

El invierno en Lisboa, la ciudad de la literatura al cine

Jean-Pierre CASTELLANI

Universidad François Rabelais, Tours (Francia)
jpcastellani@wanadoo.fr

Resumen

La narrativa de Antonio Muñoz Molina presenta un campo muy amplio para enfocar la relación entre ciudades reales y ciudades imaginarias. Escogemos el caso ejemplar de la novela *El invierno en Lisboa* (1987) ya que, en ella, hay mucho más que la ciudad de Lisboa, como en otras muchas novelas de Muñoz Molina, con esa contraposición entre la ciudad donde viven los personajes, San Sebastián, y otra, Lisboa, mitificada en la tensión amorosa del protagonista que la asocia con la figura amada. Destacaremos que, en la obra de Muñoz Molina, las ciudades no son solamente un elemento del decorado sino que sirven al mensaje esencial del libro: expresar la profunda desilusión existencial del personaje. Una comparación con la adaptación al cine por José Antonio Zorrilla (1990) con el mismo título nos permitirá confirmar la singularidad de la novela y enjuiciar cualidades como el homenaje al jazz y los límites de la película, centrada en la figura del músico más que en la reflexión sobre la relación compleja del hombre con el espacio urbano.

Palabras clave: espacio, Lisboa, lluvia, cine, jazz.

Title: *Winter in Lisbon, the city from literature to cinema*

Abstract

Antonio Muñoz Molina's novels offer a very large field to study the relationship between real and imaginaries cities. We have chosen the *El invierno en Lisboa* (1987) because there we can find much more than the city of Lisbon, as well as many other Muñoz Molina's novels: the contrast between San Sebastián, the city where characters live, and the other, Lisbon, which becomes a myth in itself as it represents the loved one. We will point out that the cities are not only the stage where events unfold but they serve also to deliver an essential message of the book: express the profound existential disappointment of the character. We will also compare this novel and the movie by José Antonio Zorrilla (1990), in order to show the novel's singularity, as tribute to jazz music as well as the movie's limits: the movie focuses the musician figure rather than on the complex relationship between man and city's space.

Keywords: space, Lisbon, rain, cinema, movies, jazz.

Índice

1. Introducción
2. La novela de Muñoz Molina
3. La película de José Antonio Zorrilla
4. Conclusión

1. Introducción

La novela de Antonio Muñoz Molina *El invierno en Lisboa* publicada en 1987 y la película de José Antonio Zorrilla que data de 1990 y se presenta claramente como una adaptación fílmica del texto de Muñoz Molina, ya que aparecen en los títulos de créditos las indicaciones: "con un argumento de Molina y Zorrilla", "un guión de Mason Fank" y "basado en la novela de Molina"¹, se refieren a la ciudad de Lisboa tanto en su título como en la historia contada que se desarrolla, en parte, en esa ciudad.

¹ Son tres las novelas de Antonio Muñoz Molina que han sido adaptadas al cine, hasta hoy: *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*.

Se trata de la segunda novela de Muñoz Molina, quien posteriormente, con *Los misterios de Madrid* (1992) o *Ventanas de Manhattan* (2004), confirmaría su gusto por unas narraciones situadas en un cuadro urbano más bien nocturno y marginado, en una perspectiva realista o costumbrista, con la clara voluntad de representar este espacio por medio de la mirada de un Robinson callejero. Y es la tercera película de Zorrilla, ya conocido por el cine negro con *El arreglo* (1983) y su afición a la música de jazz².

Como ocurre siempre frente a este tipo de textos literarios, es interesante medir la relación entre una representación topográfica de la ciudad como el decorado real de las acciones y de las vivencias de unos personajes, dándoles de este modo una encarnación auténtica por "el efecto de real" que suele proporcionar el conocimiento por el lector de ese espacio, y una interpretación literaria, es decir simbólica o metafórica, de esos elementos estrechamente físicos.

Con el paso del discurso de la ficción literaria al discurso fílmico es significativo ver en qué medida el cine puede mostrar el espacio de la ciudad sin caer en el pintoresquismo o el sencillo decorado de telón de fondo. Procuraremos ver pues cuál es el alcance profundo de la ciudad de Lisboa en el texto de Muñoz Molina y, más allá de los problemas de fidelidad o no al texto original, que no vienen al caso, destacar las características de la película de Zorrilla a través de la visión que ofrece de la ciudad.

Es evidente que este estudio nos obligará a plantear la función de ciertas ciudades míticas como lo es Lisboa, al lado de Venecia, Estambul, Shangai o Nueva York, en el imaginario de los creadores y los receptores, lectores o espectadores. Al fin y al cabo el libro de Muñoz Molina alcanzará su máxima originalidad en esa reflexión global sobre el papel de la ciudad en el destino humano, construyendo con la acumulación de observaciones una verdadera teoría de la ciudad, "una poética del espacio" según la fórmula de Gaston Bachelard (1957).

2. La novela de Muñoz Molina

La novela cuenta el reencuentro, al cabo de dos años, entre dos personajes: el pianista de jazz Santiago Biralbo y el narrador anónimo del relato, quien va a escuchar las confidencias de su amigo y añadir su propio testimonio sobre los mismos hechos y sus comentarios personales.

Están los dos en un hotel de Madrid pero se han conocido anteriormente en un club de jazz de San Sebastián, el Lady Bird, donde Biralbo tocaba en el grupo de un trompetista negro, Billy Swann. Un día se encuentra en el público una mujer rubia llamada Lucrecia, con su esposo el americano Bruce Malcom, un exportador ilegal de cuadros y de objetos antiguos. Entre Biralbo y la enigmática Lucrecia nace una relación amorosa, casi siempre clandestina, a base de correspondencia y de citas misteriosas.

