

***Lisboa Story* de Wim Wenders.**

El descubrimiento de la ciudad como metáfora del arte cinematográfico.

A la búsqueda de sus identidades

Lourdes MONTERRUBIO IBÁÑEZ

Universidad Complutense de Madrid
lapitur@yahoo.es

RESUMEN

Redescubrir la mirada cinematográfica a través de la revelación de la ciudad desconocida: sus imágenes, sus sonidos, su música, su literatura, su identidad. En el centenario del cinematógrafo, y de su posible y prematura muerte, el descubrimiento de una ciudad desconocida puede significar la renovación de la mirada artística perdida. La identidad de la ciudad de Lisboa como espacio imprescindible para el reencuentro del cineasta con un nuevo impulso creador.

Palabras clave: cine contemporáneo, Fernando Pessoa y sus identidades escriturales, Lisboa, la identidad cinematográfica, la identidad de la ciudad.

ABSTRACT

To re-discover the cinematographic look through the revelation of the unknown city, its images, its sounds, its music, its literature, its identity. In the centenary of the cinema, and of its possible and premature death, the discovery of an unknown city can mean the renovation of the artistic lost look. The identity of the city of Lisbon as a indispensable space for the reunion of the filmmaker with a new creative impulse.

Keywords: contemporary cinema, Fernando Pessoa and his writing identities, Lisbon, the cinematographic identity, the city identity.

Si recorremos la filmografía del director Wim Wenders, podríamos decir, como en el caso de otros autores, especialmente europeos, que la década de los 90, y el centenario del cinematógrafo, en 1995, como hecho simbólico, marcan un punto de inflexión esencial en su filmografía. Un centenario que mientras en superficie es la gran celebración del máximo arte de la reproducción, en las esferas teóricas y artísticas más importantes de esta disciplina se habla ya en unos casos, y se certifica en otros, la muerte del cine. Jean-Luc Godard ya ha realizado una película en el año 1990 *Allemagne année 90 Neuf Zéro* dedicada en su totalidad al tema. El título pone en clara referencia esta obra sobre la muerte del cinematógrafo con *Germania anno zero* (1948) de Roberto Rossellini, cuyo título hace referencia al año cero de la nueva Historia después de la Segunda Guerra Mundial. Año cero de la nueva Historia y año cero de una nueva e imprescindible manera de entender el cine: la modernidad. Godard utiliza el título de Rossellini para su película, indicando así, el nuevo momento crítico y ahora agonizante del cinematógrafo.

En este contexto, incluso habría críticos de acuerdo en señalar esta película, *Lisboa Story*, como el final del recorrido de Wenders como autor de calidad. Sin querer hacer ese tipo de juicios de valor, desde luego no es casualidad que, en 1994, Wenders ruede una película sobre un director de cine, Friedrich Moore, que, decidido a filmar una película sobre Lisboa, con los instrumentos del cine mudo, una antigua cámara de cine que funciona a manivela, el personaje sufra una crisis artística total que le lleve a pedir auxilio a su compañero de trabajo, su sonidista Phillip Winter, para que acuda a Lisboa a continuar la película con él, ya que se siente perdido e incapaz. Un S.O.S. en forma de postal a la que Phillip responderá inmediatamente, poniéndose en camino hacia Lisboa (con una pierna escayolada) con todo su material de trabajo cargado en su viejo coche. Un recorrido entre las ciudades de Frankfurt y Lisboa, atravesando así Alemania, Francia, España y Portugal.

Durante el viaje, Phillip se entretiene escuchando la radio; diferentes idiomas y diferentes músicas. Mientras atraviesa los distintos paisajes, Phillip graba sus reflexiones en una grabadora:



1



2

Hace tiempo que no había viajado tan lejos en coche. Puedo ver cómo Europa se está volviendo un gran país. Los idiomas, las músicas y las noticias son diferentes, pero el resto... La campiña es siempre la misma, siempre contando la misma historia de un viejo continente enfermo de la guerra. Es genial conducir despreocupado, y dejarse llevar por la carretera y la Historia. De veras, me siento en casa aquí. Esta es mi patria, ma patrie, la mia patria, my homecountry. (Wenders 1994)

Si la postal de Friedrich nos ha adelantado la crisis artística alrededor del arte cinematográfico, Phillip nos presenta la cara geográfica e histórica de esa misma debacle. Un continente en el que ya no se diferencian los distintos pueblos que lo conforman. ¿Se han perdido las identidades propias de cada país o región?, ¿han sido todos los pueblos "uniformados" de tal manera que el continente entero nos es reconocible y propio?, ¿a la búsqueda de la identidad de Lisboa ya sólo podremos encontrar una identidad europea? Posible crisis de la identidad cinematográfica y de las idiosincrasias de los distintos pueblos, originadas por el mismo acontecimiento histórico, la Segunda Guerra Mundial, como ya hemos referido anteriormente.

