web/pdf/costa/BIOGRAFIA_PEDRO_COSTA.pdf
[Consulta: 7 de diciembre de 2009].
Smith, Alison (2005): *French cinema in the 1970's. The echoes of May*. Manchester: Manchester University Press.
Wenders, Wim (2005): *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.