Este trato los va a llevar a conocer a otro traficante llamado Toussaints Morton y a enterarse de unos acontecimientos dramáticos que ocurrieron en varios puntos de Europa a lo largo de los viajes que Lucrecia hace, al seguir a su marido en sus negocios y, más particularmente, en la búsqueda de un cuadro valioso de Cézanne.

Al perseguir a Lucrecia por pasión, Biralbo ha presenciado una serie de hechos extraños que ocurrieron en varias ciudades durante esos años: además de San Sebastián, se trata de Berlín, Hamburgo, Estocolmo, Ginebra, Copenhague, y sobre todo, Lisboa. Biralbo (ahora llamado Giacomo Dolphin) se lo cuenta al narrador. El libro funciona –como ya lo había puesto en práctica Muñoz Molina en *Beatus Ille* (1986)– mediante la técnica de las cajas chinas; es decir, con historias interpoladas

² Filmografía de José Antonio Zorrilla: *El arreglo* (1983), *A los cuatro vientos* (1987), *El invierno en Lisboa* (1991) y *El desierto y las olas* (2003).

en el relato central de Biralbo: las de Lucrecia, Billy Swann o Bruce Malcolm; multiplicándose de este modo los enfoques y los espacios, las persecuciones y las sorpresas. El texto es, en definitiva, un relato policíaco con la obligada serie de asesinatos, carreras apresuradas y golpes espectaculares, anunciados al final de cada uno de los veinte capítulos de los que consta el libro, creando de este modo un efecto de suspense propio de las novelas policíacas.

Tres ciudades reales destacan en esa sucesión de citas o de arreglos de cuentas. San Sebastián, donde se encuentra el club de jazz al cual vuelve Biralbo en distintas etapas de su carrera, a modo de un *flash-back* algo caótico y fuera de la cronología lógica. De esta ciudad del norte se nombran la bahía, el Paseo Marítimo, algunas calles o plazas, la parte vieja, los soportales de la Constitución, un bar y un hostel del puerto, el tren de cercanías "El Topo" y el campanario de Santa María del Mar.

El tiempo presente de la narración se desarrolla en Madrid, con un hotel o el bar el Metropolitano, la Gran Vía y la Telefónica que se ven desde la ventana de la habitación donde vive Biralbo, en un ambiente algo turbio de prostitutas y emigrantes pobres. Y, por fin, Lisboa con sus calles empinadas, su tranvía y su ascensor que va de la parte baja a la parte alta, un local nocturno de sexo y de tráfico, el "Burma", un sanatorio donde se cura Billy Swann y una finca, la Quinta de los Lobos, en la cual se ha refugiado Lucrecia antes de volver una vez más a Madrid.

Así, los referentes espaciales son explícitos, relativamente numerosos y ese enredo ficticio ocurre en unas ciudades que no son inventadas. A este respecto podemos observar que la palabra "ciudad" aparece de modo permanente y obsesivo a lo largo de los relatos de unos y otros, todos protagonistas de la acción, ya que no hay autor omnisciente, sino una serie de coautores que se hacen cargo de su propia historia o que dan su versión peculiar del asunto, siendo el narrador anónimo la voz central que enlaza los distintos relatos, y Biralbo, la voz oral que reúne fragmentos dispares del destino de Lucrecia.

Una doble carrera apresurada justifica la presencia de esas tres ciudades: por una parte los traficantes quieren recuperar el cuadro de Cézanne que ha acabado en el club Burma de Lisboa, y por otra, Biralbo va tras Lucrecia, que le habla siempre de Lisboa como el lugar posible para su amor imposible.

Sin embargo, nos damos cuenta rápidamente de que si el espacio urbano es uno de los elementos propios de un discurso realista, Muñoz Molina abandona uno de los recursos acostumbrados de este discurso, la descripción puntillosa de los lugares: de hecho describe muy poco en el sentido estricto de la palabra.

Desde esta perspectiva, la ciudad no sólo es un lugar de encuentros casuales o de citas provocadas como lo ha demostrado Pierre Sansot para París, con sus bulevares, sus paseos, sus cafés, su metro, en su libro *Poétique de la ville* (Sansot 1996), sino que es la base de una reflexión sobre su relación con el hombre.

Por eso no existe el *incipit* descriptivo tradicional del relato realista que suele insertar a los personajes en un decorado detallado, creando lo que Barthes denomina "la soledad de las descripciones". Aquí no hay descripción general, coherente, exhaustiva, metódica del espacio, sino referencias reiteradas a unos indicios que vuelven de modo sistemático como un *leitmotiv*: la ciudad se va a reducir a unos lugares privilegiados.

Al fondo de las calles oscuras resplandecían los altos edificios de los bulevares como alumbrados por reflectores nocturnos. Biralbo tembló de fatiga y de frío y salió de la oscuridad, caminando muy cerca de las paredes, de los postigos de los bares cerrados. De vez en cuando se volvía: era como si esa noche únicamente él anduviera por una ciudad abandonada. (Muñoz Molina 2007: 102)

Lo que importa no es tanto describir esos espacios con un afán de exactitud pintoresca sino crear un ambiente que va a corresponder con el estado de ánimo de los personajes. Por medio de pinceladas auditivas, visuales u olfativas se comunica esencialmente una atmósfera, la de un atardecer en San Sebastián, por ejemplo.