Si en el terreno de la cultura resulta imposible, tal como sentenció Adorno, "hacer poesía después de Auschwitz", en el cine tampoco se puede continuar mostrando la ilusión después de haber tomado conciencia de la barbarie. Se inaugura una nueva actitud ética de compromiso del cine frente a la realidad histórica y se explora un terreno insólito y nuevo en el contexto de la inmediata posguerra, definido por el excelente crítico francés Serge Daney como "el paisaje de la no-reconciliación política y estética". Este cine de la modernidad es el que también entra en crisis en su propio centenario. Las causas las irá descubriendo la película a medida que los personajes y sus cámaras descubran la ciudad de Lisboa. Se trata, por tanto, de considerar la película como la búsqueda de la identidad cinematográfica a través de la identidad de un espacio supuestamente desconocido, como lo es Lisboa para los personajes de Friedrich y Phillip. Aunque la dialéctica de la película sea la contraria: la crisis del arte cinematográfico al enfrentarse al reto del descubrimiento de la ciudad de Lisboa.

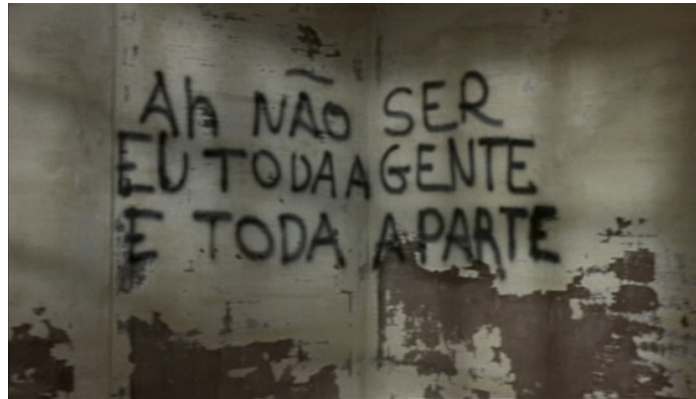
Cuando, después de diferentes avatares, Phillip llega a la casa donde se aloja Friedrich, encuentra allí todas sus pertenencias y todo el material de su trabajo. La cámara antigua a manivela, la moviola donde ya ha ido montando algunas secuencias y todas las bobinas ya reveladas de lo que lleva filmado. Sin embargo no lo encuentra a él. En su dormitorio, un montón de libros de Fernando Pessoa y en la pared, escrito en grandes letras, el verso final de la *Oda Triunfal* de Álvaro de Campos (1914): "Ah nao ser eu toda a gente e toda aparte!" (Pessoa 1998).



3



4



5

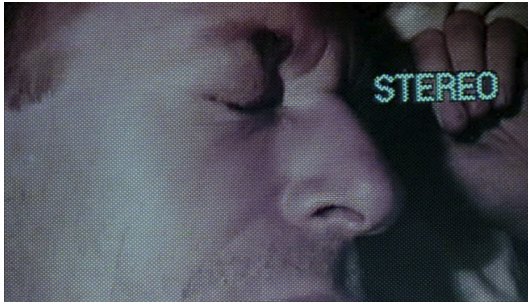
Leyendo el poema completo queda claro que conocer una ciudad no es para el artista un mero ejercicio de paseante. Es necesario conocer su cultura y sus costumbres (en sus más amplios sentidos) para poder desvelar la verdad que la realidad esconde. Y Friedrich ha encontrado en Pessoa, como es lógico, no sólo una gran inspiración sino también, por qué no decirlo, un perfecto guionista. Hay versos señalados por Friedrich que Phillip irá leyendo a lo largo de los días:

*Pensar cego nasceu, mas sabe o que ver é. (Pessoa: Soneto XXI)
 No magno dia até os sons são claros. / Pelo repouso do amplo campo tardam / [...]
 Múrmura, a brisa cala. / Quisera, como os sons, viver das coisas / Mas não ser delas,
 consequência alada / [...] Em que o real vai longe. (Pessoa 1999)*

El primer verso es traducido en la película como: "En plena luz del día hasta los sonidos brillan".