Pensé que había una incierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad donde Biralbo y yo la habíamos conocido, la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospitalaria y extranjera, esa tramposa ternura de la sonrisa de Lucrecia, del rosa de los atardeceres en las espumas lentas de la bahía, en los racimos de los tamarindos. (Muñoz Molina 2007: 25-26)

O la del puerto:

Deambuló por los soportales, entre redes apiladas y cajas vacías de pescado, hallando un vago alivio en los colores de las casas, amortiguados por el gris del aire, en las fachadas azules, en los postigos verdes o rojizos de las ventanas, en la alta línea de tejados que se extendían hacia las colinas del fondo. Era como si el regreso de Lucrecia le permitiera ver de nuevo la ciudad, que casi no había existido para sus pupilas mientras ella no estaba. Hasta el silencio que enaltecía sus pasos y los olores recobrados del puerto le confirmaban la proximidad de Lucrecia. (Muñoz Molina 2007: 83)

No es, por lo tanto, una percepción neutra de la realidad sino, al contrario, la expresión de algo simbólico, significativo de tristeza, de fracaso, de conciencia del tiempo que pasa, anunciador de la muerte, como sucede con la evocación de las calles de Madrid:

Se asomó a la calle, alto y tranquilo entre los faldones de su abrigo oscuro, apartando ligeramente las cortinas. El anochecer y el brillo húmedo de la lluvia sobre el pavimento y las carrocerías de los automóviles sumían a la ciudad en una luz de desamparo [...]. Me acordé de aquella canción suya, Lisboa: cuando la oía yo lo imaginaba a él exactamente así, tendido en la habitación de un hotel, fumando muy despacio en la penumbra translúcida. Le pregunté si por fin había estado en Lisboa. Se echo a reír, dobló la almohada bajo su cabeza. (Muñoz Molina 2007: 22)

O de San Sebastián:

No he olvidado aquel regreso de Billy Swann a la ciudad. Supongo que hay ciudades a las que se vuelve siempre igual que hay otras en las que todo termina, y que San Sebastián es de las primeras, a pesar de que cuando uno ve la desembocadura del río desde el último puente, en las noches de invierno, cuando mira las aguas que retroceden y el brío de las olas blancas que avanzan como crines desde la oscuridad, tiene la sensación de hallarse en el fin del mundo. En los dos extremos de ese puente, que llaman de Kursaal, como si estuviera en un acantilado de Sudáfrica, hay dos altos faros de luz amarilla que parecen los faros de una costa imposible, anunciadores de naufragios. Pero yo sé que a esa ciudad se vuelve y que lo comprobaré algún día, que cualquier otro sitio, Madrid, es un lugar de tránsito. (Muñoz Molina 2007: 49);

y la de Lisboa: "Lejos, sobre la ciudad, resplandecía brumosamente el sol del invierno, pero el paisaje que cruzaba Biralbo tenía una grisura de atardecer lluvioso" (Muñoz Molina 2007: 145).

En los tres casos, el punto de vista es el del narrador o el que este narrador atribuye a Biralbo. No se trata pues de una descripción objetiva de la realidad sino, más bien, de un análisis del espacio por parte del personaje, en función de su

estado de ánimo. Entonces, proyecta en el espacio su desconcierto y su desamparo, como lo prueba esta reflexión de Biralbo sobre los domingos en Madrid:

En las mañanas de los domingos invernales hay en ciertos lugares de Madrid una apacible y fría luz que depura en el vacío la transparencia del aire, una claridad que hace más agudas las aristas blancas de los edificios y en las que los pasos y las voces resuenan como en una ciudad desierta. (Muñoz Molina 2007: 32)

O bien:

Sentí la vieja angustia invernal de los domingos por la tarde y agradecí que Biralbo sugiriera en seguida un lugar preciso para la próxima copa, no el Metropolitano, uno de esos lugares neutros y vacíos con la barra acolchada. En tardes así no hay compañía que mitigue el desconsuelo [...]. (Muñoz Molina 2007: 38)

La vida exterior es percibida como un naufragio, un espacio lejano y vacío en el cual el hombre solitario se siente huérfano:

Acaso no la conmovía la ternura, sino la sensación de una mutua orfandad. Dos años mas tarde, en Lisboa, durante una noche y un amanecer de invierno, Biralbo iba a aprender que eso era lo único que los vincularía siempre, no el deseo ni la memoria, sino el abandono, sino la seguridad de estar solos y de no tener ni la disculpa del amor fracasado. (Muñoz Molina 2007: 81)

El texto se construye a partir de las correspondencias que los personajes establecen con la ciudad:

Dijo que más que el dolor o la soledad despertó a la sorpresa de un mundo y de un tiempo que carecían de resonancias, como si desde entonces debiera vivir para siempre en el interior de una casa acolchada: la ciudad, la música, su memoria, su vida, se habían entramado desde que conoció a Lucrecia en un juego de correspondencias o de símbolos que se sostenían delicadamente entre sí, me dijo, como los instrumentos de una banda de jazz. Billy Swann solía decirle que lo que importa en la música no es la maestría, sino la resonancia: en un espacio vacío, en un local lleno de voces y de humo, en el alma de alguien. ¿No es eso, una pura resonancia, un instinto de tiempo y de adivinación, lo que sucede en mí cuando escucho aquellas canciones que Billy Swann y Biralbo tocaron juntos, Burma o Lisboa? (Muñoz Molina 2007: 96-97)

En definitiva, en esos lugares, que esos seres cruzan como sonámbulos, no hay más que sombras:

El taxi entró en la ciudad, costó las alamedas del río, cruzó la avenida de los Tamarindos y los callejones húmedos de la Parte Vieja y surgió bruscamente en el paseo Marítimo, frente a un ilimitado mediodía gris surcado de gaviotas suicidas entre la llovizna. Un hombre impasible y solo, con abrigo oscuro y sombrero terciado sobre la cara, estaba mirando el mar como si contemplara el fin del mundo. Ante él, al otro lado de la barandilla, las olas saltaban sobre los rompientes en altas erupciones de espuma. Biralbo creyó ver que el hombre cobijaba un cigarrillo en la mano ahuecada para defenderlo del viento. Pensé: yo soy ese hombre. (Muñoz Molina 2007: 76)

La misma Lucrecia da la impresión de venir de un lugar misterioso:

Volvió cuando Biralbo ya había dejado de esperarle: no vino del pasado ni del Berlín ilusorio de las postales y cartas, sino de la pura ausencia, del

vacío, investida de otra identidad tan ligeramente perceptible en su rostro de siempre como el acento extranjero con que entonaba ahora algunas palabras. (Muñoz Molina 2007: 74)

Esa dificultad para conocer la realidad exterior es pues común a la ciudad y a Lucrecia: "Es cierto, hay ciudades y rostros que uno solo conoce para después perderlos, nada nos es devuelto nunca, ni lo que no tuvimos, ni lo que merecíamos" (Muñoz Molina 2007: 96).

Así se entiende mejor el significado del epígrafe del libro, sacado de una frase de Flaubert en *La educación sentimental*: "Existe un momento en las separaciones en que la persona amada ya no está con nosotros". Biralbo le confiesa al narrador esa impresión, mezcla de lo real con lo inventado:

Así había sido siempre gran parte de su vida vinculada a Lucrecia: un ajedrez de huidas y de taxis, un viaje nocturno por el espacio en blanco de lo nunca sucedido. Porque aquella noche no ocurrió nada que no hubiera sido vaticinado de antemano por la antigua sensación del fracaso, por el vacío en el estómago: solo, en su casa, oyendo discos que ya no le procuraban la certeza de la felicidad, se peinaba ante el espejo o elegía una corbata como si no fuera exactamente él quien estaba citado con Lucrecia, como si en realidad ella no hubiera vuelto. (Muñoz Molina 2007: 85)

El libro presenta pues una serie de encuentros/desencuentros, de presencias/huidas, tanto con las ciudades como con las personas, hasta el punto, a veces, de perderse por ciudades donde no se ha estado nunca: "Por eso hice esa canción. ¿Tú nunca sueñas que te pierdes por una ciudad donde no has estado nunca?" (Muñoz Molina 2007: 23).

La percepción de la ciudad, captada de este modo, es totalmente distinta, pertenece tanto al campo de la visión como al de la fantasía, quizás dependa más de esta, que es mental, que de aquella, que es visual:

Desde aquella ventana la ciudad le parecía otra: resplandeciente, oscura como el Berlín que durante tres años había visto en los sueños, cercada por la noche sin luces y la línea blanca del mar. "Soñamos la misma ciudad", le había escrito Lucrecia en una de sus últimas cartas, "pero yo la llamo San Sebastián y tú, Berlín".

Ahora la llamaba Lisboa: siempre, mucho antes de marcharse a Berlín, desde que Biralbo la conoció, Lucrecia había vivido en el desasosiego y la sospecha de que su verdadera vida estaba esperándola en otra ciudad y entre gentes desconocidas, y eso la hacía renegar sordamente de los lugares donde estaba y pronunciar con desesperación y deseo nombres de ciudades en las que sin duda se cumpliría su destino si alguna vez la visitaba. Durante años lo habría dado todo por vivir en Praga, en Nueva-York, en Berlín, en Viena. Ahora el nombre era Lisboa...

Iré contigo –dijo Biralbo– ¿No te acuerdas? Antes hablábamos siempre de huir juntos a una ciudad extranjera. (Muñoz Molina 2007: 88)

Dicho de otro modo, se llega a una especie de des-realización de la ciudad, siendo Lisboa el ejemplo típico de esta relación fantasmiosa:

Por eso él pudo componer la canción sin haber estado nunca en Lisboa: la ciudad existía antes de que él la visitara igual que existe ahora para mí, que no la he visto, rosada y ocre al mediodía, levemente nublada contra el resplandor del mar, perfumada por las sílabas de su nombre como el aliento oscuro, Lisboa, por la tonalidad del nombre de Lucrecia. (Muñoz Molina 2007: 89)

En la historia determinada de antemano entre Lucrecia, mujer fatal, fascinante, hermética, fantasmagórica, como una heroína de novela negra, y Biralbo, pobre músico indeciso y angustiado que corre detrás de ella, o, mejor dicho, detrás de su sombra, Lisboa representa evidentemente el punto final del viaje iniciático necesario a su amor:

Pero ya no estaba seguro de haber visto a Lucrecia ni de que fuera el amor quien le obligaba a buscarla. Sumido en ese estado hipnótico de quien camina solo por una ciudad desconocida ni siquiera sabía si la estaba buscando: sólo que noche y día era inmune al sosiego, que en cada uno de los callejones que trepaban por las colinas de Lisboa o se hundían tan abruptamente como desfiladeros había una llamada inflexible y secreta que él no podía desobedecer, que tal vez debió y pudo marcharse cuando Billy Swann se lo ordenó, pero ya era demasiado tarde, como si hubiera perdido el último tren para salir de una ciudad sitiada. (Muñoz Molina 2007: 140)

Todas las ciudades se encuentran simbolizadas en esa Lisboa que viene a ser la síntesis de todas:

Iba a viajar a Lisboa, pero aún no asociaba el nombre de esa ciudad donde tal vez Billy Swann iba a morir con el título de una canción que él mismo había compuesto y ni siquiera con un lugar largamente clausurado de su memoria. Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vio Lisboa escrito en letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos, recordó lo que esa palabra había significado para él, tanto tiempo atrás, en otra vida, y supo que todas las ciudades donde había vivido desde que se marchó de San Sebastián eran los dilatados episodios de un viaje que tal vez ahora iba a concluir: tanto tiempo esperando y huyendo y al cabo de dos horas llegaría a Lisboa. (Muñoz Molina 2007: 129)