Pensamiento ciego que mira, sonidos que brillan (son claros), oír sin mirar para ver... Todos los poemas subrayados por Friedrich hablan de lo que siempre ha sido la promesa y el reto del arte cinematográfico. Reto que Friedrich parece haber abandonado, ya que no sólo ha dejado de rodar, sino que ha desaparecido hace ya unos días.

De su primera noche en la casa y en la cama de Friedrich, Phillip es despertado por un niño que le graba con una video-cámara. Se trata de Zé, el mayor de una pandilla de cuatro niños, a los que Friedrich ha dado dos cámaras de video para que graben ellos también la realidad que les rodea. Esta actividad cinematográfica es totalmente despreciada por Phillip a lo largo del filme, ya que los niños intentan visionar el material que graban con él y éste no les presta la menor atención. Sin embargo, se trata de un material esencial para el conocimiento de esa ciudad que pretende descubrir Friedrich, ya que no se trata de la mirada de un extranjero o un autor de la imagen, se trata de la mirada del nativo, del documento de la cotidianidad infantil. Un camino sólo apuntado en la película, pero que será una de las vías del cine a partir de finales de siglo: el llamado cine de no ficción, que no debemos confundir con el puro documental.



6



7



8



9

Al enterarse del trabajo de Phillip, los niños quieren escuchar "sonidos". Quedan maravillados ante la capacidad de Phillip para reproducir el galopar de un caballo, un huevo friéndose o un león rugiendo. Es la niña más pequeña la que demuestra mayor capacidad para relacionar los sonidos, y de nuevo aquí la importancia de la niñez por la inocencia y limpieza de la mirada y de la escucha. Es ese renacer de la mirada el que necesita el cine de finales de siglo para no perecer. El que ya realiza Abbas Kiarostami con *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en 1987 a través de la mirada infantil, o Víctor Erice con *El sol del membrillo* en 1991, ejercitando la espera que nos ayuda a mirar de nuevo y redescubrir lo que observamos.

El descubrimiento de Lisboa acontecerá para Phillip en el ejercicio de su trabajo. Decide comenzar con la sonorización de la película ya montada por Friedrich, y sale al encuentro de Lisboa con su grabadora y su micrófono. Hace los mismos recorridos de Friedrich, al encuentro de lo filmado por él, para aportarle una parte esencial del cine: el sonido, los sonidos. Salidas de tren, campanas, voces de niños, aleteos de palomas, tranvías, barcos del puerto, tráfico del puente, el acueducto, las obras, el afilador, las mujeres en el lavadero, un limpiabotas, el agua de una fuente, los sonidos del mercado...



10



11



12



13



14



15

Sonido e imagen se van uniendo en los diferentes planos y secuencias para complementarse, mediante una nueva sensibilidad que va naciendo y creciendo gracias a otros tipos de conocimiento, el de la poesía de Pessoa (las voces de sus diferentes personalidades escriturales), y también el de la música, de la mano del grupo musical Madreus, que tienen el estudio en la casa de al lado de Phillip, y a quienes Friedrich ha encargado la música de la película. Música que le entregan a Phillip en una cinta antes de partir de gira. Antes de su marcha, éste tendrá la oportunidad de escucharles en el estudio un par de veces, cuatro canciones para nada gratuitas: *Guitarra, Ainda, O Tejo y Alfama*. Canciones dedicadas a la música como parte de nuestra existencia, a Alfama, uno de los barrios más populares de Lisboa y al río Tajo:

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. (Madreus)



16



17

La identidad de Lisboa, por tanto, es la del río que la acogió a su orillas, que la vio nacer y crecer, al igual que a todos sus habitantes. Sobre la canción, el compositor le dice a Phillip: "El Tajo es el único testigo de nuestras vidas. No es la ciudad". Le deja unos prismáticos a Friedrich para que observe el río. Entonces se acerca Teresa, la cantante, por la que Phillip se siente amorosamente atraído desde el primer momento:

-¿Te gusta?
-¿Qué? ¿El río o tu canción?
-Ambos, van juntos. (Wenders 1994)



18



19



20

El río, uno de los barrios, el sentimiento por la música, la *saudade* al fin, siempre (soledad, nostalgia, añoranza). Por la ciudad, por su río, por su música, por su gente. ¿Cómo reproducirla? Un nuevo reto para la obra cinematográfica que se pretende realizar. Adelantamos ya que gracias al ejercicio metalingüístico de "filmar" una película, *Lisboa Story*, sobre el rodaje de una película, se plantean todos estos interrogantes sobre el cine como arte del conocimiento y su búsqueda, y sobre el conocimiento humano en sí mismo.

Phillip continúa trabajando y la canción *Alfama* ya la escuchamos sobre las imágenes de Friedrich. Sonidos ambiente a los que ahora también se suma la música. Zé graba con la cámara de video mientras Phillip recoge sonidos en el acueducto. El niño documenta el trabajo del sonidista, ya que en este momento también las actividades de Phillip forman parte de la ciudad de Lisboa. Es preciso enfatizar esta actividad documental, que llegaría a ser la *Lisboa Story* del nativo, frente a la *Lisboa Story* del foráneo. Mirada desde fuera y mirada desde dentro, mirada del desconocido frente a la mirada del conocido. Dialéctica imprescindible para la necesaria renovación cinematográfica, observar al que observa, mirar al ojo que mira, interrogación implícita sobre el cinematógrafo y sus posibilidades.

Nuestro sonidista se encuentra en uno de sus paseos con un hombre con boina al que reconoce ya que ha sido filmado por Friedrich. Al abordarle, el hombre asiente, haciendo referencia a Friedrich como la persona que no dejaba de dar vueltas a una manivela. Gesto del movimiento de la manivela que se convierte en gesto familiar de la locura. Phillip le acompaña a su casa y este hombre le cuenta su vida mientras Phillip le graba. Su mero trabajo de sonidista va creciendo, y en este momento decide documentarse seriamente sobre la persona/personaje. Quizá el paisaje ya no sea suficiente, son imprescindibles sus pobladores: el grupo de niños, los componentes de Madre Deus, este hombre anónimo; el paisaje humano, ese paisaje múltiple del que las diferentes voces escriturales de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Bernardo Soares, son la metáfora perfecta.



21



22

Los niños asisten entusiasmados al proceso de trabajo de sonorización de Phillip, pero éste no lo soporta. Enfadado, ya que también le graban mientras trabaja, les insulta: ¡Video turistas, idiotas, vidiotas! De nuevo desprecia un trabajo donde, como ya hemos dicho, se encuentra el germen de una posible renovación.



23



24

Phillip continúa con las lecturas de Pessoa.



25



26

Ali nao havia electricidade. / Por isso foi à luz de uma vela mortíça / Que li, inserto na cama, / O que estava à mão para ler - / A Bíblia, em português, porque / (coisa curiosa) eram protestantes / [...] Sou nada... / Sou uma ficção... / Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo? / "Se eu nao tivesse a caridade..." / E a soberana voz manda, do alto dos séculos, / A grande mensagem com que a alma fica livre [...] / "Se eu nao tivesse a caridade" / Meu deus, e eu que nao tenho a caridade! (Pessoa 1998)

Por la noche, acostado ya, Phillip encuentra una cámara como la de los niños dejada por Friedrich en un cajón de la mesilla. Hay una cinta dentro con una grabación. Phillip la ve y escucha:

Día 1 del experimento: Esta máquina graba a donde quiera que vaya con piloto automático. Puede estar en esta panadería, teniendo los ojos libres. Justo lo que preciso. Un cuadernillo visual.

Día 2 del experimento: Voy acostumbrándome a no estar en control. Procuero dejar libres mis pies y mis ojos. La máquina graba por sí sola.

Día 3 del experimento: La soledad es necesaria para lo que estoy haciendo. ¿Quién quisiera perderse y adentrarse en la vida de una urbe, que no sea un solitario? (Wenders 1994)



27



28

El método de Friedrich consiste en llevar la cámara colgada al hombro, grabando de manera aleatoria, hacia atrás, sin que él tenga ningún control sobre las imágenes que van quedando registradas.

Phillip continúa con su trabajo, ahora con los efectos de sonido en el estudio. Mientras, continúa visionando el experimento de Friedrich.

Día 4 del experimento: En cine el tiempo es muy preciso. Hay que concentrarlo todo en el momento del rodaje. No cuenta lo que pase antes o después. El tiempo es una experiencia totalmente nueva. No tiene picos, cada cosa cuenta y es de igual importancia. No escojo más. ¡Qué libertad!

Día 6 del experimento: Estoy harto de volver a casa. La casa me protege de estar con la ciudad. Crea una protección que yo ya no quiero más. Puedo sentir los latidos de mi corazón en estas tomas. Mi vista puede planear por encima de la ciudad, mis ojos pueden tocarla como si fueran manos. Lo que veo y lo que soy son una misma cosa. (Wenders 1994)

Por fin Phillip comprende la desaparición de Friedrich, y lo relaciona con un niño al que ha descubierto espiándole de vez en cuando, y que ahora intuye que se trata de un nuevo ayudante de Friedrich.

Continuando con el trabajo, Friedrich había filmado también en una calle de Lisboa al gran director de cine portugués Manoel de Oliveira. Esas imágenes van a ser sonorizadas con las reflexiones de Oliveira sobre el cine que a continuación Phillip graba en el estudio:

Él no existe más en la tierra. Pero permanece, ¿dónde? Hay definitivamente un sitio apropiado para los santos. Dios existe. El Universo lo creó Él. ¿Y de qué sirve el universo? Si los hombres, si la humanidad desapareciera, el universo sería inútil. ¿O tendrá una meta de por sí, fuera de la existencia del hombre? Queremos imitar a Dios, y para eso están los artistas. Los artistas quieren recrear el mundo, como si fueran pequeños dioses. Y hacen una serie... una reflexión constante acerca de la historia, de la vida, de lo que transcurre en el mundo, lo que creemos haya sucedido, sólo porque lo creemos. Sí, porque al fin y al cabo creemos en la memoria. Porque ya pasó. ¿Cómo podemos estar seguros de que lo que imaginamos sucedió? ¿Ocurrió realmente? ¿A quién preguntarlo? Este mundo, esta suposición, pues, es una ilusión. La única verdad sería la memoria, pero la memoria es un invento, la memoria, realmente... Quiero decir, en cine... En el cine la cámara captura cada momento, pero ese momento ya fue. Lo que hace el cine es traer una fantasía de aquel momento. Ya no podemos estar seguros de la existencia de ese momento fuera del celuloide. ¿O será el celuloide un garante de la existencia de ese momento? No lo sé. O lo sé cada vez menos. Vivimos en una duda perpetua. Sin embargo, quedamos con los pies sobre la tierra. Comemos, disfrutamos de la vida. (Wenders 1994)



29

Si sumamos al experimento de Friedrich las palabras de Oliveira, es evidente la crisis del cinematógrafo que ya muchos diagnostican de enfermedad terminal. La causa, lo que podríamos llamar una "nueva era de la sospecha" de la imagen, que se produce, según el buen criterio de muchos analistas fílmicos, en lo que fue la experiencia de la primera guerra televisada: la Guerra del Golfo.

Si la Segunda Guerra Mundial había llevado al artista al compromiso, la Guerra del Golfo fue la prueba de cómo las imágenes nos mienten. De cómo somos manipulados por ellas según las conveniencias "globalizadoras". Ya no podemos confiar en la imagen, nos ha engañado, nos ha contado una guerra "inventada". ¿No podemos confiar en ella? ¿No podemos confiar en la mirada que nos la aporta? Los medios televisivos "acaban con el cine", moribundo, para implantar una nueva era, de la que poco sabemos por el momento.

Phillip se encuentra de nuevo con el niño que le espía, esta vez en un tranvía. Lleva una cámara oculta en una bolsa. No cabe duda de que colabora en el experimento de Friedrich. Lo sigue hasta comprobar cómo coloca la cámara oculta en una papelerera.