Biralbo se pierde por su dédalo de calles, de bares, de trenes, de barrios marginales, pero se encuentra a sí mismo. Esto se percibe desde la llegada a Lisboa, que se prepara durante la primera mitad del relato: sin embargo, hay que esperar hasta el capítulo XII para que Biralbo llegue físicamente a Lisboa. Antes era tan sólo una canción, compuesta sin conocerla, un mapa, un nombre literario:

Dijo Lisboa cuando vio acercarse las luces de la ciudad como se dice el nombre de una mujer a la que se está besando y que no le conmueve. En una estación que parecía abandonada, el tren se detuvo junto a otro que avanzaba en dirección contraria. Sonó el silbato y los dos comenzaron a moverse muy lentamente, con un ruido de metales que chocaban sin ritmo. Biralbo, empujado hacia delante, miró las ventanillas del otro tren, rostros precisos y lejanos que no volvería a ver nunca, que lo miraban a él con una especie de simétrica melancolía. Sola en el último vagón, antes de las luces rojas y de la regresada oscuridad, una mujer fumaba con la cabeza bajada, tan absorta en sí misma que ni siquiera había alzado los ojos para mirar hacia afuera cuando su tren se puso en marcha. Llevaba un chaquetón azul oscuro con las solapas levantadas y tenía el pelo muy corto. "Fue por el pelo", me dijo luego Biralbo, "por eso al principio no la reconocí". Inútilmente se puso en pie e hizo señales con la mano al vacío, porque su tren había ingresado vertiginosamente en un túnel cuando se dio cuenta de que durante un segundo había visto a Lucrecia. (Muñoz Molina 2007: 137-138)

Lisboa pertenece a este grupo bastante limitado de ciudades mitificadas más allá de su aspecto físico. En un libro reciente dedicado a Venecia bajo el título *Nulle part qu'à Venise* (En ningún sitio como en Venecia), Alain Vircondelet considera a la

ciudad mítica con términos o juicios que se podrían aplicar perfectamente a la Lisboa de Muñoz Molina. Citemos unas fórmulas significativas:

Venise, comme les grands chefs-d'oeuvre de la littérature, ressemble à un puits sans fond, une immense matrice inépuisable qui nourrit sans cesse l'imaginaire de ses visiteurs. (Vircondelet 2003:9)

On ne va pas à Venise innocemment. (*Ibid.*: 10)

Accoster sur ses rives, c'est commencer une étrange liaison, entrer dans une passion amoureuse, sublime et risquée. On parle de Venise, mais on parle aussi à Venise, on lui prête des charmes et des traits de caractère humains, on entretient avec elle une vraie relation, faite d'attraction et de rejet, de fascination et de souffrance. (*Ibid.*: 11)

Le pari de cette ville c'est d'y revenir. (*Ibid.*: 52)

Lorsque Marcel Proust évoque Venise, c'est toujours en termes d'enchantement. (*Ibid.*: 71)

Lisboa cumple con esas funciones a lo largo del relato de este narrador misterioso, que es como un doble posible del autor de la novela *El invierno en Lisboa*, con el cual comparte una tendencia hacia la melancolía, la observación de la calle y cierto pesimismo. Es matriz inagotable de la fantasía humana, no se llega a ella inocentemente, es encantadora y provoca un embrujo, posee a quien la visita. Lisboa es Lucrecia al mismo tiempo que la hace desaparecer. Y cuando piensa que logra encontrarla, en Madrid, en el hotel donde se aloja Biralbo, con esa vuelta al principio de la acción, se desvanece de nuevo:

Reconocí su manera de andar mientras cruzaba la calle, ya convertida en una lejana mancha blanca entre la multitud, perdida en ella, invisible, súbitamente borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido. (Muñoz Molina 2007: 221)

Sin ninguna duda, el libro se quedaría en el nivel de la novela negra tradicional sin la presencia de la ciudad como metáfora del destino humano. Lisboa se nos presenta como una ciudad mítica, más oriental que occidental, un puerto asiático como bien lo refleja el entorno del *Burma Club*; donde se encuentran:

[...] cuadrillas de hombres de pómulo cobrizos y rasgos orientales que parecían congregados allí por una turbia nostalgia de las ciudades cuyos nombres resplandecían sobre la calle, Shangai, Hong Kong, Goa, Jakarta. (Muñoz Molina 2007: 167)

Es cierto que al ver mencionada la ciudad de Shangai no podemos dejar de pensar en *El embrujo de Shangai* (1993) de Juan Marsé, novela en la cual surge y se impone también ese mito de la ciudad oriental, expresado, entre otras cosas, por un poema de Constantin Cavafy leído en el barco Nantuket por el capitán Su Tzu. Se trata de un poema dedicado a la ciudad anhelada:

Esta ciudad irá donde tú vayas:

Dices: "Iré a otras tierras, a otros mares.

Buscaré una ciudad mejor que ésta

en la que mis afanes no se cumplieron nunca,

frío sepulcro de mi sentimiento.

¿Hasta cuándo errará mi alma en este laberinto?

Mire hacia donde mire, sólo veo

la negra ruina de mi vida

tiempo ya consumido que aquí desperdicié". (Marsé 2002: 116)

3. La película de José Antonio Zorrilla

Curiosamente vamos a observar, en la adaptación fílmica de *El invierno en Lisboa* por José Antonio Zorrilla, la misma dificultad que experimenta el cine al tratar de trasladar a su lenguaje esa tensión hacia una ciudad, mitad real, mitad fantaseada, que ya habíamos puesto de relieve en la versión fílmica realizada por Fernando Trueba de la novela de Marsé³. Cualquier lector de la novela piensa, al leerla, que se trata de una novela cinematográfica, o sea de un texto que tiene en su argumento, en su técnica narrativa, en su discurso literario las bases del llamado discurso cinematográfico.