A la mañana siguiente, Phillip decide quitarse al fin la escayola de la pierna, y con ella, quizá, ciertos prejuicios sobre lo que debe ser el cine. Podríamos interpretar la liberación de su pierna como un paso adelante en la imprescindible y necesaria renovación/revolución en el cine, para que éste no fenezca.



30



31

En un encuentro fortuito, mientras Friedrich graba sonido ambiente de la ciudad sentado en la terraza de una cafetería, oye por los auriculares la voz de Friedrich, la reconoce, se gira, y ve cómo éste se aleja con su cámara a la espalda. Evidentemente Phillip le sigue. La voz de Friedrich: "He fracasado en todo, ya que no he cumplido ninguna meta, puede que todo no fuera nada" (Wenders 1994).



32



33

O binómio de Newton è tao belo como a Venus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso. (Pessoa 1998)

De hecho, a poca gente le preocupa. Me alejo de la ventana y me siento en una silla. ¿En qué pensar? En mierda de perros. En siete años de suerte. Y bajar la Rua Sao Mamede. Este pueblo es tan pobre que los recaudadores no pasan. Estoy tan desprovisto de amor que los chicos me apedrean en las callejuelas.

Morir es cuando no te ven más. Todo es verdad. El hombre es incapaz de ver su propia cara ni tampoco mirarse en los ojos. Si yo fuera... Si yo, pese a que nadie... (Wenders 1994)

Las voces de Pessoa se mezclan con la de Friedrich, simbolizando así, quizá, la hibridación necesaria, la multipersonalidad de Pessoa llevada al audiovisual. La necesidad de mestizaje entre ficción y documental, entre cine y video, como único camino hacia la verdad que, repetimos, a veces la realidad esconde. De igual manera que el descubrimiento de la ciudad, su conocimiento necesita también de la experiencia múltiple, de la mirada especular, de la experiencia de desdoblamiento que permita diferentes ángulos de percepción. En eso, llevado al extremo, se supone que consiste el experimento de Friedrich.

Phillip le sigue hasta una zona de las afueras, un descampado donde Friedrich se reúne con el niño espía y dejan una cámara oculta en un coche abandonado.

Día 21 del experimento: Nos rodea la basura post-electro europea. Estamos llegando a la autovía del aeropuerto. Dos kilómetros y medio a la derecha. Me gustaría enamorarme del amor. ¿Me puedes alcanzar un cigarrillo por favor? Somos las sombras de quienes somos. (Wenders 1994)

Phillip se acerca a ellos por detrás y apaga la cámara que Friedrich lleva al hombro. Friedrich le explica que ya no le esperaba y que ya no piensa hacer la película, pero que quiere enseñarle algo: su cinemateca particular. Un antiguo cine en ruinas donde Friedrich guarda todas sus grabaciones "ocultas" sin ni siquiera visionarlas.



34

Es entonces cuando Friedrich le explica su gran proyecto:

Imágenes, ya no son más lo que eran. Ya no se puede uno fiar de ellas. Lo sabemos. Lo sabes. Cuando éramos chicos las imágenes eran "historias vivas" y "cosas interesantes". Ahora, ya son historias vendibles y objetos. Cambiaron delante de nuestros ojos. Ya no saben cómo mostrar nada. Lo han olvidado todo. Las imágenes venden el mundo, y bien barato. Al venir a filmar aquí, creí hacer algo de avanzada. Lo hablamos, ¿te acuerdas? Quería rodar en blanco y negro, con esta vieja cámara de manivela, como Buster Keaton en The Cameraman. Trabajando solo en las calles. Un hombre con una cámara. Y viva Dziga Vertov. Pretendiendo que la historia del cine no había ocurrido, y que yo podía empezar desde cero, un siglo después. Pues he fallado, Winter. Por un rato parecía que iba bien, pero después colapsó. Amo esta ciudad, ¡Lisboa! La mayor parte del tiempo yo la veía realmente, delante de mis ojos. Pero apuntar una cámara es igual que apuntar un arma. Y cada vez que la apuntaba, yo sentía que la vida estaba vacía de cosas. Giraba la manivela, giraba, pero conforme le daba a la vieja manivela, la ciudad disminuía, e iba desapareciendo, como el gato de Alicia. ¡Nada!