Recordemos rápidamente lo que resulta obvio: el montaje narrativo es evidentemente fílmico con estos primeros planos, en una posición estratégica, al final de los capítulos, sobre unos objetos como un sobre vacío (Muñoz Molina 2007: 24), un mensaje con una cita (*ibíd.*: 31), una dirección en Berlín (*ibíd.*: 44), un plano de Lisboa (*ibíd.*) o una tarjeta con un número de teléfono (*ibíd.*: 71). Estos indicios construyen un "suspense" dramático que va hacia el gran arreglo de cuentas entre el bueno y el malo, después de muchos lances inesperados. Provocan la misma impresión esos *travellings* descriptivos o de acción, o esa visualización permanente en el modo de evocar las situaciones en las calles o en habitaciones de hoteles, la actitud de los personajes o su relación a base de *raccords* de miradas, el papel de los traficantes de armas o de cuadros, la amenaza del revólver, el uso del alcohol o de la droga, la presencia de la música de jazz en los clubs nocturnos, etc.

Hay que añadir las numerosas referencias a la cultura del cine que acercan también la novela al universo del séptimo arte: la habitación de Biralbo en Madrid le recuerda al narrador a una habitación de cine antiguo (Muñoz Molina 2007: 17), la música le viene a Biralbo de una película que vio tal vez en su infancia (*ibíd.*: 24), la sensación de actuar en una película de cine negro que experimenta Biralbo cuando negocia la venta de un cuadro de pintura (*ibíd.*: 27), la aparición de la lluvia que hace que el narrador la asocie con las escenas de despedidas en el cine (*ibíd.*: 42-43) o cuando compara a Biralbo con un actor secundario de película (*ibíd.*: 52).

Dos citas de películas famosas nutren incluso el discurso de los personajes: Floro Boom, para calificar a Lucrecia de fantasma, acude al ejemplo de la película *Phantom Ladys* (Muñoz Molina 2007: 94) y en el enfrentamiento con Malcom, en los servicios del Burma, Toussaints Morton no quiere que Biralbo levante las manos por ser una vulgaridad que no soporta ni en el cine (*ibíd.*: 156). Biralbo cita una frase, "Dispara, Malcolm. Me harías un favor" (*ibíd.*: 165), que Daphne, la secretaria del traficante, identifica como sacada de *Casablanca*, la mítica película del húngaro Michael Curtiz que tiene, por cierto, algunos puntos en común con la novela de Muñoz Molina, como los amores de un pianista (Humphrey Bogart) y de una mujer fatal muy atractiva (Ingrid Bergman).

Todo parece facilitar pues la conversión de este texto literario, tan cinematográfico, en un texto fílmico. Pero como ocurre a menudo, la inspiración demasiado fílmica de un texto literario puede ser contraproducente en el momento de elaborar la película sacada de este texto. Pensemos, por ejemplo, en los fracasos de las adaptaciones de *La Colmena* de Camilo José Cela (1951) por Mario Camús (1982) o de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza (1975) por Antonio Drove (1978) que parecían, sin embargo, textos literarios muy fáciles de trasladar al cine.

No queremos plantear aquí el falso problema de la falta de fidelidad narrativa que puede representar, en la versión de José Antonio Zorrilla, la discreción del

³ Cfr. CASTELLANI, Jean-Pierre (2009): "Dos ciudades en el cine y la literatura: Barcelona y Shangai" [en línea]. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/articulo03.htm>.

personaje del narrador o la curiosa metamorfosis del portugués Bernardo Uhlman Ramírez, que de traficante de cuadros y de opio, dueño de un establecimiento turbio de la noche lisboeta en la novela, se transforma, en la película, en un enemigo de la democracia y de la Revolución de los Claveles.

Nos parece más importante la voluntad de privilegiar la música de jazz a través del personaje llamado Bill que, más aún que el Billy Swann de la novela, se convierte en una figura importante en la historia del jazz al ser interpretado el papel por Dizzy Gillespie, un músico entonces en el cénit de su fama (murió tres años después de rodar la película)⁴. Está claro que el músico Gillespie asfixia al pianista Biralbo, Jim en la película, al que interpreta un joven actor francés, Christian Vadim, algo soso, cuyo único mérito es ser hijo del gran director Roger Vadim.

De hecho, la película de Zorrilla es una película sobre el jazz y el guión, las prioridades narrativas y la puesta en imágenes van a eclipsar, en gran parte, la temática de la ciudad tal como la hemos destacado en la novela. Bien lo prueba el inicio de la película, con los títulos de crédito y la primera secuencia del club Lady Bird. Un lento *travelling* nos permite descubrir la bahía de San Sebastián, con una finalidad únicamente descriptiva (Figura 1).



Figura 1. Llegada al Lady Bird.

El comentario que se oye en *voz en off* no da ningún sentido particular a ese paisaje y se limita a hablar de un verano maravilloso y del trabajo de músico del que habla, en un local de la ciudad que se descubre al final de esos planos. Es la tradicional puesta en situación de un relato, sin más sentido.

Un poco más tarde, la primera noche, cuando se produce el primer encuentro entre Jim y Lucrecia en el salón del club de jazz, Jim sale a la terraza y mira la bahía de San Sebastián antes de volver al club para tocar el piano (Figura 2).

⁴ Citemos por ejemplo un recital histórico del trompetista en el Colegio Mayor San Juan Evangelista en el año 1988. Se sabe que ese colegio de Madrid, conocido como el "Johnny", era entonces el más destacado club de jazz de España.



Figura 2. Jim frente a la bahía de San Sebastián.

Se ve a Jim en escorzo a la derecha del plano, pero no se oye más que la música de jazz, sin ninguna reflexión personal sobre lo que le pueda sugerir la observación de la ciudad iluminada de noche. Jim mira la bahía pero no nos comunica ninguna de las reflexiones, tan numerosas y detalladas en la novela, sobre su relación compleja con esa ciudad. Nos quedamos con una visión objetiva de la ciudad (Figura 3).



Figura 3. La bahía de San Sebastián.

Más adelante, cuando la cantante negra interpreta su canción *Magic summer*, se ven unas imágenes que reconstituyen la aventura entre Lucrecia y Jim, entre las cuales observamos la bahía y algunas calles de la ciudad (Figura 4).



Figura 4. La bahía de San Sebastián.

Nos quedamos aquí también a un nivel de ilustración fotográfica de la canción que se relaciona con la aventura sentimental de Jim y Lucrecia. La ciudad es un elemento real del decorado y no conecta en absoluto con los sentimientos de los personajes (Figura 5).



Figura 5. Paseo por el puerto de San Sebastián.

La continuidad sonora de *Magic summer* da lugar pues, a través de la letra de la canción, a la evocación de hermosos recuerdos, del aire salino, de la arena iluminada por la luna, o sea algo muy romántico y casi cursi que no tiene nada que ver con las reflexiones desilusionadas y a veces desesperadas del texto novelesco.

Pasa lo mismo en la secuencia de Jim con Lucrecia en una habitación. El lento *travelling* a la derecha que va desde los cuerpos desnudos de los amantes, en la cama, hacia la vista de la bahía no provoca ningún comentario acerca de su estado de ánimo (Figura 6).

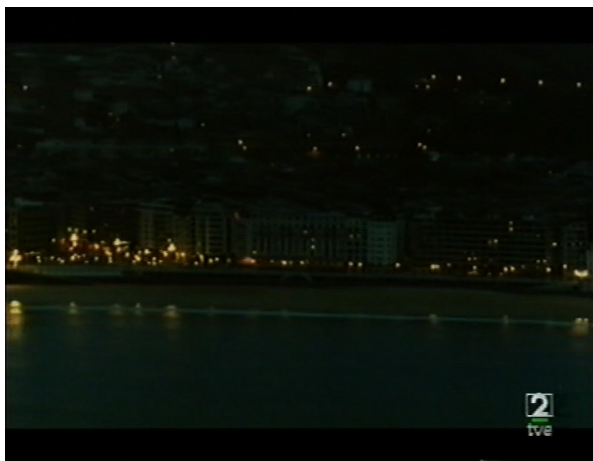


Figura 6. La bahía de San Sebastián.

Tan sólo con los planos siguientes, la voz narrativa que comenta las imágenes se refiere a la búsqueda de la mujer deseada, la espera de las cartas, el desconcierto sentimental. Las vistas de la ciudad con su famosa bahía ilustran una espera amorosa, con la frustración de la separación (Figura 7).

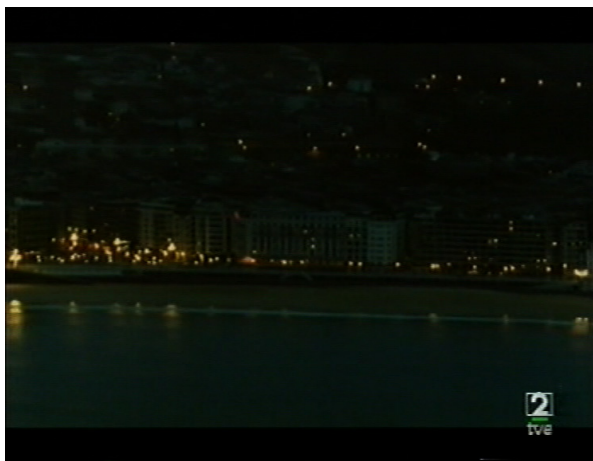


Figura 7. La bahía de San Sebastián.

La llegada a Lisboa se materializa con la reproducción del mapa de la ciudad y la localización de la sala Burma (Figura 8).

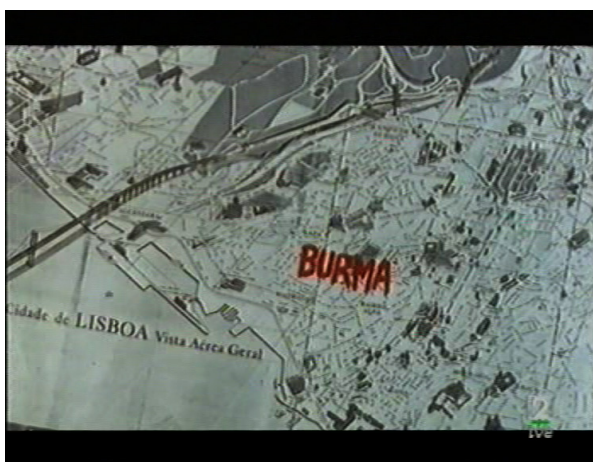


Figura 8. El plano de Lisboa.

Cuando Jim toma la decisión de dejar San Sebastián compone una melodía que titula Lisboa. En ese momento, y sólo en ese momento, la *voz en off* se refiere a Lisboa como “una ciudad imaginada” (Figura 9).



Figura 9. La bahía de San Sebastián.

La llegada en barco a Lisboa cobra solamente el aspecto de un viaje por el mar con el lento descubrimiento de la ciudad, descrito una vez más por un lento *travelling*. La música de jazz acompaña de modo permanente esas imágenes, dando a ese viaje una tonalidad algo triste o preocupada, pero ningún comentario verbal aclara la situación anímica del personaje a su llegada a la ciudad (Figura 10).



Figura 10. Llegada a Lisboa.