Se hacía insoportable. Me dio con un palo. Fue entonces cuando te llamé. Y por un rato viví con la ilusión del sonido salvándolo todo, y que tu micrófono sacaría mis imágenes de su oscuridad No tiene remedio. Ya no hay más remedio. Winter, nada. Pero hay una forma, Winter, y en ella estoy trabajando. Una imagen "oculta" no vende nada. Es pura, y por lo tanto, verdadera y bonita. O sea: inocente. Mientras no la contamine un ojo, está en perfecta armonía con el mundo. De estar vistos, la imagen y el objeto que representa se pertenecen. Es sólo cuando miramos la imagen que muere el objeto en ella. Aquí está, Winter. ¡Mi librería de la imagen oculta! Cada cinta se ha filmado sin que nadie mire en el objetivo. Nadie las vio mientras estaban filmadas, nadie las revisó posteriormente. ¡Filmé cada una de ellas en mi espalda! Estas imágenes muestran la ciudad como es, no como quisiera que fuera. Ahí están, en el primer dulce sueño de la inocencia, listas para ser vistas por las futuras generaciones, con ojos diferentes de los nuestros. ¡Descuide, hermano, ya estaremos muertos! (Wenders 1994)



35



36

Phillip vuelve a casa intentando entender lo que acaba de exponerle Friedrich. Decide grabarle una cinta, le graba sólo sonido en una cinta que deja en el coche donde Friedrich irá a recoger la que él dejó. Una cinta sonora y, a propósito, no visual, una carta:

Esto es un mensaje para Friedrich, el rey del emporio de la imagen de basura. El Dziga Vertov de los 90, el Einstein de "la imagen oculta". No hay nada para ver. Es sólo un mensaje en una botella, o mejor, en un bolso. ¿Estás en bolsos, no? [...] ¿Te habías perdido, Fritz? Esas imágenes te han engañado. Estás en un callejón sin salida, con la cara contra la pared. Date la vuelta y vuelve a creer en tus ojos. No, no están a tus espaldas, y fíate de este viejo operador de manivela. Todavía puedo rodar películas. Estás perdiendo tu vida con imágenes descartables cuando las puedes sacar únicas, con tu corazón en un mágico celuloide. [...] Esto es lo que quería decir Fritz, los films todavía sirven por lo que se inventaron, hace cien años atrás. Todavía pueden ser "conmovedores". Tu amigo "Nadie", el Señor Pessoa, escribió algo que me conmovió: "En plena luz del día hasta los sonidos brillan". ¡Coño, Friedrich! Estás sentado en ese coche. ¡Vamos, arriba! Acaba tu película con una pequeña ayuda de tu amigo. (Wenders 1994)



37



38

Friedrich decide continuar con la película. Todo lo aprendido es válido, únicamente no debe renunciar a su mirada, lo que no significa que encontrar la propia, única e irrepitible sea tarea sencilla. Pero ése vuelve a ser el reto. Capturar el alma de Lisboa mediante el arte cinematográfico. Ambos continuarán la película, mostrándonos unas últimas imágenes en claro homenaje al *Cameraman* de Buster Keaton, donde aparece,

encarnando el espíritu de lo que los cineastas anhelan encontrar, la figura de Fernando Pessoa, como paseante anónimo que les observa curioso.



39



40

En la de elección de fotogramas de la película que acompañan este artículo, hemos decidido no incluir ninguna de las imágenes cinematográficas rodadas por Friedrich. Las ocultamos para que los lectores puedan descubrirlas, y quizá descubrir algo sobre el cine, o, quizá, sobre la ciudad de Lisboa.

Bibliografía

- DANEY, Serge (1996): *La rampe*. París: Cahiers du cinéma / Gallimard.
- PESSOA, Fernando (1998): *Poemas de Álvaro de Campos*, vol. 1: *Arco de triunfo*. Madrid: Hiperión.
- (1998) *Poemas de Álvaro de Campos*, vol. 2: *Tabaquería y otros poemas con fecha*. Madrid: Hiperión.
- (1998): *Poemas de Álvaro de Campos*, vol. 3: *No, no es cansancio y otros poemas sin fecha*. Madrid: Hiperión.
- (1999): *Odes de Ricardo Reis*. Madrid: Pre-textos.
- WENDERS, Wim (dir.): *Lisboa Story*. Alemania, Portugal: 1994.