La ciudad será también un telón de fondo realista para los arreglos de cuentas, las carreras por sus calles y plazas con los traficantes, un desayuno con Lucrecia. Más tarde, la salida del puerto no da lugar a ningún comentario: sólo se escucha la música de jazz en *off*, a pesar de estar Jim en escorzo (Figura 11).



Figura 11. Despedida de Lisboa.

Con una última vista de la ciudad desde el mar (Figura 12).

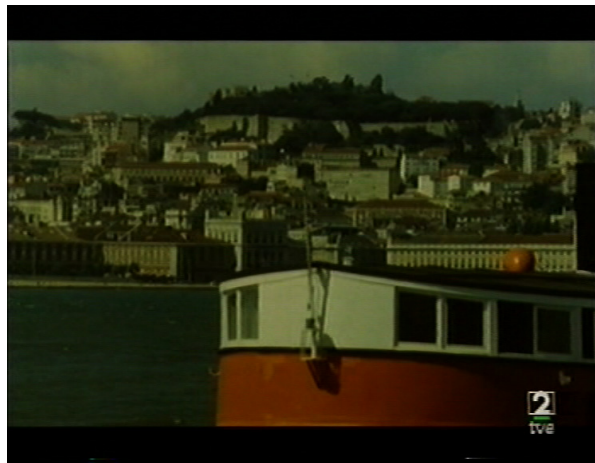


Figura 12. Salida de Lisboa.

Pasa igual con los últimos episodios del relato, tanto el desayuno con Jim frente al mar, con la playa de la Concha de San Sebastián de fondo, como el arreglo de cuentas en la terraza cerca del mar (Figura 12). Los planos en los que se ven estos elementos del espacio urbano de San Sebastián no provocan ningún comentario de la voz narrativa *en off*.



Figura 12. Desayuno en San Sebastián.

4. Conclusión

En conclusión, vemos cómo Muñoz Molina, en su novela *El invierno en Lisboa*, como ya hizo en *Diario del Nautilus* (1997) o en *Ventanas de Manhattan* (2004), superpone dos tipos de ciudades, Lisboa y San Sebastián. Pasamos de una ciudad real a una ilusión de ciudad, siendo Lisboa la que soporta todo el relato de la historia entre Biralbo y Lucrecia. En este sistema, la visión realista es un pretexto o la base para expresar tensiones humanas, la fuerza de la imaginación, una concepción de la vida.

Desde el principio, el redactor/testigo/narrador se presenta como un miembro de la tribu de los grandes Robinsones urbanos, una especie de náufrago que, como el héroe de la famosa novela de Daniel Defoe, explora un espacio desconocido. La ciudad aparece pues como una isla, a la vez paraíso e infierno, bajo la mirada atenta, curiosa y sensible de los protagonistas.

Sobre la ciudad real, visible y tangible, se superpone, por lo tanto, una segunda ciudad, imaginaria, mítica, metamorfoseada por la fantasía del que la observa. El texto, en esos casos, va más allá de una sencilla representación. En definitiva, es una especie de *Spleen de Lisboa o de San Sebastián* como el que experimentó Baudelaire en París, en 1869.

El viajero explora un espacio nuevo que es real, pero al mismo tiempo, descubre algo que ya ha imaginado: no se pueden separar la observación directa, la grabación seca de la realidad, y la fantasía. Como ya decía en *Diario del Nautilus*:

Como si alguien, al decirlo, enunciara en voz baja un placer que nunca nos habíamos atrevido a concebir, la palabra, el nombre de la ciudad extranjera siembra un deseo y una rabia rebelde contra la propia vida, contra las calles que la resumen y ciegan, y la imaginación, que ha vislumbrado otros mundos, exalta y no sacia la perentoria voluntad de renegar de todo para conocerlos. (Muñoz Molina 1986: 76)

O en *Ventanas de Manhattan*:

Me acuerdo de lo que he imaginado leyendo y lo que he visto en el cine, y de lo que ha estado de verdad delante de mis ojos al otro lado del cristal junto al que me quedaba tanto tiempo sin hacer nada, hechizado, mirando. (Muñoz Molina 2004: 375)

Comparada con la novela de Muñoz Molina, la película de Zorrilla se queda al nivel de un *thriller* algo confuso y demasiado melodramático, aunque con buen ritmo debido al excelente montaje de Pablo del Amo, convirtiéndose, en definitiva, en el retrato emocionante de un gran músico Dizzy Gillespie y en un homenaje al jazz en general, con una acertada banda sonora. A pesar de tener la posibilidad de presentar, a su vez, una reflexión sobre la ciudad y su valor metafórico por medio del recurso de la voz *en off*, tradicionalmente reflejo de los estados de ánimo más secretos del protagonista, no lo hace o no quiere hacerlo. Más allá de las infidelidades anecdóticas y poco significativas, podemos decir que la película no recoge el mensaje central de la novela, limitando la representación de la ciudad a un mero decorado.

Se confirma, una vez más, que en el momento de enjuiciar una película inspirada en una novela, hay que olvidarse de la novela y recibir la película como un objeto independiente. Es evidente que la representación y el análisis del espacio urbano de Lisboa cobran más riqueza y más matices en el texto de Muñoz Molina que en la película de Zorrilla. O sea que la imagen, en este caso, tiene menos fuerza representativa que la palabra.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston (2001): *La poétique de l'espace*. Paris: PUF / Quadrige.
- SANSOT, Pierre (2001): *Poétique de la ville*. Paris: Armand Colin.
- MARSÉ, Juan (2002): *El embrujo de Shangai*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986): *Diario del Nautilus*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (2004): *Ventanas en Manhattan*. Col. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral.
- (2007): *El invierno en Lisboa*. Col. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral.
- VIRCONDELET, Alain (2003): *Nulle part qu'à Venise*. Paris: Plon.